

---

Christian Struck

## Meridiane und Tropen

Zur performativen Poetologie Paul Celans

---

### I.

*Der Meridian*, Celans Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises am 22. Oktober 1960 in Darmstadt,<sup>1</sup> ist ein Fest der Poesie – ein Stück verdichteter Prosa. Dem Vortrag eignet eine Dichte und Dunkelheit, die oft auch Celans Gedichten zugesprochen wird; so attestieren die zahlreichen Besprechungen ihm denn auch meist, wie Helmut Müller-Sievers kritisiert, drei Elemente: »First, that the speech must be understood as an auto-poetological statement; second, that Celan is the best, or at least the most authentic, interpreter of his own poetry; third, that there exists a theoretical discourse that can seamlessly connect Celan's poetology to his poetic practice.«<sup>2</sup>

Dieser Kritik wird insofern wider- oder entsprochen, als ich hier den ersten wie auch den dritten Aspekt bestätige, allerdings anders als von Müller-Sievers gesehen: Die Rede bildet meines Erachtens nicht so sehr eine Theorie Celans zu seinen eigenen Gedichten, sondern stellt vielmehr bereits die *Ausführung* einer Poetologie dar – operiert mithin also performativ. Das gleiche Argument, das Müller-Sievers nutzt, um dagegen zu argumentieren, dass es sich bei der Rede um eine Poetologie handelt, ist für diesen Ansatz eher ein Argument *dafür*:

The legitimacy of assuming such a connection between universality (of theory) and singularity (of the poem) is a question that troubles literary theory as such; in Celan's case, however, it poses itself with unprecedented urgency since the relation of the singular to the universal, the possibility of reference and of communication, and the representability of history are all radically questioned by and in his poetry.<sup>3</sup>

Diese von Müller-Sievers genannten Eigenschaften erachte ich dabei nicht nur für Celans Poesie als relevant, sondern im gleichen Maße für den *Meridian*. So lässt sich auch das Verhältnis zwischen »universaler Theorie« und »konkreter Dichtung« zwar nicht als nahtlose Verbindung, aber doch als ein direktes Verhältnis erkennen; damit stellt sich die Frage jedoch umso mehr, inwieweit Theorie sich auf Dichtung beziehen lässt. Oft geschieht dabei, wie auch Müller-Sievers anmerkt, die Zuordnung der von ihm genannten Elemente wie in einer

*Black Box.* Das Argument ist meist: Es handelt sich um Dichtung/Literatur, also kann dem Werk ›mehr‹ oder zumindest etwas anderes zuerkannt werden als ›anderen‹ Texten. Diese blinde Übertragung, irgendwo zwischen Ästhetik und Epistemologie verortet, gilt oft als absolut selbstverständlich – insofern muss in der Tat die Legitimität dieser Zuordnungen stets erneut hinterfragt werden.

Ich versuche daher in diesem Aufsatz der Frage nachzugehen, was im Text geschieht, das diese Zugriffe legitim macht – oder zu machen scheint. Es geht dabei nicht (so sehr) darum, eine spezifische Theorie zu bevorzugen – wemgleich das hier Vorgelegte natürlich auch Theorie ist –, als um eine Untersuchung der Funktionsweise dieses theoretisch-poetischen Textes – und um die Frage, ob die darin entwickelten Aussagen auf Dichtung und Kunst im Allgemeinen übertragen werden können, und wenn ja, wie. Dieses spezifische Verfahren mitsamt seinen mannigfaltigen Ebenen – die internen Gespräche über Kunst und Dichtung in einem Text, der eben selbst gedichtet, verdichtet ist – dieses Verfahren wird hier im Hinblick auf seine spezifische Materialität gelesen und als eine – mit Augenrollen im doppelten Sinne – ›wegweisende‹ Art verstanden; in der Rede kehrt der Meridian, wie treffend von Philippe Lacoue-Labarthe beobachtet, als Trope wieder – als Ort wie als Bild – und der Weg zu und auf dem Meridian kann als die Aufgabe betrachtet werden, die Celan sich darin stellt.<sup>4</sup>

## II.

Der Vortrag ist, dem Preis angemessen, um das Werk Georg Büchners gebildet, dessen Dramen und Prosatext Celan aufgreift und in neue Verhältnisse zueinander setzt – am Faden von Kunst und Dichtung, den Kunstgesprächen in Büchners Werk, sowie (am Konzept) der *Begegnung* entlang: Die Formel »meine Damen und Herren« wird in der kurzen Zeit achtzehnmal verwendet – ein absolutes Übermaß an Anrede, eine Evokation von Nähe und Begegnung, die aufstoßen muss – und aber die Frage der Angemessenheit selbst anspricht: »Meine Damen und Herren, mir ist heute eine sehr hohe Ehre zuteil geworden« (M, 30). Diese Form der Poetologie scheint für Celan also einen Versuch darzustellen, angemessen auf die Preisverleihung zu antworten, indem er dessen eigene Angemessenheit thematisiert, wie es etwa von Derrida nicht unbekannt ist.

Doch nicht nur die formelhaften Anreden stechen hervor. Die andauernde Beschwörung einer Gemeinschaft, eines gemeinsamen Erlebens oder der geteilten Erfahrung hat zwei Dialoge zur Folge – einen *gegenwärtigen* zwischen dem Gewürdigten und den würdigenden Anwesenden, aber auch, und vielleicht noch mehr, einen *historischen* zwischen den in der Rede zitierten oder evozier-

ten Werken und Personen und dem Vortragstext selbst. In dieser den Bogen schlagenden Kommunikation werden die Worte und Gedanken auf den Moment der Rede enggeführt, der als Sprachliches und in seiner sprachlichen Kristallisation als Geschichtliches wirkt, denn im *Meridian* geht es um »das Gedicht heute« (M, 44), nicht um »die Poesie«. Das Gedicht verschließt sich nicht neuen Zugriffen, sondern wirkt als Verdichtung in dessen vollständigem Materialgefüge in jedem neuen Zugriff weiter und neu.

Darüber hinaus ist Celan im *Meridian* auf ein Spiel mit den Adressierungen bedacht, das das Agens des Gesprächs über die Dichtung an die Anwesenden, Würdigenden weiterreicht. Auf einer Seite stehen Assertionen: »Die Kunst, das ist, Sie erinnern sich«; Zugeständnisse, »Sie sehen es (ja)«, »Sie wissen es längst« oder »dieser Gedanke kann Sie jetzt kaum überraschen«; mehrmals auch die Bitte »Erlauben Sie mir«. Auf der anderen Seite insistiert Celan: »ich erlaube mir, Sie darauf hinzuweisen«, »beachten Sie, bitte«, und »ich will Sie ebenso wenig wie mich selbst darüber hinwegtäuschen« (M, passim). Endlich gibt es den Schluss mit dessen Zuspitzung der Anrede-Formel in ihrer Häufung und der expliziten, jedoch alleinigen Nennung von Hermann Kasack und Marie Luise Kaschnitz – und des Bundeslandes Hessen. Die Bescheidenheit in Celans Antwort auf die Ehre der Preisverleihung zielt genauso auf die Suche nach eigener Angemessenheit wie auf die Forderung, genau zuzuhören, Gegenüber zu sein: die Formel »Sie erinnern sich« liest sich, neben konzilianter Einbeziehung, als Aufforderung, die Erinnerung aufzufrischen, noch einmal nachzulesen.

