

AV

# Komparatistik

Jahrbuch  
der Deutschen Gesellschaft  
für Allgemeine und Vergleichende  
Literaturwissenschaft

## 2020/2021

Aus dem Inhalt: Nachruf. Zum Tod von Hugo Dyserinck (1927-2020) • Peter Brandes: Paul Celan – Dichtung als globale Sprache • Paweł Piszczatowski: Paul Celan in postanthropozentrischer Perspektive • Friederike Heimann: Über das „Gegenwort“ des Hebräischen in der Dichtung Paul Celans • Peter Brandes: Figuren des Globalen in Celans Hamburg-Gedicht Hafen • Anna Murawska: Emily Dickinson in der Übersetzung Paul Celans • Monika Schmitz-Emans: Deutungsperspektiven auf Celan bei Anne Carson • Roman Lach: Stimmen aus dem Geisterreich. Bae Suah und die Mehrsprachigkeit • Annette Simonis: Narrative des ‚Retreat‘ und ihre inhärenten Paradoxien • Alena Heinritz: Arbeit dokumentiert. Jurij Ščerbak und Emmanuel Carrère • Stefan Bub: Der versehrte Gott und das erblindete Ich in Texten von Georges Bataille • Matthias Beckonert: Pathologische Wahrheit(en). Wolf Haas und Thomas Pynchon • Tagungsberichte, Rezensionen.



ISBN 978-3-8498-1811-1  
ISSN 1432-5306

Komparatistik 2020/2021



AISTHESIS VERLAG

AV



# Komparatistik

Jahrbuch  
der Deutschen Gesellschaft  
für Allgemeine und Vergleichende  
Literaturwissenschaft

2020 / 2021

Herausgegeben im Auftrag des Vorstands  
der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine  
und Vergleichende Literaturwissenschaft  
von Annette Simonis, Martin Sexl und Alexandra Müller

AISTHESIS VERLAG

---

Bielefeld 2022



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation  
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische  
Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2022

Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld

Satz: Germano Wallmann, [www.geisterwort.de](http://www.geisterwort.de)

Druck: MAJUSKEL MEDIENPRODUKTION GMBH, Wetzlar

Alle Rechte vorbehalten

Print ISBN 978-3-8498-1811-1

E-Book ISBN 978-3-8498-1812-8

ISSN 1432-5306

[www.aisthesis.de](http://www.aisthesis.de)

Peter Brandes (Hamburg)

„jenseits des Weltgrats“

Figuren des Globalen in Celans Hamburg-Gedicht *Hafen*

In einem 1968 geführten Gespräch mit dem Schriftstellerkollegen Arno Reinfrank äußerte Paul Celan sich hinsichtlich des Wirklichkeitsbezugs seiner Gedichte wie folgt: „Mein letztes Buch wird überall für verschlüsselt gehalten. Glauben Sie mir, jedes Wort ist mit direktem Wirklichkeitsbezug geschrieben. Aber nein, das wollen und wollen sie nicht verstehen.“<sup>1</sup>

Wie sehr ein solcher Wirklichkeitsbezug Celans Gedichte prägte, hat Peter Szondi in seinem posthum erschienen Celan-Essay *Eden* nachweisen können.<sup>2</sup> Indem Szondi die Entstehungsbedingungen des im Band *Schneepart* erschienenen Gedichts *Du liegst* nachzeichnet und auch Celans Lektüren, die das während eines Berlin-Besuchs entstandene Gedicht beeinflusst haben, offenlegt, wird es dem Leser zuallererst möglich, die einzelnen Verse und Wörter auf eine Wirklichkeitserfahrung Celans zurückzubeziehen. Wirklichkeitsbezug meint also bei Celan durchaus Weltbezug in einem basalen Sinn: den Bezug auf Daten und Orte der Welt- ebenso wie der Individualgeschichte. Vor allem die in Celans Gedichten häufig anzutreffenden Ortsbezüge lassen sich auf Erfahrungen Celans zurückführen. So geht beispielsweise das Gedicht *Zürich, Zum Storchen* auf eine Begegnung mit Nelly Sachs in Zürich zurück; und das Gedicht *Todtnauberg* nimmt Bezug auf ein Treffen mit Heidegger im Schwarzwald.<sup>3</sup> Der in diesen und anderen Texten Celans erkennbare Wirklichkeitsbezug ist immer auch mit einem bestimmten Datum verknüpft: dem Datum der Begegnung. In seiner *Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises* (1960) hat Celan die Bedeutung des Datums für die Bestimmung des Gedichts nachdrücklich betont, indem er auf ein für ihn und sein Schreiben wichtiges Datum verweist: „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?“<sup>4</sup> Und an anderer Stelle der Rede heißt es: „Ich hatte mich, das eine wie das andere Mal, von einem ‚20. Jänner‘, von meinem ‚20. Jänner‘

---

1 Arno Reinfrank. „Schmerzlicher Abschied von Paul Celan“. *die horen* 16 (1971), Nr. 83. S. 72-75, hier S. 73.

2 Vgl. Peter Szondi. „Eden“. *Schriften II*. Hg. Jean Bollack. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1978. S. 390-398.

3 Celan nutzt, wie Sandro Zanetti festgestellt hat, „Ortsnamen als Gedächtnisspuren von Ereignissen“ (Sandro Zanetti. „Orte/Worte – Erde/Rede. Celans Geopoetik“. *Geopoetiken. Geographische Entwürfe in mittel- und osteuropäischen Literaturen*. Hg. Magdalena Marszalek/Sylvia Sasse. Berlin: Kadmos, 2010. S. 115-131, hier S. 130).

4 Paul Celan. *Gesammelte Werke in sieben Bänden*. Hg. Beda Allemann/Stefan Reichert (im Folgenden abgekürzt als GW). Bd. 3. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2000, S. 196.

hergeschrieben. Ich bin ... mir selbst begegnet.“<sup>5</sup> Das Datum verweist zunächst auf den ersten Satz aus Büchners Erzählung *Lenz*: „Den 20. Jänner ging Lenz durchs Gebirg.“<sup>6</sup> Wenn Celan allerdings von „*meinem* ‚20. Jänner‘ [Hervorh. v. mir; P. B.]“ spricht, spielt er auf ein anderes Datum an: den 20. Januar 1942, den Tag der Wannsee-Konferenz, auf der über die Organisation der Judenvernichtung beraten wurde.

Es sind oftmals solche Daten, die auf die deutsche Gewalt- und Vernichtungsgeschichte verweisen, die sich in Celans Texten mit den biographischen Daten der Begegnungen mit Menschen in einer geschichtsvergessenen Gesellschaft nach 1945 verknüpfen. Dass der Dichter sich darauf besinnt, der „Daten eingedenk zu bleiben“, bedeutet, dass der Erinnerungsfunktion der Dichtung eine bevorzugte Stellung zugestanden wird. Diese Praxis des Eingedenkens lässt sich bei Celan nicht unabhängig von dessen Konzeption einer weltumspannenden, ja globalen Poetologie betrachten. Celan formuliert die Grundzüge seiner Poetik des globalen Raums zuerst in der *Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen* von 1958 und – zwei Jahre später – in der schon erwähnten Büchnerpreisrede.

## I.

Celan beginnt die Bremer Rede mit einer Reflexion über den Zusammenhang von Denken, Danken und Gedächtnis, die einen deutlichen Bezug zu Martin Heideggers Denken erkennen lässt: „Denken und Danken sind in unserer Sprache Worte ein und desselben Ursprungs. Wer ihrem Sinn folgt, begibt sich in den Bedeutungsbereich von: ‚gedenken‘, ‚eingedenk sein‘, ‚Andenken‘, ‚Andacht‘. Erlauben Sie mir, Ihnen von hier aus zu danken.“<sup>7</sup> Die Bedeutung Heideggers

<sup>5</sup> Ebd. S. 201.

<sup>6</sup> Georg Büchner. *Werke und Briefe*. Hg. Fritz Bergemann. München: dtv, 1965. S. 65. Celan hat sich offenbar auf diese erstmals 1922 erschienene Ausgabe gestützt, da die Monatsangabe in der Ausgabe von Karl Emil Franzos (1879) fehlt. Es handelt sich hierbei um eine Konjektur Bergemanns. Vgl. hierzu Hans Peter Herrmann. „‚Den 20. Jänner ging Lenz durchs Gebirg‘. Zur Textgestalt von Büchners nachgelassener Erzählung“. *Zeitschrift für Deutsche Philologie* 85 (1966): S. 251-267. Büchner hat sich bei der Ausarbeitung der Erzählung stark auf den Bericht von Johann Friedrich Oberlin gestützt. Dort heißt es: „Den 20. Januar kam er hierher“ (zit. n. Georg Büchner. *Werke und Briefe*. *Münchener Ausgabe*. Hg. Karl Pömbacher u. a. 7. Aufl. München: dtv, 1999. S. 520).

