

Schwarze Mitte.

Zur Spur der Mutter bei Paul Celan und Art Spiegelman

Thomas Schneider

Annotation

Der Text verfolgt die Spur der Mutter in der Lyrik Paul Celans und im Independent-Comic Art Spiegelmans. Ausgehend von dem Versuch, diese Spur auch über die explizite textliche und bildliche Auseinandersetzung mit dem Thema hinaus strukturell nachzuzeichnen, wird angedeutet, auf welche Weise psychoanalytische Befunde zu einer Theorie des literarischen Sprechens über Traumata beitragen können.

Schlüsselwörter

Psychoanalytische Literaturwissenschaft, Lyrik, Independent-Comic, Shoah, Eltern-Instanzen, Mutterimago, Trauma

ICH KANN DICH NOCH SEHN: ein Echo,
ertastbar mit Fühl-
wörtern, am Abschieds-
grat.

Paul Celan, *Lichtzwang*

1. Einleitung

Die folgenden Ausführungen sind Teil eines Projekts, das die Spur der Mutter in Texten der Moderne zum Thema hat. Bezogen auf das Verhältnis von Zentrum und Peripherie kann es als Versuch verstanden werden, die Imago der Mutter als das Zentrum wichtiger Texte der Moderne auszumachen und zu zeigen, wie sich die Texte um dieses Zentrum herum organisieren und in Bezug auf dieses Zentrum als Peripherie: als immer schon randständige: als ausgesetzte und aussetzende Rede konstituieren. In ihrer für die analytische Durchdringung der hier skizzierten Zusammenhänge zentralen Studie *Schwarze Sonne* hat Kristeva (2007) im Anschluss an Freud und Lacan die Introjektion der Mutterimago als Ursache von *Melancholie und Depression* rekonstruiert und die zugleich psychisch regressive wie ästhetisch produktive Funktion der damit gegebenen Fixierung an Texten von

Nerval, Dostojewskij und Duras exemplarisch nachvollzogen. Die Krankheitsbilder von Melancholie und Depression können demnach grundsätzlich als Folge einer scheiternden Metaphorisierung verstanden werden. Dem von einer müttercodierten Schwermut Gezeichneten gelingt es nicht, sich von der Mutter abzulösen und die emotionale Kohärenz der infantilen Mutterbindung zu symbolisieren: sie in Zeichensysteme zu übertragen bzw. ein kohärentes Funktionieren von Zeichensystemen durch deren emotionale Grundierung überhaupt zu ermöglichen. Die Imago der Mutter verbleibt vielmehr als nicht angemessen zu repräsentierendes Ur-Objekt im Zentrum der Psyche, die sich in Bezug auf dieses beherrschende Introjekt nur als immer schon zersetzt erfahren und entsprechend segmentiert äußern kann. Die Artikulation des Melancholikers ist damit als fixierte eine zugleich fragmentarisierte, für die die Entfaltung der in dem präsymbolischen Ur-Objekt sprachlos gebundenen Kohärenz auf der suprasegmentalen, prosodischen Ebene der Sprache, durch „die sogenannte poetische Form, die die Zeichen auflöst und wieder zusammenfügt“ (Kristeva, 2007, S. 22), die einzige Möglichkeit einer produktiven Reinszenierung ist.

Mit dem Lyriker Paul Celan und dem Comic-Zeichner Art Spiegelman thematisiert diese Skizze zwei Autoren, für die der starke emotionale Bezug zur Mutter biographisch eindeutig und psychisch entsprechend manifest ist; durch die Shoah ist das Verhältnis zur Mutter für beide auf traumatische Weise intensiviert worden. Zunächst sollen einige Gemeinsamkeiten zwischen Celan und Spiegelman herausgestellt werden, um einen Aufriss der Thematik zu geben und Aspekte von deren traumatischer Dimension anzudeuten. Im Anschluss daran soll, zugleich positivistisch und collageartig, verfolgt werden, wie die Spur der Mutter die Texte Celans durchzieht, um im Kontext des ansatzweise freigelegten Verweisungszusammenhangs fragen zu können, wie die Instanz bzw. Imago der Mutter die lyrische Artikulation (mit)bestimmt: sie strukturiert und destrukturiert: ihre Struktur zu einer intensiv aporetischen macht und gerade durch diese Aporetik hindurch als eine Arbeit an und in der Sprache auszeichnet. Als von Anbeginn an intensives Ineinander einer analytischen Arbeit an Psyche und Sprache: als Arbeit am *Traumbesitz* (SU, 13) und Analysis des „Mutterwort(s)“ (*Vor einer Kerze*, SzS, 73, Z. 42), hat Celan seine dichterische Produktion in einer späten Phase explizit auch mit der Psychoanalyse Freuds engführen und deren Begrifflichkeit kritisch aufnehmen können.

2. Analogien

Für Celan und Spiegelman ist die Mutter biographisch aufs Engste mit den Anfängen der künstlerischen Produktion verbunden: wie Celan die deutsche Sprache, Literatur und Kultur durch seine Mutter kennen und lieben lernt, so fertigt Spiegelman schon früh gemeinsam mit seiner Mutter Zeichnungen an; beider Väter stehen bei diesem Tun auffällig abseits. Die Ermordung von Celans Mutter im Winter 1942 im Konzentrationslager Michailowka und der Suizid von

Spiegelmans Mutter 1968 stellen deswegen Traumata dar, mit denen die Gewalt der Shoah unmittelbar auch in jenen medialen Raum einbricht, der für beide eine Zone emotional hoch besetzter und behüteter Verständigung darstellte. Die daraufhin einsetzende und alles andere manisch absorbierende Arbeit an der Form, die in Sprache und Gedicht wie in Bild und Comic zu den innovativsten Auseinandersetzungen mit der Shoah führen wird, muss in ihrer Intensität auch von dorthier verstanden werden. Mit der Ermordung bzw. dem Suizid der Mutter in der Folge der Shoah affiziert deren maßlose Gewalt jeweils auch die Medien, die in der Mutter ihre repräsentative Instanz hatten, diese Instanz wiederum repräsentierten und der emotionalen Kommunikation mit dieser Instanz dienten. In jedem der auf diese Weise muttercodierten Zeichen ist fortan die Gewalt der Shoah anwesend; die Zeichen, die für die Auseinandersetzung mit dem traumatischen Gewaltgeschehen zur Verfügung stehen, er-innern immer auch die Male eben dieser Gewalt. Anders als für Spiegelman, der mit dem Independent-Comic in einem Medium arbeitet, das als solches vom Missbrauch unberührt blieb, führt die Identität von Mutter- und Mördersprache für Celan zu einer Verletzung, die sich dem Medium unmittelbar selber einschreibt und damit zu einer unaufhebbaren inneren Aporie seiner Dichtung wird: „Welches der Worte du sprichst – (/) du dankst (/) dem Verderben.“ (*Welchen der Steine du hebst*, SzS, 82, Z. 13-15)