Die beiden Gespräche, das notwendigerweise verschobene – vielleicht sogar aufgehobene – und das notwendigerweise gegenwärtige, gelangen in einen spielhaften Dialog miteinander: das ist das Verdienst wie die gleichzeitig dargelegte und umgesetzte Methode in Celans Rede. Es ist, trotz seiner Dunkelheit, ein Spiel mit »offenen Karten« und darin eben selbst vor allem Adressierung: Dichtung braucht Gespräch, sie braucht dieses Gespräch zwischen »Ihnen, meine Damen und Herren« und den Werken selbst, in je *dessen* Allgemeinheit und *deren* Singularität – sowie die Orte, an denen es immer wieder aufgeführt, gespielt wird. Diesen Orten im *Meridian* eine Trajektorie zu liefern, bedeutet, der Dichtung diesen geteilten Raum zu verleihen: Wo finden die Gespräche über Kunst und Dichtung statt, wo wird Theorie versucht, zu welchen Antworten kann man dort gelangen?

Das Spiel der Begegnung in der Dichtung kann immer nur von außen und im Nachhinein erkannt werden: »Die Seinsweise des Spieles läßt nicht zu, daß sich der Spielende zu dem Spiel wie zu einem Gegenstande verhält. Der Spielende weiß wohl, was Spiel ist, und daß, was er tut, »nur ein Spiel ist«, aber er weiß nicht, was er da »weiß«, wie es bei Hans-Georg Gadamer heißt.<sup>5</sup> Der Ernst im

Spiel erfordert, dass man im Spiel bleibt, oder verhindert, dass man aus ihm austritt. Darin zeigt sich für Gadamer die Gemeinsamkeit von Kunsterfahrung und Spiel: »Das Kunstwerk hat [...] sein eigentliches Sein darin, daß es zur Erfahrung wird, die den Erfahrenden verwandelt. Das ›Subjekt‹ der Erfahrung der Kunst, das was bleibt und beharrt, ist nicht die Subjektivität dessen, der sie erfährt, sondern das Kunstwerk selbst.«<sup>6</sup> Dieser Transformationsprozess ist zwar gerade das, was in einem Gespräch über Kunst und Dichtung notwendigerweise unterlaufen werden muss – doch beim *Meridian* handelt es sich eben gleichzeitig um eine Spielform von Dichtung selbst. Die Frage, die sich unweigerlich anschließt, lautet dann: Kann es ein Spiel *zweiter Ordnung* geben, das beides vermag: Transformation und Information?

### III.

»Von der Kunst ist gut reden« – und jede Rede von der Kunst braucht jemanden, der »zugegen ist und ... nicht richtiginhört« (M, 34). Dieser Jemand ist hier sicher nicht Celan, der ein offenes Ohr hat, selbst noch einmalinhört – und Luciles *Gegenwort* vernimmt: »Els ist ... die Dichtung« (M, 36), die immer und notwendigerweise dazwischenkommt (vgl. 35), die ein Ohr verlangt und – verdichtet. Gleichzeitig ist es *ein Wort*, dieses eine Wort, »das den ›Draht‹ zerreißt [...] :! es ist ein Akt der Freiheit. Es ist ein Schritt« (M, 36). Die Huldigung der »Majestät des Absurden«, die für »die Gegenwart des Menschlichen« zeugt (ebd.), ist eben Dichtung. Nun ist dieses Wort aber gerade nicht ein gesprochenes in real-gesellschaftlichem Kontext, sondern geschrieben und inszeniert im literarischen Werk Büchners. Das *Gegenwort* ist ein Schritt, ein Akt der Freiheit nur *in* der Dichtung, denn nur in ihr gibt es diesen Raum, in den man erst einmal hineinhören muss.

Braucht nun die *Rede* von der Kunst jemanden, der bezeugt, aber falsch versteht – oder die Kunst selbst? Ist nicht Celans *Meridian* wie Büchners *Lenz* selbst ein Manifest für Lektüre und Relektüre? – und nicht nur der Literatur, der Kunst, sondern vor allem der Begegnung mit den Dingen: »[N]ur eins bleibt, eine unendliche Schönheit, die aus einer Form in die andre tritt, ewig aufgeblättert, verändert, man kann sie aber freilich nicht immer festhalten und in Museen stellen und auf Noten ziehen.«<sup>7</sup> Im *Kunstgespräch* im *Lenz* äußert dieser selbst den Wunsch der Versteinerung: Könnte man nur jeden natürlichsten, alltöglichsten Moment einfangen und festhalten! (Vgl. L, 234)

Die Unmöglichkeit der Versteinerung betrifft natürlich nicht nur die schnöde Realität, der Kunst gegenübergestellt, – sondern die Schönheit. Die Schönheit

ist unendlich, *in sofern sie fließt*.<sup>8</sup> Nur sie bleibt, weil nichts bleiben kann, weil das Aufblättern immer ein Abblättern ist – das Buch der Natur, in dem gelesen wird, ist immer auch die Blüte, die verwelkt. Die Schönheit ist *Ereignis*; es kann nur immer wieder neu erscheinen; und doch versucht die Kunst, es festzuhalten, damit es immer wieder neu aufgehen kann. Nur insofern kann Kunsterfahrung im Sinne Gadamers einen *transformatorischen* Charakter haben: Kunst überträgt nicht etwas, das dann schön ist; sie bedeutet nicht etwas, das schön wäre; – sie erzeugt es, wie Gadamer sagt, als *Subjekt* des Prozesses.

Schönheit ist somit nicht nur ein ästhetisches Verhältnis, sondern andersherum Modell des Verstehens und der Verbindung zum Innersten selbst: Der mit Kunst Beschäftigte ist der Selbstvergessene (vgl. M, 40), Lenz ist verrückt *ob* der Kunst und der Naturschönheit; daher muss auch das Kunstgespräch fehlgehen: »– In der Art sprach er weiter, man horchte auf, es traf Vieles, er war rot geworden über den Reden, und bald lächelnd, bald ernst, schüttelte er die blonden Locken. Er hatte sich ganz vergessen« (L, 236). Kunsterfahrung ist nicht übertragbar, mit ihr ist es wie mit den *Qualia*: Ich kann noch so viel über ein Kunstwerk wissen – es zu erfahren wird etwas anderes oder ›mehr‹ zeitigen. Für Lenz aber ist das nicht vereinbar; er kann nur in Schönheit eingehen und damit vergehen, oder er kann in Gesprächen mit Bekannten stehen, die an ihm und ihn an dem festhalten, was sie von ihm zu wissen glauben: Der Auftritt *Kaufmanns* ist der Punkt, an dem die Entwicklung wieder kippt, an dem das *Gebirge* von der *Stadt* besetzt wird und Lenz auf dem Scheitelpunkt der Parabel umkehrt.