<sup>7</sup> GW 3. S. 185. In Heideggers Vorlesung *Was heißt Denken?* finden sich ganz ähnliche Überlegungen: „Aber das Wort ‚der Gedanc‘ meint nicht nur das, was wir Gemüt und Herz nennen und in seinem Wesen kaum ermessen. Im Gedanc beruhen und wesen das Gedächtnis sowohl wie der Dank.“ (Martin Heidegger. *Was heißt Denken?* Tübingen: Niemeyer, 1954. S. 92). Zur Heidegger-Rezeption in der Bremer Rede vgl. Christopher Fynsk. „Poetic Relation: Celan’s Bremen Address“. *The Poetry of Paul Celan*. Hg. Haskell M. Block. New York u. a.: Peter Lang, 1991. S. 22-27.

für Celans Poetik ist in der Forschung bereits vielfach diskutiert worden.<sup>8</sup> Im Kontext der Bremer Rede fällt jedoch auf, dass auf diesen kurzen – durchaus affirmativen – Heidegger-Bezug eine deutliche Wende folgt. Nach der Dankesadresse an das deutsche Publikum setzt Celan mit einer biographischen Erzählung an, die den Weltbezug seiner Dichtung bezeugen soll. Dabei wendet er sich zunächst von Deutschland und der deutschen Philosophie, die sich in die nationalsozialistische Ideologie verstrickt hat, ab und dem Raum einer anderen Erfahrung von Wirklichkeit zu. Er spricht von einer „Landschaft, aus der ich zu Ihnen komme“, und meint damit die Landschaft der Bukowina. Celan setzt also seine rumänische Heimat zu der deutschen Hansestadt in Beziehung. Er tut dies nicht in der Form eines topographischen Vergleichs: „die Landschaft, aus der ich zu Ihnen komme, dürfte den meisten von Ihnen unbekannt sein.“<sup>9</sup> Die räumliche Differenz zwischen der Bukowina und der Hansestadt Bremen überwindet er auf eine andere Art, in der bereits der Keim seiner globalen Dichtungsformel steckt: Es ist die Literatur, die eine Begegnung der unterschiedlichen und weit voneinander entfernten Topographien ermöglicht:

Es ist die Landschaft, in der ein nicht unbeträchtlicher Teil jener chassidischen Geschichten zu Hause war, die Martin Buber uns allen auf deutsch wiedererzählt hat. Es war, wenn ich diese topographische Skizze noch um einiges ergänzen darf, das mir, von sehr weit her, jetzt vor Augen tritt, – es war eine Gegend, in der Menschen und Bücher lebten.<sup>10</sup>

So wie die Kulturen der Bukowina durch Martin Bubers chassidische Geschichten in Bremen und anderen Orten des deutschen Sprachraums bekannt wurden, so lernte Celan die deutsche Kultur in der Form von Büchern wie den „Veröffentlichungen der Bremer Bücherpresse“<sup>11</sup> kennen. Kulturelle Topographien werden also erfahrbar in der Form von Lektüren. Das Buch wird zum Ausdruck einer Begegnung der Kulturen, denn für den jungen Celan ist weder Bremen noch das viel näher liegende Wien erreichbar gewesen. Die von Celan skizzierte Topographie erweist sich mithin als eine Ferne, deren Unerreichbarkeit die Bedingung der Möglichkeit der Begegnung darstellt, der Begegnung durch das Buch. Auf diese Weise wird das Buch zum Zeichen einer globalen und zugleich virtuellen Begegnung. Der Ort dieser Begegnung ist das Gedicht, in dem eine,

8 Vgl. u. a. Dennis J. Schmidt. „Between Meridians and Other Lines: Between Heidegger and Celan“. *The Poetry of Paul Celan*. Hg. Haskell M. Block. New York u. a.: Peter Lang, 1991. S. 30-37; Philippe Lacoue-Labarthe. *Dichtung als Erfahrung*. Stuttgart: Ed. Schwarz, 1991; Robert André. *Gespräche von Text zu Text. Celan – Heidegger – Hölderlin*. Hamburg: Meiner, 2001; Anja Lemke. *Konstellation ohne Sterne. Zur poetischen und geschichtlichen Zäsur bei Martin Heidegger und Paul Celan*. München: Fink, 2002; Martin Jörg Schäfer. *Schmerz zum Mitsein. Zur Relektüre Celans und Heideggers durch Philippe Lacoue-Labarthe und Jean-Luc Nancy*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003.

9 GW 3. S. 185.

10 Ebd.

11 Ebd.



wie Sandro Zanetti bemerkt hat, „Transformation von Orten in Worte“<sup>12</sup> vollzogen wird. Es ist für Celan die deutsche Sprache, die als globaler Code die entfernten Landschaften und Kulturen in ein Verhältnis zueinander zu setzen vermag. Dies ist möglich, obwohl diese Sprache „durch furchtbares Verstummen, [...] durch die tausend Finsternisse todbringender Rede“<sup>13</sup> hindurchgegangen ist. Die globale Sprache der Dichtung ist, wie Celan hier implizit deutlich macht, auch die Sprache der Täter, die Sprache der Mörder seiner Eltern.

Das Gedicht, das sich der deutschen Sprache bedient, erscheint Celan aber dennoch als die adäquate Ausdrucksform, „um mir Wirklichkeit zu entwerfen“<sup>14</sup>. Die Landschaft, aus der Celans Gedicht kommt, ist jedoch nicht mehr geographisch fixierbar, denn es ist nicht an einen bestimmten Ort gebunden: „Gedichte sind auch in dieser Weise unterwegs: sie halten auf etwas zu.“<sup>15</sup> Um dieses Unterwegssein des Gedichts zu unterstreichen, verwendet Celan das Bild der Flaschenpost, das, wie Gudrun Kohn-Wächter betont, „in einer weit zurückreichenden literarischen Tradition“<sup>16</sup> steht. Die Flaschenpost definiert er dabei als ein dialogisches Medium:

Das Gedicht kann, da es ja eine Erscheinungsform der Sprache und damit seinem Wesen nach dialogisch ist, eine Flaschenpost sein, aufgegeben in dem – gewiß nicht immer hoffnungsstarken – Glauben, sie könnte irgendwo und irgendwann an Land gespült werden, an Herzland vielleicht.<sup>17</sup>

Der Gebrauchsweise nach ist die Flaschenpost als asynchrone Form der Mitteilung auch ein globales Kommunikationsmedium. Das Wasser der Meere ist dabei das die Kontinente, die unterschiedlichen Topographien von Bremen und der Bukowina verbindende Element, in dem die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen zum Ausdruck kommt. Denn es wird immer einige Zeit vergangen sein, ehe die Flaschenpost ihren – vollkommen unbestimmten – Adressaten erreicht haben wird. Auch Celans *Bremer Rede* ist eine solche Flaschenpost. Die Landschaft, aus der Celan seinen eigenen Worten zufolge kommt, hat er zum Zeitpunkt der Preisverleihung schon vor über zwölf Jahren verlassen. Dass die Flaschenpost seiner literarischen Bukowina-Erfahrungen einmal in einem deutschen Publikum ihren Adressaten finden würde, war für den jungen Schriftsteller Antschel natürlich in keiner Weise absehbar. Das Gleiche kann auch von seinen Gedichten gesagt werden, insbesondere von denjenigen, die noch – wie die aus dem Gedichtband *Der Sand aus den Urnen* – in der Bukowina entstanden sind. Die Flaschenpost seiner Dichtung mag zwar in den 50er Jahren in der

12 Zanetti. Celans Geopoetik (wie Anm. 3). S. 120.

13 GW 3. S. 186.

14 Ebd.

15 Ebd.

16 Gudrun Kohn-Wächter. „Dichtung als ‚Flaschenpost‘ bei Paul Celan und Ingeborg Bachmann“. *Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Poetische Korrespondenzen*. Hg. Bernhard Böschstein/Sigrid Weigel. 2. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1997. S. 211-230, hier S. 211.

17 GW 3. S. 186.

Bundesrepublik Deutschland „an Land gespült“ worden sein; zu einem Dialog ist es jedoch nicht oder nur selten gekommen. Es bleibt aber Celans Hoffnung, dass das Gedicht der Ort eines globalen Gesprächs werden könne. Diese die Topographien der Herkunft überschreitende und zugleich zusammenführende Vision belegt Celan in der zwei Jahre später gehaltenen Büchnerpreisrede mit dem Begriff der Utopie und dem Bild des Meridians.

## II.

Die Meridian-Rede ist als die zentrale poetologische Schrift Celans anzusehen, in der er sich mit unterschiedlichen poetologischen und philosophischen Konzepten auseinandersetzt.<sup>18</sup> Im Folgenden werden die vielen für die Rede bedeutsamen Intertexte jedoch nicht nochmals thematisiert; es soll vielmehr das Augenmerk auf die Rhetorik des Raums gerichtet werden. In der Meridian-Rede differenziert Celan – auch hier wieder in einer Auseinandersetzung mit Heidegger<sup>19</sup> – zwischen Kunst und Dichtung. Während die Kunst mit dem Mechanismus der Automaten in Büchners *Leonce und Lena* in Bezug gesetzt wird, erscheint die Dichtung als das „Dazwischengekommene“<sup>20</sup>, als das „Gegenwort“<sup>21</sup> der Lucile aus *Dantons Tod*. Dabei wird die Dichtung aber keineswegs der Kunst entgegengesetzt: Sie hat vielmehr „den Weg der Kunst zu gehen“<sup>22</sup>. Die Dichtung, die den Weg der Kunst zu beschreiten hat, ist somit räumlich zu denken. Als Telos dieses Weges erscheint die *Atemwende*: „Dichtung: das kann eine Atemwende bedeuten.“<sup>23</sup> Mit der Atemwende der Dichtung, wie sie in Luciles Gegenwort

18 Vgl. hierzu u.a. Gerhard Buhr. *Celans Poetik*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1976; David Bierley. „Der Meridian“. *Ein Versuch zur Poetik und Dichtung Paul Celans*. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 1984; Dorothee Kohler-Luginbühl. *Poetik im Lichte der Utopie. Paul Celans poetologische Texte*. Bern u. a.: Peter Lang, 1986. S. 127-234; Otto Pöggeler. *Spur des Worts. Zur Lyrik Paul Celans*. Freiburg/München: Alber, 1986. S. 144-164; Bernd Fassbind. *Poetik des Dialogs. Voraussetzungen dialogischer Poesie bei Paul Celan und Konzepte von Intersubjektivität bei Martin Buber, Martin Heidegger und Emmanuel Levinas*. München: Fink, 1995. S. 97-106; Christine Ivanovic. *Das Gedicht im Geheimnis der Begegnung. Dichtung und Poetik Celans im Kontext seiner russischen Lektüren*. Tübingen: Niemeyer, 1996. S. 346-360.