Spiegelman hat den 1972, also vier Jahre nach dem Selbstmord seiner Mutter gezeichneten Comic *Gefangener auf dem Höllenplaneten* genannt und später in Band I von *Maus*, den ersten Teil der Rekonstruktion der Shoah-Erfahrung seiner Eltern, aufgenommen. So wie der Titel eine Identifikation seiner eigenen Position mit den Gefangenen der Konzentrationslager vornimmt, die bildlich auch an der Kleidung des Protagonisten deutlich wird, so weist der Untertitel *Eine Fallgeschichte* ausdrücklich auf die psychoanalytische Dimension des Geschehens hin. Diese Dimension ist schon an dem Foto ablesbar, mit dem der Comic noch vor dem Titel beginnt. Auf diesem Foto hat die Mutter des Autors ihre Hand bewahrend auf dessen Kopf gelegt: bewahrend im Sinne des mütterlichen Schutzes, zugleich aber auch im Sinne einer Fixierung des kindlichen Stadiums, in dem der Sohn sich aktuell befindet. Eine weitere und für den dargestellten Schuldzusammenhang zentrale Dimension der Geste des Handauflegens mag auch die der Übertragung von Schuld auf den Sündenbock sein, wie sie in 3. Mose 16, 20-22 geschildert wird.

Entsprechend steht im Zentrum dieser *Fallgeschichte* das Problem der Ablösung von der Mutter, die dem kindlich zusammengekauerten Protagonisten in der Erinnerung an ihre letzte Begegnung als behütende und bedrohliche Riesin erscheint. Die bruske Zurückweisung des Liebes(über)angebots, wie die Mutter es mit der Frage nach der Liebe ihres Sohnes ausdrücklich macht und mit dem sie in dessen Perspektive nur „schon wieder die Nabelschnur festzog“ (Spiegelman, 1998a, S. 103), wird nach dem Suizid der Mutter für den Protagonisten zum Einsatzpunkt einer Schuldzuschreibung und überwältigender Schuldgefühle, die ihn sich selbst hinter Gittern in der Position eines *Gefangenen auf dem Höllenplaneten* imaginieren

lassen. Der eigentliche „Knoten“ dieser „imaginären Knechtschaft“ (Lacan, 1973, S. 70) ist der Kurzschluss von Libido und Aggression zu einem unauflöselichen Ambivalenzkonflikt, dessen Momente in der Aufspaltung der Mutter in „Mami!“ und „Biest“ (Spiegelman, 1998a, S. 103; im amerikanischen Original „Mommy!“ und „Bitch“) zum Ausdruck kommen. Der Ausweg aus dieser Position einer Gefangenschaft im Imaginären ist umso versperrter, als zunächst beide Elternteile als Kommunikationspartner nicht mehr zur Verfügung stehen: mit dem Suizid der Mutter bricht auch die Instanz des Vaters zusammen, den der Sohn nun seinerseits zu halten gezwungen ist. Im Moment seines Zusammenbruchs wird für den Vater seine Frau zur apostrophierten „Mutter ... Mutter ...“ (Spiegelman, 1998a, S. 101) und das ödipale Dreieck mit dem unvermittelt in die Vaterposition versetzten Sohn im Zeichen der toten Mutter auf eine inverse und notwendig instabile Weise geschlossen.

Mit einer ersten Kurzversion beginnt 1972, also zeitgleich mit dem *Höllensplaneten*, Spiegelmans obsessive und sich über Jahrzehnte erstreckende Arbeit an *Maus*, in deren Zentrum lange Gespräche mit seinem Vater stehen, und die mit einer Psychoanalyse des Autors einhergeht. Diese Arbeit kann wesentlich auch als Versuch verstanden werden, die infolge der im Suizid der Mutter kulminierenden Shoah-Erfahrung im Innersten geschwächte Instanz des Vaters zu rekonstituieren, um den Bann des Imaginären in die Artikulationen einer wieder errichteten symbolischen Ordnung eintragen und auflösen und auf diese Weise auch die Mutter wieder anders – nämlich befreit von der eigenen imaginären Verstrickung – erinnern zu können. Über die Biographie des Autors hinaus leistet die dem Grauen von Auschwitz abgezwungene Rekonstruktion der Vater-Instanz Widerstand gegen die Depravierung, die auch und gerade diese Instanz durch den Terror der Nazis und die daraus resultierenden und über Generationen (bis heute) weitergetragenen Traumata erfahren hat. Was Spiegelman damit im peripheren Medium des Comics durchführt, hat seine genaue Parallele in Freuds direkt aufs kulturgeschichtliche Zentrum zielender Rekonstruktion der jüdischen Vaterreligion, die er mit *Der Mann Moses* und die monotheistische Religion 1939 im Angesicht des deutschen Faschismus unternahm.

Auch wenn das traumatische Moment der Biographien von Celan und Spiegelman nicht einfach identisch sein kann, so bestehen doch deutliche strukturelle Analogien: Celans Schuldkomplex resultiert daraus, die Eltern nach einem Streit mit der Mutter über die Möglichkeit des Untertauchens alleine gelassen, sie dadurch schutzlos der SS überantwortet und ihnen danach nicht mehr, wie es anderen möglich war, beigestanden zu haben. In seiner Deutung der traumatischen Sequenzen, die zu Celans Selbstmord am 20. April 1970 geführt haben, referiert Vogt (2000, S. 1043/44) die entscheidende Szene:

„1960 gestand er der schwedischen Freundin von Nelly Sachs, Eva-Lisa Lennartson, unter Tränen den ‚Verrat‘ an seinen Eltern. Es sei ihm nach der

Verhaftung seiner Eltern gelungen, zu diesen vorzudringen und die Hand seines Vaters durch den Stacheldraht hindurch zu ergreifen. Ein Wächter habe das gesehen und ihn in die Hand gebissen: „Und ich ließ Papis Hand los – denk dir, ich ließ die Hand los und lief davon.“

