

Holger Steinmann

Sperrpoetologie

Zu Paul Celans *Sprachgitter*

Sprachgitter ist eines der Gedichte Paul Celans, das in der Philologie der letzten fünfzig Jahre am intensivsten diskutiert, kommentiert und interpretiert wurde. Dabei wurde immer wieder darauf hingewiesen, dass das Wort *Sprachgitter* (wie auch das Gedicht dieses Titels) für Celan eine wesentliche poetologische Dimension habe, die unter anderem darin dokumentiert sei, dass er auf diesem Wort als Titel für den ganzen Gedichtband insistierte. Sein damaliger Lektor Rudolf Hirsch hielt den Titel für äußerst problematisch, er sei „nicht einfach genug“ und man solle „das Schwierige, dem nicht auszuweichen ist und dem nicht ausgewichen werden soll, nicht demonstrieren, sondern cachieren“.¹ Celan räumt in seiner Antwort zunächst ein, dass der Titel „zweifellos ambi-; ja polyvalent“ sei und außerdem „etwas verdammt ‚Poetisches‘“ habe, fährt dann aber fort: „Ich sage mir aber gleichzeitig, daß mir in ‚Sprachgitter‘ auch das Existenzielle, die Schwierigkeit alles (Zueinander-)Sprechens und zugleich dessen Struktur mitspricht (vgl. ‚Raumgitter‘), damit ist das zunächst amphibisch anmutende wieder zurück gedrängt“.²

Die Doppelbödigkeit dieses Satzes betont die Radikalisierung des Begriffs von Sprache, der mit dem Wort *Sprachgitter* verbunden ist; so lässt sich der Satz zum einen in drei konsekutiven Elementen konstruieren, zum anderen aber kann „die Schwierigkeit alles (Zueinander-)Sprechens“ als Umschreibung für „das Existenzielle“ schlechthin gedeutet werden, womit dieses ‚Existenzielle‘ nicht allein als sprachlich verfasstes charakterisiert, sondern zugleich wesentlich mit dem Problem der Begegnung, der Trennung und der Grenze zusammengedacht wäre. An dieser poetologischen Bemerkung wird zudem deutlich, dass sie nicht allein nach einer ‚literarischen Form‘ – dem ‚Gedicht‘ –

1 Rudolf Hirsch an Paul Celan, 22. Juli 1958. In: Paul Celan, Rudolf Hirsch: Briefwechsel. Hg. von Joachim Seng. Frankfurt a.M. 2004, S. 43.

2 Ders., S. 44 f. (Brief vom 26. Juli 1958). In einer Vorversion von *Schneebett*, dem Gedicht, das auf *Sprachgitter* folgt, rekurriert Celan auf diesen kristallografischen Begriff mit dem Wort „Raumgittertieft“ („Kristall um Kristall/zeitief gegittert“, heißt es in der Endfassung). Vgl. Paul Celan: *Sprachgitter. Vorstufen – Textgenese – Endfassung*. Tübinger Ausgabe. Hg. von Jürgen Wertheimer. Frankfurt a.M. 2000, S. 40 f.

fragt noch lediglich nach dem ‚Einzelfall‘ eines Gedichts mit dem Titel *Sprachgitter*, sondern sich – ausgehend vom Gedicht – auch der Frage nach der Sprache überhaupt zuwendet.

Mit einem gewissen Vorbehalt gegen bestimmte Deutungen, Kommentare und Interpretationen, die *Sprachgitter* nach sich gezogen hat,³ soll an dieser

3 Ganz zu schweigen von dem Nachweis von Referenzen auf ‚biografische‘ und ‚historische‘ Fakten, die zum einen in diesem Zusammenhang oft zu dünn oder zu fragwürdig sind, um in letzter Instanz zu mehr als einem anekdotischen Aperçu zu taugen, zum anderen aber – was gravierender ist – den äußerst diffizilen poetologischen Aspekt des Texts eher verdecken und verdunkeln, indem sie den Text des Gedichts auf ein ‚Medium‘ vorgeblich eindeutiger, jenseits des Texts liegender Fakten reduzieren, die aber über die spezifische Verfasstheit des Textes nur sehr wenig sagen. – Zu diesen Fakten gehört etwa, dass Günther Neske Celan zu Pfingsten 1957 eine Postkarte sendet, auf der das „Sprechgitter des ehemaligen Klarissen-Klosters Pullingen“ abgebildet war (Paul Celan: *Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe* in einem Band. Hg. von Barbara Wiedemann. Frankfurt a.M. 2005, S. 652), oder dass *Sprachgitter* ein „actual donnée“ darin finde, dass Celan mit seiner Frau Gisèle Lestrange deren Mutter besuchte, die nach dem Tod ihres Mannes in ein bretonisches Kloster eingetreten war und mit den Besuchern lediglich durch solch ein Sprechgitter reden konnte. Felstiner schreibt: „This may have prompted ‚Speech-Grille‘: The French Catholic marquise vis-à-vis an East European Jewish poet, with all the otherness involved in this encounter“ und fährt fort: „The poem involves her [Gisèle], a Lestrange, as much as her mother“, da im Gedicht ja von ‚Fremden‘ die Rede ist; John Felstiner: *Paul Celan: Poet Survivor*, Jew. New Haven, London 1995, S. 107. Während dies aber zumindest noch in Ansätzen bedenkenswert sein mag, sind die gravierenden Widersprüchlichkeiten, die Jean Bollacks Text zu *Sprachgitter* auszeichnen, kaum zu übersehen. Zwar weist er in seinem Aufsatz *Paul Celan über die Sprache. Das Gedicht ‚Sprachgitter‘ und seine Interpretationen* von 1988 nicht unberechtigt auf die Rekurrenz verschiedener Interpretations-‚topoi‘ (Nichtkommunikation, mystischer Dualismus etc.) hin, die die Sprache des Gedichts in eine andere, angeblich ‚konkretere‘ Bildsphäre überführten, die in der Folge zum eigentlichen Gegenstand der Interpretation würden, doch verfährt er in seiner eigenen Lektüre auf eine ganz ähnliche Weise, wenn er in dem Gedicht die Verbrechen des Nationalsozialismus – wenn auch in ‚negativer‘ Weise – dargestellt sieht: „In Wirklichkeit sind die Wörter schon innerhalb der Figur kontaminiert – ist die ‚Tülle‘ nicht auch ‚Geschößhülse‘? Wie sonst den Mord in der Sprache der Mörder sagen?“ Jean Bollack: *Paul Celan über die Sprache. Das Gedicht ‚Sprachgitter‘ und seine Interpretationen*. In: Werner Hamacher, Winfried Menninghaus (Hg.): *Paul Celan*. Frankfurt a.M. 1998, S. 272–308, hier S. 277. In der Fußnote zu diesem Passus kommentiert er die – ihrerseits in der Tat nicht schlüssige – Deutung Kellelets mit den Worten: „Kelletat [...] konnte nicht darauf kommen. Was aufeinander stößt, sind die den Wörtern inhärenten Intentionen vor jeder poetischen Rhetorik.“ Mit der Wendung ‚darauf kommen‘ wird der poetische Text zu einem Ratespiel degradiert; und behauptet die Rede von der ‚inhärenten Intention der Wörter‘ – in diesem Fall – nichts anderes als die terminologische Festschreibung genau des Begriffs von Referenz, den Bollack kritisiert?