19 Vgl. Anja Lemke. „Dichtung als Zäsur – Zum Zusammenhang von Sprache, Tod und Geschichte in Celans Büchnerpreisrede und Heideggers Hölderlin-Deutung“. *„In die Höhe fallen“*. *Grenzgänge zwischen Literatur und Philosophie*. Hg. Anja Lemke/Martin Schierbaum. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000. S. 233-255; Martin Jörg Schäfer. „Weg des Unmöglichen – Celans Gespräch mit Heidegger im Meridian“. *Die Zeitlichkeit des Ethos. Poetologische Aspekte im Schreiben Paul Celans*. Hg. Ulrich Wergin/Martin Jörg Schäfer. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003. S. 113-163.

20 GW 3. S. 189.

21 Ebd.

22 Ebd. S. 193.

23 Ebd. S. 195.

(„Es lebe der König“) zum Ausdruck kommt, kann etwas Anderes freigesetzt werden: „vielleicht wird hier noch ein Anderes frei?“<sup>24</sup> Für Celan kommt dabei dem Gedicht eine zentrale Rolle zu. Wie schon in der Bremer Rede sieht Celan das Gedicht durch das Unterwegssein bestimmt:

Das Gedicht ist einsam. Es ist einsam und unterwegs. Wer es schreibt, bleibt ihm mitgegeben.

Aber steht das Gedicht nicht gerade dadurch, also schon hier in der Begegnung – *im Geheimnis der Begegnung*?<sup>25</sup>

Für Celan ist das Gedicht unterwegs und gerichtet auf eine Begegnung, auf ein Gespräch: „Das Gedicht [...] wird Gespräch – oft ist es verzweifelt Gespräch.“<sup>26</sup> Celans ungewöhnliche Bestimmung des Gedichts, die Begriffe wie Vers und Rhythmus unberücksichtigt lässt, kulminiert in der Aussage, dass „das Gedicht [...] immer nur diese eine, einmalige, punktuelle Gegenwart“<sup>27</sup> ist. In diesem „Hier und Jetzt des Gedichts [...]“ lässt es das ihm, den Anderen, Eigenste mitsprechen: dessen Zeit.<sup>28</sup> Das Gedicht wird also durch die Zeitlichkeit der Begegnung und der sich in diesem Ereignis öffnenden Gegenwart des Anderen bestimmt. Auf diese Gegenwärtigkeit der Begegnung ist das Gedicht gerichtet. Die zeitliche Dimension des Gedichts ist daher notwendig mit einer örtlichen verknüpft:

Wir sind, wenn wir so mit den Dingen sprechen, immer auch bei der Frage nach ihrem Woher und Wohin: bei einer „offenbleibenden“, „zu keinem Ende kommenden“, ins Offene und Leere und Freie weisende Frage – wir sind weit draußen.

Das Gedicht sucht, glaube ich, auch diesen Ort.<sup>29</sup>

Der Ort des Gedichts, von dem Celan in der Meridian-Rede spricht, ist nicht die Bukowina, ist nicht ein geographisch fixierbarer Ort, sondern ein Ort im literarischen Sinn: ein Topos. Celan spricht in diesem Kontext von der durch Ernst Robert Curtius geprägten „Toposforschung“<sup>30</sup>. Die Toposforschung befasst sich mit der Untersuchung von Clichés, vorgeprägten Formeln oder Phrasen (wie z. B. dem Musenanruf). Celans Toposforschung verläuft dagegen „in dezidiert persönlichen Bahnen, die zudem auf sehr konkrete geographische Orte bezogen sind.“<sup>31</sup> Wie kommt Celan auf diese eigentümliche Version der Toposforschung? Er stellt seine eigene Behauptung, dass das Gedicht den Ort des Offenen und Leeren sucht, in Frage: „Das Gedicht? / Das Gedicht mit seinen Bildern und Tropen?“<sup>32</sup>

24 Ebd. S. 196.

25 Ebd. S. 198.

26 Ebd.

27 Ebd. S. 198f.

28 Ebd.

29 Ebd. S. 199.

30 Ebd. Zu Celans Umgang mit Curtius' Toposforschung vgl. Sandro Zanetti. *Celans Lanzen. Entwürfe, Spitzen, Wortkörper*. Zürich: diaphanes, 2020. S. 58-60.

31 Zanetti. Celans Lanzen (wie Anm. 30). S. 59f.

32 GW 3. S. 199.

Die Frage, die Celan hier einfügt, ist keine rhetorische Frage. Sie erscheint vielmehr als Einwurf eines fingierten Gegenübers, das Celans Gesprächsfaden aufnimmt und an die metaphorische Gestalt von Gedichten erinnert. Indem Celan auf diese Weise ein Zwiegespräch mit sich selbst zu entfalten beginnt, wird diese Rede zu einem Dialog – zu einem Dialog mit einem Anderen, mit sich selbst als anderem. Nur einige Absätze später wird das Ich der Rede die – schon vorhin zitierten – Worte sprechen: „Ich bin ... mir selbst begegnet.“<sup>33</sup>

Auf die Frage nach dem Gedicht reagiert Celan mit einer Negation des Gedichts: „Ich spreche ja von dem Gedicht, das es nicht gibt!“<sup>34</sup> Er nimmt damit den scheinbaren Absolutheitsanspruch zurück: dass nämlich jedes Gedicht in seiner Gegenwärtigkeit zu einer Begegnung wird, in der die Zeit des Anderen ins Offene kommt. Gleichwohl beharrt Celan darauf, dass in jedem Gedicht gerade dieser „unerhörte[] Anspruch“<sup>35</sup> laut wird. Die Frage nach den Tropen und Bildern des Gedichts weist er dabei zurück. Sie bezeichneten nämlich gerade nicht den Ort des Gedichts. Für Celan verhält es sich vielmehr umgekehrt: „Und das Gedicht wäre somit der Ort, wo alle Tropen und Metaphern ad absurdum geführt werden wollen.“<sup>36</sup>

Die Begründung für diese von der Last der Metaphorik befreite Konzeption des Gedichts sieht er in der bereits erwähnten Semantik des Topos: „Toposforschung? / Gewiß! Aber im Lichte des zu Erforschenden: im Lichte der U-topie.“<sup>37</sup>

Der Begriff der Utopie leitet sich bekanntlich von den griechischen Worten *ou* und *topos* ab und bedeutet daher im buchstäblichen Sinn: Nicht-Ort. Erforscht werden soll also der in keinen geographischen oder rhetorischen Koordinaten erfassbare Ort bzw. Nicht-Ort des Gedichts. Mit dem literaturwissenschaftlichen Toposbegriff hat eine solche Toposforschung nicht mehr viel gemein. Und doch kann gerade diese Form der Toposforschung ein Schlüssel für das Verständnis von Celans Gedichten und deren poetischen Topographien sein. In seinem Werk finden sich eine Reihe von Topoi wie z. B. „das Auge“ oder „das Haar“, die in den Texten nicht als Clichés fungieren, sondern als poetische Instrumente, die dazu dienen, eine bestimmte Wirklichkeitserfahrung zu erforschen. Eine ähnliche Schlüsselfunktion wie der Topos-Begriff nimmt in der Bühnenerpreisrede das Wort *Meridian* ein.

In einem Brief an Celan vom 28. Oktober 1959 hat die in Stockholm lebende Nelly Sachs in Bezug auf die Beziehung der beiden Dichter zueinander von einem „Meridian des Schmerzes und des Trostes“<sup>38</sup> gesprochen, der zwischen Paris und Stockholm verlaufe. Celan greift diese eigenwillige Verwendung des

33 Ebd. S. 201.

34 Ebd. S. 199.

35 Ebd.

36 Ebd.

37 Ebd.

38 Paul Celan/Nelly Sachs. *Briefwechsel*. Hg. Barbara Wiedemann. 2. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2003. S. 25. Vgl. hierzu auch Winfried Menninghaus. „Meridian des Schmerzes. Zum Briefwechsel Paul Celan/Nelly Sachs“. *Poetica* 26 (1994): S. 169-179.

Wortes Meridian in seiner Büchnerpreisrede auf, jedoch ohne Bezugnahme auf die Begriffe Schmerz und Trost. Das Wort Meridian wird in diesem Text nur einmal verwendet – und zwar ganz am Schluss:

Meine Damen und Herren, ich finde etwas, das mich auch ein wenig darüber hinwegtröstet, in Ihrer Gegenwart diesen unmöglichen Weg, diesen Weg des Unmöglichen gegangen zu sein.