Es ist dies der Vorgang, der zu dem führt, was man als eine zweite Introjektion der Elterninstanzen bzw. Elternimages bezeichnen könnte: der lebenslange Prozess der Ablösung von den Eltern wird abgeschnitten und durch ein statisches Schuldverhältnis ersetzt. In Analogie zu Spiegelmanns Szenario kann diese reale und imaginäre Schließung als Konsequenz der das beherrschende Schuldgefühl generierenden Abschiedsszene auch aus der zweiten Strophe des ausdrücklich an die „Stunden- (/) mutter (/) Verzweigung“ (Z. 2-4) gerichteten Gedichts *Schwarzerde* (NR, 141) herausgelesen werden: „Ein aus der Hand und ihrer (/) Wunde dir Zu- (/) geborenes schließt (/) deine Kelche.“ (Z. 5-6) Die imaginäre Gefangenschaft, als welche Spiegelmann das Schuldverhältnis gegenüber seiner Mutter zeichnerisch exzessiv darstellt und über die Gespräche mit dem Vater zugleich reflektierend aufzulösen sucht, ist für Celan umso auswegloser, als nach dem Verlust beider Eltern keine dialogische Trauer- bzw. Traumaarbeit möglich ist. Gerade an der intendierten Dialogizität seiner Lyrik wird ihre intensive Monologizität deutlich. Ist das Gedicht für Celan „seinem Wesen nach dialogisch“, so ist jenes „Herzland“ (Celan, 2000a, S. 186), auf das jedes Gedicht zuhält, das psychisch „Besetzbares“ nur als „jenes Ferne“ (Celan, 2000b, S. 200), das nach dem Tod der Eltern nicht mehr zu erreichen und symbolisch nicht mehr einzuholen sein wird. Wird der Prozess der Ablösung von den Eltern traumatisch unterbrochen, so zeichnet dieser Bruch jeden Versuch einer nachträglichen Repräsentation bzw. Substitution der Instanzen, wie er zum normalen Ablösungsprozess gehört. Anstatt Instanzen der emotionalen und symbolischen Orientierung zu sein, werden die Eltern zu Images überhöht und verdinglicht und verbleiben wie die als Riesin gezeichnete Mutter Spiegelmanns als imaginäre Introjekte von quasi archaischer Dimension im Zentrum der Psyche.

3. Die Spur der Mutter in der Lyrik Celans

Im Folgenden soll der Spur der Mutter in der Lyrik Celans nachgegangen und provisorisch ein Feld von sich daraus ergebenden metaphorischen Verzweigungen und Überlagerungen skizziert werden. Nach meiner Übersicht sind es mindestens 26 Gedichte, die durch ausdrückliche Erwähnung oder eindeutige (biographische) Anspielungen einen Bezug zur Mutter herstellen; in chronologischer Reihenfolge: *Kein ankerloses Tasten stört die Hand* (Fw, 371), *Die Mutter, lautlos heilend, aus der Nähe* (Fw, 373), *Es fällt nun, Mutter, Schnee in der Ukraine* (Fw, 399), *Nähe der Gräber* (SU, 17), *Schwarze Flocken* (SU, 19), *Espenbaum* (MuG, 30), *Todesfuge* (MuG, 40), *Der Reisekamerad* (MuG, 48), *Vor einer Kerze* (SzS, 73), *Stimmen* (SG, 91), *Radix, Matrix* (NR, 140), *Schwarzerde* (NR, 141), *Die Silbe Schmerz* (NR, 159), *La Contrescarpe* (NR, 160), *Und mit dem Buch aus Tarussa* (NR, 164), *In der Luft*

(NR, 166), *Wolfsbohne* (Zeitraum NR, 455), *Glanzloser* (Zeitraum NR, 458), *Hafen* (AW, 188), *Mutter, Mutter* (Zeitraum AW, 482), *Ihn ritt die Nacht* (LZ, 275), *Lauter* (LZ, 287), *Eingewohnt-entwohnt* (FS, 238), *Das unbedingte Geläut* (FS, 245), *Nah, im Aortenbogen* (FS, 253), *Ein Stern* (ZG, 358).

Aus dieser Übersicht seien noch einmal jene Gedichte herausgehoben, die eine ausdrückliche und direkte Erinnerung an die Mutter darstellen und ab 1942/43 auch die ihr angetane Gewalt ausdrücklich benennen: *Kein ankerloses Tasten stört die Hand* (Fw, 371), *Die Mutter, lautlos heilend, aus der Nähe* (Fw, 373), *Es fällt nun, Mutter, Schnee in der Ukraine* (Fw, 399), *Nähe der Gräber* (SU, 17), *Schwarze Flocken* (SU, 19), *Espenbaum* (MuG, 30), *Der Reisekamerad* (MuG, 48), *Wolfsbohne* (Zeitraum NR, 455), *Mutter, Mutter* (Zeitraum AW, 482). Zu nennen wäre hier auch das Gedicht *Todesfuge* (MuG, 40), in dem die Mutter zwar nicht erwähnt wird, dessen 31. Zeile über das Personalpronomen „dich“ (nicht zuletzt als Reflex auf das intimisierende „wir trinken dich“ der 10. Zeile) auf die Ermordung der Mutter bezogen werden kann und das der Autor in einem Brief an Ingeborg Bachmann ausdrücklich auch in diesem Sinne als „eine Grabschrift und ein Grab“ bezeichnet hat: „Auch meine Mutter hat nur dieses Grab.“ (Bachmann/Celan, 2009, S. 127)

In einer ganzen Schicht der Celanschen Lyrik verbinden sich Anrede und Erinnerung an die Mutter mit der Erinnerung an die Landschaft der Bukowina. Als die in der Bremer Rede von 1958 evozierte „Gegend, in der Menschen und Bücher lebten“ (Celan, 2000a, S. 185), bleibt sie bis zuletzt der (verlorene) Hinter-Grund seiner Dichtung. Entsprechend der für diese Gegend einstehenden Metaphorik des Brunnens – beschwörend etwa in *Oben, geräuschlos* (SG, 109): „(Erzähl von den Brunnen, erzähl (/) von Brunnenkranz, Brunnenrad, von (/) Brunnenstuben – erzähl.“ (Z. 8-10) –, stellt *Espenbaum* (MuG, 30) in den Zeilen „Regenwolke, säumst du an den Brunnen? (/) Meine leise Mutter weint für alle.“ (Z. 5/6) die Verbindung zwischen der Erinnerung an den frühen Lebensraum und der an die Mutter ausdrücklich her. Shmueli (2000, S. 14) spricht mit Bezug auf genau diesen Zusammenhang von „Pauls Mutter-Traumwelt“. Es ist nicht zuviel der Spekulation, die Brunnen-Metaphorik mit ihrem lebenspendenden Aspekt und ihrem Bezug zur Metaphorik des Wassers – so explizit in *Am Brunnen* (SU, 14) – auch als ein sprachliches Substitut für die mit der Mutter verbundenen imaginären Gehalte zu lesen. Impliziert wäre darin allerdings bereits die Ambivalenz, die mit der unauslotbaren Dunkelheit und Tiefe von Brunnen und Wasser einen nicht weiter zu analysierenden Ursprung (re)inszeniert, der seine regressive Macht bis zur (zukünftig zu- statt abnehmenden) Sehnsucht einer endgültigen Vereinigung mit ihm entfaltet. Zugleich wäre darin auch die spätere Transformation in die jede Möglichkeit einer romantisierenden Konnotation aufkündigende Metaphorik des ‚Schachtes‘ angelegt. Die Sehnsucht nach einem (tragenden) Grund bzw. einem (abgründigen) Grund-Werden ist dabei schon in den frühen Gedichten an die Mutter angelegt, wenn die (Selbst-)Versicherung: „Denn du bist Ruhe, Mutter, Schimmer aus dem Grund.“ (Z. 14) in *Kein ankerloses Tasten* (Fw, 371) nur die

Negation des mit diesem Titel bereits als erfahren gesetzten haltlosen Flottierens in der Nachfolge Rimbauds darstellt. Ablesbar wird daran, dass in dem späteren Verlust der Mutter sich auch eine frühe Verlustangst realisiert, der „dein Gesicht“ (Z. 6) mit seinem „hellen Ruhn“ (Z. 9): Die *Mutter, lautlos heilend, aus der Nähe* (Fw, 373) sich immer schon zu entziehen droht bzw. immer schon entzogen hat. Auch der Hinweis von Chalfen (1983, S. 110), „daß Paul (...) bei der Loslösung von der Mutter versagt hatte“, verweist auf diesen psychodynamischen Untergrund der späteren Traumatisierung.