Dass das Gespräch fehlgeht, liegt in der Art begründet, in der ›man aufhorchte‹, das den Agitierten alleinstellt: Lenz ist schon hier verrückt, in seinen Forderungen, in seiner Lesart, seiner Lektüre der Welt. Was Lenz fordert, sind vielleicht Augen für die Schönheit, die es nur in der Verrückung zur Welt geben kann: Man kann zwar aufhören, diese Faszination aber, die sich gegen nichts und niemanden richtet, sondern schlicht Intensität beschwört, ist nicht dialogisch. Lenz fordert so auch ein Gehör für die Verlorenheit *in* der Schönheit. Findet er dies zunächst im Pfarrer, so ist er am Ende anders allein als zu Beginn: Er ist unzumutbar geworden. Diese Entwicklung vollzieht sich nicht auf einmal, und die Schritte, die er dabei durchläuft, sind für den wohlgesonnenen Pfarrer Prüfungen, die ihm sein Gott abverlangt; doch auch er kann ihn nicht aufhalten.

Bei Celan heißt es: »Wer Kunst vor Augen und im Sinn hat [...], der ist selbstvergessen. Kunst schafft Ich-Ferne. Kunst fordert hier in einer bestimmten Richtung eine bestimmte Distanz, einen bestimmten Weg« (M, 40). Wenn die Kunst einen bestimmten Weg fordert, wer nimmt ihn ernster als Lenz selbst?

Ich suche jetzt keinen Ausweg, ich frage nur, in derselben Richtung, und, so glaube ich, auch in der mit dem Lenz-Fragment gegebenen Richtung weiter./Vielleicht – ich frage nur –, vielleicht geht die Dichtung, wie die Kunst, mit einem selbstvergessenen Ich zu jenem Unheimlichen und Fremden, und setzt sich – doch wo? doch an welchem Ort? doch womit? doch als was? – wieder frei?/Dann wäre die Kunst der von der Dichtung zurückzulegende Weg – nicht weniger, nicht mehr. (Ebd.)

Es wirkt so, als wäre die Kunst, die Dichtung als Freisetzung für den Pfarrer nicht einzuholen; es ist fast, als wäre die Welt des Naturschönen notwendig von Gott(es Dienern) verlassen. Das hieße dann aber auch, dass die Kunst notwendig eine Distanz nicht zum, sondern *im* Menschen verlangt, und dass es die *Aufgabe der Dichtung* wäre, den Weg der Distanz zurückzulegen, ihn nicht abzulaufen, sondern hinter sich zu lassen (Transformation). Es scheint, dass der *jeder* Dichtung aufgegebene Weg eine Aufgabe wäre, eine Prüfung nicht von Gott, sondern vor den Menschen, der Menschheit: Ein Ruf, eine Aufforderung, hinzuhören, oder vielleicht sogar den Ort selbst zu schaffen? Doch wie und wo wäre – was für eine Art von Ort wäre es?

Die Literatur ist das Gebiet, in dem Lenz *im Gebirg* zuhause ist: Lenz ist im Gebirg *in der Literatur* zuhause. Das Zuhause ist der Ort der Privatheit und der Selbstverständlichkeit des je Eigenen. Das Zuhause ist der Ort, an dem kein Verständnis eingefordert werden muss, es ist das, worin man sich auskennt. – Nun ist die Natur der Schönheit/des *Lenz* nichts, worin man sich auskennen kann, noch die (der) Kunst – doch es scheint auch, und hier schleicht sich die Distinktion von der anderen Seite ein, als wäre die Dichtung ein Weg *für die Kunst*:

Die Kunst [...] bildet [als marionettenhaftes, jambisch-fünfhebige und kinderloses Wesen] den Gegenstand einer Unterhaltung, die in einem Zimmer, also nicht in einer Conciergerie stattfindet, einer Unterhaltung, die, das spüren wir, endlos fortgesetzt werden könnte, wenn nichts dazwischenkäme./Es kommt etwas dazwischen.//Die Kunst kommt wieder. Sie kommt in einer anderen Dichtung Georg Büchners wieder. (M, 33)

Die Kunst trägt nicht; keine Kinder und kein Leben. Sie erzeugt Ferne, und sie scheint Gespräch oder Dichtung zu brauchen: Im endlosen Dialog könnte sich vielleicht etwas ereignen, aber es kommt immer etwas dazwischen; und dennoch kommt die Kunst auch immer wieder. Und so scheint es kein Zufall zu sein, *dass* und *wo* die Kunst wiederkommt. Ihr erstes Erscheinen findet in *Dantons Tod* statt, in der Conciergerie. Ihre erste Wiederkehr vollzieht sich in »noch fahlerem Gewitterlicht« (M, 33), wie Celan attestiert, im *Woyzeck*. Den dritten Auftritt hat die Kunst in *Leonce und Lena*, am abfälligsten wohl – wenngleich im am wenigsten ernstesten Stück aus Büchners Feder – was bei Celan ungenannt bleibt.

Die vierte Nennung schließlich erfolgt im *Lenz*. Die Inszenierung der Wiederkehr im *Lenz* ist in der Rede unterbelichtet, im Verhältnis zur Bedeutung, die den Stellen dort zugemessen wird. Nicht nur wird der Kunst durch diese dritte Wiederkehr Ubiquität zugesprochen, sondern im *Lenz* findet sich die Spitze in der Entwicklung des Kunstbegriffs bei Büchner: »Das Gefühl, daß, was geschaffen sei, Leben habe, [...] sei das einzige Kriterium in Kunstsachen.« (M, 37)

#### IV.

Die Bedeutung des *Lenz*-Textes muss weiter herausgearbeitet werden. Das Besondere findet sich mit Sicherheit in der Offenheit und Ernsthaftigkeit, mit der Transformationsprozesse der Kunst angesprochen und umgesetzt werden. *Lenz*, der Protagonist, ist nicht nur dieser, er ist immer auch Jakob Michael Reinhold Lenz, der Dichter, der »gedruckt« ist, dessen Namen »einige Dramen zugeschrieben werden«, die Oberlin, der Pfarrer gelesen hat (L, 227). *Lenz* ist nicht nur der Verrückte, er ist auch der Autor, der sich seiner Publizität eher schämt: »Ja, aber belieben Sie mich nicht darnach zu beurteilen. Man sprach weiter, er suchte nach Worten und erzählte rasch, aber auf der Folter; nach und nach wurde er ruhig« (ebd.). Allein diese Zeilen verdeutlichen die Notwendigkeit, näher an den Text zu gehen: Gerade der publizierte Autor wird im Dialog *nicht* mit Anführungszeichen wiedergegeben. Ihm fehlt die Bühne im Text, scheint es, seine Person ist die problematischste im Gefüge. Seine Unruhe verlässt ihn nur im Persönlichen, in der Nähe zum Menschen und etwa in den Szenen in den Heimen.

