

Masken der Mehrdeutigkeit – revisited

MARTIN A. HAINZ (Wien)

• - - - •

Sehr geehrte Damen und Herrn,

Paul Celan, um den sich meine Arbeit *Masken der Mehrdeutigkeit*, die ich hier und heute zu präsentieren die Ehre habe, dreht, ist einer der großen Lyriker im zwanzigsten Jahrhundert; dennoch – trotz der mit dem Ruhm sich einstellenden großen Zahl von Studien zu seinem Œuvre – ist nach wie vor Celan ein Dichter geblieben, den es zu *entdecken* gilt. Meine Studie soll ihren Beitrag dazu leisten.

Wie kommt es, daß ich dies – den Versuch einer entdeckenden Lektüre – ausgerechnet auf dem Umweg über Adorno, Szondi und Derrida unternehme? Ich will unterstellen, daß das gar kein *Umweg* ist. Vielmehr bedarf Celans Weg der skrupulösen und behutsamen Annäherung auf dem Wege einer solchen „Verknotung“ (S.V¹), denn auch wenn das Werk Celans nicht hermetisch ist, so doch in einem hohen Maße unangemessen, wenn man von dem Maß ausgeht, das die Lyrik einstmals kannte – der *Verlust der Mitte* in der Kunst ist ja kein neues Schlagwort. Im Umweg über die theoretische Reflexion habe ich versucht, eine konsequente und abgesicherte Lektüre zu bieten, die sich von den Vorurteilen früherer Lyrik und Lyrikrezeption nicht irremachen läßt, vielmehr gerade der Frage des Maßstabs, welcher Celans Werk inhärent ist, sich zu widmen vermag.

• - - - •

¹ Zitate aus Martin A. Hainz: *Masken der Mehrdeutigkeit. Celan-Lektüren mit Adorno, Szondi und Derrida*. Wien: Braumüller 2001, ²2003 (= *Untersuchungen zur österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts*, Bd 15) werden mit der Seitenzahl wiedergegeben

Konkret beginnt mein Unterfangen mit Adornos bitterer Bemerkung, wonach es *barbarisch* sei, *nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben*. Dieses Diktum Adornos, das in den Ohren seiner Kritiker mehr Aus- als Anspruch war, tat Celan insofern nicht gut, als es ausdrückt, was sein Anliegen ist, aber – da Celan ja Lyriker *war* – als Gegenpol gelesen wurde und gelesen werden mußte. Zudem erhoffte die deutsche und deutschsprachige Leserschaft sich auf verschiedenen Ebenen (und aus verschiedenen Gründen) ein Verzeihen und ein Vergessen, das an dieses Vergeben anschliesse. Also *mußte* die *Todesfuge* ein Versöhnungsgedicht in Opposition zu Adorno sein... Derlei wurde nicht nur Celan zuteil, dessen polemischer Text nun zur gefühligen Holocaust-Verkitschung wurde – was freilich die Leser und nicht den völlig falsch gelesenen Dichter diskreditiert. Man liest derart auch zu Rose Ausländer, deren Lyrik in den Augen mancher gleichfalls nicht so sehr *trotz Auschwitz*, vielmehr *trotz Adorno* zu bestehen scheint:

„Adornos Verbot, das übergroße Leid und das unvorstellbare Sterben des jüdischen Volkes nicht einmal in Gedichten nennen zu dürfen, errichtet ein Tabu, gerade dort, wo nicht Verstummen, sondern das Reden über all dies Entsetzliche notwendig wäre [...]. Und gerade die Lyrik, die von den jüdischen Autoren nach Auschwitz geschrieben wurde, und darunter ist auch die von Rose Ausländer zu sehen, hat diesen Satz von Adorno ins Unrecht gesetzt.“ (Cilly Helfrich)

„Adornos Satz hat den Opfern [...] Unrecht getan“ (Klaus Laermann),

heißt es – und in einem Zeitungsartikel wird behauptet:

„Rose Ausländer hat den berühmten Satz von Theodor W. Adorno, nach Auschwitz könne man keine Gedichte mehr schreiben, geradezu ins Gegenteil gekehrt“...

All das – besonders drastisch natürlich das letzte Zitat, worin reichlich diffus Logorrhoe zum poetologischen Prinzip geadelt wird – belegt, daß wie

Paul Celan auch Rose Ausländer von der Leserschaft dazu mißbraucht wurde und wird, das Unbehagen auszuräumen, das im Satz Adornos ausgedrückt wurde; das Unbehagen an einer Kultur, die für ihre Inhumanität blind werden kann und dann wieder auf das hinarbeitet, was als Ausdruck einer betriebsblinden und *selbstgenügsamen* Kultur: eines Zerrbildes von Kultur gar nicht mehr als Barbarei benannt werden kann.

Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch. Denn das Gedicht ist zum einen als Ausdruck einer intakten Kultur verdächtig, die nächste *Zäsur* in der mitteleuropäischen Tradition humanistischer Werte vorzubereiten; zum anderen aber ist gerade das Gedicht, das sich als Teil einer als Kultur verbrämten Karikatur begreift, also sich selbst Nicht-Kultur ist, ein Hoffnungsträger. Es ist Kultur, wie sie sein sollte – es „*ist [...] Kultur eigen, daß sie nicht mit sich selber identisch ist*“, schreibt Derrida.

• - - •

So falsch es ist, Celan als einen Dichter der Vergebung zu feiern – gerade die *Todesfuge* ist, wie ich jüngst zeigte, nicht zuletzt eine polemische Kriegsmaschinerie gegen jene Kultur-Holismen und Holismus-Kulturen, worin Heines *Lorelei* mit einer industriellen Leichenproduktion kompatibel sein soll –, es geschieht noch immer, dies allenfalls auf subtilere Weise. So ist, um ein Beispiel zu geben, die oft bemerkte musikalische Struktur, die der *Todesfuge* eine Liedhaftigkeit verleiht, gewiß nicht anders als zweischneidig zu begreifen. Die Amphibrache dieser Fuge bringen zwar einen Totentanz in Gang – doch der zeigt die von Benjamin festgestellte

„Todeskrise einer ganzen Gattung von Lyrik [...]. Des Liedes nämlich. Denn das Lied [...] ist doch selbst in seinen erhabensten Lauten diesem rechtzeitig-zeitweiligen Verstummen gerade jetzt ausgeliefert.“

Doch derlei Momente werden vergessen. Die *intakte Kultur* dagegen wird gefeiert. Adornos Unbehagen an ihr soll ausgerechnet durch Celan ausgeräumt sein.

„Celan does not miss the irony inherent in his being called a barbarian, even by someone who, like Adorno, spent the war in exile”,

schreibt etwa Jerry Glenn; und nicht wesentlich anders fallen beispielsweise die Urteile von Otto Pöggeler sowie John Felstiner aus. Otto Pöggeler unterstellt Celans Lyrik – wehe, die Synthese wäre verweigert – zudem, Celan rette Sprache, was noch denkbar ist, wenn Lyrik korrigierender Eingriff in die Begriffsgeschichte ist; kaum aber ist plausibel zu machen, daß dies, wie es Pöggeler meint, „die Ehre der deutschen Sprache rettete”, retten sollte oder in der von Pöggeler unterstellten Weise auch nur könnte. Die Rettung der Kultur kann für Celan allenfalls eine von Moment zu Moment sein – keine aber, wie dies die Restauratoren des *Ganzen* wünschen. Dorothea Kims *Paul Celan als Dichter der Bewahrung*, wo in katholischer Grundstimmung – die Arbeit ist einem Pfarrer gewidmet – der „Kosmos als harmonische[r] Ordnung”, „die eine weise Hand hält”, beschrieben wird, ist nur auf eine aufdringlichere Weise verfehlt:

„Aus diesem Wissen heraus vertraut sich Celan dem Splitter an und lächelt” –

ein Jahr vor seinem Selbstmord schreibt dies die Autorin, was die Arbeit doch zu dem macht, was Adorno die Kultur nach Auschwitz insgesamt hieß: zu *Müll*.

Kultur will nicht verehrt werden, sondern gelesen. Das schuldet man ihr, das schuldete Celan der Kultur, deren Kind er ist. Wer der Kultur ein naiver Verehrer ist, hat sie wie vielleicht die Majorität der Leser Celans verraten; sie verriet die Kultur und diesen großen Poeten.

„Man hat mich zerheilt.“ (Celan, zit. bei John Felstiner)

Der Kommentar des Poeten zu einer Welt, die ihn nicht zuletzt für den Defekt der Klarsichtigkeit internierte, an der man verrückt werden muß, der Kommentar Celans zu einer Welt, deren Kontinuität den Eingriff in sie eher als jenen in die Dichterseele rechtfertigen scheint, ist unmißverständlich. In der *intakten Kultur* bemühte indes 1976 das keineswegs als rechtsextrem eingestufte Periodikum *Der österreichische Bauernbündler* gegen Turrini das „gesunde[n] Rechtsempfinden« des Volkes“, was die Frage aufwirft, was rechtsextreme Diktion sei, wenn *das* keine sein soll – dies erst recht, bedenkt man, daß am 10. November 2001 *DER STANDARD* berichtete, fast jeder zehnte Österreicher sei rechtsextrem, dies bei einem hohen Rekrutierungspotential des Rechtsextremismus und einer nicht geringen Fremdenfeindlichkeit...