Stelle das Problem von ‚Wörtlichkeit‘ und ‚Metaphorizität‘ dieses Worts diskutiert werden. Zudem wird versucht darzulegen, wie dieses Problem mit den poetologischen Überlegungen Celans korreliert, die in einigen wesentlichen Punkten ihrerseits auf dieses Wort rekurrieren; das eine wie das andere ist umso problematischer, als die Begriffe von ‚Wörtlichkeit‘ und ‚Metaphorizität‘ in diesen Überlegungen auf eine grundsätzliche Weise in Frage gestellt werden. Laut Eintrag im *Deutschen Wörterbuch* ist ‚Sprachgitter‘ ein Synonym von ‚Sprechgitter‘ und meint das Gitter, durch das hindurch die Nonnen und Brüder mit den ‚Weltlichen‘ sprechen dürfen. In dieser Bedeutung benennt es genau den Ort, an dem ein Miteinandersprechen, eine Begegnung, ein Austausch von Worten stattfinden kann; es ist ein – wenn auch sehr begrenztes – Forum. Das Wort *Sprachgitter* setzt nun aber einen etwas anderen Akzent. Es spricht von etwas, dem Begriffe wie ‚Nichtkommunikation‘ und selbst noch ‚Negativität‘ nur schwerlich beikommen und demgegenüber auch standardisierte Zuschreibungen wie ‚hermetisch‘ oder ‚esoterisch‘ unangebracht sind, da das eine wie das andere letztlich auf offenzulegende Bedeutungen hinweist. *Sprachgitter* spricht vom Gitter; dies ist ein „stabwerk, das das hineinsehen oder hinein- und heraussteigen verhindern soll“,⁴ eine „aus Stäben bestehende Absper-

Darüber hinaus entbehrt diese Referenz jeglicher Grundlage: Bollack weist an keiner Stelle den Zusammenhang von ‚Tülle‘ und ‚Geschoßhülse‘ nach – was nicht verwundert, da er nicht nachweisbar ist. Zwanzig Jahre später veröffentlicht Bollack eine Interpretation, in der *Sprachgitter* als poetische Reaktion auf die Beziehung von Ingeborg Bachmann und Celan verstanden wird, ohne welche das Gedicht gar nicht ‚richtig‘ verstehbar sei. Es sei nicht in Abrede gestellt, dass das Gedicht in der Tat eine solche Reaktion sein *könnte* (auch wenn damit über das Gedicht nicht viel gesagt ist), doch ist der Ausschließlichkeitsanspruch, mit dem Bollack hier argumentiert, Ausdruck eines Begriffs von Semantik und Referenz, gegen den sich Celan nicht nur explizit gewandt hat, sondern gegen den seine Gedichte in ihrer Verfasstheit anstehen. Ein Beispiel für die interpretatorische Gewalt, die hier dem Text angetan wird, ist die Iris: Um das Problem zu ‚lösen‘, wer oder was die Iris sei, müsse man nur ein botanisches Buch aufschlagen (wobei zu fragen ist: welches? Denn einen Nachweis erbringt Bollack auch hier nicht), um zur deutschen Schwertlilie *Iris germanicus* und von daher mehr oder weniger direkt auf Bachmann sowie die Beziehung zwischen ihr und Celan zu kommen; vgl. Jean Bollack: *Dichtung wider Dichtung. Paul Celan und die Literatur*. Hg. von Werner Wögerbauer. Göttingen 2006, S. 376. Dabei gibt es in Hinsicht auf den Namen der Iris und das Thema der Liebe wesentlich plausible Referenzen; so konstatiert René Char (in *Sur le franc-bord*), dass Iris ein ‚Deckname‘ für die Geliebte des Dichters sei; vgl. René Char: *Œuvres complètes*. Paris 2007, S. 346 f.

4 Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. München 1999, Bd. 7, Sp. 7573.