Als verlorene wird diese Imagination eines ruhenden Grundes in *Schwarzerde* (NR, 141) beschworen, wenn der im Titel mitgegebene Bezug zu der „(f)ruchtbare(n) Humusschicht in Südrußland und der Ukraine, auch in Celans Heimat Bukowina“ (Wiedemann, zit. n. Celan, 2005, S. 688) zur „schwarze(n) (/) Erde“ (Z. 1/2) gebrochen und über die Anrede „du“ mit der „Stunden- (/) mutter (/) Verzweiflung“ (Z. 2-4) identifiziert wird. Die Interferenz von heimatlicher Erde und jenem „Acker“ (*Radix, Matrix*, NR, 140, Z. 14), auf dem die Mutter im Lager zu Zwangsarbeit verpflichtet war, verweist mit den Zeilen „auch dieser (/) Fruchtboden klafft“ (*Radix, Matrix*, Z. 30/31) auf jene poetologischen Implikationen, die Celan durch Bezugnahme auf die Metaphorik von *Schwarzerde* und die damit verbundene Dimension der ‚Verzweiflung‘ im Zusammenhang mit der Frage nach dem verlorenen Grund der Dichtung in seinem Essay über Mandelstam thematisiert: „Die Frage nach dem Woher wird dringender, verzweifelter – die Dichtung – in einem seiner Essays über die Poesie nennt Mandelstam sie einen Pflug – reißt die untersten Zeitschichten auf, die, *Schwarzerde der Zeit*‘ tritt zutage.“ (Celan 2005, S. 688) Die in *Schwarzerde* enthaltene Ambivalenz von tragender und unerträglicher Erinnerung wird in ihrer poetologischen Dimension noch einmal deutlich, wenn man die Zeile „die feuchte Schwarzerde Neairas, neu umgebrochen jede Nacht“ aus Celans Übersetzung von Mandelstams *Hufeisen-Finder* (Celan, 2000c, S. 135) auf den Prozess des Zeilen(um)bruchs „Schwarzerde, schwarze (/) Erde“ (Z. 1/2) bezieht und damit als Hinweis auf die Brechung – strukturell: den Eintrag einer Differenz in eine Indifferenz – als eines der inneren Verfahren von Celans Textarbeit versteht.

Eine ähnliche Engführung von Verlust der Mutter und poetologischen Aspekten verläuft über das Substantiv ‚Blei‘ und das Adjektiv ‚bleiern‘. Die Erinnerung an die Ermordung der Mutter in *Espenbaum* (MuG, 30): „Meiner Mutter Herz ward wund von Blei.“ (Z. 8) vermag die Zeile: „er trifft dich mit bleierner Kugel er trifft dich genau“ (Z. 31) aus *Todesfuge* (MuG, 40) als Bezugnahme auf dieses konkrete Verbrechen zu bestätigen. Dass gerade diese Zeile von *Todesfuge* die einzige ist, deren Kadenz mit der der ihr vorhergehenden – „der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Auge ist blau“ (Z. 30) – einen Reim bildet, verweist wiederum auf die in *Nähe der Gräber* (SU, 17) gestellte Frage: „Und duldest du, Mutter, wie einst, ach, daheim (/) den leisen, den deutschen, den schmerzlichen Reim?“ (Z. 9/10) In der Intimität des „leisen“ Reims gehen die mit ihrer körperlichen Nähe „lautlos heilende“ (*Die*

Mutter, lautlos heilend, aus der Nähe, Fw, 373, Z. 1) und die für immer ferne „leise Mutter“ (*Espenbaum*, Z. 6) sprachlich auf. Das Gedicht *Das Schwere* (SzS, 65), das über seine apostrophische Anfangszeile „Das Schwere, das du mir zuwarfst:“ (Z. 1) und die Metaphorik des Steins ebenfalls als dialogisch auf die Mutter bezogen gelesen werden kann, bindet mit der „Rede von Blei.“ (Z. 8) die Dichtung aufs engste an die Ermordung der Mutter zurück und verweist mit der folgenden Zeile: „Rede von Blei, sobald uns der Mond glänzt.“ (Z. 9) zugleich auf das auch für die Sprachschichten von *Todesfuge* zentrale Ineinander von spät- bzw. pseudoroman-tischer Kunst und industriell organisiertem Tod.

Schwarzerde thematisiert mit der als „du“ apostrophierten „Stunden- (/) mutter (/) Verzweiflung“ (Z. 3-5) die Verzweiflung nicht nur als den Zustand, in dem allein die Mutter noch erinnert werden kann, sondern deutet durch die appositive Identifikation auf die Substitution der Mutter durch den Zustand der Verzweiflung selbst, die als in sich gebrochene „Stunden- (/) mutter“ zum beschädigten Medium nachträglicher Identifikation wird. Die von Kristeva im Zeichen der *Schwarzen Sonne* analysierten Zustände von *Depression und Melancholie* stellen Formen der Erinnerung an die Mutter auch in diesem Sinne dar: sie sind die psychischen Medien, in welchen die Mutter mit dem Ziel einer ebenso nachträglichen wie in der intendierten Totalität unmöglichen Vereinigung beschworen wird. Erinnerung an die Mutter wird im Modus der Melancholie zur Er-Innerung der Mutter: der Ab-Grund der Melancholie damit selbst zum Substitut des Grundes, als welcher die Gegenwart der Mutter bereits in den frühen Gedichten gegen die Verlustangst angerufen wird. Deren traumatische Bewahrheitung durch den realen Verlust führt zu Revokationsversuchen, die umso verzweifelter sind, als die nackte Gewalt die Sprache als das Medium des Mediums Melancholie selber zeichnet. Nach der Shoah birgt die (deutsche) Sprache selbst, „angereichert‘ von all dem“ (Celan, 2000a, S. 186), Spaltpotential. In bildlicher und struktureller Analogie zu *Kristevas Schwarzer Sonne* ist es die Figur des Oxymorons, in der die Gefahr der Spaltung zunächst noch traditionell fixiert: die Spaltung durch ein Instrument der Rhetorik als eine metaphorisch aufgehobene verstanden werden kann. Das Gedicht *Schwarze Flocken* (SU, 19) führt dabei über „die finsternden Sonnen ... Kind“ (Z. 8) unmittelbar zu dem das Gedicht *Todesfuge* paradigmatisch strukturierenden Oxymoron „Schwarze Milch der Frühe“ (Z. 1, 10, 19, 27). Von traditionell-rhetorischen: ästhetisierenden und romantisierenden Metaphorisierungen einer auf eine weibliche Imago fixierten Melancholie unterscheiden sich auch andere Zeilen früherer Gedichte kaum, so etwa in *Gesang zur Sonnenwende* (SU, 22): „O steinerne Masten der Schwermut! O ich unter euch und lebendig! (/) O ich unter euch und lebendig und schön, und sie darf mir nicht lächeln ...“ (Z. 14/15) oder in *Mohn* (SU, 15): „daß er dem Aug der süßesten von allen (/) sein Herz, das schwarz von Schwermut ist, entdeckt.“ (Z. 11/12) Über die in diesen Zusammenhängen ebenfalls traditionelle Metapher des ‚Herzens‘ lassen sich jedoch zunehmend bildlich und strukturell radikalisierte Formen der Evokation verfolgen, in denen die Repräsentation in Form einer imaginären Hypostase unterminiert