Ich finde das Verbindende und wie das Gedicht zu Begegnung Führende.

Ich finde etwas – wie die Sprache – Immaterielles, aber Irdisches, Terrestrisches, etwas Kreisförmiges, über die beiden Pole in sich selbst Zurückkehrendes und dabei – heitererweise – sogar die Tropen Durchkreuzendes –: ich finde ... einen *Meridian*.<sup>39</sup>

Mit dem Begriff *Meridian* wird ein halber Längengrad auf der Erdoberfläche bezeichnet. Er bildet also die Verbindungslinie aller Orte, an denen zur gleichen Zeit die Sonne ihren höchsten Stand hat. Celans Verwendungsweise des Wortes *Meridian* baut auf diesem geographischen Verständnis auf, gibt diesem jedoch eine poetologische Konnotation, insofern er den Meridian zum Definiens des Gedichts macht. Der Meridian des Gedichts funktioniert Celan zufolge in Analogie zum geographischen Meridian: Er verbindet auf immaterielle Weise Orte und durchkreuzt dabei die für das Gedicht konstitutive Ausdrucksform der Tropen. Celan bedient sich hierbei eines Wortspiels („Tropen“); es geht ihm aber dabei offenbar nicht darum, die Pointe seiner poetologischen Reflexionen in einen Kalauer auslaufen zu lassen. Ihm ist es vielmehr ernst mit seiner Maxime einer dichterischen U-topie, die das Primat der Tropen und Metaphern in die Schranken verweist. Der Wirklichkeitsbezug, der in dieser Form der Toposforschung zum Ausdruck kommt, ist ein dezidiert literarischer, der im Wort der dichterischen Sprache den Zugang zur Welt, zum globalen Geschehen öffnet. Die Sprache der Dichtung erweist sich somit als Bedingung der Möglichkeit von Weltbezug. Es ließe sich diese Poetik des Raums auch als eine Form des globalen Imaginären auffassen. Das globale Imaginäre ist eine von Christian Moser und Linda Simonis zur Bestimmung der „Funktion von Literatur und Kunst für Globalisierungsprozesse“ eingeführte Kategorie; sie bezeichnet „den Vorrat an Bildern, Narrativen, Tropen und Figuren, die den Menschen eine Vorstellung von der [...] Einheit der Welt vermitteln. Das globale Imaginäre stellt bestimmte Tropen und Figuren des Globalen [...] bereit“<sup>40</sup>. Der von Celan verwendete Begriff Meridian kann in diesem Sinn durchaus als eine Figur des Globalen angesehen werden, deren unmöglicher, *u-topischer* Anspruch gerade darin besteht, im Eingedenken an die Daten der Judenvernichtung eine Welt der Begegnung zu erzeugen. Solche Figuren des Globalen lassen sich auch in Celans Gedichten entziffern.

39 GW 3. S. 202.

40 Christian Moser/Linda Simonis. „Einleitung: Das globale Imaginäre“. *Figuren der Globalen. Weltbezug und Welterzeugung in Literatur, Kunst und Medien*. Hg. Christian Moser/Linda Simonis. Göttingen: V&R unipress, 2014. S. 11-22, hier S. 13.

## III.

Aufbauend auf Celans Poetik des globalen Raums soll nun der Versuch unternommen werden, dessen Konzeption einer dichterischen Toposforschung anhand eines Gedichts aus dem im Jahr 1967 erschienenen Band *Atemwende* plausibel zu machen. Es handelt sich um das letzte Gedicht des zweiten Zyklus und trägt den Titel *Hafen*:

*Hafen*

Wundgeheilt: wo-,  
wenn du wie ich wärst, kreuz-  
und quergeträumt von  
Schnapsflaschenhälsen am  
Hurentisch

- würfel  
mein Glück zurecht, Meerhaar,  
schaufel die Welle zuhauf, die mich trägt, Schwarzfluch,  
brich dir den Weg  
durch den heißesten Schoß,  
Eiskummerfeder –,

wo-  
hin  
kämst du nicht mit mir zu liegen, auch  
auf die Bänke  
bei Mutter Clausen ja sie  
weiß, wie oft ich dir bis  
in die Kehle hinaufsang, heidideldu  
wie die heidelbeerblaue  
Erle der Heimat mit all ihrem Laub,  
heidudeldi,  
du, wie die  
Astralflöte von  
jenseits des Weltgrats – auch da  
schwammen wir, Nacktnackte, schwammen,  
den Abgrundvers auf  
brandroter Stirn – unverglüht grub  
sich das tief-  
innen flutende Gold  
seine Wege nach oben –,

hier,

mit bewimperten Segeln,  
fuhr auch Erinnerung vorbei, langsam  
sprangen die Brände hinüber, ab-  
getrennt, du,  
abgetrennt auf

den beiden blau-  
schwarzen Gedächtnis-  
schuten,  
doch angetrieben auch jetzt  
vom Tausend-  
arm, mit dem ich dich hielt,  
kreuzen, an Sternwurf-Kaschemmen vorbei,  
unsre immer noch trunknen, trinkenden,  
nebenweltlichen Münder – ich nenne nur sie –,

bis drüben am zeitgrünen Uhrturm  
die Netz-, die Ziffernhaut lautlos  
sich ablöst – ein Wahndock,  
schwimmend, davor  
abweltweiß die  
Buchstaben der  
Großkräne einen  
Unnamen schreiben, an dem  
klettert sie hoch, zum Todessprung, die  
Laufkatze Leben,  
den  
baggern die sinn-  
gierigen Sätze nach Mitternacht aus,  
nach ihm  
wirft die neptunische Sünde ihr korn-  
schnapsfarbenes Schleppseil,  
zwischen  
zwölf-  
tonigen Liebeslautbojen  
- Ziehbrunnenwinde damals, mit dir  
singt es im nicht mehr  
binnenländischen Chor –  
kommen die Leuchtfeuerschiffe getanzt,  
weither, aus Odessa,

die Tieflademarke,  
die mit uns sinkt, unsrer Last treu,  
eulenspiegelt das alles  
hinunter, hinauf und – warum nicht? *wundgeheilt, wo-, wenn –*  
herbei und vorbei und herbei.<sup>41</sup>

Dieses umfangreiche Gedicht ist erstmals 1964 in der *Neuen Rundschau* erschienen. Der Text geht auf eine Wirklichkeitserfahrung zurück: eine Begegnung in Hamburg. Celan war im Juni 1964 für zwei Lesungen in der Hansestadt. Dort traf er auch seine damalige Geliebte Inge Waern. Sie war eine in Stockholm lebende, jüdische Schauspielerin, die Celan 1960 in Paris kennen gelernt hatte.

41 Paul Celan. *Werke. Historisch-kritische Ausgabe* (im Folgenden abgekürzt als BCA). *Atemwende*. Bd. 7.1. Hg. Ralf Bücher. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1990. S. 51-53.

Seit 1963 unterhielten die beiden ein Liebesverhältnis. In einem Brief Celans an Waern vom 27. Juli 1964 heißt es:

Wir waren glücklich, ja, in Hamburg, wo immer wir lagen, gingen, fuhren, saßen. Nie bin ich so glücklich gewesen wie in diesen Tagen mit Dir, es war die Verzauberung, ganz, und das Wirkliche, ganz. In uns: alles. Um uns: alles. Mit den Briefen [von Inge Waern; P.B.] ist alles da, wieder, ich halte Dich, Du mußt es fühlen. Sonst: das Augenschließen und Dich-umarmen, oft. Bald werd ich wieder da sein, bei Dir sein, bei Dir sein müssen. Ein Wunder – und so wirklich. Ich leb auf Dich zu ich fühl Dich warten.<sup>42</sup>

Celans euphorischer Brief über die Hamburg-Erfahrung steht in einem auffälligen Kontrast zum düsteren Ton des Gedichts, das ja ebenfalls deutlich auf die Stadt Hamburg Bezug nimmt. Hamburg wird Celan auch noch Jahre später mit dieser positiven Erinnerung verbinden. In einem Brief an Annemone Latzina aus dem Herbst 1969 schreibt er: „Schön, daß Sie bis Hamburg hinauf – oder eher hinunterfahren, es wird Ihnen gefallen, es ist eine große Stadt, fast eine Großstadt, ich bin immer gerne dort, machen Sie unbedingt eine Hafenerundfahrt.“<sup>43</sup>

Eine Hafenerundfahrt, zu der er hier rät, hat er sehr wahrscheinlich 1964 zusammen mit Inge Waern unternommen. Die Begegnung mit ihr in Hamburg ist zweifelsohne mit in das Gedicht *Hafen* eingegangen. Waern erhielt von Celan ein mit einer Widmung versehenes Typoskript des Textes.<sup>44</sup> Über die Einzelheiten dieser Begegnung ist jedoch nichts bekannt. Dafür sind die Entstehungsstufen des Gedichts gut dokumentiert. Neben dem Druck aus der *Neuen Rundschau* existieren noch weitere hand- und maschinenschriftliche Vorstufen sowie handschriftliche Eintragungen aus einem Notizbuch, die offensichtlich auf eine Hafenerundfahrt zurückgehen. Auf diese Notizen und einige der Vorstufen werde ich im Verlauf der Lektüre noch zu sprechen kommen. Zunächst sollen jedoch der Aufbau des Gedichts sowie einige der in ihm virulenten Themen und Motive in den Blick genommen werden.