rung“.⁵ *Sprachgitter* sagt demnach, dass die Sprache im Gedicht wesentlich mit Sperrungen und Untersagungen zu tun hat, dass sie genau das, was gemeinhin mit Sprache assoziiert ist – Austausch, ‚Kommunikation‘, Verständigung –, radikal in Frage stellt. Franz Wurm bezeichnet dies in einem Brief an Celan – in Erinnerung an ein Gespräch – als das „Einmalig-Inkommunikable“, das sich nicht nur am ‚modernen‘, sondern noch „am durchsichtigsten, mitteilbarsten Gedicht“ zeige.⁶ Noch das „Augenrund zwischen den Stäben“, mit dem das Gedicht einsetzt, ist nicht notwendig das Andere dieser Stäbe, das für die Begegnung zwischen einem Ich und einem Du stünde – es ist ebenso opak und abweisend wie diese Stäbe selbst und gehört mit zu deren versperrender Struktur. Wie noch zu zeigen sein wird, ist es aber genau diese Sperrung, die das ermöglicht, was Celan das ‚Freiwerden‘ der Sprache im Gedicht nennt – was seinerseits eine Form von Begegnung ermöglicht, die mit ‚Kommunikation‘ nichts zu tun hat. Wenn *Sprachgitter* überhaupt noch als Metapher im schulrhetorischen Sinne gelesen werden kann, dann nur unter der Bedingung der Rückhaltlosigkeit. Diese Metapher ist rückhaltlos, weil sie auch das gesamte rhetorische Konzept von Metaphorik – und vielleicht auch von Tropik und Figuralität überhaupt – grundlegend in Frage stellt. So sagt *Sprachgitter* zweierlei: Zum einen, dass Sprache im Gedicht ein Gitter ist – eine Absperzung, die den Zugang zu etwas einschränkt, beschränkt oder verunmöglicht; zum anderen sagt die Kombination dieser beiden Wörter auch, dass dieses Gitter den Zweck hat, das im ersten Wortteil Benannte fernzuhalten (man denke an das ‚Insektengitter‘), dabei aber auf dieses Fernzuhaltende hin gedacht ist. Denkt man diese beiden Aspekte zusammen, so ergibt sich die paradoxe Konstellation, dass ein Gitter aus Sprache dazu dient, Sprache fernzuhalten – oder genauer: dem Aspekt des ‚Kommunikablen‘ von Sprache den Weg zur Sprache zu versperren. Die „Struktur“, von der Celan in Hinsicht auf *Sprachgitter* spricht, ist demnach die einer strukturellen Sperrung, die noch Sprache selbst betrifft. Diese Sperrung wird später in dem Band *Lichtzwang* unter dem Titel *Sperrtonnensprache* in aller Deutlichkeit benannt.⁷ Die nautische Metapher der Sperrtonne (i. e. eine Bojenart, die ein unbefahrbares Seegebiet anzeigt) – die unter der nämlichen Rückhaltlosigkeit steht wie *Sprachgitter* – sagt, dass Spra-

5 Etymologisches Wörterbuch des Deutschen. Hg. von Wolfgang Pfeifer. München 1997, S. 452.

6 Paul Celan, Franz Wurm: Briefwechsel. Hg. von Barbara Wiedemann mit Franz Wurm. Frankfurt a. M. 2003, S. 36.

7 Paul Celan: *Lichtzwang. Vorstufen – Textgenese – Endfassung*. Tübinger Ausgabe. Hg. von Jürgen Wertheimer. Frankfurt a. M. 2001, S. 155.

che ein demarkiertes Sperrgebiet ist, zu dem jeder Zutritt untersagt bleibt: Sprache ist unbefahrbar.

Es ist nun die Frage, auf welche Weise diese ‚Sperrpoetologie‘ in *Sprachgitter* ins Werk gesetzt wird. Aus Gründen der Textökonomie stützt sich die folgende Lektüre allein auf die Lexik und die Grammatik des Gedichts.⁸ Aus diesen wird deutlich, dass in *Sprachgitter* das Moment der Begrenzung und Trennung in verschiedener Weise zur Sprache kommt, wobei den Momenten der Unbildlichkeit und der Unsichtbarkeit eine besondere Bedeutung zukommt. So ist fast jedem Wort und jedem Vers dieses Gedichts das Moment der Versperrung inhärent – es gibt kaum ein Wort, das nicht von Trennung, Grenze und Ausschluss spräche, bis hin zu den letzten Versen: „dicht beieinander, die beiden/herzgrauen Lachen./Zwei/Mundvoll Schweigen.“⁹ Sie sind „dicht beieinander“, doch impliziert jedes Bei- und Miteinander, jede Form von

8 Es liegt auf der Hand, dass *Sprachgitter* ein komplexes Geflecht aus literarischen, philosophischen und mythologischen Bezügen entfaltet. Hier sei nur kurz erwähnt, dass – neben Rilke, Benn und Jean Paul – René Chars kurzes Gedicht *La grille* eine weitere Referenz für Celan ist. Es ist davon auszugehen, dass Celan, der mehrere Texte von Char ins Deutsche übertragen hat und mit dessen Dichtungen genauestens vertraut war, dieses Gedicht gekannt hat. Es findet sich in *Neuf merci pour Vieira da Silva*, das zu dem 1956 veröffentlichten Zyklus *La bibliothèque est en feu* (Paris 1956) gehört. *La grille* lautet folgendermaßen: „Je ne suis pas seul parce que je suis abandonné. Je suis seul parce que je suis seul, amande entre les parois de sa closerie.“ Char: *Œuvres complètes* (Anm. 3), S. 386. (Der Zyklus, in dem dieser Text steht, wurde seinerseits in den Band *La parole en archipel* [Paris 1962] aufgenommen, der Chars Gedichte von 1952 bis 1960 versammelt. Die *Neuf merci* sind der portugiesischen Malerin Vieira da Silva gewidmet, die zur gleichen Zeit wie Char in Paris lebte. Einige der Bilder, die sie zu dieser Zeit malte, stellen – vornehmlich in grauen Farbtönen – Gitter- und Netzstrukturen dar.) Dieser Text weist nicht nur über seinen Titel einen Bezug zu *Sprachgitter* auf, er spricht auch in ähnlich radikaler Weise von einer Einschlüssigkeit, die eine Art Negativ zu der Ausschlüssigkeit von Celans Text darstellt. In Chars Text gibt es vornehmlich zwei Elemente, in denen diese Einschlüssigkeit figuriert. Zum einen verweisen die „parois de sa closerie“ auf das architektonische wie metaphorische Konzept des *hortus conclusus*; zum anderen spielt das Wort *amande* – in seiner Assonanz zu dem Wort *monade* – auf Leibniz' *Monadologie* an, in der die Monade in § 7 als ‚fensterlos‘ bestimmt wird: „Les Monades n'ont point de fenêtres, par lesquelles quelque chose y puisse entrer ou sortir“. Gottfried Wilhelm Leibniz: *Monadologie*. Französisch und deutsch. Hg. von Dietmar Till. Frankfurt a.M. 1996, S. 12. Diese Situierung der Grenzziehung zwischen Innen und Außen impliziert eine dem Text Celans ähnliche Zuspitzung des Gitters, das zunächst noch mit Transparenz und Durchdringlichkeit assoziiert werden kann, die dann aber – durch den Text – zu Untersagten werden.