wird. Ist die Möglichkeit einer rettenden Identifikation mit der Mutter in *Stimmen* (SG, 91) noch als unvermittelt emotionale bzw. medial unmittelbare darstellbar: „Stimmen, vor denen dein Herz (/) ins Herz deiner Mutter zurückweicht. (/) Stimmen vom Galgenbaum her“ (Z. 21-23), so weist bereits *Die Hand* (MuG, 29) mit der invers identifikatorischen Zeile „und ich bleib dir ein Hohlweg im Herzen“ (Z. 7) nicht mehr zurück auf ein romantisch aufgeladenes Medium, sondern voraus auf das in klinischer Kälte „ausgeschachtete Herz, (/) darin sie Gefühl installieren“ (*Das ausgeschachtete Herz*, FS, 236, Z. 1/2). Nicht mehr von Herz zu Herz geht die Kommunikation, sondern es wird das „ausgeschachtete Herz“ in dem Gedicht *Schwarz* (AW, 191) als zum „Schacht“ (Z. 7) entäußertes und entleertes zum Medium einer Vergegenwärtigung, darin sich die Präsenz mit ihrer Absenz körperlich paart: „Schwarz, (/) wie die Erinnerungswunde, (/) wühlen die Augen nach dir (/) in dem von Herzzähnen hell- (/) gebissenen Kronland, (/) das unser Bett bleibt: (//) durch diesen Schacht mußt du kommen – (/) du kommst.“ (Z. 1-8) Aus „dem zuinnerst Vergrabnen“ (*Nachts*, MuG, 46, Z. 9) wird das „Grab der Gefühle“ (*Vor einer Kerze*, SzS, 73, Z. 20): „Du bleibst, du bleibst, du bleibst (/) einer Toten Kind, (/) geweiht dem Nein meiner Sehnsucht, (/) vermählt einer Schrunde der Zeit, (/) vor die mich das Mutterwort führte“ (Z. 38-42). Es ist das „Mutterwort“, die beschworene Fülle der Identität von Mutter und Sprache selbst, das vor die „Schrunde der Zeit“: vor die Identität von räumlichem Ausgesetztsein und zeitlichem Aussetzen als dem Modus einer räumlich und zeitlich unaufhebbaren Ausgesetzttheit führt.

Bevor der Zusammenhang von Mutterimago und Poetologie, darin sich der Ausdruck einer sich bis zum klinischen Krankheitsbild der Depression verhärtenden Melancholie und die Reflexion der Möglichkeit eines Sprechens, das sich nur mehr als sein eigener Abgrund verstehen kann, immer unauflöslicher überlagern, abschließend betrachtet wird, soll die Einschreibung der Problematik in den Kontext des Judentums zumindest noch angesprochen werden. Wie fast alle thematischen, metaphorischen und strukturellen Elemente seiner Dichtung, so hat Celan auch die Erinnerung an die Mutter zu Gehalten der jüdischen Religion in Beziehung gesetzt – ein Verfahren, das auch den Versuch darstellt, Anschluss an eine überpersönliche symbolische Ordnung zu finden, die in ihrem Wissen um traumatische Verlusterfahrungen deren objektivierten, zugleich intensivierten und distanzierten Ausdruck ermöglicht. Entsprechend hat Shmueli (2000) „Celans Kampf um sein ‚Jude-Sein‘“ (S. 77) in seiner Substanz als den um „ein Judentum, das Geschichte umfaßt und weit darüber hinausreicht“ (S. 83), verstanden. Explizit geschieht diese Bezugnahme (für unseren Zusammenhang) in den Gedichten *Schwarze Flocken*, *Vor einer Kerze* und *Radix, Matrix*, implizit immer wieder auch durch eine (un)mittelbar auf Gehalte des Judentums beziehbare Bild- und Sprachwelt. Am weitesten geht dabei wohl die Transposition, die das Gedicht *Nah, im Aortenbogen* (FS, 253) vornimmt, in dem über die „Mutter Rahel“ (Z. 4) an „die Personifizierung Zions als einer mütterlichen Gestalt“ (Scholem: *Von der mystischen Gestalt der Gottheit*, zit. n. Wiedemann, in: Celan 2005, S. 782) erinnert und über „Ziw,

jenen Licht“ (Z. 10) zugleich eine Identifikation mit der jüdischen Vorstellung der Schechina als der weiblich konnotierten Immanenz Gottes in der Welt vorgenommen wird. Die Zeilen „Rübergetragen (/) alles Geweinte.“ (Z. 6/7) zitieren in diesem Zusammenhang das ‚leise Weinen‘ der Mutter aus *Espenbaum* gerade auch in seinem repräsentativen Aspekt des „für alle“ (Z. 6) und reflektieren in dem Partizip „Rübergetragen“ die Funktion des sprachlichen Prozesses als eines metaphorischen. Liest man die Zeilen des jiddischen Wiegenliedes parallel, die Celan an den Rand der dem Gedicht entsprechenden Stellen aus Scholems *Von der mystischen Gestalt der Gottheit* notiert hat: „Wenn die Mutter Rahel weint, wird der Messias das Weinen nicht mehr rübertragen können“ (Celan 2005, S. 782) – so überlagern sich in diesem textuellen Zusammenhang die Erinnerung von Mutter und (früher) Kindheit mit zentralen Motiven der jüdischen Mystik und des jüdischen Messianismus. Das hebräische Wort „*Hachnissini*“ (Z. 11): ‚Nimm mich in dich‘, das mit *Mandelnde* (ZG, 359) ein Gedicht der späten Jerusalem-Reise abschließt, zitiert ein Gedicht von Chaim Nachman Bialik, dessen erste und letzte Strophe den imaginären Gehalt des Wortes explizieren: „Birg mich unter deinen Schwingen! (/) Willst mir Mutter, Schwester sein? (/) Und dein Schoß mir Nest und Zuflucht (/) Flehender, verirrt Pein?“ (zit. n. Shmueli, 2000, S. 89 u. 90) Noch Celans spätem und verzweifelter Imperativ einer intendierten Heimkehr: „sag, daß Jerusalem ist“ (*Die Pole*, ZG, 362, Z. 9), ist somit die Spur der Mutter immanent, wie umgekehrt die Möglichkeit solcher Transpositionen auf die kulturgeschichtlich-geschichtsphilosophische und also nicht einfach individualpsychologisch reduzierbare Dimension der hier verhandelten Thematik verweist.

