

# Colloquium Helveticum

Cahiers suisses de littérature générale et comparée  
Schweizer Hefte für Allgemeine  
und Vergleichende Literaturwissenschaft  
Quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata  
Swiss Review of General and Comparative Literature

46/2017

Produktive Fehler,  
konstruktive Missverständnisse

Erreurs productives,  
malentendus constructifs

herausgegeben von  
Thomas Hunkeler  
Sophie Jaussi  
Joëlle Légeret

AISTHESIS VERLAG

---

Bielefeld 2017

Avec le soutien de l'Académie suisse des sciences humaines et sociales  
Mit Unterstützung der Schweizerischen Akademie der Geistes- und  
Sozialwissenschaften  
Con il contributo dell'Accademia svizzera di scienze umane e sociali  
With support of the Swiss Academy of Humanities and Social Sciences

Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften  
Académie suisse des sciences humaines et sociales  
Accademia svizzera di scienze umane e sociali  
Accademia svizra da ciencias humanas e socialas  
Swiss Academy of Humanities and Social Sciences



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 2017  
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld  
Satz: Germano Wallmann, [www.geisterwort.de](http://www.geisterwort.de)  
Druck: docupoint GmbH, Magdeburg  
Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-8498-1249-2  
ISSN 0179-3780  
[www.aisthesis.de](http://www.aisthesis.de)

Monika Kasper

## Im Geheimnis der Begegnung

### Poetologische Konstellationen in Celans *EINKANTER*

*EINKANTER*, un des derniers poèmes de Paul Celan, se penche sur Rembrandt et traduit sensiblement non seulement les traits visibles, mais également les effets et la signification de sa remarquable peinture. Les stratégies rhétoriques et poétiques de son poème répondent aux exigences du genre de l'Ekphrasis, mais elles poursuivent en même temps le développement de sa poétique. Selon Celan, le but suprême de la poésie est de rendre possible le mystère d'une rencontre avec autrui. En parlant simultanément de l'oeuvre du peintre et du poème lui-même, *EINKANTER* est la réalisation parfaite de cette rencontre, c'est-à-dire entre la peinture de Rembrandt et la poésie de Celan. L'article est une lecture précise du poème qui révèle les différentes procédures linguistiques de l'Ekphrasis et les conditions dans lesquelles le mystère de cette rencontre se produit.

EINKANTER: Rembrandt,  
auf du und du mit dem Lichtschliff,  
abgesonnen dem Stern  
als Bartlocke, schläfig,

Handlinien queren die Stirn,  
im Wüstengeschleibe, auf  
den Tischfelsen schimmert dir um den  
rechten Mundwinkel der  
sechzehnte Psalm.<sup>1</sup>

Celans Dichtung ist aus der Einsamkeit der Gegenwart geschrieben. In ihr sucht ein Vereinzelter sich und seine Sprache von allen entfremdenden Einflüssen der Zivilisation zu befreien und damit Voraussetzungen für die Begegnung mit einem Du zu schaffen. Die höchste Auszeichnung des Gedichts ist es, „im Geheimnis der Begegnung“<sup>2</sup> zu stehen, wie dem *Meridian*, Celans poetologischer Rede zur Verleihung des Büchnerpreises zu entnehmen ist. *Einkanter*, eines der letzten Gedichte des Autors, stellt sich explizit in das Geheimnis der Begegnung, indem es sein Du namentlich nennt: Es ist der niederländische Maler Rembrandt van Rijn (1606-1669). Mit ihm lässt sich *Einkanter* auch auf eine Begegnung von Malerei und Dichtung ein. Wie

---

1 Paul Celan. *Gedichte in zwei Bänden*. Bd. II. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1975. S. 392.

2 Paul Celan. „Der Meridian“. *Endfassung – Entwürfe – Materialien*. Hg. Bernhard Böschstein und Heino Schmuil. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1999. S. 9 [M].

verwirklicht dieses Gedicht Celans poetologische Ansprüche, und welche Rolle spielt dabei die Malerei Rembrandts?