Zu Beginn der Erzählung ist *Lenz* gleichgültig, doch getrieben. Alles ist ihm »plump« (L, 225). Die Verbindung von *Lenz* und Natur ist fast unerträglich: Die sichtbare und fühlbare Analogie von Unruhe im Wetter und in ihm paart sich mit einer absoluten Indifferenz seiner eigenen Situation gegenüber. Lesend sind wir in seiner gelangweilten Getriebenheit gefangen. Dann jedoch geht »der Sonnenschein [dazwischen] und [kommt] und [zieht] sein blitzendes Schwert an den Schneeflächen [entlang ...], so daß ein helles, blendendes Licht über die Gipfel in die Täler [schneidet]« – und man meint, man müsse »Alles in sich fassen [...] Aber es [sind] nur Augenblicke, und dann [er]heben wir uns [nüchtern, fest, ruhig als wäre ein Schattenspiel vor [uns] vorübergezogen, [wir wissen] von nichts mehr« (L, 225 f.). Der Schein der Sonne gibt erst das Schattenspiel eines verzweifelten Geistes, dann ist es das schneidende, richtende Schwert Gottes. Die Spiele mit Licht, Sonne und Göttlichkeit dahingestellt: Diese ersten Sätze, die *Lenz*'s Aufstieg ins Gebirg, zu Oberlin und in die Nähe und Gesellschaft vorbereiten und absetzen, sind sehr deutlich auch der Fuß der Parabel, die

durch das Ende des ›Fragments‹ geschlossen wird: »Er schien ganz vernünftig, sprach mit den Leuten; er tat Alles wie es die Andern taten, es war aber eine entsetzliche Leere in ihm, er fühlte keine Angst mehr, kein Verlangen; sein Dasein war ihm eine notwendige Last. – So lebte er hin« (L, 250).

Wie sehr man auch davon ausgeht, dass es sich bei *Lenz* um ein Fragment handelt, dieser Part schließt – schnell, kurz, hektisch; wie auch sonst? – die Entwicklung ab, die in den ersten Zeilen angesetzt wird, in dem das »Alles« sich vorbereitet. Und in dessen Mitte findet eine Art von Begegnung statt, die etwas zu versprechen scheint – und es nicht halten kann. Wie schon die Geschichte (*history*) J.M.R. Lenz zum Wahnsinn verurteilt hat, so schreibt auch diese Geschichte (*story*) ihn dem Wahn zu, notwendigerweise – denn an den Verhältnissen in der Welt und zu Kunst und Dichtung hat sich nichts geändert, kann sich nichts ändern: Die Heroen sind noch immer gleich verteilt, und es handelt sich im Grunde um eine Inszenierung der *conditio humana*; auf der einen Seite steht der Mensch – wie von Caspar David Friedrich gemalt, doch mit zerzausten Haaren ›den Himmel mitsagend‹ – und ihm *gegenüber* Schönheit und Unendlichkeit von Natur und Kunst: »Er: der wahre, der Büchnersche 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 den Fragen der Kunst Beschäftigte, er als ein Ich« (M, 41).

*Er als ein Ich* – eine Beschwörungsformel. Eine Intensitätsformel. Die Inszenierung der *conditio humana* findet hier ihre Exemplifizierung. Doch Celan geht noch weiter: Der ›historische‹ Lenz, der Anlass der Betrachtungen über Kunst, seine Biographie – im *Meridian* kulminieren sie alle im Moment dieser Übertragung: »Lenz, also Büchner« (M, 38). In diesem Moment, um diesen Moment herum, in dem es sich um die Frage der Person und der Identität des Künstlerischen handelt, in der exakten Mitte der in 53 Absätze unterteilten Rede (26 b), lesen wir: »Wer auf dem Kopf geht, meine Damen und Herren, – wer auf dem Kopf geht, der hat den Himmel als Abgrund unter sich« (M, 42). Und hierin schlägt sich der andere Bogen, der übergeordnete, der *tatsächlich* übergeordnete: der geographische Meridian nieder und verbindet sich mit Lenz/*Lenz*.

Bevor jedoch der Weg zum Trajekt werden kann, muss noch ein weiterer Weg gegangen werden. Das einzige Prosastück Büchners enthält exakt sechs hervorgehobene Wörter: *Waldbach, Oberlin, Lenz, Kaufmann, ihr* und *Nichts*. Vier Personenangaben, eine Ortsangabe und ›das Nichts‹. Der Text verfügt über eine geschlossene räumliche Einheit – das Gebirge –, zwei genaue Datumsangaben – »Den 20.« (L, 225) als Beginn des ersten und »Den 8.« (L, 249) als Beginn des vorletzten Absatzes – sowie eine ›geschlossene‹ Handlung: der Weg nach Waldbach und der Weg von dort zurück markieren Beginn und Ende des *Lenz*.



Wie in den Dramen werden also Personen, Ort und Zeit explizit heranzitiert. Lenz ist Jakob Michael Reinhold Lenz, Oberlin und Kaufmann sind, wie Lenz' psychische Kondition, aus dessen Biographie entnommen, und selbst »Friederike« (L, 244) »sie« (L, 240f.), »das Frauenzimmer« (L, 240, 243) oder der »Engel« (L, 243, 246) kann als Friederike Brion identifiziert werden. *Das Gebirge* ist durch die Angabe von Straßburg als Ort in dessen relativer Nähe definiert, auch wenn es sich dabei um eine Verschiebung im Hinblick auf die Historie handelt. Man kann so aber, ähnlich wie Roland Reuß in seinen Betrachtungen zum »Geklüfft« in Kleists *Penthesilea*,<sup>9</sup> das Gebirge als *Topos* ansehen. Selbst das »Nichts« (L, 246) geht sicherlich in seiner Rolle als Bedrohung für Lenz auf, kann also quasi als Aktant verstanden werden. – Das einzige Prosastück Büchners stellt sich somit auch als eine Art Inszenierung des *Topos* der Kunst dar.

V.

Wenn auf den vorangegangenen Seiten sehr kurz der *Lenz*-Text selbst behandelt wurde, so muss diese Auslegung natürlich von dessen Verwendung in Celans Rede unterschieden werden – für ihn ereignet sich dort etwas anderes. Doch die hier vorgenommene Lektüre ist in doppelter Weise relevant für den *Meridian*: Einmal handelt es sich um eine *akute Lektüre*, also ein erneutes Horchen und Vernehmen der Dichtungen, das somit selbst der Poetologie folgt, die in der Rede entwickelt wird. Andererseits hat diese Lektüre die Verschachtelung der einzelnen Texte ineinander zum Gegenstand, die Arbeit mit dem Text. Die Einarbeitung der Stoffe bei Celan hat demnach eine Spur hinterlassen, der ich folge. Viel wichtiger aber ist, dass die Stoffe, Quellen und Materialien, die Celan verwendet, in ausgezeichneter Weise materialiter wirksam sind: Sie haben einen *Impact*, einen verschiebenden Effekt auf den Text, sie wirken in ihm weitergebunden, doch freigegeben.