Die enge Verbindung von Bezugnahme auf die Mutter und Poetologie ist an den Gedichten *Nähe der Gräber*, *Todesfuge*, *Vor einer Kerze*, *Das Schwere* und *Schwarzerde* schon angedeutet worden. In *Schwarze Flocken* erfüllt sich der von der Mutter ausgesprochene Wunsch „Kind, ach ein Tuch“ (Z. 8) und ihr an den Sohn adressiertes „nun, da zu weinen du lernst“ (Z. 19) in dem unmittelbaren Konnex von Trauer und Textproduktion: „Kam mir die Träne. Webt ich das Tüchlein.“ (Z. 19), dessen appositive Form zugleich auf die Problematik des Übertragens der Trauer in Text und damit früh schon auf die Problematik des in *Nah, im Aortenbogen* reflektierten metaphorischen Prozesses, seine inner(st)e Gebrochenheit, verweist. Das auf diese gebrochene Weise Dichtung initiierende „Mutterwort“ (*Vor einer Kerze*, Z. 42) führt vor die „Schrunde der Zeit“ (Z. 41): in Richtung jener „Zeitenschrunde“ aus dem poetologischen Gedicht *Weggebeizt* (AW, 180), darin „ein Atemkristall“ (Z. 19) als „dein unumstößliches (/) Zeugnis“ (Z. 20/21) „wartet“ (Z. 19). Als Zeugnis und Zeugung wird das „Mutterwort“ bereits in dem frühen und zentralen poetologischen Gedicht *Der Reisekamerad* (MuG, 48) in seiner produktionsästhetischen Funktion reflektiert:

Der Reisekamerad

Deiner Mutter Seele schwebt voraus.

Deiner Mutter Seele hilft die Nacht umschiffen, Riff um Riff.

Deiner Mutter Seele peitscht die Haie vor dir her.

Dieses Wort ist deiner Mutter Mündel.

Deiner Mutter Mündel teilt dein Lager, Stein um Stein.

Deiner Mutter Mündel bückt sich nach der Krume Lichts.

In seinen Ausführungen zur *Sekunde der Inversion* hat Hamacher (1988, S. 100) diesen Text als Ausdruck jener „die Kraft der Kohärenz und der Verständigung“ verbürgenden „Matrix der Sprache“ gelesen, wie sie oben als muttercodierter Grund und emotionale Grundierung des dichterischen Sprechens in Celans frühen Gedichten angesprochen wurde:

„Das Gedicht – ‚dieses Wort‘ – steht unter dem Kuratel der Mutter, die ihm hilft, die Gefahr des Verstummens abzuwehren, der Dunkelheit auszuweichen und den Rest des Lichtes zu bewahren: es ist eines der luzidesten, die Celan geschrieben hat. Aber auch eines der gebanntesten, sofern in ihm die Vormundschaft der Mutter, von der es spricht, durch die Herrschaft eines und desselben syntaktischen Paradigmas realisiert wird, das nur ein Minimum an Variationen erlaubt.“

Ähnliche paradigmatische Strukturen weisen die Gedichte *Espenbaum* und *Wolfsbohne* (Zeitraum NR, 455) auf. Hamachers Fokus auf die in diesem Gedicht realisierte „Matrix der Sprache, die die Kraft der Kohärenz und der Verständigung verbürgt“, reduziert den Text allerdings, indem er das in der nachträglich identifikatorischen Bezugnahme auf die Matrix selbst angelegte Moment ihrer Aufspaltung ausblendet. Es ist genau die das Sprechen von dem und nach dem Tod der Mutter ermöglichende Identifikation mit der Mutter, die nur um den Preis der Einführung einer symbolischen Differenz in die imaginierte Identität möglich ist. Die zentrale Zeile: „Deiner Mutter Mündel teilt dein Lager, Stein um Stein.“ imaginiert die Identifikation mit der Mutter – analog zu der Identifikation Spiegelmans mit der inhaftierten Mutter – als eine mit der im „Lager“ ermordeten Mutter, gibt dieser Identifikation in dem „teilt dein Lager“ aber zugleich den Sinn eines Teilens der imaginierten Identität um ihrer Mit-Teilung willen. Die Identifikation wird dadurch zugleich zu einer Selbst-Teilung des Autors, die sich als sprachliche Arbeit der Differenzierung: „Stein um Stein“ vollzieht – verschärft durch die damit notwendig einhergehende Er-Innerung der Gewalt, jener oben bereits angesprochenen Identität von Sprechen/Schreiben und „Verderben“ (Z. 15), die das Gedicht *Welchen der Steine du hebst* (SzS, 82) durch eine Transposition der Stein- in die Wort-Welt festhält, die der paradigmatischen Transposition von „Deiner Mutter Seele“ zu „deiner Mutter Mündel“ als dem „Wort“, das heißt als Sprache und

damit als differentiellem – teilendem und mitteilendem – System, analog ist. Die Identifikation vollzieht sich nicht (mehr) auf der imaginären Ebene der ‚Seele‘ der ersten Strophe, sondern nach dieser Transposition in der zweiten Strophe auf der Ebene des ‚Wortes‘ und damit in der Ordnung des Symbolischen. Noch einmal mit der Metaphorik von *Vor einer Kerze und Weggebeizt*: es ist zwar das „Mutterwort“, das vor die „Schrunde der Zeit“ bzw. die „Zeitenschrunde“ führt, aber es ist die „Schrunde der Zeit“ / „Zeitenschrunde“ mit ihren – jeweils anders akzentuierten – Momenten von räumlicher und zeitlicher Differenz, die das „unumstößliche Zeugnis“ des Todes ist: „unumstößlich“ ist es nur, indem es den Tod als unaufheb- bare Differenz sprachlich realisiert und dessen eingedenk bleibt, dass noch dieser strukturalen Mimesis eine unaufhebbare Differenz zum Dargestellten eingeschrie- ben ist. „Dieses Wort“: das „Mutterwort“ ist nur als immer schon geteiltes: die in ihm anvisierte Aufhebung der Differenz, die totale Identifikation, darum nur als aufgehobene und aufgeschobene präsent. Die Teilung bedingt die Möglichkeit eines Zeugnisses, dessen Wirklichkeit durch die sie ermöglichende Teilung eine ist, die notwendig immer schon und immer nur „wartet“.