## I

*Einkanter* hinterlässt auf den ersten Blick einen schwer verständlichen Eindruck. Einzelne Sinnfragmente, die da und dort aufleuchten, wie ‚Bartlocke‘, ‚schläfig‘, ‚Handlinie‘, ‚Stirn‘, ‚Mundwinkel‘ deuten jedoch wie spärliche Pinselstriche den Umriss eines Menschen an und lassen sich auf die Person Rembrandts, aber ebenso auf Rembrandts zahlreiche Menschendarstellungen beziehen. Auf das Werk gelenkt wird man auch mit den Substantiven ‚Lichtschliff‘ und ‚Stern‘ sowie mit dem Verb ‚schimmern‘. Ein inneres Leuchten kennzeichnet in der Tat Rembrandts Bilder, der in Bezug auf ihre Lichtqualität als unübertrefflicher Künstler gilt.<sup>3</sup> Sein Können ist für Celan so überragend, dass er ‚auf du und du mit dem Lichtschliff‘ ist. Die Formulierung lässt aufhorchen. Es ist unüblich, mit den Techniken des Malens und ihren Wirkungen ‚auf du und du‘, also auf Augenhöhe zu sein. Der Maler wird in der Regel als Meister betrachtet, der Farbe, Form und Pinsel souverän beherrscht. In hierarchischen Beziehungen ist jedoch der Eigenwille aller Beteiligten, auch der des Meisters gefesselt. Er zählt nur, solange er die Rangordnung nicht stört. In einem solchen Verhältnis entgeht dem Maler etwas Wichtiges: Wie viel sein Werk den Impulsen verdankt, die von der materiellen Beschaffenheit der Farbe und des Pinsels ausgeht. ‚Auf du und du mit dem Lichtschliff‘ zu sein heißt daher, den Anspruch auf Beherrschung der malerischen Mittel vor ihrem Eigenleben in den Hintergrund treten zu lassen und sich so von den Einschränkungen des herkömmlichen Rangverhältnisses zu befreien. Ein wechselseitiges Zusammenwirken von beiden tritt an seine Stelle und bestimmt nun die Beschaffenheit des Werks. Im Wort ‚Lichtschliff‘ ist dieses Verhältnis bereits angelegt, ist doch in ihm das Licht sowohl Subjekt als auch Objekt des Schleifens.

In Rembrandts Bildern zeigt sich der ‚Lichtschliff‘ als geheimnisvolle Verwandlung von Dunkelheit in Licht. Häufig fehlt seinen Bildern eine externe Lichtquelle. Der ins Licht gesetzte Teil des Gemäldes übernimmt die Aufgabe eines internen Lichtspenders. Nicht selten geht das Licht von den Menschen, in den Portraits jeweils vom Haupt oder von der Stirn aus. Celans

---

3 Rembrandt verband den pastosen Farbauftrag mit feiner Lasierung. Er modellierte die Formen, indem er die Farbe fast fingerdick mit dem Palettenmesser auftrug; erst dann griff er zum Pinsel und strich mit stark verdünnter Farbe immer wieder leicht über die Oberfläche, bis die Vollkommenheit im Verhältnis von Licht und Schatten, Glanz und Tiefe erreicht war. Robert Wallace. *Rembrandt und seine Zeit. 1606-1669*. (Niederland) B. V.: Timel-Life International, 1979. S. 130.

Rückgriff auf die etymologische Verwandtschaft zwischen den Wörtern ‚Stirn‘ und ‚Stern‘<sup>4</sup> verbindet die Stirn als Lichtquelle mit der spezifischen Lichtwirkung der Gemälde, für die der Stern steht. So wie das nächtliche Dunkel des Himmels die Sterne zum Leuchten bringt, so tragen die dunklen Flächen von Rembrandts Bildern zum Schimmern ihrer Lichtpartien bei. Der Vers „dem Stern abgesonnen“ führt diese Eigenschaft des Werks auf die Besonnenheit des Malers zurück.

Er spielt aber auch auf die religiöse Dimension von Rembrandts Schaffen an, die in seinen Gemälden durch biblische, insbesondere alttestamentarische Motive zum Ausdruck kommt. Ausdrücklich bringt der ‚sechzehnte Psalm‘ den religiösen Gehalt seiner Bilder zur Sprache. Der Psalm schimmert Rembrandt um ‚den rechten Mundwinkel‘. An diesem Ort und als Schlussvers des Gedichts steht er auch für die Quintessenz dieses Werks: Es gleicht einem lichtvoll gesegneten Wort, das in seiner Würde und Kraft dem des Alten Testaments in nichts nachsteht.

Nach den ersten Beobachtungen zu schließen, steht Celans Gedicht über Rembrandt in der Tradition der Ekphrasis. Die einzelnen Sinnfragmente sind Elemente einer Bildbeschreibung und thematisieren die hervorstechendsten Eigenschaften von Rembrandts Werk. Im Unterschied zur klassischen Ekphrasis stellt aber *Einkanter* die Qualitäten von Rembrandts Bildern gleichzeitig als Eigenschaften seiner Malerpersönlichkeit dar. Die Handschrift seiner Gemälde, der lichtvolle Glanz vor mannigfachen Abstufungen des Dunkels erstrahlend und ihr menschlich Berührendes sind Emanationen seiner Besonnenheit und kulminieren im Schimmern von Rembrandts ‚rechtem Mundwinkel‘. Der biblische Kontext des Psalms erlaubt es, das Wort ‚recht‘ auch ethisch auszulegen: *Rechtschaffenheit* im vornehmsten Sinn spricht aus dem Schimmern des Psalms. Sie ist das Ergebnis einer lebenslänglich praktizierten künstlerischen Haltung. Rembrandts Malweise, die von Celan als Begegnung mit Farbe und Pinsel dargestellt wird, ist damit gemeint. Zu Recht: Denn wer als Künstler in seinen Werkzeugen ein Du erblickt, begegnet ihnen nicht als Instrumenten, sondern als Geschöpfen und lässt sie an der Entstehung des Bildes mitwirken. In diesem Dialog erfährt der Maler auch sich selber als Geschöpf. Mehr noch, er wird durch ihn wie in der intimen Beziehung mit einem Menschen auf geheimnisvolle Weise verwandelt. Kein Wunder, ist das Motiv der Begegnung – mit sich selbst, mit dem Du und mit dem Göttlichen – häufig in Rembrandts Schaffen anzutreffen. Auf eindruckliche Weise führt eines der spätesten Bilder, *Isaac und Rebecca* (1666), die enge Verwandtschaft zwischen schöpferischer

---

<sup>4</sup> Roland Reuss. „Rembrandts Celan. Paul Celans Gedicht EINKANTER: Rembrandt“. *Im Zeithof. Celan-Provokationen*. Frankfurt a. M./Basel: Stroemfeld, 2001. S. 48.