Das Gedicht besteht aus 74 unterschiedlich langen Versen, die keiner klaren metrischen Struktur folgen; es ist in sechs Strophen untergegliedert. Die ersten und die letzten drei Strophen bilden dabei jeweils eine semantische Einheit. Das Gedicht weist eine Reihe unverständlicher Wörter (oftmals Neologismen) und Formulierungen auf. Das Verständnis des Textes wird zudem durch den komplexen hypotaktischen Satzbau erschwert. Es wird aber zumindest deutlich, dass vor allem zu Beginn des Gedichts erotische Erfahrungen im Hafen- und Rotlichtmilieu thematisch werden.

Dementsprechend ist die Semantik der ersten drei Strophen insbesondere durch das Wortfeld der Kneipen- und Bordellsphäre bestimmt. Die „Schnapsflaschenhalse[] am / Hurentisch“ aus der ersten Strophe korrespondieren dabei mit den „Bänke[n] / bei Mutter Clausen“ aus der dritten Strophe. Diese die

42 Paul Celan. „etwas ganz und gar Persönliches“. *Briefe 1934-1970*. Hg. Barbara Wiedemann. Berlin: Suhrkamp, 2019. S. 671.

43 Ebd. S. 872.

44 Vgl. ebd. S. 1132.



Sinnlichkeit und den Rausch akzentuierenden Wortgruppen verknüpfen sich mit den Vorstellungsbereichen des Meeres und der Seefahrt auf der einen Seite („Meerhaar“, „schaufel die Welle zuhauf“) sowie der Vegetation der Heimat („Erle der Heimat“) auf der anderen Seite. Alle drei Strophen beginnen mit einem W-Laut: „Wundgeheilt“, „würfel“, „wo- / hin“. Auf diese Weise werden die semantischen Bereiche (Schmerz, Liebe, Glücksspiel, Seefahrt) miteinander verknüpft und zusammengeführt. In dieser dem Menschen und dessen weltliche Lebensform zugeordneten Bedeutungssphäre werden jedoch auch extra-terrestrische Elemente eingefügt: „du, wie die / Astralflöte von / jenseits des Weltgrats“. Das Du, das in der dritten Strophe vom Ich besungen wird, steht in einer Assoziationskette mit den „Bänken [der] Mutter Clausen“, die wie der „Hurentisch“ als pars pro toto für das Etablissement einstehen. Das Du des Gedichts wird schon im zweiten Vers des Gedichts zusammen mit dem artikulierten Ich genannt: „wenn du wie ich wärst“. In beiden Strophen wird das Du durch drei distinkte grammatische Merkmale zum Ich in Bezug gesetzt: durch ein Lokaladverb, durch den Status als Satzsubjekt und durch den Konjunktiv. Dabei erweist sich das Adverb „wohin“ zugleich als das verbindende Element der beiden konjunktivischen Sätze. In der Relektüre der ersten drei Strophen wird für den Leser erst deutlich, dass der Bindestrich hinter dem „wo“ nicht eine Aposiopese andeuten soll, sondern als Trennungsstrich zu lesen ist. Die Verse 2 bis 4 der ersten Strophe sowie die gesamte zweite Strophe wären daher als Parenthese zu verstehen. Diese Parenthese, in deren Zentrum die zweite Strophe mit den Neologismen „Meerhaar“, „Schwarzfluch“ und „Eiskummerfeder“ steht, unterbricht also das zentrale Lokaladverb, das den Ort der Begegnung von Ich und Du anzuzeigen scheint.

Die zweite Strophe ist durch eine Verkettung von Imperativen gekennzeichnet. Die angesprochenen Instanzen („Meerhaar“, „Schwarzfluch“, „Eiskummerfeder“), von denen unklar bleibt, ob es sich um menschliche Wesen oder Dinge handelt, stehen zum artikulierten Ich in Beziehung. Die Pronomen ich und du tauchen in dieser Strophe jedoch nicht auf. Es ist daher ungewiss, ob das Du der ersten und dritten Strophe in diesen Versen überhaupt eine Rolle spielt. Gewiss ist, dass die zweite Strophe den durch das „wohin“ angezeigten Ort der Begegnung unterbricht. Diese performative Kraft der Parenthese spiegelt sich in dem an die „Eiskummerfeder“ gerichteten Imperativ „brich den Weg / durch den heißesten Schoß“. In diesem Imperativ wird das „wohin“ nicht nur durchstoßen, sondern auch konkretisiert. Der Weg der „Eiskummerfeder“ ist auf den „heißesten Schoß“ gerichtet. In einem Gedicht, das so sehr von der Semantik des Sexuellen bestimmt ist, lässt sich hier die Assoziation einer gewaltsamen Penetration kaum vermeiden. Diese Dynamik eines erotisierten Wegs kommt in der dritten Strophe buchstäblich zum Erliegen: „wo- / hin / kämst du nicht mit mir zu liegen“. Auch ohne den anschließenden Verweis auf Mutter Clausen, die im Kontext dieser Verse als Bordellbesitzerin gelesen werden kann, suggeriert das Miteinander-zum-Liegen-Kommen eine erotische Situation von Ich und Du.

All das: die im Konjunktiv gehaltene Begegnung mit dem Du, die Unterbrechung durch die Imperative der Parenthese und das auf einen unbestimmten Ort gerichtete „wohin“, wird durch die Partizipialform „Wundgeheilt“ eingeleitet

und durch den Doppelpunkt gleichsam determiniert. Die Verse, die auf das erste Wort folgen, erscheinen auf diese Weise als Versuche, den Prozess der Wundheilung zu erklären oder zu verdeutlichen. Das Wort „Wundgeheilt“, das am Ende des Gedichts in der Form eines Zitats (angezeigt durch Kursivsetzung) wiederholt wird, ist jedoch von einer deutlichen Ambiguität gekennzeichnet: Es lässt sich nicht eindeutig sagen, ob die Wunde, deren Ursprung in der Vergangenheit liegt, schon verheilt ist oder ob die Wunde noch offen ist und erst durch den Prozess der Heilung entstanden ist. Das Motiv der Wunde ist in Celans Werk so präsent, dass man hier nachgerade von einem Topos sprechen könnte.<sup>45</sup> Welches Körperteil hier von einer Wunde oder einer Wundheilung betroffen ist, lässt sich nicht sagen – auch nicht, ob es sich überhaupt um eine physische Wunde handelt. Die Semantik der Wunde tritt aber am Ende der dritten Strophe nochmals in Erscheinung, wenn von der „brandrote[n] Stirn“ die Rede ist, auf der der „Abgrundvers“ zu sehen ist. Mit den Bildern der Stirn und des Abgrunds werden biblische Motive aufgerufen, die einerseits auf den Bund mit Gott und andererseits auf die Apokalypse verweisen.

Die mit einem Zeichen versehene Stirn ist ein bekannter Topos, der sowohl in den Texten des Alten wie des Neuen Testaments zu finden ist. Von herausragender Bedeutung für das Judentum sind etwa die Verse aus dem 5. Buch Mose, auf welche auch die jüdische Gebetspraxis des Tefillin zurückgeht: „Und diese Worte, die ich dir heute gebiete, sollst du zu Herzen nehmen [...]. Und du sollst sie binden zum Zeichen auf deine Hand, und sie sollen dir ein Merkzeichen zwischen deinen Augen sein.“<sup>46</sup> Während in der Tora die Zeichen auf Stirn und Hand den Bund Israels mit Gott zum Ausdruck bringen<sup>47</sup>, erweist sich in der Offenbarung des Johannes das Mal auf der Stirn als ein höchst ambiges Zeichen, denn es bedeutet zum einen Verdammung, sofern es sich nämlich um das Malzeichen des Tieres handelt:

Und ein dritter Engel folgte ihnen und sprach mit großer Stimme: Wenn jemand das Tier anbetet und sein Bild und nimmt das Zeichen an seine Stirn oder an seine Hand, der wird von dem Wein des Zornes Gottes trinken, der unvermischt eingeschenkt ist in den Kelch seines Zorns, und er wird gequält werden mit Feuer und Schwefel vor den heiligen Engeln und vor dem Lamm.<sup>48</sup>

Zum anderen verweist es auf die künftige Teilhabe am Himmelsreich: „Und ich sah, und siehe, das Lamm stand auf dem Berg Zion und mit ihm Hundertvierundvierzigtausend, die hatten seinen Namen und den Namen seines Vaters geschrieben auf ihrer Stirn.“<sup>49</sup> Und schließlich trägt auch die Hure Babylon als

45 Zum Motiv der Wunde bei Celan vgl. u. a. Ralf Willms. *Das Motiv der Wunde im lyrischen Werk von Paul Celan. Historisch-systematische Untersuchungen zur Poetik des Opfers*. 2 Bde. München: AVM, 2011.

46 5. Mose 6.6-8. *Die Bibel nach der Übersetzung Martin Luther*. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 1984.