Das von Hamacher konstatierte Paradigma kann nur als Syntagma realisiert werden: die Identität weiß um die ihrer Inszenierung eingeschriebene Differenz und damit um sich als (Re-)Inszenierung. Der nach Hamacher in *Radix, Matrix* (NR, 140) nachvollziehbare „Verlust der Mutter Sprache, der Mitte und ihrer Vermittlungs- kraft“ schreibt in der Fügung „auch dieser (/) Fruchtboden klafft“ (Z. 30/31) das bereits im „Stein um Stein“ des früheren Gedichtes angelegte Spaltpotential fort. Das spätere Gedicht bezieht diese Spaltung biographisch und metaphorisch exakt auf das identifikatorische Zentrum von *Reisekamerad*: „Damals, da ich nicht da war, (/) damals, da du (/) den Acker abschrittst, allein.“ (Z. 12-14) Diesem identi- fikatorischen Zentrum, wie es als imaginäre und reale „schwarze Mitte“ (Z. 8) zentraler *Traumbesitz* (SU, 13) der Dichtung Celans ist, muss durch Artikulation: Gliederung: Differenzierung die Möglichkeit von Mit-Teilung: die Möglichkeit von Sprache je und je abgewonnen werden. Die Bewegung ist die vom imaginären Paradigma zum symbolischen Syntagma bzw. die einer zunehmenden Vergegen- wärtigung der syntagmatischen Struktur des Symbolischen als der einer immer schon gebrochenen Erinnerung: einer Er-Innerung, die mit dem zu Erinnernden das Innen bricht und aufbricht, das sie als ihren Grund zu konstituieren versucht. *In der Luft* (NR, 166) zeichnet diese Bewegung als eine der Brechung nach: „zuhause (/) im Maikäferlied, das mütterlich blieb, sommerlich, hell- (/) blütig am Rand (/) aller schroffen, (/) winterhart-kalten (/) Silben.“ (Z. 7-12) Der Konstitution des Randes als Ort gebrochener Vergegenwärtigung in der Zeilenbrechung „hell- (/) blütig“ entspricht „im Hellblut: das Hellwort“ (*Nah, im Aortenbogen*, FS, 253, Z. 2/3) –: erst über die Transformation der rhetorisch-romantischen in die klinische Metaphorik wird das abschließende „Ziw, jenes Licht“ (Z. 10) gewonnen, das der abschließenden „Krume Lichts“ (Z. 6) aus *Reisekamerad* korrespondiert.

Mit der Bewegung vom Paradigma zum Syntagma werden die imaginären Identifikationen mit dem Zentrum nicht nur struktural gebrochen und aufgebrochen, sondern zugleich von einer Metaphorik der Psyche in eine der Physis überführt. Der imaginäre Zufluchtsort, wie er in *Stimmen* (SG, 91) in einer noch von „Deiner Mutter Seele“ regierten Sprache formuliert werden kann: „Stimmen, vor denen dein Herz (/) ins Herz deiner Mutter zurückweicht. (/) Stimmen vom Galgenbaum her“ (Z. 21-23), wird über die medizinische Sektion der Metapher des Herzens physisch ver- und entortet, radikal in den auf dieser Ebene korrespondierenden Gedichten *Kleide die Worthöhlen aus* (FS, 252) und *Nah, im Aortenbogen*. Dieser fortgesetzten Sektion der Physis entspricht mit der Analysis der Psyche eine letzte Schicht. Der in der Zeile „Deiner Mutter Mündel teilt dein Lager, Stein um Stein.“ vorgestellten Identifikation mit der Mutter eignet zentral auch eine ödipal-inzestuöse Dimension, die als eine der Sprache deren Strukturierung affiziert. Das Gedicht *Schwarz* (AW, 191) führt die hier angedeuteten Linien: die syntagmatische Brechung des Paradigmas, die Transformation der (Herz-)Metaphorik von einer imaginär romanisierenden in eine diagnostisch sezierende und die Dimension des Inzests in einer explizit sexuellen Metaphorik zusammen: „*Schwarz, (/) wie die Erinnerungswunde, (/) wühlen die Augen nach dir (/) in dem von Herzzähnen hell- (/) gebissenen Kronland, (/) das unser Bett bleibt: (/) durch diesen Schacht mußst du kommen – (/) du kommst.*“ (Z. 1-8) Die Aufgabe der Teilung des Lagers der Mutter, wie *Der Reisekamerad* sie formuliert, wird unter Bezugnahme auf diese Metaphorik spät in ihrer psychoanalytischen Dimension kenntlich. Bildungen wie „ummuttert von Blendung“ (*Eingewohnt-entwohnt*, FS, 238, Z. 7), „Wiederholungszwangs- (/) Camaïeu“ (... *auch keinerlei*, FS, 253, Z. 13/14) oder „*Fortgewälzter Inzest-Stein.*“ (*Fortgewälzter*, FS, 257, Z. 1), die der Lektüre von Freuds *Jenseits des Lustprinzips* geschuldet sind, verweisen ebenso auf diese Dimension wie das Gedicht *Ein Stern* (ZG, 358), das mit einer in ihrer Härte kaum überbietbaren Fügung von der Zerstörung des Verhältnisses von Imaginärem und Symbolischem zeugt: „ein Mutterstummel (/) führt ein Frühgesicht (/) durch einen Schmerz, (/) sein Gott (/) schreitet mähend die Bilderfront ab, (/) auf den Graten (/) der obersten (/) Wiege.“ (Z. 12-19)

4. Schluss

Die traumatische Erfahrung, die Celans Dichtung in zentralen Aspekten bestimmt, kann umso eindeutiger als Vorgang einer zweiten Introjektion bezeichnet werden, als der Präsenz der Mutterimago in Celans Texten eine weitgehende Absenz der Vater-Instanz entspricht. Zu fragen wäre, inwiefern die Arbeit der Differenzierung der damit eingesetzten Indifferenz, wie sie im „Stein um Stein“ des Gedichtes *Der Reisekamerad* als Aufgabe der Dichtung angelegt ist, nicht nur eine die traumatische Fixierung vertiefende Reflexion auf die Aporie der Erinnerung, sondern eine auf strukturaler Ebene sich vollziehende Rekonstruktion und Rekonstitution der die Ablösung von der Mutterimago tragenden Instanz des Dritten, d.h. die struktural Wieder-Einsetzung der im Trauma mitverlorenen Instanz der Strukturie-

rung darstellt. Erinnert „das Gebein (/) deines Vaters“ (Z. 10/11) in der Indifferenz *Schwarze(r) Flocken* (SU, 19) diese Instanz als eine durch Gewalt zerstörte, so zeichnet das auf die Regression des späten Hölderlin rekurrierende Gedicht *Tübingen, Jänner* (NR, 133) mit der Evokation der jüdischen Tradition im Bild der „Patriarchen“ (Z. 16) sie als eine „heute“ (Z. 14), in geschichtlicher Perspektive, einer säkularen Indifferenz überantwortete. Gleichzeitig brechen die letzten Zeilen des Gedichts die Zeitlosigkeit infantiler Sprachlosigkeit, konzentriert im abschließenden „(,Pallaksch. Pallaksch.)“ (Z. 23), Hölderlins Wort für „Ja und zugleich Nein“ (Celan, zit. n. Shmueli, 2000, S. 45), struktural auf: „nur lallen und lallen, (/) immer-, immer- (/) zuzu“ (Z. 20-22). Aussatz der Sprache: Identität von Ein- und Aussetzung des Ich: „Ich bin nur intermittierend da und wohl für immer ‚untragbar.‘“ (Celan, zit. n. Shmueli, 2000, S. 75) Der In-Differenz solcher Sprachgitter: Einschnitten in den „schmerzhaften Fundus, den kein Signifikant erreicht und den zu modulieren einzig der Intonation intermittierend gelingt“ (Kristeva, 2007, S. 53), entsprechen funktional die Gutter des Comics, wie sie in den Zeichnungen Spiegelmans die realen und imaginären Gefängnisgitter des *Höllensplaneten* in der Ordnung des Symbolischen zugleich wiederholen und brechen.