Tätigkeit und menschlicher Begegnung vor Augen. Das Bild zeigt ein liebendes Paar. Alle Merkmale von Rembrandts Malerei, die das Gedicht *Einkanter* zu sehen gibt, sind auf ihm verwirklicht: Der Helldunkel-Kontrast, das intim Menschliche und der biblische Hintergrund seines Werks. Der „Lichtschliff“ erscheint im glühenden Rot von Rebeccas Gewand und verwandelt sich in pures Gold, das vom Antlitz der beiden Personen, insbesondere von der Stirn der weiblichen Gestalt, über den Ärmel des Bräutigams zur Brust seiner Braut fließt, die dieser zart mit seiner Hand berührt, wodurch der geheimnisvolle Augenblick der Begegnung in seiner ganzen Innigkeit und Kostbarkeit spürbar wird.

## II

Nun gibt es aber im Gedicht Wörter, die weder sogleich mit Rembrandt noch mit der Kunst in Verbindung zu bringen sind: ‚Einkanter‘, ‚Wüstengeschiebe‘ und ‚Tischfelsen‘. Diese Substantive gehören in das Gebiet der Geologie: Der ‚Einkanter‘ ist ein Einzelstein, dessen Form und Oberfläche durch Korrosion und Stürme, die Sand- und Staubpartikel an ihm vorbeiführen, keilförmig zugeschliffen wird. Im Idealfall weist er zwei Schliefflächen auf, die in einer Kante aufeinander stoßen. Durch ihren gefirnissten Charakter reflektieren Einkanter das Sonnenlicht und lösen Farbeffekte aus. Das ‚Wüstengeschiebe‘ ist zwar eine Neuschöpfung Celans; mit Geschiebe bezeichnet jedoch die Geologie vom Gletschereis vor sich hingeschobene und in End- oder Seitenmoränen abgelagerte Gesteinsbrocken. Tischfelsen entstehen aus unterschiedlich harten Schichtgesteinen, die übrigens wie Einkanter für Artefakte gehalten werden können. Es sind Einzelfelsen, die aus einem Sockel und einer darauf lagernden Tischplatte bestehen, wobei die weichere Gesteinsschicht des Sockels durch Erosion geformt wird.<sup>5</sup>

Was hat dieses geologische Material mit Rembrandt und seiner Kunst zu schaffen? Gibt es dazu Anhaltspunkte? Vielleicht das Wort ‚Lichtschliff‘? Immerhin lässt sich der ‚Lichtschliff‘ gleichermaßen auf die erodierende Tätigkeit des Windes und des Gletschereises wie auf Rembrandts Tätigkeit beziehen: So wie die Erosion das Gestein abschleift und ihm eine Form gibt, die von Menschen geschaffen zu sein scheint, so entlockt Rembrandts unermüdliche Arbeit als Maler der Farbe ihr leuchtendes Schimmern.

Die Abnutzung bringt auch die Materialität des Gesteins und ihre Prozesse zum Vorschein. ‚Einkanter‘, ‚Wüstengeschiebe‘, ‚Tischfelsen‘ sind sowohl Produkte als auch Zeugen der Abnutzung und lassen sich so für eine weitere Charakteristik von Rembrandts Malerei fruchtbar machen: Dieser verbirgt nämlich anders als viele seiner zeitgenössischen Berufskollegen den

<sup>5</sup> Vgl. Reuss. Celans Rembrandt (wie Anm. 4). S. 28f.

Vorgang des Malens nicht, um die Illusion einer möglichst unmittelbaren Anwesenheit des Dargestellten zu ermöglichen, sondern verweist ostentativ auf den Arbeitsprozess, auf die Materialität der Farbe und die Beschaffenheit der verwendeten Malwerkzeuge.<sup>6</sup> Die geologische Wortschicht von *Einkanter* ist damit als zusätzlicher Beitrag zur Ekphrasis zu werten. Sie bringt das Greifbare und zugleich Widerständige von Rembrandts Gemälden sowie ihre Hervorhebung des Farbmaterials zur Sprache.