47 Vgl. 2. Mose 13.1-9; 5. Mose 6.4-9 (wie Anm. 46).

48 Offb 14.9-10 (wie Anm. 46).

49 Offb 14.1 (wie Anm. 46).

Personifikation der weltlichen Sinneslust ein Zeichen auf der Stirn: „und auf ihrer Stirn war geschrieben ein Name, ein Geheimnis: Das große Babylon, die Mutter der Hurerei und aller Greuel auf Erden.“<sup>50</sup>

Die Hure Babylon ist in Celans Versen nicht so sehr durch den „Abgrundvers“ auf den Stirnen von Du und Ich präsent, sondern vor allem durch das Wortfeld der Prostitution. Es spricht also einiges dafür, dass Celans Gedicht in einer literarischen Korrespondenz zum Text der Apokalypse steht. Denn neben dem Wort Hure im Kompositum „Hurentisch“ weist auch das Wort Abgrund auf den Text der Offenbarung, in dem es – in der Übersetzung Luthers – heißt:

Und der fünfte Engel blies seine Posaune; und ich sah einen Stern, gefallen vom Himmel auf die Erde; und ihm wurde der Schlüssel zum Brunnen des Abgrunds gegeben.

Und er tat den Brunnen des Abgrunds auf, und es stieg auf ein Rauch aus dem Brunnen wie der Rauch eines großen Ofens [...].<sup>51</sup>

Die Vokabel des Abgrunds, mit der hier der Herkunftsort der Heuschreckenplage benannt ist, lässt sich in Celans *Hafen* als Bezugnahme auf den Text der Offenbarung, die hier als „Abgrundvers“ bezeichnet wird, und insofern das Gedicht selbst als eine Form des apokalyptischen Sprechens lesen.<sup>52</sup> Neben dem Begriff des Abgrunds kommt in der zitierten Textstelle noch den Wörtern Stern und Brunnen eine zentrale Bedeutung zu – Wörtern also, die im zweiten Teil von Celans Gedicht eine herausgehobene Stellung einnehmen. Es handelt sich um die beiden Komposita „Sternwurf-Kaschemmen“ und „Ziehbrunnenwinde“. Das apokalyptische Vokabular bildet somit eine Klammer zwischen dem ersten und dem zweiten Teil des Gedichts. Im zweiten Teil des Textes dominiert das semantische Feld des Hafens die dargestellte Szenerie. Darauf verweisen Wörter wie „Gedächtnis- / schuten“, „Wahndock“ und „Laufkatze“. Eine Schute ist ein Lastkahn, auf dem bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts die Güter von Seeschiffen in den Hafen transportiert wurden. Ein Dock ist eine Anlage, in der ein Großschiff für Bau- oder Instandhaltungsmaßnahmen trockengelegt werden kann. Mit der Metapher Laufkatze wird ein bewegliches Kranbauteil bezeichnet, mit dem die Lage des Hubseils verändert werden kann.

In dem bereits erwähnten Notizbuch ist auch eine Seite enthalten, auf der Begriffe stehen, die Celan vermutlich während einer Hafenrundfahrt in Hamburg niedergeschrieben hat. Es finden sich dort u. a. die folgenden Wörter: „Portalkräne“, „Heckschlepper“, „Schwimmdocks“, „Uhrturm“, „Laufkatze“,

50 Offb 17.5 (wie Anm. 46).

51 Offb 9.1-2 (wie Anm. 46).

52 Vgl. hierzu Bernadette Malinowski. „... den Himmel als Abgrund unter sich': zu einer Poetik des Endes bei Paul Celan“. *Germanica* 24 (1999): S. 1-18. Der Begriff des Abgrunds spielt bei Celan immer wieder und auf unterschiedliche Weise eine Rolle, so dass sich dieser keineswegs auf die apokalyptische Semantik reduzieren ließe. So ist etwa in der Meridian-Rede die Verwendung des Wortes Abgrund nicht ohne Bezug zu Heidegger zu lesen. Vgl. hierzu Schäfer. *Weg des Unmöglichen* (wie Anm. 19). S. 131f.

„Hafenschuten“.<sup>53</sup> Nicht alle dort niedergeschriebenen Wörter haben Eingang in Celans Gedicht gefunden. Das Wortmaterial, das durch diesen Textzeugen dokumentiert ist, verweist aber auf den Wirklichkeitsbezug des Gedichts. Das Wort „Wahndock“ wird man, wie bereits Gunter Martens vorgeschlagen hat<sup>54</sup>, auf das Dock 17 von Blohm & Voss, gegenüber den Landungsbrücken, beziehen; den „zeitgrünen Uhrturm“ auf den Pegelturm an den Landungsbrücken. Die Hafenszenarie des zweiten Teils des Gedichts wird auf diese Weise zu einer Erinnerungsfahrt von Ich und Du, die aus der Kneipen- und Bordellszenarie des ersten Teils nun in „Gedächtnis- / schuten“ in die apokalyptische Welt der Hamburger NS-Zeit eintauchen. Die Werft Blohm & Voss war im Dritten Reich nicht nur durch den Bau von Schlachtschiffen wie der *Bismarck* an der Kriegs- und Vernichtungspolitik der Nationalsozialisten beteiligt; ab 1944 arbeiteten auch Häftlinge aus dem Konzentrationslager Neuengamme auf dem Werftgelände im Hamburger Hafen.

Die Richtung, die das Gedicht im zweiten Teil genommen hat, ist die einer Vergegenwärtigung des Vergangenen. Der Ort, auf den das Gedicht verweist, liegt in der historischen Zeit und ist doch nicht ohne Topographie. Im Hafen Hamburgs öffnet sich durch die Fahrt der Erinnerung, die Fahrt der „Gedächtnis- / schuten“, ein anderer Ort. Als Orte des Gedichts lassen sich neben dem Hafen die Kneipen- und Bordellszenarie sowie die mit dem Hafen verbundenen Schiffe identifizieren. Besonders erhellend ist in diesem Zusammenhang eine Passage in einer früheren Fassung, auf die bereits Martens hingewiesen hat.<sup>55</sup> Vers 8 der zweiten Strophe lautet in der Druckfassung: „schaufel die Welle zuhauf, die mich trägt, Schwarzfluch“. In der Handschrift H6 lesen wir „schaufel die Welle zuhauf, schwarzer Atom[kahn]“<sup>56</sup>. Eine vermittels Durchstreichung und Überschreibung angezeigte Variante in der Handschrift ersetzt den „schwarze[n] Atom[kahn]“ durch „weißes Atomschiff“<sup>57</sup>. 1959 ging im damaligen Leningrad das erste atombetriebene Schiff, der sowjetische Eisbrecher *Lenin*, in Betrieb. Der Schiffskörper der *Lenin* war in schwarzer Farbe gehalten. Drei Jahre später unternahm das US-amerikanische Atomschiff *Savannah* seine Jungfernfahrt. Die Farbe des Handelsschiffes war weiß. In der Bundesrepublik Deutschland wurde zu diesem Zeitpunkt ebenfalls ein Atomschiff gefertigt. Allerdings nicht in Hamburg, sondern in Kiel. Der Auftrag stammte aber von der bei Hamburg ansässigen Gesellschaft für Kernenergieverwertung in Schiffbau und Schifffahrt in Geesthacht. Der Werftvertrag mit den Kieler Howaldswerken wurde am 27. November 1962 im Hotel Atlantic in Hamburg unterschrieben. Das Atomschiff mit dem Namen *Otto Hahn* wurde erst 1968 in

53 BCA 7.2. S. 122.

54 Vgl. Gunter Martens. „Textgenese als Möglichkeit der Texterschließung. Paul Celans Gedicht *Hafen*“. *Qualitativer Wechsel. Textgenese bei Paul Celan*. Hg. Axel Gellhaus/Karin Herrmann. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2010. S. 153-175, hier S. 171.

55 Vgl. Martens. Textgenese (wie Anm. 54). S. 167.

56 BCA 7.2. S. 122.

57 Ebd.

Dienst gestellt. Schiffstaufe und Stapellauf fanden allerdings schon am 13. Juni 1964 in Kiel statt, also nur wenige Tage vor Celans Besuch in Hamburg.

Auch wenn die *Otto Hahn* nicht in Hamburg vom Stapel gelaufen ist, so kann man doch davon ausgehen, dass der Bau des ersten deutschen Atomschiffs zu dieser Zeit Thema bei den Hamburger Hafenrundfahrten gewesen sein wird – zumal zu diesem Zeitpunkt das Handelsschiff *Savannah* im Hamburger Hafen lag. Natürlich kann man bei der Lektüre des Gedichts das Wort „Schwarzfluch“ nicht einfach durch „Atomschiff“ ersetzen; durch die Kenntnis der Vorstufe wird aber deutlich, dass auch schon in der zweiten Strophe das Motiv der Schifffahrt virulent ist. Die „Eiskummerfeder“, die sich den Weg durch den „heißesten Schoß“ (in der früheren Fassung steht „heißen Polarschoß“<sup>58</sup>) bricht, wird somit als Eisbrecher lesbar. In den Komposita „Schwarzfluch“ und der „Eiskummerfeder“ werden die Atomschiffe zu einem Ort zusammengefügt und als Zeichen einer apokalyptischen Zukunft lesbar, die zu den Gräueln der NS-Vergangenheit in Bezug gesetzt werden. Der „Schwarzfluch“ von Celans apokalyptischer Vision wird ausgerechnet in der erotischen Erfahrung mit einem Du sichtbar und unterbricht damit diese Erfahrung als ein Zeichen, als Brand- und Wahnmal, das aus der Vergangenheit in die Zukunft weist. Der Ort der Offenbarung ist der Hafen mit seinen Bordellen und Schiffen.