Abstract

The text follows the trace of the mother in Paul Celan's poetry and Art Spiegelman's independent comic. Following this trace not only in the explicit representations of the subject, but also in the deeper structures of the works, the text tries to outline, how psychoanalytic diagnostic findings can contribute to a theorie of literary representation of traumata.

Keywords

Psychoanalytic theory of literature, poetry, independent comic, Shoah, parental agency, mother imago, trauma

Quellenverzeichnis

Celan, Paul (2005). *Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band*. Hg. u. kommentiert von Barbara Wiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005.

Spiegelman, Art (1998a). Gefangener auf dem Höllensplaneten. Eine Fallgeschichte. In: Art Spiegelman. *Maus I. Die Geschichte eines Überlebenden. Mein Vater kotzt Geschichte aus*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. S. 100-103.

Literaturverzeichnis

Bachmann, Ingeborg / Celan, Paul (2009). *Herzzeit. Der Briefwechsel. Mit den Briefwechseln zwischen Paul Celan und Max Frisch sowie zwischen Ingeborg Bachmann und Gisèle Celan-Lestrange*. Hg. u. kommentiert von Bertrand Badiou, Hans Höller, Andrea Stoll u. Barbara Wiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Celan, Paul (2000a). Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen. In: Paul Celan. *Gesammelte Werke in sieben Bänden. Dritter Band*. Hg. v. Beda Allemann u. Stefan Reichert, unter Mitwirkung von Rolf Bücher. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 185-186.

Celan, Paul (2000b). Der Meridian. Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises Darmstadt, am 22. Oktober 1960. In: Paul Celan. *Gesammelte Werke in sieben Bänden. Dritter Band*. Hg. v. Beda Allemann u. Stefan Reichert, unter Mitwirkung von Rolf Bücher. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 187-202.

Celan, Paul (2000c). Der Hufeisen-Finder. In: Paul Celan. *Gesammelte Werke in sieben Bänden. Fünfter Band*. Hg. v. Beda Allemann u. Stefan Reichert, unter Mitwirkung von Rolf Bücher. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 131-137.

Chalfen, Israel (1983). *Paul Celan. Eine Biographie seiner Jugend*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Engelmann, Jonas (2013). *Gerahmter Diskurs. Gesellschaftsbilder im Independent-Comic*. Mainz: Ventil.

Felstiner, John (2010). *Paul Celan. Eine Biographie*. München: Beck.

Freud, Sigmund (2000). Trauer und Melancholie. In: Sigmund Freud *Studienausgabe. Band III. Psychologie des Unbewußten*. Hg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards u. James Strachey. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag. S. 193-212.

Hamacher, Werner (1988). Die Sekunde der Inversion. Bewegungen einer Figur durch Celans Gedichte. In: Werner Hamacher u. Winfried Menninghaus (Hg.). *Paul Celan*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 81-126.

Kittler, Friedrich (1991). *Dichter – Mutter – Kind*. München: Fink.

Kristeva, Julia (2007). *Schwarze Sonne. Depression und Melancholie*. Frankfurt am Main: Brandes & Apsel.

Lacan, Jacques (1973). Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion. In: Jacques Lacan. *Schriften I*. Ausgew. u. hg. von Norbert Haas. Freiburg im Breisgau: Walter. S. 61-70.

Schneider, Thomas (2009). Ernst Meisters Gedicht *Der Grund kann nicht reden*. Textkritische Hinweise, Faksimiles, Apparat. In: Karin Herrmann u. Stephanie Jordans (Hg.): *Ernst Meister – Perspektiven auf Werk, Nachlaß und Textgenese. Ein Materialienbuch*. Göttingen: Wallstein. S. 121-136.

Schneider, Thomas (2010). Sprache der Entfernung. Überlegungen zu Paul Celans *Todesfuge*. In: *Studia Germanistica* 6, S. 271-282.

Schneider, Thomas (2012a). Komplizenschaft. Überlegungen zum Text-Analyse-Begehren am Beispiel von Wolfgang Koeppens Erzählung *Joans tausend Gesichter*. In: Veronika Kotůlková u. Gabriela Rykalová (Hg.). *Perspektiven der Textanalyse*. Tübingen: Stauffenburg Verlag. S. 219-230.

Schneider, Thomas (2012b). Anmerkungen zur Dichtung der Bukowina: Itzik Manger, Rose Ausländer, Paul Celan. In: Deutscher Akademischer Austauschdienst (Hg.). *Jüdisches Leben, jüdische Kultur und Literatur in Galizien und der Bukowina. DAAD Themenband 01*. Bonn: DAAD. S. 94-125.

Schneider, Thomas (2013). Grundlosigkeit: Anmerkungen zum Problem der Quellen in der Literaturwissenschaft. In: Iva Kratochvílová u. Norbert Richard Wolf (Hg.): *Grundlagen einer sprachwissenschaftlichen Quellenkunde*. Tübingen: Narr. S. 317-331.

Shmueli, Ilana (2000). *Sag, daß Jerusalem ist. Über Paul Celan: Oktober 1969 – April 1970*. Eggingen: Edition Isele.

Spiegelman, Art (1998b). *Maus I. Die Geschichte eines Überlebenden. Mein Vater kotzt Geschichte aus*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Spiegelman, Art (2005). *Maus II. Die Geschichte eines Überlebenden. Und hier begann mein Unglück*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

Spiegelman, Art (2008). Prisoner on the Hell Planet. A Case History. In: Spiegelman. *Breakdowns. Portrait of the Artist as a Young %@?**. New York: Pantheon Books.

Spiegelman, Art (2012). *MetaMaus*. Frankfurt am Main: Fischer.

Szondi, Peter (1978). Hölderlin-Studien. Mit einem Traktat über philologische Erkenntnis. In: Peter Szondi. *Schriften* / Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 261-412.

Vogt, Rolf (2000). Der Tod von Paul Celan. In: *Psyche. Zeitschrift für Psychoanalyse und ihre Anwendungen. LIV. Jahrgang, Heft 9/10: Trauma, Gewalt und Kollektives Gedächtnis*. September/Oktober 2000. S. 1038-1063.