Rembrandts materialaffine Arbeitsweise schlägt sich auch in der Syntax von *Einkanter* nieder. Diese ist insbesondere an seiner Pinselführung orientiert, die als „gezielt uneinheitlich“<sup>7</sup> gilt. Nach dem Titelwort folgt auf einen Doppelpunkt ein einziger Satz, der sich aus einer Reihe von Satztrümmern zusammensetzt. Keine nachvollziehbare Mitteilung wird geboten, sondern ein Steinbruch, in dem die Wörter wie Geröll in alle Richtungen ragen. Dadurch wird der lineare Fluss der Rede durchbrochen: Beispielsweise kann man nicht entscheiden, ob der ‚Lichtschliff‘ oder ob ‚Rembrandt‘ ‚dem Stern abgesonnen‘ ist. Durch die Offenheit der Satzstruktur ist der Leser gezwungen, wieder an den Anfang des Gedichts zurückzukehren. Auch die beiden Appositionen ‚als Bartlocke‘ und ‚schläfig‘ sind in der Schwebelage gehalten. Grammatikalisch stellen sie eine Präzisierung sowohl von ‚Rembrandt‘ als auch von ‚Lichtschliff‘ dar. Diesem Muster einer Vor- und Rückwärtsbewegung bleiben die Leser das ganze Gedicht hindurch ausgesetzt: Fast jeder Vers, fast jedes Wort kann auf vorhergehende oder auf nachfolgende Verse oder Wörter bezogen werden. Damit stellt sich das Gedicht zu einer eindeutigen Zielsetzung der Rede quer und bewirkt, dass semantische Bezüge in alle Richtungen entstehen. Die beiden einzigen Verben im Gedicht unterstreichen diese Deutung. Dem Verb als Wortart liegt die Tätigkeit, die Bewegung oder ein Zustand zugrunde. Von einer Tätigkeit, die sich dem Einsinnigen querstellt, spricht die zweite Strophe: ‚Handlinien queren die Stirn‘. Handlinien befinden sich normalerweise nicht auf der Stirn, sondern auf der Hand. Auch dem Schimmern des Psalms liegt eine subtile Bewegung zugrunde, die in alle Richtungen gleichzeitig verläuft. Dieses Bewegungsmuster erzeugt eine simultane Erfahrung der sprachlichen Zeichen und hebt die Zeit auf. Es ist, als ob *Einkanter* sich einem räumlichen Gebilde, einem Gemälde, anverwandeln und damit in die Galerie von Rembrandts Werk stellen möchte.

Tatsächlich ist auch *Einkanter* vom geheimnisvollen Hell-Dunkel-Kontrast geprägt, der Rembrandts Malerei auszeichnet. Die vereinzelt aufflackern den Bedeutungslichter wachsen, den malerischen Gegenständen auf seinen Bildern vergleichbar, aus dem Dunkel in die Sichtbarkeit. Das Gedicht erzielt diese Wirkung mit seiner Lautstruktur. Die Vokale ‚a‘ und ‚o‘, die in der ersten Strophe vorherrschen, schaffen eine Atmosphäre der Dunkelheit, aus der

6 Vgl. Reuss. Celans Rembrandt (wie Anm. 4). S. 19f.

7 Vgl. Reuss. Celans Rembrandt (wie Anm. 4). S. 20.

jäh der helle Klang von ‚Lichtschliff‘ hervortönt. In der zweiten Strophe treten die dunklen Vokale in den Hintergrund, und der Lichtlaut ‚i‘ dominiert.

### III

*Einkanter* würdigt jedoch nicht nur Rembrandts Persönlichkeit und sein außergewöhnliches Werk. Mit den gleichen Verfahrensweisen und Worten verwirklicht das Gedicht auch die poetologischen Anliegen Celans. Aus dieser Sicht hat die beharrliche Störung einer linearen Abfolge der Wörter ihre Ursache in einer tiefen Sprachskepsis des Autors, vor allem was ihre Fähigkeit betrifft, Antworten auf Sinnfragen zu finden und zwischenmenschliches Verstehen zu ermöglichen. Hinter dieser Sprachskepsis stehen vor allem die katastrophalen Ereignisse der Shoa und Hiroshimas, die eine Zerstörung der abendländischen Welt- und Werteordnung und der auf ihnen beruhenden Sprachen, insbesondere der deutschen, nach sich zogen. Doch das ist für Celan kein Grund zu resignieren. Auch wenn die Sprache genötigt ist, „durch ihre eigenen Antwortlosigkeiten“, durch „furchtbares Verstummen“, durch die „Finsternisse todbringender Rede“ hindurchzugehen, bleibt sie für ihn „erreichbar, nah und unverloren“, wird sie doch „angereichert“ von all dem.<sup>8</sup> Die spärlich vorhandenen Verben von *Einkanter* sowie die retardierende und in alle Richtungen ausgreifende Rede zeugen von der Orientierungslosigkeit der Sprache und von einer Bemühung, den obsolet gewordenen Sinnangeboten, die ihr anhaften, möglichst zu widerstehen. Auf Schritt und Tritt wird spürbar, wie behutsam sich *Einkanter* von Wort zu Wort vorantastet, wie das Gedicht immer wieder stehen bleibt, Atem holt, wie es vorausgreift und wieder zurückgeht. Seine Rede zerbröckelt zu stumm gewordenem Wortmaterial, zu ‚Wüstengeschiebe‘. Eingeschliffene Denkbzusammenhänge prallen an dieser Form von Sprache ab, und voreilige Schlussfolgerungen werden von ihr vereitelt. Der Vers „Handlinien queren die Stirn“ gibt die Stossrichtung dieser Sprachzersetzung bekannt. Handlinien sind Schicksalslinien. Sie stehen für Kräfte, die der Mensch nicht beherrscht, sondern denen er ausgeliefert ist. Wenn diese Linien auf die Stirn übergreifen, ziehen sie das Denken in Mitleidenschaft und entziehen ihm die Möglichkeit eines uneingeschränkten Zugriffs auf die Dinge, die Welt, aber auch auf den Menschen selbst.