• - - - •

Wie aber ist zu lesen, was sich zur konventionellen Lesbarkeit polemisch verhält, in Erinnerung ruft, was dieser Lesbarkeit geopfert ward und wird? Das erweist sich als Hauptproblem meiner Lektüre. Als die Annäherung an Celan als eine Entfernung von ihm ließe sich der erste Teil meiner Studie auffassen, der zweite Teil sucht, die Hermeneutik Peter Szondis als einen Weg nachzuzeichnen.

Als gewissermaßen *abgebrochene* muß Kunst in ihrer gleichsam vorläufigen Vollendung in einem Moment höchster Spannung, worin ihr Impetus unbeschadet vewahrt sein soll, auf eben diese hoffen. Diese Spannung konvergiert mit dem Datum, das als den Strukturen assimiliertes oder aber von seiner Denkbarkeit gereinigtes permanent von seiner Tilgung bedroht ist. Das Datum ist zwar zweifelsohne ein Begriff Derridas, aber um ihn kreist auch Szondi, indem er das Widerständige der Kunst und speziell des Gedichts Celans dadurch *faßt*, daß er zeigt, daß etwas in den Texten ist, das verbindlich nicht in der Interpretation aufgeht. Dem spürt als einem Nicht-

Identischen auch Adorno nach, Szondi aber skizziert die Strukturen des Gedichts und nutzt diesen Methodenpluralismus, um die irreduziblen Spannungen zwischen den Strukturen zu zeigen. Die Trauer wird von der theoretischen zur nicht theoretisierbaren Instanz.

Das Datum aber geht in einem umfassenderen Sinne um – und Szondi zieht darum eine „Notbremse wider Derrida“ (S.142):

„Es scheint nicht im Interesse Celans sein zu können, daß *Auschwitz* nicht länger scharf zu umreißen ist, nicht als *die* Krise der Worte wirkt, welche als zunächst unversehrt scheinender Rahmen das krasse Hereinbrechen des Unbenennbaren erst wahrnehmbar machen sollten, sondern als leeres Zentrum eine *Einschreibung* unter anderen wäre; es scheint nicht in Szondis Interesse sein zu können, der über ein Dreivierteljahr Bergen-Belsen erleben mußte; auch Adorno und schließlich Derrida sind mit antisemitischen Maßnahmen, mögen diese auch nicht jenen in Celans sowie Szondis Vita vergleichbar sein, konfrontiert worden. Die Wirkung des abrupten Abreißen der Sprache ist geschwächt, der Text nicht tragfähig, worin *Auschwitz* als verloren bewahrt ist, in der Bewahrung aber in jenem Maße, in dem es integriert ist, nicht dem entspricht, wofür es steht, also verloren sein muß.“ (S.143)

• - - - •

Derrida indes geht begründet weiter und zeigt die Unterminierung aller Sprache und allen Denkens durch das Singuläre, das vielgestaltig die Grundfigur der Antithese nicht zuläßt – und keine an diese anschließende Synthese. Das ist eigentlich die Durchführung des Adornoschen Ansinnens, eine Hermeneutik, die, indem sie ihre Kriterien ihrem Wirken unterzieht, ihre illegitimen Momente und ihre Möglichkeiten erweitert. *Schibboleth* ist ein Text, worin die Lesbarkeit besteht, aber das Gelesene nicht in einer Bedeutung kumuliert, vielmehr die Ressourcen der Schrift und des Denkens weiter und weiter wirken.

Was treibt die Schrift? Man müßte zu sagen in der Lage sein, ob *die Schrift* in der Frage Subjekt oder Akkusativobjekt sei, um eine Antwort geben zu können. Ebenso unbeantwortet muß die Frage nach der Segnung der Asche bleiben, was auch die Frage umfaßt, die sich an unsere Mördersprache – als eine unter anderen Mördersprachen – richtet:

„Comment pourrait-on bénir des cendres en allemand?”
(Derrida)

• - - - •

Meine Studie schließt mit einem Fragezeichen, das ein Weiterschreiben impliziert. Dies und das in meiner Arbeit dokumentierte und begründete „Wissen, stets falsch zu lesen“, wie ich im Klappentext unvorsichtigerweise schrieb, ermutigt wahrscheinlich weder zur Lektüre Celans noch der meines Buchs. Aber verzagt lebt und liest es sich, wenn schon nicht besser, so vielleicht doch wahrer.

Günther Anders, mit dem ich schließen möchte, bemerkte:

„Wenn ich verzweifelt bin, was geht’s mich an!”

Ich danke für Ihr Interesse.