Die Übertragung des *Lenz* in den *Meridian* macht zunächst das Verrücktwerden spürbar, lässt die Entgrenzung auf die Wolken hin, die Lenz durchbrechen möchte, um Gott hinunter zu holen, zum Teil des Textes werden – bringt aber auch dessen Eruptionen mit sich. Der Kontakt (mit) der Stimme Büchners, der Bearbeitung des »Lenz-Stoffes« durch Büchner mit der Bearbeitung des »Büchner-Stoffes« durch Celan – die Relektüren greifen in eine Landschaft ein, versetzt der Sprache einen Stoß, auf den sie mit einer Erschütterung antwortet. Diese Erschütterung jedoch ist wieder das, was genau der Dichtung eigen ist. Sie ist, was sie *tut*. Die ereignishafte Konstellation bereitet eine Begegnung vor, und die Frage ist eher: Was begegnet sich – was ereignet sich darin?

Celan beschrieb »seine Heimat einmal als Gegend [...], »in der Menschen und Bücher lebten.«<sup>10</sup> Das bedeutet wohl, dass auch Bücher für ihn ein eigenes Leben hatten; und sogar, dass sie und ihre Inhalte in seinen Augen »in Gegenden« leben konnten – einer Topographie der Erfahrung gleich. Auf dem Umschlag einer Nietzsche-Ausgabe notierte er: »[E]inen Text *als Text* ablesen können, ohne eine Interpretation dazwischen zu mengen, ist die späteste Form der »inneren Erfahrung«, – vielleicht eine kaum mögliche ...«.<sup>11</sup> Diese *kaum mögliche innere Erfahrung* vollzieht sich für Celan also *ohne Interpretation* – und im *Ablesen als Text* eher als im Lesen.

Diese mehr oder weniger kleinen Interventionen in Sprache, vorgenommen in einer kurzen Notiz auf einem Buchumschlag, deuten auf mehreres hin. Einmal ist das Ablesen nicht nur ein Lesen und Sammeln – sondern ein Von-den-Lippen-Lesen und Abringen; ein Entziffern und Abtasten. Die Nähe, in der diese Lektüre geschieht, ist nicht die Nähe von Augen oder Stimme, sondern die der Hände. Das Material, aus dem der Text gemacht ist, streckt sich den Händen entgegen, wie das *Geklüfft/Gebirg* sich in der Gegend erhebt. Dabei geht es um Verlorengelassen und Erfahrung der Wanderung selbst, wie um die je schroffen und weichen Teile, die den Füßen und Händen, auf denen man läuft, mehr oder weniger Halt bieten. Es geht um den aufgegebenen Weg.

Die Begegnung mit Lenz im Gebirg ist eine Begegnung mit dem Text, mit der Person, mit einem Umfang an Konnotationen, der kaum zu umspannen ist; vielleicht aber gelingt dies mit Hilfe eines *Meridians*. Schon der Begriff, das Wort »Meridian« steht für eine Mannigfaltigkeit an Bezügen: Selbst wenn zunächst nur die Verbindungslinie von einem Pol der Erde zum anderen gemeint ist, so umspannt der Meridian die ganze Welt in Ansehung und Überflug – gleichzeitig auf der Oberfläche aufliegend. Es gilt zudem, die Anziehungskräfte zu sehen, die Magnetfelder, welche die Erde vertikal umspannen – und sie derart im Grunde »zusammenhalten«. Und schließlich ist der Himmelsmeridian nicht nur der Halbkreis, den alle Fixsterne passieren – sondern er bildet vor allem den ersten Ansatzpunkt für die Orientierung im Raum: siderische Nautik, *der* Topos, Ur-Topos und mythischer Ursprung der Dichtung: Hier unten stehe ich und ersuche der Götter/Konstellationen Rat, um nach Hause zurückzukehren.

## VI.

Vielleicht muss ich aber wieder einen Schritt zurückgehen – zum Ereignis. Oben habe ich formuliert, die Schönheit sei Ereignis; dann, eine Konstellation sei ereignishaft. Was bedeutet das für das Ereignis? Einerseits ist ein Ereignis

etwas, das *plötzlich* hereinbricht. Auf der anderen Seite kann ein Ereignis nicht *aufserhalb* der Geschichte stehen: Geschichte *besteht* aus Ereignissen. Das Wort ›Ereignis‹ scheint selbst unklar zu sein. Man sagt, »etwas ereignet (sich)« – und für Heidegger etwa ist diese Formulierung zentral.<sup>12</sup> Deleuze und Guattari aber betonen, das Ereignis sei »keineswegs der Sachverhalt, es aktualisiert sich in einem Sachverhalt, in einem Körper, im Erleben.«<sup>13</sup> Das Ereignis wäre so also gerade nicht als geschichtliches zu denken, sondern als das, was sich erst in einem Geschehen aktualisiert – und das eine Kristallisation / *concrecence* benötigt oder auslöst.<sup>14</sup>

Auf der anderen Seite eignet Ereignissen, zusammenzugehen, zusammenzuwirken – und so etwas hervorzubringen. Ereignisse sind selbst nicht die Materialien, aus denen etwas besteht – noch gar etwas ›kleineres‹ oder ›zugrundeliegendes‹. Sie flottieren mehr oder weniger über den Dingen, die geschehen, sie ›sind‹ nicht selbst. Bei Hans Ulrich Gumbrecht heißt es: »Ereignishaftigkeit schließt nicht nur den Aspekt der Prozesshaftigkeit, sondern auch jenen der Kontingenz und Unvorhersagbarkeit ein.«<sup>15</sup> Indem er auf Jean-Luc Nancys *Birth to Presence* verweist, insistiert Gumbrecht auf den einen ›Moment‹, in dem etwas wie eine ›dekonstruktivistische Präsenz‹ möglich wäre – also einen Moment, der im Grunde all das Lügen strafen würde, was sowohl Deleuze / Guattari mit ihrem *Ereignis*, als auch Derrida in seinem *Differenzdenken* versucht:

Jene Präsenz, deren Äußerlichkeit uns berühren kann, ist dennoch niemals ganz ›da‹. Wir erfahren sie lediglich in einer nicht endenden Bewegung des Kommens und Gehens, auf welche Nancy mittels der Metapher (?) der Geburt verweist: »Before all representational grasp, before a consciousness and its subject, before science, and theology, and philosophy, there is that: the *that* of, precisely, *there is*. But ›there is‹ is not itself a presence, to which our signs, our demonstrations, and our monstrations might refer. One cannot ›refer‹ to it or ›return‹ to it: it is always, already, there, but neither in the mode of ›being‹ (as a substance) nor in that of ›there‹ (as a presence).«<sup>16</sup>