Das Gedicht endet jedoch nicht in der absoluten Sinnlosigkeit. Andere als logisch syntaktische Beziehungen entstehen zwischen den entbundenen Wörtern. Sie treten in Resonanz und beginnen miteinander zu sprechen: etwa in der Wortkonstellation ‚Stirn-abgesonnen-Stern‘. Obschon im Wort ‚abgesonnen‘ das Tagesgestirn der Sonne anklingt, ist hier der Stern

8 Paul Celan. *Gesammelte Werke*. Bd. III. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1983. S. 186.



am nächtlichen Himmel gemeint. Insbesondere Fixsterne werden Sonnen genannt, da sie aus sich selber leuchten. Anders als das Tagesgestirn erhellt der Stern die Welt nur spärlich. Er lässt die Dinge nicht in isolierte Gegenstände auseinandertreten, sondern hält sie im Dunkel ihrer unvordenklichen Zusammengehörigkeit verweilen. Weil er kein blendendes Licht verströmt, bleibt der Stern als Lichtquelle wahrnehmbar. Sterne erscheinen entweder als einzelne Lichtpunkte am Himmel oder konstellieren sich zu Sternbildern. Eine Lektüre des Gedichts, die sich an diesen Gegebenheiten orientiert, wird jedes Wort als singuläre Lichtquelle würdigen und es zugleich auf seine Möglichkeiten hin abtasten, mit den anderen Wörtern des Gedichts in fruchtbare Konstellationen zu treten. Auf diese Weise umgeht Celan die Gefahr, dass die schillernde Mehrdeutigkeit der Sprache einem Sinnziel geopfert und dadurch ihre Aussagekraft geschmälert wird.

#### IV

Bevor man sich daran gewöhnt hatte, dass Gedichte das tradierte Versmaß missachten, die syntaktischen Zusammenhänge aufbrechen und die vertraute lyrische Stimmung mit ‚unpoetischen‘ Wörtern vertreiben, waren viele Leser empört über das Zerstörerische, das in der Dichtung vor sich geht. Ein Wortsteinbruch wie Celans *Einkanter* hätte noch vor gar nicht allzu langer Zeit höchstens als Rohfassung eines Gedichts gegolten. Celan macht mit dem geologischen Vokabular in *Einkanter* die zerrüttenden Tendenzen seiner Dichtung explizit und tritt so in ein Gespräch mit den Vorbehalten der Leserschaft, aber auch mit der Vergangenheit der abendländischen Dichtkunst. Goethe zum Beispiel bedient sich in seinem Roman *Wilhelm Meister* ebenfalls der Metapher des Steinbruchs, um sein Verständnis von Natur zu formulieren. Kunst entsteht daraus nur, wenn ein genialer Baumeister auftritt, der aus dem Rohmaterial das kunstvolle Gefüge eines dichterischen Werks macht. Auch für den Lyriker Charles Baudelaire stellt sich die Natur bruchstückhaft dar, als Wörterbuch, dem das geistlose Anordnungsprinzip des Alphabets zugrunde liegt. Eine kluge Auswahl durch die schöpferische Einbildungskraft kann aber aus den Elementen des Wörterbuchs ein Kunstwerk machen. Beiden Auffassungen von Dichtkunst liegt das Konzept eines genialen Autors zugrunde, das im Lesepublikum bis weit über die Mitte des 20. Jahrhunderts verbreitet war. Celans Dichtung wirkt diesem Konzept mit seiner zögerlich tastenden Sprache entgegen. Für ihn hat sich jeder Weg im Rahmen der Genieästhetik verschlossen. So sehr er darauf Wert legt, das Gedicht als gemachtes auszuweisen, so wenig geht es ihm darum, einen souveränen Baumeister oder genialen Schöpfer zu verkörpern. Jede herrschaftliche Geste ist ihm suspekt, auch die gegenüber der Natur. Stattdessen legt er den Akzent auf das Bewusstsein der Sterblichkeit, was zu einer Betonung der

anorganischen Seite der Natur und zu einer Neubestimmung der Dichtung führt.

## V

Dass Celan die tote Seite der Natur ins Zentrum seines Nachdenkens stellt hat biographische Gründe, die zugleich von poetologischer Relevanz sind. Seine Familie gehörte zu den Opfern des Nationalsozialismus. Celan hat sich als Einziger vor den Verfolgungen des deutschen Regimes gerettet, blieb aber von diesen verhängnisvollen Ereignissen nicht nur zeitlebens verstört, sondern als Dichter auch maßgeblich von ihnen bestimmt. Ein geschärfter Blick für das Bedenkliche der Kunst, das er mit Blick auf Georg Büchners *Lenz* artikuliert, ist eine Folge davon. Lenz möchte über die versteinemde Macht des Medusenhaupts verfügen, um mit der Kunst „das Natürliche als das Natürliche“ (M/5) einzufangen. Dieses Ansinnen hat eine lange Tradition. Zu Ende gedacht korrespondiert es für Celan auf unheimliche Weise mit den tödlichen Machenschaften der Nationalsozialisten. Das geologische Vokabular in *Einkanter* ist in diesen Zusammenhang einzuordnen und als ‚Medusenhaupt‘ des Gedichts zu lesen.