9 Alle folgenden Zitate aus *Sprachgitter* stammen aus: Celan: *Sprachgitter* (Anm. 2), S. 40.

Nähe die irreduzible Trennung von Ich und Du. Auch die Wendung „Die Fliesen.“ greift diesen Trennungsaspekt auf: Fliesen sind dicht beieinander gesetzt und doch voneinander getrennt, wobei die Fugen zwischen den Fliesen eine Gitterstruktur bilden.¹⁰ Noch deutlicher wiederholt sich die Trennung in der syntaktischen Struktur des Verses: „Die Fliesen. Darauf,/dicht beieinander, die beiden/herzgrauen Lachen“. Es ist fast unmöglich, den genauen Zusammenhang zwischen „Die Fliesen.“ – einem unvollständigen, abgebrochenen Satz – und dem Folgesatz zu benennen, zumal das Adverb *Darauf* sowohl zeitlich – im Sinne eines Folgenden – als auch örtlich verstanden werden kann. Auch bedeutet das Wort *Lache* nicht nur *kleine Pfütze*,¹¹ sondern auch „ein in einen baum eingehauenes zeichen“ und, was für den Kontext der Trennung nicht unwesentlich ist, ein „grenzzeichen“ und „grenze überhaupt“. ¹² Einzig die in Klammern gesetzten Verse („Wär ich wie du. Wärst du wie ich./Standen wir nicht/unter *einem* Passat?/Wir sind Fremde.“) sprechen fast konkret von der Möglichkeit der Begegnung und des Zueinandergelagens. Doch geschieht dies zum einen im Irrealis oder im Optativ („Wär ich wie du. Wärst du wie ich.“), zum anderen im Präteritum und unter dem Vorbehalt der Frage – und dies an genau der Stelle, wo sich Ich und Du scheinbar in ein Wir transformieren. Der Passat (ein Wind, der in den Tropen weht – und von den Tropen wird noch zu sprechen sein), der mit diesem Wir in Zusammenhang steht, leitet sich vom spanischen *pasar* ab, das dem deutschen *passieren* entspricht; also einerseits die Erlaubnis eines Zugangs meint, andererseits auf ein zeitlich-örtliches Vorübergehen verweist.¹³ In diesem Zusammenhang ist von Bedeutung, dass Celan in einem Gespräch betont, dass er das Wort *wie* in diesem Passus als eine Art Epitaph auf eben dieses Wort verstanden wissen will: „Das war mein Abschied von dem trügerischen ‚Wie‘.“¹⁴ Dieses *wie* – das die Grundlage der Analogie, der Ähnlichkeit und mithin des Vergleichs und der Metapher ist – taugt nicht, den Zusammenhang zwischen Ich und Du zu begründen, da es lediglich

10 Zudem trägt das Wort *Fliese* das Signum der Trennung: Es geht etymologisch auf ein indoeuropäisches *(s)plei zurück, das soviel wie *spleißen* heißt. *Fliese* ist also ein Abgetrenntes, ein Splitter.

11 Darüber hinaus wäre „Lachen“ hier auch als die korrekte Pluralform des substantivierten Verbs *lachen* lesbar.

12 Deutsches Wörterbuch (Anm. 4), Bd. 12, Sp. 14.

13 Felstiner weist zudem auf die Assonanz von *Passat* und *Passah* hin, was dann aber nichts anderes hieße, als dass selbst das Pesachfest fragwürdig geworden ist; vgl. Felstiner: Paul Celan (Anm.3), S. 107.

14 Hugo Huppert: ‚Spirituell‘. Ein Gespräch mit Paul Celan. In: Hamacher, Menninghaus (Hg.): Paul Celan (Anm. 3), S. 319–324, hier S. 319.

darüber hinwegtäuscht, dass Ich und Du in ihrer Begegnung voneinander getrennt sind – was das Gedicht in aller Deutlichkeit zur Sprache bringt.

Auch das Wort „Iris“ steht in direktem Zusammenhang mit diesem Moment der Ausgeschlossenheit. Die Iris ist weniger eine, wie Hendrik Birus schreibt, „synekdochisch-metonymische Detaillierung“ des Auges,¹⁵ als vielmehr eine präzise Zuspitzung auf das Moment von Unsichtbarkeit hin. Die Regenbogenhaut ist genau der Teil des Auges, der am wenigsten mit dem Zustandekommen von ‚Bildern‘ zu tun hat; es ist nicht von Netzhaut, Pupille und Linse die Rede – sondern von der Regenbogenhaut, die den Lichteinfall der Linse durch eine Veränderung der Pupillengröße reguliert und die mithin einen – wenngleich blinden – ‚Lichtsinn‘ hat; sie reagiert in einem Reflex zwar auf Licht, reflektiert aber kein Bild. Die Iris ermöglicht somit zwar den Sehvorgang mit, ist selbst aber blind. Diese Blindheit ist zudem in der Umschreibung der Iris – Schwimmerin – dargestellt, die die anagrammatische ‚Reflexion‘ von Iris enthält: Schwimmerin. Nur geschieht diese Reflexion eben nicht im Imaginären – nicht also als Bild der ‚pupilla‘ in der Pupille –, sondern allein in der Schrift.¹⁶ Das Mo-

15 Hendrik Birus: Sprachgitter. In: Jürgen Lehmann (Hg.): Kommentar zu Paul Celans ‚Sprachgitter‘. Heidelberg 2005, S. 209–224, hier S. 211. Genauso wenig findet sich in dem Gedicht eine „metonymische Vergegenwärtigung“ einer „erblickten Szenerie“; ebd.