Die Berührung, die Gumbrecht als *nicht ganz da-seiende* Präsenz ausspricht und deren Ineinsfallen Nancy tunlichst vermeidet, liege im *da ist*, aber auch in einer Bewegung – einer Bewegung, die nicht mehr als räumliche gedacht werden könne, sondern die vor allem metaphorisch zu verstehen sei. Gemeint ist wohl ein topologischer Ort, ein Ort, an dem das Ereignis statthaben kann. Das Problem, das sich hier stellt, ist an mehrere Elemente gebunden: Weiter oben ergab sich indirekt die Frage, ob es nicht etwas wie fließende Kristallisationen geben könnte; gleichzeitig erfasst der *Meridian* – und erfasst den *Meridian* – ein/en präsentischer/n sowie ein/en historischer/n Dialog, in dessen Kreuzung »das Gedicht heute« (M, 44) steht: die Dichtung als Aktualisierung und Verdichtung der Begegnung.

der »Akut« (M, 36). Und schließlich wurde das *Spiel* in Celans *Meridian* als ein Spiel *zweiter Ordnung* bezeichnet, und zwar sowohl in den Adressierungen, als auch in der Offenheit des Transformationsprozesses und auf diesen hin: ein Spiel also mit offenen Karten.

Die Frage, was sich dabei begegnet, erweist sich jedoch als schwieriger als die Erläuterung des Ereignisses. Diesem eignet eine Temporalität, wenn auch nicht als oder in einer Präsenz – sondern vielmehr genau in der Aufgeladenheit des unendlichen Fließens, wie im Falle der Schönheit. Diese Widersprüchlichkeit allerdings hebt sich ein Stück weit genau in dem auf, was Gumbrecht durch Nancy sagt: Die Schönheit ist nicht einholbar, sie muss verblättern, sobald sie adressiert und festgehalten wird – wie im Versteinerungswillen Lenzens. Die Schönheit, das Ereignis ist nur, *in sofern* es fließt. Bei Whitehead ist alles, das ist, im Grunde schon tot. Wie bei Nancy zählt nur die Geburt, die insofern ewig ist, als sie nicht absetzen kann – und insofern niemals da ist, als nur in der Berührung davon gezeugt wird, dass etwas »entstanden worden« ist.

Die Begegnung wiederum erstreckt sich auch wieder auf mehrere Teile: Einmal gibt es die *Begegnung im Gebirge* (mit allen in sie eingelesenen Spuren): Vor allem trifft Lenz im *Lenz* – auf sich, auf die Natur, auf Gott und auf Oberlin. Büchners *Lenz* trifft aber auch auf Celans *Meridian*, wird in ihn aufgenommen, verströmt sich in ihm. Sodann begegnet Celan den Zuhörenden, den Angesprochenen – wie auch er, als Person, Büchner begegnet, im Preis, in der Lobrede, in Darmstadt. Und die Zuhörenden begegnen all den Personen, Werken und Situationen, sie werden in sie getaucht, in einer Art verhinderten Geburtsstunde, aufgeschoben in den direkten und indirekten Zitaten, umgesetzt im Text. Doch es gibt eben auch diese amorphe Begegnung mit dem Gegenwort, diese »Huldigung der für die Gegenwart des Menschlichen zeugenden Majestät des Absurden: also die Dichtung, oder besser noch: das einzelne Gedicht – wozu der *Meridian* in diesem Sinne eben zählt.

Was ereignet sich im Gedicht – oder wodurch ereignet es sich? Derrida bringt in seiner Lektüre das Beispiel des Datums ein: »Das Beispiel bleibt als solches nur dann gültig, wenn es für kein anderes Beispiel zu stehen hat. Aber es gibt das Beispiel – das einzig mögliche Beispiel – eben dadurch, daß es das einzige ist, das als Beispiel für das Einzige herzuhalten vermag.«<sup>17</sup> Die darin zum Ausdruck kommende spezifische Exemplarität des Gedichts ist nur eben keine aufweisende Exemplarität im Sinne des Zeigens, sondern sie ist, wie das Geben, im Datum. Das Datum verweist immer auf einen singulären Moment, aber nur insofern und nur dadurch, dass es auch in einer Reihe steht, die den Bezug ermöglicht. Gleichzeitig verweist die Spezifität des Datums damit auf die Allgemeinheit des Datums, nämlich darauf, dass es Zeit gibt, dass es Momente

in dieser voranschreitenden Zeit gibt und dass diese Momente ermöglichen, dass von ihnen gezeugt wird. Dieses Zeugen ist dann immer ein doppeltes – ein Zeugen von und ein Zeugen für – und wird somit zur Begegnung nicht nur von Menschen, sondern auch von den Orten, die um diese Menschen herum ›statt haben‹. Diese Orte aber sind nicht mehr oder weniger Teil der Menschen als der Dichtung selbst. Der Dichtung ist je ihr Datum eingeschrieben: es bedeutet ihren Ort. Das ist es, was im *Geheimnis der Begegnung* liegt:

Vielleicht darf man sagen, daß jedem Gedicht sein 20. Jänner eingeschrieben bleibt? Vielleicht ist das Neue an den Gedichten, die heute geschrieben werden, gerade dies: daß hier am deutlichsten versucht wird, solcher Daten eingedenk zu bleiben? // Aber schreiben wir uns nicht alle von solchen Daten her? Und welchen Daten schreiben wir uns zu? (M, 43)

Die Begegnung ist nicht einfach so zu denken, wie sie oben angedeutete wurde: Wie Nancy darlegt, ist eben *keine* Begegnung in der Form der Präsenz denkbar – man könnte höchstens nur einen weiteren unterbestimmten Begriff einstreuen und etwa eine Latenz *zwischen*<sup>18</sup> unmöglichen ›Präsenzen‹ vermuten: »Das Gedicht ist die ›gestaltgewordene Sprache eines Einzelnen‹« (S, 17) und »Ich bin mir selbst begegnet – mir selbst *wie* dem Anderen« (S, 29). Auf der anderen Seite ruft Celan in Erinnerung – und die Klüfte in der Sprache, in der Schrift sprechen selbst davon (und erneut kommt so auch das aufgeschobene *Gespräch im Gebirg* mit Adorno in den Sinn) –: »Das Gedicht wird – unter welchen Bedingungen! – zum Gedicht eines – immer noch – Wahrnehmenden, dem Erscheinen Zugewandten, dieses Erscheinende Befragenden und Ansprechenden; es wird Gespräch – oft ist es ein verzweifeltes Gespräch« (M, 45). Und es folgt: »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 Anderssein mit« (M, 46). Was ist das Mitgebrachte, Bezeugte? Was wird im Datum, in der Signatur genannt? – »[U]m vom Datum zu sprechen, muß man es auch löschen, es *jenseits der reinen Einzigartigkeit*, von der es spricht, lesbar, hörbar, wahrnehmbar machen« (S, 24).