Doch dabei bleibt es nicht. In jedem Gedicht schlummert die Hoffnung, sich vom tödlichen Einfluss der Kunst freizusetzen. Diesen Akt der Freisetzung belegt Celan mit dem Wort Dichtung. Erstaunlicherweise führt der Weg zur Dichtung ebenfalls „zu Medusenhaupt und Automat“ (M/6). Ausgerechnet von der Begegnung mit dem Tod verspricht sich Celan die entscheidende Wende: „[...] geh in deine allereigenste Enge. Und setze dich frei“ (M/11), verlangt er von seinen Lesern. Unter dem Tod ist bei Celan nicht nur das Ende des physischen Daseins zu verstehen, sondern auch die tiefste Not eines jeden Einzelnen. Dem Tod verwandt ist zudem die Kunst: Allem voran ihr Anspruch auf Dauer, der im Widerspruch zur Wandelbarkeit des Lebens steht. Die handwerklich technischen Seiten der Kunst, in denen Celan die Gefahr einer stereotypen Wiederholung ästhetischer Schemata wittert, sind dem Leben ebenfalls feind. In die Nähe des Todes, in die Selbstvergessenheit, führt aber auch eine ebenso ekstatische wie blinde Verfallenheit an die sinnlichen Reize der Kunst (M/4-6). Dem Tod anheimgefallen ist schließlich die Sprache als Repertoire verfügbarer Wörter, als „Sprichwort, Wendung, Klischee“.<sup>9</sup>

Diese Eigenschaften der Kunst begünstigen menschliche Verhaltensweisen, die einmal verfestigt, das Gedicht in seiner Entstehung beeinträchtigen, wenn nicht gar verhindern. So bedient die Wiederholbarkeit ästhetischer Formen den Hang zur Herrschaft; Ekstase und Kunstgenuss ziehen die

<sup>9</sup> *Briefe an Hans Bender*. Hg. Volker Neuhaus. München: Hanser, 1984. S. 35.

Gefahr der Selbstvergessenheit nach sich; und wer die Sprache als Klischee missbraucht, verfällt der Trägheit. Herrschaft, Selbstvergessenheit und Trägheit entfremden den Menschen sich selbst, weil sie eine wesentliche Seite des Daseins ausblenden: seine Sterblichkeit. In seiner Tendenz zu verstummen, setzt sich das Gedicht dem verdrängten Tod aus, in der Hoffnung, sich gerade dadurch freizusetzen: „Und es gibt vielleicht, und in einer und derselben Richtung, zweierlei Fremde – dicht beieinander“ (M/7), begründet Celan diesen Schritt. Die Begegnung mit dem Tod eröffnet die Möglichkeit, ein anderes Fremdes anzutreffen: die Tatsache der Sterblichkeit. Es ist naheliegend, dass Tod und Sterblichkeit ‚dicht beieinander‘ liegen und nur ‚vielleicht‘ ‚zweierlei‘ sind, weshalb der Gang zu Medusenhaupt und Automat kein Garant für eine gewandelte Haltung ist. Zwar kann das Bewusstwerden der Sterblichkeit Herrschaftsansprüche der Fragwürdigkeit aussetzen, ebenso gut ist es jedoch möglich, dass sie dadurch erst recht in Gang kommen, um die Konfrontation mit dem Bedrohlichen abzuwehren. Dasselbe gilt für Selbstvergessenheit und Trägheit, die vielleicht angesichts des Todes überwunden oder als Methoden der Flucht und Betäubung noch stärker werden.

## VI

Die Freisetzung des Gedichts untersteht nicht der menschlichen Willkür. Dichtung ist ein Geheimnis. Das sprachliche Gebilde des Gedichts kann deshalb nur eine vorbereitende Einstimmung auf das Wunder seines Gelingens sein. In *Einkanter* ist es die erodierende Rede, der diese Aufgabe zufällt. Sie entzieht den sinnsuchenden Lesern alle Anhaltspunkte und stellt sie vor das Nichts. Die Begegnung mit dem Nichts ist eine Erfahrung von Sterblichkeit. Hält ihr der Mensch stand, setzt sich vielleicht etwas frei: „die Vergegenwärtigung einer Person als Sprache“ oder „die Vergegenwärtigung der Sprache als Person“ (M/114).