16 Es stellt sich die Frage, ob in Hinsicht auf die Momente der Trennung in *Sprachgitter* und der Iris nicht noch Ovids *Metamorphosen* als Referenztext zu bedenken wären. In der Sage von Ceyx und Alcyone im elften Buch erträgt Iuno es nicht länger, dass Alcyone an ihrem Altar für ihren Gemahl Ceyx opfert, der bei einem Sturm ertrunken ist. Sie bittet deshalb Iris, ihre Botin, im cimmerischen Land das Haus des Schlags aufzusuchen und den Schlaf zu bitten, Alcyone die Nachricht vom Tod ihres Mannes über einen Traum zukommen zu lassen. Der Schlaf beauftragt seinen Sohn Morpheus, der in der Gestalt des ertrunkenen Ceyx Alcyone die Nachricht überbringt; vgl. P. Ovidius Naso: *Metamorphosen*. Lateinisch/Deutsch. Hg. von Michael von Albrecht. Stuttgart 1994, Buch 11, V. 583–670. Es wäre zu fragen, ob die diesem Mythos inhärenten Motive wie Todesnachricht, der beständige Aufschub der Überbringung dieser Nachricht, die von einer Figur an die andere weitergereicht wird, das Graue und Trübe der cimmerischen Gefilde, die Situierung des Traums mit *Sprachgitter* in Zusammenhang gebracht werden können, zudem Iris, als Enkelin des Oceanos, mit dem Element des Wassers verbunden ist. Eine weitere Referenz ist die kleine – einem Wörterbucheintrag ähnelnde – Dichtung namens *Sur le franc-bord*, mit der René Char seinen Zyklus *Lettera amorosa* schließt: „I. IRIS. 1° Nom d'une divinité de la mythologie grecque, qui était la messagère des dieux, et qui, déployant son écharpe, elle produisait l'arc-en-ciel./2° Nom propre de femme, dont les poètes se servent pour désigner une femme aimée et même quelque dame dont on veut taire le nom./3° Petite planète./II. IRIS. Nom spécifique d'un papillon, le nymphale gris, dit le grand mars changeant. Prévient du visiteur funèbre./III. IRIS. Les yeux bleus, les yeux noirs, les yeux verts, sont ceux dont l'iris est bleu, est noir, est vert./IV. IRIS.

ment der Unsichtbarkeit findet sich in den folgenden Versen wieder in dem Himmel, der durch die Wendung ‚muß nah sein‘ nicht als ein in irgendeiner Weise erblickter – oder überhaupt erblickbarer –, sondern als vermuteter oder gewünschter situiert ist. Dieser Unsichtbarkeit wiederum korreliert der „blakende Span“, wobei das adjektivierte Verb *blaken* in seiner Etymologie den Vorgang des Verdunkelns mit sich führt: „Für *blaken* ist von einer Bedeutung ‚glänzen, leuchten‘ auszugehen, die sich über ‚brennen‘ zu ‚qualmen, rußen‘ entwickelt.“¹⁷ Auch an den Versen „Am Lichtsinn/errätst du die Seele.“ wird dieser Aspekt des A-Spektiven deutlich. Der Lichtsinn ist – wie der Lichtsinn der Iris – ein eher dem Taktilen und Haptischen als dem Optischen zuzurechnender Sinn, den Einzeller wie auch Pflanzen und bestimmte Tieren haben, die sich zwar am Licht orientieren, dieses aber nicht sehen.¹⁸

Von den beiden Aspekten des Getrenntseins und der Unsichtbarkeit sprechen auch die poetologischen Fragmente Celans, die jene mehr oder weniger unmittelbar mit der Frage nach der Rhetorik und der Übertragbarkeit in Zusammenhang bringen. Um zu verdeutlichen, worin sich Celan in diesen Fragen von dem ‚artistischen‘ Begriff der Rhetorik absetzt, sei hier kurz auf einen der frühesten ausführlichen – und immer wieder diskutierten – Aufsätze zu *Sprachgitter* eingegangen, nämlich *Accessus zu Celans ‚Sprachgitter‘* von Alfred Kelle-tat. Er stehe exemplarisch für eine Interpretationsweise, nach der bestimmte Worte und Passagen des Gedichts als Tropen zu lesen seien, die sich – auf mehr oder weniger unkomplizierte Weise – in wörtliche Bedeutungen übersetzen ließen. Problematischer noch als Kelle-tats rein katalogisierende Bestandsaufnahme der möglichen Bedeutungen des Worts *Sprachgitter* ist dessen Deutung als Verknüpfung und Über-Kreuz-Verflechtung. Dieser folgt nicht nur die Annahme, dass *Sprachgitter* eine Art Metapher für argumentative Figuren sei, die „antithetische[], kontrapostische[] Wendungen“ implizieren, es wird gar ein „Formgesetz“ konstruiert, das *Sprachgitter* als Metapher für ein poetisch-rhetorisches Verfahren begreift,¹⁹ welches von der Interpretation lediglich auf

Plante. Iris jaune des rivières./Iris plural, iris d'Éros, iris de *Lettera amorosa*.“ Char: *Œuvres complètes* (Anm. 3), S. 346 f. Char führt hier freilich „Iris plural“ als ein Irisieren der Sprache in ihrer Vieldeutigkeit vor, während Celan das karge, graue, ‚traumlose und trübe‘ Gegenstück hierzu verfasst.

17 Etymologisches Wörterbuch (Anm. 5), S. 144. Ähnliches gilt für das Adjektiv *grau*, das in *Sprachgitter* zweimal in dem Wort *herzgrau* vorkommt: „Ähnlich wie *blau* entwickelt sich auch *grau* aus einer Ausgangsbedeutung ‚glänzend, strahlend, hell‘.“ (ebd.)