## VII.

Der Fluss der Wörter ist entscheidend. Sicherlich, hier handelt es sich zudem um einen Vortrag. Doch Text als Text fließt, indem er lesbar ist. *Hermeneutik* ist nicht nur ein systemischer Begriff, es liegt in ihr auch immer ein zeitlicher

Vorgang. Leseprozesse und Verständnis benötigen Zeit, und für gewöhnlich stellt sich das Verstehen, oder ein Verstehen, beim Lesen ein. Die Argumentation über das kleine Wort »gewöhnlich« ist dabei weder selbst gewöhnlich noch selbstverständlich: Was sollte sich in der Sprache, zumal in der poetischen, als gewohnt oder ungewohnt erweisen? Und doch gibt es ein gewichtiges Argument, das aus Linguistik wie aus Hermeneutik selbst stammt: Das Verständnis und also die Bedeutung der Wörter ist selbst immer historisch; Sprache entwickelt sich und verändert sich und ist also immer in einem diachronen Fluss. Gleichzeitig gibt es natürlich *synchrone* Verschiebungen, in kleineren Einheiten oder ungewohnten Schritten. Worin aber ereignet sich etwas in Sprache, wie kann ein Gedicht, ein Vortrag als Ereignis gelten? Bei Armin Nassehi heißt es:

Da [...] die einzelnen Elemente autopoietischer Systeme als temporalisierte Elemente, also Ereignisse erscheinen, die nur in quasi zeitlosen Kurzzuständen je gegenwärtig sind, werden (literarische) Texte in diesem Sinne als *ganze* als kommunikative Akte verstanden, denen keine eigene Zeitlichkeit, sondern lediglich eine Ereignisgegenwart eignet. Da aber autopoietische Systeme, bestehend aus zeitlosen Ereignisjetzen, darauf angewiesen sind, daß Ereignisse durch Ereignisse abgelöst werden, ist es letztlich das Nacheinander jener Ereignisgegenwarten, also das Nacheinander des Auftretens literarischer Texte, was die Einheit des Literatursystems in der Zeit konstituiert. Die Gegenwart des Textes wird gleichsam durch den systeminternen und externen *Kontext* bestimmt, auf den literarische Texte stets positiv und negativ referieren. [...] *Bedeutungen* erschließen sich stets aus der Beobachtungsgegenwart und nicht aus der beobachteten Gegenwart des gelesenen Textes.<sup>19</sup>

Die systemtheoretische Perspektive steht zu der dekonstruktiven merklich quer. Doch wenn das Gedicht »seiner Daten eingedenk [bleibt]« (M, 43), was *macht* es dann wesentlich? – Es vermag, zu transportieren, zu transponieren – das »dem Anderen | Eigenste mitzulsprechen: dessen Zeit« (M, 46). Das ist das, »was sich im exemplarischen Akt des *Meridian* abspielt« (S, 27):

Dieser Diskurs, diese Ansprache, diese *Rede*\* ist [...] die durch ein Gedicht gestiftete Behausung für dessen eigenes Datum, darüber hinaus aber noch die dichterische Verwendung des Datums, die aus einem dem Dichter eigenen Datum ein Datum für den Anderen, das Datum des Anderen macht, oder auch umgekehrt, denn dieses Geschenk kehrt wieder wie ein Jahrestag, wie eine Spur, entlang welcher ein Dichter sich herschreibt oder sich ins Datum des Anderen hineinverspricht. [...] Das nennt man eben die Begegnung, die Begegnung mit dem Anderen, »das Geheimnis der Begegnung« – und genau hier liegt die Entdeckung des Meridians.<sup>20</sup>

Man könnte sich allerdings auch fragen, ob nicht Lenzens Auf-dem-Kopf-gehen-Wollen eine Art Verrücktwerden *im* Eingedenken des Menschlichen ist. Könnte nicht diese Figur, diese ganz andere Trope am Scheitelpunkt der Rede – der Wiederholung oder Aufzeichnung (Aufhebung) des Ereignisses eingedenk – deren Unmöglichkeit beschwören? Handelt es sich dabei nicht um Lenzens oder Büchners – oder Celans *Gegenwort*? Ist es nicht auch Mahnung oder Appell – *Es lebe Lucile!* – ein Appell an das offene Ohr?

Was genau ist die Entdeckung oder der Weg des *Meridians* oder des Meridians? In jedem Fall ist Celans Rede alles andere als naiv. Sie ist zurückhaltend im Ton, in Teilen ironisch, aber sie ist wesentlich performativ und weiß um diese Kraft, setzt dies als Technik ein. Sie setzt etwas um, und was sie umsetzt, ist das, wovon sie zeugt: »derjenige welcher oder diejenige welche das Jahr, den Tag, den Ort, kurz die Gegenwart eines ›Hier und Jetzt‹ einschreibt, legt durch diesen Akt der Einschreibung Zeugenschaft seiner eigenen Gegenwart und Anwesenheit ab« (S, 37f).

Das Spiel zweiter Ordnung, diese Rede von der Kunst als Kunst – in ihr findet eine Art Transformationsprozess statt, der dennoch das sehende Auge zulässt. Die Zitate und Anreden injizieren Einflüsse, die ihre Wirksamkeit an den Dialog abgeben; doch die zweite Dimension des präsentischen Dialogs erweist sich als Moment, in dem die Kristallisation wie im Gedicht, aber auch als Gegenüber wirksam wird. Die Beschwörungsformeln sind nur ein Teil dieser ›Strategie‹, und kein Teil allein ›vermag‹ etwas; es ist dies das Element der Dichtung, der Weg, den sie zurücklegen muss: gewahren, vergegenwärtigen, ermahnen – doch nicht als Appell, nicht als Rede oder *im* Dialog: Es ist die Stiftung des Raumes, in dem Kunst – und wohl auch ein politischer Dialog erst stattfinden kann: daher das *Schibboleth* (vgl. S, 51f).