Was heißt das? Der Begriff ‚Person‘ stammt aus der Antike. Einige Stationen der Begriffsgeschichte speisen sich aus der zwar umstrittenen, aber wirkungsmächtigen Etymologie des Begriffs Person, der seine Herkunft im antiken Theater hat: „Die Person ist die Stimme, die durch die Maske des Schauspielers hindurch tönt.“<sup>10</sup> Aus dieser Bestimmung entwickeln sich im Lauf der Zeit zwei gegensätzliche Bedeutungen. So steht in der Antike die Maske als Rolle, Verkleidung und Schein im Vordergrund. Zu späteren Zeiten, insbesondere im juristischen Kontext, kommt es bei der Maske auf ihre Rechte und Pflichten an. Person bezieht sich in beiden Fällen auf das

10 *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 7. Hg. Joachim Ritter und Karlfried Gründer. Basel: Schwabe und Co. AG, 1989. S. 269.

Verhalten und die Aufgaben des Menschen in der Gesellschaft. Das Christentum dagegen legt das Augenmerk auf das Hindurchtönen durch die Maske. Damit verschiebt sich die Bedeutung von Person als Rolle zum Inbegriff des einmaligen, unverwechselbaren Individuums: „Person heißt so, weil sie durch sich selbst tönt [„persona dicitur eo quod per se sonat“]. (...) Person ist durch sich selbst eins.“<sup>11</sup>

Celan geht es ebenfalls um die Einmaligkeit des Individuums. Anders als in etlichen Phasen der Begriffsgeschichte ist aber für ihn die Person keine zugrunde liegende Substanz, sie ist kein Bestand. Sie muss im Gegenteil immer wieder neu gesucht werden. Für Celan ist die Person eine ‚Vergegenwärtigung der Sprache‘, ein Ereignis, mit dem die Sprache erst im emphatischen Sinn des Wortes zu Sprache wird, nämlich zur unvertretbaren Äußerung eines Individuums, zur ‚Vergegenwärtigung einer Person als Sprache‘. Dieses Ereignis ist das Gedicht. In ihm sind Maske und Schauspieler, Rolle und Person nicht mehr getrennt. Vielmehr treffen die beiden Richtungen, die der Personenbegriff in der abendländischen Tradition eingeschlagen hat, wieder zusammen. Die Beziehung von Maske und Schauspieler muss bei Celan unter dem Aspekt der Vergegenwärtigung beleuchtet werden, das heißt, wie sie sich während des Schauspiels darstellt. Während der Theateraufführung bilden Schauspieler und Maske eine Einheit. Das Schauspiel belebt die Maske und verleiht ihr die bewegliche Mimik eines Charakters. In ihr verkörpert sich die Stimme des Darstellers und wird sichtbar. Dasselbe gilt für das Gedicht. Seine bröckelnde Sprache sowie die Sinnlücken machen es überaus wandelbar und durchlässig für das Hindurchtönen der Person. Das hat zur Folge, dass der mündliche Vortrag des Gedichts bei Celan von eminenter Bedeutung ist. Nur von ihm gilt, dass er die ‚Vergegenwärtigung einer Sprache als Person‘ (M/114) ist.

## VII

Als bröckelnde Maske ist das Gedicht ein Grenzphänomen: „[...] das Gedicht behauptet sich am Rande seiner selbst; es ruft und holt sich um bestehen zu können, unausgesetzt aus seinem Schon-nicht-mehr in sein Immer-nochzurück“ (M/8). Auf dem Rand insistiert auch *Einkanter* mit dem verwandten Wort der Kante, das mehrfach vorkommt: als ‚Einkanter‘, ‚Schläfe‘ und ‚Mundwinkel‘. Das Bild der Kante umfasst alle poetologischen Aspekte dieses Gedichts. Der Begriff „Einkanter“ beschreibt Celans sprachliche Gratwanderung, bei der die anorganischen und menschlichen Seiten des Gedichts im gemeinsamen Moment der Abnutzung wie auf einer Kante zusammentreffen. Diese Gratwanderung bringt anstelle der mehr

<sup>11</sup> Vgl. Historisches Wörterbuch (wie Anm. 10). S. 283.

festlegenden Syntax das destabilisierende Geschehen der Abnutzung ins Spiel, das sowohl die Vielstelligkeit des Ausdrucks garantiert, als auch die Sterblichkeit alles Bestehenden vor Augen führt.

Der Vers „als Bartlocke, schläfig“ bezieht sich auf eine Vorschrift für die jüdische Lebenspraxis. Der Levitikus (19,27) verbietet den Juden das kreisförmige Scheren des Gesichtsrandes. Die bärtige Umrandung verleiht dem Antlitz als Sitz der Person eine prägnante Kontur und hebt ihre Bedeutung hervor. Das jüdische Wort für Gesichtsrand heisst „pea“. Der Plural ist „peot“, die ursprüngliche Bedeutung von „peot“ ist Ecken.<sup>12</sup> „Peot“ kann auch als Anagramm von Poet gelesen werden.

Der „Mundwinkel“, der eine auf den Punkt reduzierte Kante ist und in dem Reden und Schweigen beschlossen sind, deutet schließlich auf den Zusammenhang zwischen Person und dichterischer Sprache, zählt doch der 16. Psalm zu den lyrischen Partien des Alten Testaments.