18 Vgl. Kommentar zu Paul Celans ‚Sprachgitter‘ (Anm. 15), S. 217.

19 Alfred Kelle-tat: *Accessus zu Celans ‚Sprachgitter‘*. In: Über Paul Celan. Hg. von Dietlind Meinecke. Frankfurt a.M. 1973, S. 113–137, hier S. 119; vgl. auch passim, wo

dem ‚Rückweg‘ des *accessus* beschrritten werden müsse, um das Gedicht wieder mit seinem ‚eigentlichen‘, wahren Sinn auszustatten.²⁰ Diese Argumentation ist äußerst fragwürdig; nicht erst in den 1999 edierten Entwürfen zur Bühnerpreisrede polemisiert Celan gegen die Weise, in der Worte in lyrischen Texten als Tropen und Figuren interpretiert werden, nur um ihnen die Schärfe zu nehmen, sie erklärbar, handhabbar, verständlich, ‚kommunizierbar‘ zu machen. Diese äußerst zugespitzten Formulierungen – auf deren weitreichende Problematik weiter unter eingegangen wird – lagen Kellelat freilich nicht vor, sie sind aber in abgeschwächter, diplomatischer, aber nichtsdestoweniger doppelbödiger Form in den Passus der Bühnerpreisrede eingegangen, der mit der grundsätzlichen Infragestellung von Kunst und ‚Artistik‘ einhergeht – so im Schlusspassus der Rede, wenn Celan den Meridian als quasi-poetologischen Begriff erfindet. Er schreibt: „Ich finde etwas [...] – heitererweise – sogar die Tropen Durchkreuzendes.“²¹ Wenn man aber etwas durchkreuzt, heißt dies sowohl, dass man ihm begegnet – und in der Begegnung hinter sich lässt –, als auch, dass man es ausstreicht.

Das Problem, das damit einhergeht, ist gravierend. Wenn man Celans poetologische Äußerungen bis in die letzte Konsequenz ernst nimmt, hieße dies, dass die Erklärung eines Worts in einem Gedicht durch einen Tropus ausgeschlossen oder zumindest fragwürdig ist. Hinsichtlich der Sprache des Ge-

Kellelat Celans Sprache in Zusammenhang mit dem Barock bringt, und S. 130, wo er ausführt: „Wir haben *Sprachgitter* als Formgesetz verstanden, als Gittermetapher, die im erzwungenen Zusammenstoß von Unvereinbarem die Begrenztheit und Bedingtheit des Worts aufhebt, die im Bereich der Poesie den Satz vom Widerspruch tilgt und die Wahrheit des Gedichts paradoxal formuliert.“

20 Nachdem Kellelat, anhand einer hochkomplexen Passage aus *Der Meridian*, schlicht behauptet, dass das „Paradox vom Sprachschweigen, welches unser [sic!] Gedicht so vollkommen umschließt“ sich ‚lösen‘ würde (ders., S. 136), schließt er *Sprachgitter* noch an die lyrische Tradition an, indem er Goethes *Wink* aus dem *West-Oestlichen Divan* zitiert, in dem sich die Wendung „Zwischen den Stäben/Blicken ein paar schöne Augen hervor“, die natürlich „das Schönste“ an einem Mädchen sind. Dieser Passus wäre nicht weiter erwähnenswert, gipfelte er nicht in dieser allgemeinen Erläuterung: „Augenrund zwischen den Stäben des Wortfächers, der nur ein lieblicher Flor ist wie Jean Pauls blühende Sprachgitter – durch das Wort des Dichters allein sieht sich besser und tiefer blitzend Aug in Auge –, erkennt das Auge die Welt, das Du, durchs Sprachgitter.“ (ders., S. 137) Diese Erklärung geistert immer wieder – wenn auch in abgeschwächter und weniger blumiger Form – als das ‚dialektische‘, erklärende, versöhnliche Gegenstück zum Aspekt der Versperrung in *Sprachgitter* durch die Celan-Philologie.

21 Paul Celan: *Der Meridian. Endfassung – Vorstufen – Materialien*. Hg. von Bernhard Böschenstein, Heino Schmuil. Tübinger Ausgabe. Frankfurt a. M. 1999, S. 12.

dichts ist eine Beschreibung in rein technisch verstandenen rhetorischen Begriffen nicht nur nicht tauglich, vielmehr macht sie jegliches Verstehen unmöglich, da solch ein Zugriff auf das Gedicht gerade da Eindeutigkeit im Bezug auf ‚historische‘ oder ‚biografische‘ Fakten, auf literarische und philosophische Referenzen suggeriert, wo das Gedicht solchen Eindeutigkeiten schlichtweg entgegensteht.²² Auch die Behauptung und Auseinanderlegung der Vieldeutigkeit der Sprache des Gedichts in Bezug auf dessen Semantik und Rhetorik ist problematisch, denn auch solch eine Auseinanderlegung erschiene zunächst als eine – wiederum vereindeutigende – Aufschlüsselung der einzelnen Wortbedeutungen, die letztlich nicht mehr darstellt als eine Katalogisierung von – und sei es sich widersprechenden – Eindeutigkeiten. In Hinsicht auf diesen Problemkomplex finden sich in den Notaten zur Bühnerpreisrede einige sehr aufschlussreiche Wendungen, in denen auch das Wort *Sprachgitter* steht und die – was wesentlicher ist – einen direkten Bezug zum Gedicht dieses Titels haben. So äußert Celan sich in Hinsicht auf die Interpretationen und die Interpretieren seiner Gedichte zum Teil auf eine extrem polemische Weise, wobei er sich besonders dem Problem der Übertragbarkeit widmet und konstatiert, dass die Rede von Metaphern hinsichtlich des Gedichts unangemessen ist und von Feindschaft, ja Hass gegenüber dem Gedicht zeugt:

Als das Unübertragbare, selbst nicht leicht zu Tragende und oft Unerträgliche – unerträglich Schwere – *habt* man das Gedicht. Wer das Ge-