Die Ereignishaftigkeit ist dabei nicht durchbrochen von der Besprechung: Celan referiert nicht, er konstelliert; und in der Exemplarizität vollzieht sich eben die Zeugenschaft als und der Geschichte. Somit ist der aufgegebene Weg auch, dann, ›jetzt‹ als Jude zu sprechen – und mit Derrida zu insistieren: »Alle, die als Dichter die Sprache behandeln und bewohnen, sind Juden, doch im Sinne eines Tropus« (S, 117). Sicherlich kann diese Einschreibung, dieser Einschnitt hier nicht einmal anfänglich beschrieben werden; doch in der Tat *spricht* Celan ja, er hat das Wort vor diesem Auditorium, und er spricht so *sein* Gegenwort, wenn auch nicht dem Wohlfahrtsausschuss gegenüber. Neben all der Theorie bleibt auch dies: die Bedingung der Möglichkeit, sprechen zu können, ja, eine Stimme zu haben. Und daraus ergibt sich auch der ›anti-manifestative‹ Manifestcharakter: Was Dichtung vermag, ist in der Politik nicht möglich; es ist auch in der Theorie nicht möglich. Es zeigt sich an dieser Rede, an diesem Gedicht

ein weiteres: nämlich, dass Historisierung niemals ohne Aktualisierung vor sich gehen kann – und dass die Praxis von Lesen und Sprechen nicht wie die Kunst Ich-Ferne erzeugt, sondern die Begegnung in den Raum hinein verlängert.

Die so entstehende Öffnung auf Präsenz/s (jetzt) und das Verhältnis von Konstellation und Kristallisation zueinander schaffen es auch, die Privatheit der Begegnung in den Raum zu tragen. *In der Tat* begegnen sich hier die Personen – Lenz, Büchner, Celan, aber auch Derrida –, um an der Dichtung und mit der Dichtung zu arbeiten. Die Arbeit verspricht dabei nicht viel, doch deren Fortsetzung ist (auch) die Fortsetzung des Kampfes um Sprechenkönnen und Sprechendürfen. Wenn es um etwas geht, das greifbar und übertragbar ist, dann tatsächlich um das immer wieder neu und anders Auszulesende – und also um das, was sich nicht so selbstverständlich gibt; es geht um die Dunkelheit, das *dunkle Wort*, und um den Dialog, zu dem es auffordert. Das *kann* die Dichtung, und das *muss* sie auch – zu jeder Zeit. So kann der *Meridian*, aber auch die Metapher des Meridians als Orientierungsband und Verbindung der Punkte auf einer Linie gelesen werden, die all dies *lesbar, hörbar, wahrnehmbar* machen: das Datum in seiner Singularität löschen: um es auf Geschichte hin zu öffnen.

#### Anmerkungen

---

- 1 Paul Celan, *Der Meridian*, in: ders., *Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, 16 Bde., hg. von Andreas Lohr und Heino Schmull, Frankfurt/Main 2014, Bd. 15.1, 33–51; zitiert im Folgenden mit Sigle M im Fließtext.
- 2 Helmut Müller-Sievers, *On the Way to Quotation. Paul Celan's Meridian Speech*, in: *New German Critique*, 91(2004)1, 131–149, hier 132.
- 3 Ebd., 133.
- 4 Vgl. Philippe Lacoue-Labarthe, *Katastrophe*, in: Werner Hamacher, Winfried Menninghaus (Hg.), *Paul Celan*, Frankfurt/Main 1988, 31–60, hier 31 f.
- 5 Hans-Georg Gadamer, *Hermeneutik I. Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, in: ders., *Gesammelte Werke*, 10 Bde., Tübingen 1995, Bd. 1, 108.
- 6 Ebd.
- 7 Georg Büchner, *Lenz*, in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 1: *Dichtungen*, hg. von Henri Poschmann, Frankfurt/Main 1999, 223–250, hier 234 f; zitiert im Folgenden mit Sigle L im Fließtext.
- 8 Vgl. Johann Wolfgang von Goethe, *Dichtung und Wahrheit*, in: ders., *Weimarer Ausgabe*, Weimar 1889, Abt. I, Bd. 27, 23.
- 9 Roland Reuß, »Im Geklüfft«, in: *Brandenburger Kleist-Blätter*, 20 Bde., hg. von dems. und Peter Staengle, Basel–Frankfurt/Main 1992, Bd. 5 (BKB I/5), 3–27, hier 5 f; siehe zudem ebd., 19: »Die Sprache in Kleists Text beschreibt nicht einfach eine Handlung, die gleichsam jenseits ihrer vorzustellen wäre – sie *handelt* im Geklüfft der Spaltungen durch Überschreitungen, Übertretungen der Gesetze, *selber*.« Kurz darauf bezeichnet Reuß etwas als *Textereignis*. Sicherlich handelt es sich hierbei um



eine besonders akkurate und auf dieses Werk zugespitze Lektüre, deren Ergebnisse mitnichten auf andere Werke zu übertragen sind; doch der Befund *von* Ereignissen dieser Art im Text zeugt zumindest von der Arbeit mit dem Ort/Topos als Topographischem.

- 10 Peter Villwock, *Celan und Nietzsche. Gespräch im Gebirg*, in: *Nietzsche-Studien*, 41(2012)1, 388–411, hier 391.
- 11 Zit. nach: ebd., 390.
- 12 Martin Heidegger, *Zeit und Sein*, in: ders., *Zur Sache des Denkens*, Tübingen 1969, 1–25, hier 24.
- 13 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Was ist Philosophie?*, übers. von Bernd Schwibs und Joseph Vogl, Frankfurt/Main 1996, 182.
- 14 So ungenau diese Verschmelzung von Deleuze/Guattari und Whitehead ist – es lässt sich hier nicht in angemessener Länge entwickeln, wie die beiden zusammenhängen. Generell denken die ersten das Ereignis als *virtuelles*, während Whitehead die *actual entity* im Blick hat (die dennoch natürlich nicht gleich als reine Aktualität gegen den Virtualitätsbegriff zu setzen wäre). Das Spezifische am Ereignis wird jedoch zwischen *Aktualisierung, Verschmelzung* (zu *aktueller Entität*) und *Kristallisation* deutlicher.
- 15 Hans Ulrich Gumbrecht, *Form ohne Materie versus Form als Ereignis*, in: Henk de Berg, Matthias Prangel (Hg.), *Systemtheorie und Hermeneutik*, Tübingen–Basel 1997, 31–46, hier 44.
- 16 Ebd., 40; Zitat Nancy bei Gumbrecht zit. als: Jean-Luc Nancy, *The Birth to Presence*, Stanford 1993, 4.
- 17 Jacques Derrida, *Schibboleth. Für Paul Celan*, übers. von Wolfgang Sebastian Baur, Wien 1986, 18; zitiert im Folgenden mit Sigle S im Fließtext.
- 18 Vgl. Deleuze, Guattari, *Was ist Philosophie?*, 184f.: »Zwischen zwei Augenblicken befindet sich nicht mehr die Zeit, vielmehr ist das Ereignis selbst eine Zwischen-Zeit: Die Zwischen-Zeit ist nicht Ewigkeit, aber auch nicht Zeit überhaupt, sie ist Werden. [...] Alle Zwischen-Zeiten überlagern einander, während die Zeiten aufeinanderfolgen. [...] Hier geschieht nichts, alles aber wird«.
- 19 Armin Nasschi, *Die Zeit des Textes*, in: de Berg, Prangel (Hg.), *Systemtheorie und Hermeneutik*, 47–68, hier 55f.
- 20 Ebd.