Die Kante versteckt sich zuletzt sogar in einem Detail des Gedichts. In der Mitte von „EINKANTER“ und „Psalm“ steht jedes Mal der Buchstabe „A“. Das „A“ hat die Form eines Einkanters. Durch seine Mittelstellung im ersten und letzten Wort des Gedichts kommt ihm eine zentrale Bedeutung zu. Als kleinstes Element der Sprache ist das „A“ ein Emblem für das Gedicht in seinem einsamen, punktuellen Dasein. Zugleich schließen sich damit Anfang und Ende von *Einkanter* zu einem Kreis, zu jenem „Meridian“, welcher der Büchnerpreisrede Celans den Namen gegeben hat.

Rand und Kante sind in Celans Dichtung Bilder für ein Geschehen. Sie suggerieren, dass das Gedicht eine Form von Erfahrung darstellt, eine Spracherfahrung, die aber kein *L'art pour l'art*, sondern zutiefst mit der menschlichen Existenz verbunden ist. Unterwegs führt das Gedicht den Sprechenden zu sich selbst als Person, aber zu einem Selbst, das im Sprechen zu einem anderen wird, zu jenem anderen, als den es sich im Gedicht tastend entwirft und als den es sich selbst vorausschickt. (M/11) Der Mensch, wie ihn Celans Gedicht voraussetzt, zeichnet sich durch seine Bereitschaft zur Veränderung aus. Das Gedicht appelliert an diese Bereitschaft. Wer sich durch das Gedicht auf den Weg begibt und verwandeln lässt, wer sich als jemand in Betracht zu ziehen vermag, der auch ganz anders oder sogar niemand sein kann, liefert sich einem Prozess des Sterbens aus. Diesen durchstehend darf er aber auf Erneuerung hoffen. Erneuerung ist zunächst Selbstbegegnung, aber mit ihr entsteht zugleich die Möglichkeit, einem anderen Menschen, einem wahrnehmenden Du, oder gar, wie Celan an einer einzigen Stelle im *Meridian* sagt, einem „ganz Anderen“ (M/11) zu begegnen. In der Begegnung finden das sprechende Ich und das Du zueinander, weil alles, was zwischen ihnen stehen könnte, außer Kraft getreten ist, ganz wie es der

12 Vgl. Reuss. Celans Rembrandt (wie Anm. 4). S. 44f.

folgende Vers aus einem anderen Gedicht Celans ausspricht: „und zuweilen, wenn / nur das Nichts zwischen uns stand, fanden / wir ganz zueinander.“<sup>13</sup>

## VIII

*Einkanter* endet mit dem 16. Psalm, der um Rembrandts Mundwinkel schimmert. Der 16. Psalm ist mit „Hoffnung des Dulders“ überschrieben. David wendet sich mit dem Versprechen an den Herrn, keine anderen Götter neben ihm zu dulden, da er sich von Gott wohl beraten sieht. Sein Gebet endet mit den Worten:

Darum freut sich mein Herz  
 und frohlockt meine Seele,  
 auch mein Leib wird sicher wohnen.  
 Denn du gibst mein Leben  
 nicht dem Tode preis  
 und lässest deinen Frommen  
 nicht die Grube schauen,  
 Du weisest mir den Pfad des Lebens:  
 Fülle der Freuden  
 vor deinem Angesicht  
 und Wonnen in deiner Rechten  
 ewiglich.<sup>14</sup>

Mit der Nennung des Psalms schließt sich Celans Gedicht der Hoffnung Davids an. Wie David baut es auf ein ewiges Leben in Freuden und Wonnen, das den Tod im engsten und weitesten Sinn immer wieder zu überwinden verspricht. „Denn Du gibst mein Leben nicht dem Tode preis“ formuliert neben der Zuversicht Davids auch die Sehnsucht des modernen Gedichts nach Erlösung. Tod und Überwindung des Todes geschehen an diesem Ort des Gedichts im buchstäblichen Sinn. Der Psalm markiert zwar sein Ende, das aber auf diese Weise gerade kein Ende ist. Das Sprechen geht weiter, indem das Gedicht sich auf einen anderen Text hin öffnet: auf die Bibel. Von dieser Schrift geht ein Großteil der abendländischen Literatur aus, womit *Einkanter* potentiell auch mit ihr ins Gespräch tritt. Freuden und Wonnen gehen aus einem so reichen Gespräch in Hülle und Fülle hervor.

Die Vielschichtigkeit, die durch die erodierende Sprache des Gedichts entsteht, gewinnt in diesem Zusammenhang noch einmal an Bedeutung. Durch sie bleibt das Gedicht in höchstem Maß beweglich und empfänglich

13 Vgl. Celan. Gedichte. Bd. I (wie Anm. 1). S. 217.

14 „Die heilige Schrift. Altes Testament. Die Psalmen.“ *Zürcher Bibel*. Hg. Kirchenrat des Kantons Zürich. Zürich: Zwingli Bibel, 1955. S. 566.

für das Gespräch mit vergangenen und künftigen Texten. Nicht umsonst schimmert der Psalm an jenem Ort, an dem die menschliche Rede ihren Sitz hat: um den Mundwinkel. Dass es Rembrandts Mundwinkel ist, heißt, dass er in diesem Gespräch immer schon mitgesprochen hat.