Es sind dies Orte, die Michel Foucault als Heterotopien bezeichnet hat. Für Foucault sind Heterotopien

wirkliche Orte, wirksame Orte, die in die Einrichtung der Gesellschaft hineingezeichnet sind, sozusagen Gegenplatzierungen oder Widerlager, tatsächlich realisierte Utopien, in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind, gewissermaßen Orte außerhalb aller Orte, wiewohl sie tatsächlich geortet werden können.<sup>59</sup>

Bordelle sind für Foucault in der Gesellschaft wirksame Gegenorte, die die Funktion haben, einen Illusionsraum zu erzeugen. Er nennt sie daher „Illusionheterotopie[n]“<sup>60</sup>. Als die Heterotopie par excellence bezeichnet Foucault aber das Schiff, das

ein schaukelndes Stück Raum ist, ein Ort ohne Ort, der aus sich selber lebt, der in sich geschlossen ist und gleichzeitig dem Unendlichen des Meeres ausgeliefert ist und der von Hafen zu Hafen, von Ladung zu Ladung, von Bordell zu Bordell, bis zu den Kolonien suchen fährt, was sie an Kostbarstem in ihren Gärten bergen [...].<sup>61</sup>

58 Ebd. S. 123.

59 Michel Foucault. „Andere Räume“. *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Hg. Karlheinz Barck. Leipzig: Reclam, 1991. S. 34-46, hier S. 39.

60 Ebd. S. 45.

61 Ebd. S. 46.

Mit dem von der „Welle“ getragenen Ich und den tanzenden Leuchtfeuerschiffen in Celans Gedicht ist eine solche Form des sich bewegenden Orts bezeichnet. Celans Begriff der Utopie, wie er ihn in der Büchnerpreisrede entwirft, entspricht durchaus einer solchen Konzeption des Orts, dessen Topographie durch das Unterwegssein bestimmt ist. In Celans dichterischer Heterotopie schreibt sich aber noch etwas anderes ein, das er im *Meridian* mit dem „Geheimnis der Begegnung“ zu beschreiben sucht.

Im Gedicht *Hafen* ist es die Begegnung zwischen Ich und Du. Und hier ist durchaus an die Begegnung Celans mit Inge Waern zu denken. Mit diesem Geheimnis der Begegnung im Ort Hamburg, in einer Barkasse an Schuten vorbeifahrend, wird aber auch eine andere Begegnung virulent, die durch das Meer vermittelt ist: die Begegnung der Hafenstadt Hamburg an der Elbe mit der Hafenstadt Odessa am Schwarzen Meer. Auf diese Weise verbinden sich – wie schon 1958 in der Bremer Rede – zwei sehr unterschiedliche Topographien: die der deutschen Hansestadt mit NS-Vergangenheit und der nahe der Bukowina gelegenen Hafenstadt Odessa, in der zur Zeit der rumänischen Besetzung (1941-1944) tausende Juden ermordet und deportiert worden sind. Die Erinnerungen an die Gräueltaten in Hamburg und Odessa kongruieren im Bild der Schiffe: den „Gedächtnis- / schuten“ und den „Leuchtfeuerschiffen“. In der früheren Fassung wird diese durch die Gewalterfahrung sich verknüpfende Begegnung zudem mit der Begegnung der Liebenden verbunden. In der Handschrift H6 ist in dem Vers „unsre immer noch [trunkenen] [Münder]“ das Wort „Münder“ durchgestrichen und zunächst durch „Hafenmündern“ ersetzt worden.<sup>62</sup> Die Erotik der Liebenden wird somit durch die Interaktionen der Hafenstädte ersetzt. Das Medium dieser Verbindung stellt das Meer dar, das im Kontext des Gedichts selbst erotisiert wird.

Das „Meerhaar“ – in früheren Fassungen: erst „Rot[haar]“<sup>63</sup>, dann „[Blau] haar“<sup>64</sup> – wird man allerdings nicht lediglich als Synekdoche des sich prostituierenden Du lesen, sondern als erotische Personifikation des Meeres. Das Meer erweist sich mit Blick auf die Bildlichkeit des Hafens und der Schiffe als das die Orte und Zeiten verbindende Element. Hamburg und Odessa bilden hierbei einen „Meridian des Schmerzes und des Trostes“.

Dieser Meridian des Gedichts ist nicht geographisch fixierbar. Gleichwohl scheinen die beiden Städte Hamburg und Odessa – ebenso wie das Ich und das Du – durch ein unsichtbares und zugleich irdisches Band miteinander verbunden zu sein. Es ist das Gedicht vom Weltenende: die Apokalypse als poetischer Text, der bei Celan mit der Synekdoche „Abgrundvers“ bezeichnet ist. Der „Abgrundvers“ auf der Stirn wird nun zum Zeichen einer anderen Gebetsform, die auf das Tefillin und die jüdische Gebetspraxis anspielt und diese in einem Akt der poetischen Profanierung überschreitet. Der Abgrund und das Meer werden – wie in der Apokalypse – zu einem Raum, aus dem die Visionen der Katastrophe hervorgehen. Dabei wird aber das Meer nicht mit dem Tier oder

62 BCA 7.2. S. 123.

63 Ebd. S. 122.

64 Ebd. S. 125.

dem Leviathan, sondern mit einer Gottheit der Antike verbunden: dem Meeresherrn Neptun: „nach ihm / wirft die neptunische Sünde ihr korn- / schnapsfarbnes Schleppseil“. Auch dies kann als Indiz für die Säkularisierung der apokalyptischen Rhetorik gelesen werden.

Das Motiv der Trunkenheit und des Alkoholkonsums zieht sich durch beinahe alle Strophen des Gedichts und wird hier erneut erotisch konnotiert. Die Sünde der trunkenen Liebenden kann im Kontext des Gedichts als solche benannt werden. Das gilt allerdings nicht für den Unnamen, auf den der Wurf des Schleppseils eigentlich gerichtet ist.<sup>65</sup> Ich und Du finden das Geheimnis der Begegnung nicht allein darin, dass sie auf den Bänken der Mutter Clausen zum Liegen kommen und sich dabei der erotischen Illusion eines anderen Orts hingeben; die Begegnung findet auch noch in dieser erinnernden Geste eines neptunischen Wurfs statt, der schon in dem Wort „Sternwurf-Kaschemmen“ angedeutet ist.

Der Text vollzieht die in Vers 2 und 3 beschriebene Bewegung des Kreuz- und Querträumens des artikulierten Ich auf der Ebene eines intertextuellen Spiels nach. Dabei kann diese Bewegung des Textes, die sich auch in der komplexen Syntax widerspiegelt, als eine Gegenbewegung zu den „sinn- / gierigen Sätze[n]“ gelesen werden, die den „Unnamen“ auszubaggern suchen. Es ist damit im Gedicht die jede Lektüre motivierende Bewegung der Sinngebung, der hermeneutischen Auslegung bezeichnet und markiert. Der Text legt mit seinen Wirklichkeitsbezügen die Spur für eine solche auf den Sinn der Sätze ausgerichtete Lektüre und vollzieht im semiotischen Spiel mit den Wörtern und Satzelementen eine Destruktion von grammatischer Sinngebung. Die Semantik des Textes erschließt sich allenfalls über die strukturelle Analogie von Lauten und Wörtern. Das Gedicht beginnt mit einer auffälligen Alliteration: „Wundgeheilt: wo- / wenn du wie ich wärst“. Der Gleichlaut suggeriert hier eine Analogie distinkter Elemente, die aber als Irrealis formuliert wird. Die dreifache Apostrophe in der zweiten Strophe bringt die Neologismen „Meerhaar“, „Schwarzfluch“ und „Eiskummerfeder“ in eine erotische Konstellation, die das Meer und die Schifffahrt miteinander verschmelzen lässt. Der lautmalersche Ausdruck des Gesangs des Ich – „heidideldu“ – steht in einer phonetischen Relation zur „Heimat“ und dem begehrten „du“. Diese Form der Verschmelzung von Ich und Du im Lied, die sich vor allem durch die doppelte Nennung des du-Lautes anzeigt, wird zudem durch den Pleonasmus „Nacktnackte“ unterstrichen. In der Alliteration „trunknen, trinkenden“ der vierten Strophe kommt nicht nur die Identität von destruktivem Rausch und lebenserhaltender Durststillung, sondern auch das Ineinander der „nebenweltlichen Münder“ zum Ausdruck. In der

---

65 Barbara Wiedemann stellt in ihrem Stellenkommentar zu *Hafen* die Überlegung an, dass es sich bei dem „Unnamen“ um die Initialen Adolf Hitlers handeln könnte: „Die Portalkräne (so in den Wortnotizen) im Hamburger Hafen bestanden aus einem H-förmigen Gestell und einem A-förmigen Kranaufsatz; aus den Initialien ‚AH‘ könnte Celan ‚Adolf Hitler‘ gelesen haben“ (Paul Celan. *Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band*. Hg. Barbara Wiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2005. S. 733).

fünften Strophe wird in der Alliteration „Laufkatze Leben“ der Lebenstrieb zu einem technischen Strukturelement, in dem das Leben selbst aufgehoben ist.