22 So ist etwa die Tradition ungebrochen, das Gedicht *Sprachgitter* als Metapher für die Shoah zu begreifen. In jüngeren Überlegungen hierzu wird mitunter noch versucht, das Moment der Negativität in diese Tradition mit hinein zu verordnen, so wenn beispielsweise geprüft wird, ob Celans Lyrik denn die zu Richtlinien mutierten Gedanken Adornos auch einhalte; so stellt Tomislav Zeli beruhigt fest: „Celans hermetisch-lakonische Dichtung erfüllt [] Adornos Bedingungen für Lyrik nach Auschwitz gleichwie für Lyrik über Auschwitz.“ Tomislav Zeli: *Zur Lyrik nach Auschwitz. Celans ‚Sprachgitter‘ und Bennis ‚Nur zwei Dinge‘*. In: *Zagreber Germanistische Beiträge* 14 (2005), S. 73–88, hier S. 84. Hier soll nun keineswegs dementiert werden, dass es zwischen Celans Gedichten und der Shoah einen Zusammenhang gibt – betont werden muss aber, dass dieser Zusammenhang ein so problematischer und umwegiger ist, dass noch der Begriff der Negativität als zu pauschalierend und zu ‚griffig‘ in Hinsicht auf die Sprache des Gedichts erscheint. Eine umsichtige Formulierung hinsichtlich dieses Zusammenhangs stammt von Werner Hamacher: „Deswegen wird [in dem Gedicht] Auschwitz nicht zum historisch begrenzten Faktum, der Mord nicht zum unproblematischen Gegenstand seines Sprechens, sondern zum Vorwurf eines Fragens, das sich als unberedt und darin als selbst von jenem Mord betroffenen bekennt.“ Werner Hamacher: *Entferntes Verstehen. Studien zu Philosophie und Literatur von Kant bis Celan*. Frankfurt a. M. 1998, S. 351.

dicht nicht mit-tragen will, überträgt und spricht von Metaphern. So wie der, der vom Gedicht nichts wissen will, von der Kunst und vom Können redet.²³

Dabei ist sich Celan darüber im Klaren, dass diese ‚Unübertragbarkeit‘ des Worts im Gedicht eine problematische ist: „Es gibt kein Wort, das, ausgesprochen, nicht den übertragenen Sinn mitbrächte; im Gedicht *meinen* die Worte, unübertragbar zu sein.“²⁴

Celan sagt also nicht, dass Rede nicht nur unter anderem *auch* übertragen sein kann, sondern dass es *kein Wort* gibt, das nicht selbst aus dieser Übertragung hervorgegangen und dessen Sinn nicht schon immer ein übertragener gewesen wäre. Die Wörter im Gedicht „*meinen*“ nun, nicht den rhetorischen ‚Gehalt‘ eines Wortes zu erweitern oder diesen zur Schau zu stellen, sondern diesen auszuschließen. Das Gedicht wäre also der Ort, an dem die Wörter ihre Metaphorizität zurückstellen und sich auf ihre Unübertragbarkeit beschränken. Dies heißt nun nicht, dass den Wörtern im Gedicht nun Wörtlichkeit in Form einer festgeschriebenen Semantik zukäme, dass sie quasi zu *verba propria* mutierten, in denen die Beziehung zwischen Bezeichnetem und Bezeichnung ein für allemal verhandelt und ausgetragen wäre. Unübertragbarkeit ist also nicht gleichzusetzen mit Eindeutigkeit. Dies zeigt sich in dem Passus an dem Wort *meinen*, das sich der Eindeutigkeit versperrt und als Homonym ein ganzes lexikalisches Register entfaltet, wobei die am wenigsten provokante Deutung auf das Wort *bedeuten* hinauslaufen würde. Gleichzeitig sagt der Satz aber auch, dass Wörter – als Subjekte – *der Ansicht sind*, dass sie unübertragbar seien oder dass sie es *gar lieben*, unübertragbar zu sein.²⁵ Dies wäre die genaue affektive Gegenbewegung zu dem Hass, den die Interpreten dem Gedicht und seiner Unübertragbarkeit entgegenbringen.²⁶

Damit bleibt freilich die Frage nach der Unübertragbarkeit bestehen, der Celan sich in seinen Ausführungen immer wieder zu nähern sucht. Dies geschieht in den beiden folgenden Passagen, wo er einen Begriff des ‚Bildhaften‘ der Metapher entgegenzusetzen sucht:

23 Celan: Der Meridian (Anm. 21), S. 158. Dieses und die folgenden Zitate aus den Notizen werden nach der diplomatischen Umschrift der Tübinger Ausgabe wiedergegeben, wobei hier Streichungen und nachträgliche Einfügungen berücksichtigt sind und Unterstreichungen kursiv dargestellt werden.

24 Ders., S. 159.

25 Vgl. hierzu den Eintrag 5e) zu MEINEN im Deutschen Wörterbuch (Anm. 4), Bd. 12, Sp. 1930, wo diese Bedeutung dokumentiert ist.

26 Auch das Wort *ausgesprochen* in diesem Passus ist eine Homographie, die sowohl *ausgespröchen* wie *ausgesprochen* betont werden kann.

Zu Metapher, Bild etc:

Bildhaftes, das ist keineswegs etwas Visuelles; es ist, wie alles mit der Sprache Zusammenhängende, ein geistiges Phänomen. Sprache: ist das nicht Begegnung mit dem *Unsichtbaren*[.] Es ist, noch im Stimmfernten, eine Frage an den/des Akzents; zum wahrgenommenen Bild im Gedicht gehört das Wahrnehmen auch seines Schallbilds. An den Atemhöfen, in denen es steht, erkennst du's; an den Kammzeiten[.] Das ist keineswegs dasselbe wie irgendeine billige impressionistische Lautmalerei, Klangfarbe etc. Es ist, auch hier, eine Erscheinungsform der Sprache, eine aus dem Geschriebenen, also Stummen, herauszuhörende Sprechart (*Sprachgitter*, das ist auch das *Sprechgitter* macht das sichtbar.)²⁷

Dieser Passus scheint zunächst in akkumulierenden Paradoxa zu sprechen: ein Bildhaftes, das a-visuell, an-optisch, unsichtbar sei; ein Geschriebenes und Stummes, aus dem etwas ‚herauszuhören‘ sei. Und, so die Klammer, *Sprachgitter* – das Gedicht, das Wort? – mache dies alles sichtbar, wobei aber die Unsichtbarkeit der Sprache nicht getilgt wird, der man im Gedicht begegnet. In dieser und der folgenden Passage finden sich Wendungen, die auf einen für Celan wesentlichen Punkt hindeuten, nämlich auf das Vernehmen: Das Gedicht bliebe nichtig, wenn es nicht vernommen würde.²⁸ Das Vernehmen aber ist hier an den ‚Entschluss zum Sprung‘ gebunden oder genauer: mit diesem identisch:

Das Gedicht ist der Ort, wo alle Synonymik aufhört; wo alle Tropen und alles Uneigentliche ad absurdum geführt werden; das Gedicht hat, glaube ich, noch da, wo es am bildhaftesten ist, einen antimetaphorischen Charakter; das Bild hat einen *phänomenalen*, durch Anschauung erkennbaren Zug. – Was dich von ihm trennt, überbrückst du nicht; du mußt dich zum Sprung entschließen.²⁹

Es gibt keinen Weg zum ‚antimetaphorischen‘ Bild des Gedichts, keine Brücke – zwischen dem Du und dem Gedicht liegt ein Abgrund, der nur durch einen Sprung überwunden werden kann, wobei dieses Überwinden aber kei-

27 Celan: Der Meridian (Anm. 21), S. 107.

28 Das Vernehmen des Gedichts kommt bereits in dem frühen Gedicht mit dem Incipit *Der Tauben weißeste flog auf* (aus *Mohn und Gedächtnis*; vgl. Celan: Gedichte. Hg. von Barbara Wiedemann [Anm. 3], S. 47) – einem frühen, noch deutlich die Spuren der Sprache des Symbolismus tragenden Text – zur Darstellung; vgl. hierzu Hamacher: Entferntes Verstehen (Anm. 22), S. 334.

29 Celan: Der Meridian (Anm. 21), S. 125.

neswegs eine permanente Überbrückung darstellt. So mag man den Sprung zunächst so lesen, dass in der Apostrophe des Du, in den Worten ‚Anschauung‘, ‚Begegnung‘ und ‚Wahrnehmen‘ von einem Sprung zwischen Schriftbild und Laut die Rede ist – dass also das Gedicht erst durch das Lesen zu Sprache wird: „Epiphanie/Zum Wiedererscheinen der Sprache im Gedicht gehört das Auftauchen des lesenden Auges.“³⁰ Erst wenn das Auge einen Blick freigibt – und nur solange es ihn freigibt – auf das ‚Geschriebene‘ des Gedichts, ist das Gedicht Gedicht: „Im Blick des Anschauenden erwacht das Angeschaute – aber es erwacht nicht zu ewigem Leben.“³¹ Das Gedicht ist also an die Freigabe des Blicks gebunden, der von dem Sichtbaren der Lettern in das Unsichtbare der Sprache springt. Der Sprung deutet aber noch auf etwas anders hin; Celan redet zwar davon, dass im Gedicht alle Synonymik zu einem Ende kommt, nicht jedoch alle Homonymik. Ein Homonym ist aber ein Wort, das in seiner etymologischen und lexikalischen Vielstelligkeit ein gesprungenes ist; im Lesen des Gedichts teilt sich dieser Sprung mit, indem er sich „noch im Stimmfernsten“ wiederholt. In dieser Homonymik kommen die Durchlässigkeiten, die Porositäten, die Freiheiten im Sprachgitter zur Sprache.

30 Ders., S. 138.

31 Ders., S. 136.

Sigrid Nieberle

„August 1959“.

Zur Datierung in Paul Celans *Gespräch im Gebirg*

Günter Hänzschel zum Geburtstag

Im Sommer 1959 entstand ein kurzer Prosatext Paul Celans, der seither schon häufiger auf seine Datierung hin befragt wurde. *Gespräch im Gebirg* erschien 1960 im Heft 2 der *Neuen Rundschau* und handelt – mit wechselnden Erzähl- und Dialogverfahren – von der Begegnung zweier Juden im „Gebirg“. Der Text enthält bereits im ersten Absatz den Hinweis, dass „der Jud“ „wie Lenz, durchs Gebirg“ „ging“.¹ Lenzens Wanderung durchs Gebirge ist in Büchners Prosatext (genauer: in dessen früheren Ausgaben, jedoch nicht im Manuskript) mit dem ersten Satz auf den 20. Januar festgelegt, worauf Celan in seiner Büchner-Preis-Rede aufmerksam macht. Mit diesem Datum ist zugleich auf den 20. Januar 1942 angespielt, an dem die sogenannte Wannsee-Konferenz begonnen hatte, die unter dem Vorsitz von SS-Obergruppenführer und Leiter des Reichssicherheitshauptamtes Reinhard Heydrich die vollständige Vernichtung der Juden in den Ostgebieten beschloss und organisierte.² „Vielleicht darf man sagen, daß jedem Gedicht sein ‚20. Jänner‘ eingeschrieben bleibt?“, lautet die viel zitierte rhetorische Frage in Celans Rede.³ Daten haben in Celans Poetik demzufolge einen besonderen Status, sie geben zeitliche Zusammenhänge Preis und verschleiern sie zugleich – je nach Leserkompetenz. Bereits Axel Gellhaus kommt jedoch zu dem Schluss, dass Zeit, Datierung und Gedicht bei Celan hinsichtlich jeweiliger textspezifischer und ästhetisch relevanter Aspekte gesehen werden müssen: „Die Beziehung zwischen dem Gedicht und den Ziffern der Geschichtsbücher ist weniger interessant, es kann nicht um die positivistische Zuordnung von biographischen Daten, historischen Fakten und Dich-

1 Paul Celan: *Gespräch im Gebirg*. In: Ders.: *Gesammelte Werke in fünf Bänden*. Hg. von Beda Allemann und Stefan Reichert unter Mitwirkung von Rolf Bächer. Bd. 3. 2. Aufl. Frankfurt a.M. 1992, S. 169–173, hier S. 169.

2 Vgl. Marlies Janz: *Vom Engagement absoluter Poesie. Zur Lyrik und Ästhetik Paul Celans*. Frankfurt a.M. 1976, S. 105.

3 Paul Celan: *Der Meridian. Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises*. Darmstadt, am 22. Oktober 1960. In: Ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. 3 (Anm. 1), S. 187–202, hier S. 196.