Ein Skandalon stellt in der gleichen Strophe eine durch eine Parenthese auseinandergerissene Alliteration dar. Die Komposita „Liebeslautbojen“ und „Leuchtfuerschiffe“ setzen in ihrem lautlichen und rhythmischen Gleichklang die Meerenserotik, die das Liebesspiel von Ich und Du kennzeichnet, mit den Zeichen einer ambivalenten Erinnerung an die durch rumänische und deutsche Truppenverbände geschändete Heimat in Verbindung. Mit den „Liebeslautbojen“ und den „Leuchtfuerschiffe[n]“ verbinden sich Hamburg und Odessa in einem synästhetischen „Meridian des Schmerzes und des Trostes“. Die letzte Strophe zeigt schließlich den Ort an, in dem die Liebenden ein letztes Mal zum Liegen kommen: „die Tieflademarke, / die mit uns sinkt“. Die Richtung des Gedichts und damit auch die Frage nach dem Ort der Dichtung wird damit aufgehoben. Das zeigt sich auch in der abschließenden Alliteration: „hinunter, hinauf“. Der Ort des Gedichts ist richtungslos. Das Gleiche gilt für die Frage nach der Sinn- und Zeitgebung des Gedichts, die durch die Wiederaufnahme der ersten Zeilen nochmals thematisch wird: „und – warum nicht? *wundgeheilt, wo-, wenn –*“. Das „wo-“ erweist sich mit Blick auf Vers 11 als ein nicht mehr ausformuliertes, abgebrochenes „wohin“. Die Richtung des Gedichts bleibt nicht nur offen, sondern sie wird im Gegensatz von „hinunter, hinauf“ aufgehoben. Die raumzeitliche Ordnung erscheint im letzten Vers durch das Prinzip der Assonanz aufgelöst: „herbei und vorbei und herbei“<sup>66</sup>. Mit dem ei-Laut wird abschließend nochmals der lautmalerische Gesang aus der dritten Strophe aufgegriffen: „heidideldu“, „heidudeldi“.

Der Gesang der Heimat, in dem das Ich und das Du im Laut verschmelzen, findet ihre Entsprechung in den Lokal- und Zeitadverbien, in denen Ich und Du als Individuen verschwinden. Das Sprechen des Gedichts hat nicht nur keine Richtung, sondern auch keinen Sprecher mehr. Der Meridian des Gedichts als „Meridian des Schmerzes und des Trostes“ erweist sich hier in den sich kreuzenden Zeit- und Raumerfahrungen von Hamburg und Odessa als eine ambivalente Figur des Globalen, in der die Hoffnung auf die Begegnung mit dem anderen aufscheint und zugleich mit der apokalyptischen Vision einer Sprache ohne Ich und Du überblendet wird.

Das Gedicht selbst verortet dabei die dichterische U-topie im Wort- und Bildfeld des Hafens. Der Meridian des Gedichts erscheint hier in der Figur des Hafens. Der Hafen figuriert also in diesem apokalyptischen Liebesgedicht als anderer Ort, der die utopische und damit globale, nämlich die Topographie des Topos transzendierende Gestalt der Sprache zum Ausdruck bringt, einer

---

66 Das Wort „herbei“ kann hier zudem als Anspielung auf ein früheres Gedicht angesehen werden, nämlich auf die *Todesfuge*, in der es im 7. Vers über den Mann, der über Leben und Tod im Lager verfügt, heißt: „er pfeift seine Rüden herbei“ (GW I. S. 41). Der tödliche Imperativ der NS-Schergen überdauert im Erinnerungsraum einer westdeutschen Hafenstadt die Sprache des artikulierten Ich, das sich noch immer dem Anderen zuzusprechen sucht.



Sprache der Liebe, die in dem Offenen und dem Offenbarwerden der Dichtung zu sich selbst kommt bzw. „sich selbst begegnet“.

Auch wenn der Wirklichkeitsbezug des Gedichts *Hafen* mit dem Namen der Stadt Hamburg kenntlich gemacht werden kann, so bleibt doch der Ort der Begegnung in der lyrischen Utopie unbestimmt. Der Weltbezug ist zwar durch die Semantik des Hafens konkret, erscheint aber zugleich in der Form eines dichterischen Jenseits gleichsam aufgehoben. In der dritten Strophe des Gedichts wird dies sehr deutlich zum Ausdruck gebracht. Das Du wird dort mit der „Astralflöte von / jenseits des Weltgrats“ verglichen. Mit dem Neologismus „Astralflöte“ wird ein für Celans Dichtung klassischer Topos aufgerufen: der des Gestirns<sup>67</sup>, der hier mit einem Blasinstrument eine synästhetische Form der Erkenntnis einleitet. Das Kompositum „Weltgrat“ akzentuiert hierbei das Außerweltliche in der Bezugnahme auf das geographische Weltbild. Der Weltgrat oder Weltrücken ist eine metaphorische Bezeichnung für lange Gebirgszüge wie der Ural, die Anden oder die Rocky Mountains. Der Weltbezug manifestiert sich hier in der Form einer geologischen Rhetorik, die sich komplementär zur das Gedicht dominierenden Meereselementarität verhält. Tatsächlich ist jedoch das Gebirge, das in der Meridian-Rede doch immer einen impliziten Referenzpunkt darstellt, hier als abwesend gedacht: „jenseits des Weltgrats“. Diese eigentümliche Wendung, die zugleich eine Wendung des Gedichts bedeuten könnte, öffnet den syntaktischen Raum für eine Parenthese, die sich in besonderer Weise auf diese Formulierung zurückbeziehen lässt: „– auch da / schwammen wir, Nacktnackte, schwammen, / den Abgrundvers auf / brandroter Stirn –“. Der Abgrund, der hier gerade nicht vom Wort Vers getrennt wird, ist nicht ohne Bezug zum Grat der Welt. Als Grat bezeichnet man die deutlich sichtbare, scharfe Kante eines Bergrückens. In der Metaphorik des Grats und des Rückens wird die Semantik der Stabilität besonders akzentuiert. Der Grat gibt dem Berg bzw. dem Gebirge Halt. Die Rhetorik des Grats steht dabei aber immer auch in Bezug zum Abgrund. Der Gebirgsgrat ist eine für den Bergwanderer besonders gefährliche Passage. Mit der Formulierung „jenseits des Weltgrats“ ist jedoch noch mehr ausgesagt: dass nämlich die Welt keinen Grat, also keinen Halt hat. In der Welt „jenseits des Weltgrats“ ist der Abgrund allgegenwärtig. Für Celan ist dies keine ganz neue poetologische Erkenntnis. Im *Meridian* artikuliert er sie wie folgt: „wer auf dem Kopf geht, der hat den Abgrund unter sich.“<sup>68</sup>

Es lässt sich – gerade auch mit Blick auf Celans Gedichte – sagen, dass dieser Satz als ethisch-ästhetischer Imperativ seines Schreibens gelesen werden kann. Der Abgrund der Wirklichkeitserfahrung ist „jenseits des Weltgrats“, aber nicht jenseits der Welt. In jedem Fall ist der Abgrund, das Haltlose der Welterfahrung, konstitutiv für den dichterischen Schreibprozess; zugleich findet der Abgrund seinen Halt im Vers. Der Abgrund eröffnet das Gespräch, das der Vers zu denken gibt. In ihm – dem Vers – wird die Welt in ihrem fragilen Status zur Darstellung gebracht und als solche auch erfahrbar – in Celans Verständnis des Meridians.

67 Vgl. hierzu Lemke. Konstellation ohne Sterne (wie Anm. 8).

68 GW 3. S. 195.

Es ist diese unmögliche und zugleich wirkliche Erfahrung des Dichters in einer haltlos gewordenen Welt, die auch im letzten Vers des Gedichts *Große, glühende Wölbung* zum Ausdruck kommt: „Die Welt ist fort, ich muß dich tragen.“<sup>69</sup> Jacques Derrida hat in diesem Vers Celans Ethik des Anderen zu entziffern gesucht und dabei implizit auch einen Bezug zu Celans Poetik des Abgrunds im *Meridian* angedeutet:

Ich muß den anderen tragen und *dich* tragen, der andere muß mich tragen (denn *dich* kann *mich* oder den unterzeichnenden Dichter bezeichnen, an den sich die Rede ihrerseits wiederum zurückwendet), ebendort, wo die Welt nicht mehr zwischen uns oder unter unseren Füßen ist, um uns Vermittlungswege zu sichern oder Grundlagen zu festigen. Ich bin allein mit dem anderen, allein ganz sein und für ihn, allein für dich und ganz dein: ohne Welt. Diese Unmittelbarkeit des Abgrunds verpflichtet mich gegenüber dem anderen [...].<sup>70</sup>

Derrida verweist in seiner Rede zum Gedenken an Hans-Georg Gadamer auch auf Heideggers Welt-Konzept, das für Celan eine wichtige Anregung gewesen sein mag, doch der Weltbezug des jüdischen Dichters aus der Bukowina zeigt dann doch eine Denkweise an, die nicht im In-der-Welt-Sein, sondern „jenseits des Weltgrats“ ihre Hoffnung und ihren Ort findet. Die globale Dimension von Celans Schreiben liegt nicht so sehr in der Geste der Welteröffnung, als vielmehr in der poetischen Erkundung des Abgrunds.

---

69 GW 2. S. 97.

70 Jacques Derrida/Hans-Georg Gadamer. *Der ununterbrochene Dialog*. Hg. Martin Gessmann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004. S. 48.