

---

Paul Peters

## Himmel der Verfinsterung

*Faschismus und Apokalypse bei Brecht und Celan*

---

In den finsternen Zeiten  
Wird da auch gesungen werden?  
Da wird auch gesungen werden.  
Von den finsternen Zeiten.

Bertolt Brecht, *Svendborger Gedichte*, II

Es ist nicht üblich, Brecht und Celan in einem Atemzug zu nennen. Zu sehr dominiert die Vorstellung von dem hermetischen Lyriker hier, der eher mit Hölderlin, Mallarmé und Rilke in Zusammenhang gebracht wird und sich in der raffinierten und weltabgewandten Verschlüsselung ausgedrückt haben soll, und dem operativen Dichter dort, der, um in das politische Handgemenge unmittelbar eingreifen zu können und dort seine Wirkungen zu erzielen, sich einer möglichst kommunikativen und transparenten Sprache verschrieb.<sup>1</sup> Woher sollten sich dann ihre Sphären je berühren? Indes, sie berühren sich, und nicht zuletzt dadurch, dass Celan selber noch in seiner letzten und zunehmend umdüsterten Lebensphase sich wiederholt und ausdrücklich auf Brecht bezogen hat.<sup>2</sup> So auch in dem wohl bekanntesten dieser Texte, der sich unmittelbar und namentlich an den berühmten Vorgänger wendet (GW II, 385):

EIN BLATT, baumlos,  
für Bertolt Brecht:

Was sind das für Zeiten,  
wo ein Gespräch  
beinah ein Verbrechen ist,  
weil es so viel Gesagtes  
mit einschließt?

Das Gedicht ist von Celan als direkte Replik auf das Brecht-Gedicht *An die Nachgeborenen* geschrieben worden.<sup>3</sup> So greift es – wie viele Lyriker vor und nach Celan es gemacht haben – das dialogische Angebot in der zelebrierten

Brecht'schen Interpellation der Nachkommenden auch auf, um Ähnlichkeit und Differenz der von beiden Dichtern apostrophierten »Zeiten« auszumessen sowie der von Brecht aufgeworfenen Frage nach der diesen Zeiten angemessenen Sprache nachzugehen. So ist das Gedicht gemeinhin von der Celan-Philologie, ganz im Banne der Fixierung auf die angeblich so entgegengesetzten Sprechweisen der beiden Dichter, generell als Absage des Hermetikers Celan an den operativen Brecht verstanden worden.<sup>4</sup> Dafür gibt es aber im Gedicht selber wenig Anhaltspunkte, das bei allem Beharren auf dem eigenen Standpunkt eher als Hommage und Huldigung gehalten ist und wo der Impuls zur Identifikation wie zur Selbstbehauptung sich exakt die Waage halten. Ja, wenig fehlt, und man könnte sagen, dass das Gedicht eine späte und gleichsam nachträgliche Realisierung des Prinzips der antifaschistischen Einheitsfront darstelle, des »Vereint schlagen, getrennt marschieren«, das seinerzeit Trotzki gegen die verhängnisvolle Spaltung der Arbeiterparteien befürwortet hatte, wonach jeder Partner zwar die eigene programmatische Identität und Ausrichtung bewahre, aber gemeinsam gegen den Feind vorgehe.<sup>5</sup> Denn wenn wir uns das Gedicht näher anschauen, so ist es am ehesten in seiner inneren Struktur und seinem tragenden Grundgestus als eine Art Schulterschluss über den Abgrund zu verstehen. Rückblickend reicht Celan – übrigens im dankbaren Rückgriff auf eine Bildlichkeit des älteren Dichters und Antifaschisten – Brecht baumlos ein Blatt. Er erkennt somit Brecht und dessen dichterisches Engagement gegen den Faschismus als für sich selbst so verbindlich wie vorbildlich an. Hier brauchen wir nur auf die volle Namensnennung »Bertolt Brecht« hinzuweisen, die in dem (Euvre Celans, das sonst äußerst zurückhaltend mit den Namen verfährt, absoluten Seltenheitswert besitzt und somit als Auszeichnung wohl umso emphatischer zu verstehen ist; wie darauf, dass das »baumlose Blatt« – was der sonst auf solche intertextuelle Hintergründe und Zusammenhänge so erpichten Celan-Philologie anscheinend bis heute entgangen ist – selbst Brecht-Zitat ist und somit eine weitere Brecht-Huldigung darstellt, spricht der Exilant Brecht doch von sich in seinen kalifornischen Gedichten als von einem »baumlosen Blatt« (BFA 15, 44f.). Schon allein dieser Umstand zeigt, dass Celans Gedicht nicht als okkasionelle Miniatur, als Niederschlag etwa einer momentanen Auseinandersetzung mit einem einzigen Brecht-Gedicht zu verstehen ist, sondern als prinzipielle Auseinandersetzung mit Brechts Werk, zumal dem Gedichtwerk des Antifaschismus und des Exils.

Dass diese Auseinandersetzung von Celans Seite indes nicht weniger als existenziell zu nennen ist, geht bereits aus seinem Text eindeutig hervor. Denn die Brecht'sche Bezeichnung vom Baumlosen übernimmt Celan hier wie für das eigene individuelle Gedicht gleichzeitig auch global, für die eigene Person wie für das eigene Werk. Ist ein »Blatt, baumlos« Bezeichnung für das eine Gedicht, das er Brecht überreicht, so auch in der kryptographischen Verschlüsselung, gleichsam als chiffriertes silbengestütztes Anagramm (»Blatt, baumlos« = Paul

Celan), für die eigene Person wie für das »eigene Gedicht« in einem umfassenderen Sinn. Mit anderen Worten: hier reiht sich Celan, in einem demonstrativen Gestus des Schulterchlusses, der in einigen ähnlich emphatischen Gedichten des Spätwerks vorkommt,<sup>6</sup> förmlich an Brecht an, ja, man könnte sagen, kraft des alliterativen »Blatt, baumlos« / »Bertolt Brecht«, er schmiegt sich an ihn. Weit davon entfernt, sich von Brecht abgrenzen zu wollen, ist hier in dem ersten Impuls des Gedichts, schon in das elementare Sprachmaterial eingesenkt, ein mimetischer Drang zur Identifikation bemerkbar, der in seinem Bezug auf einen anderen Dichter im Celan'schen Werk seinesgleichen sucht, und dies auch angesichts der Huldigungen und Hommagen, die er anderen dichterischen Identifikationsfiguren wie Mandelstam, Hölderlin oder Heine dargebracht hat.<sup>7</sup> Denn dass er die eigene Person wie das eigene Werk mit einer Brecht entlehnten, an Brecht unmittelbar anknüpfenden Bildlichkeit bezeichnet, will wohl in Hinblick darauf, was er von dessen dichterischer Befugnis hält, viel besagen. Im Bild vom »Baum [...] /Beraubt des Laubes, und Laub beraubt seines Stammes« hat die Brecht'sche Verlassenheit – »schwierig /den künftigen Weg des Blattes auszurechnen!« – Celan das Bild seiner eigenen und späteren gegeben.

Indes, das Celan-Gedicht hat als Replik im Dialog noch mehr als einen identifikatorischen, es hat einen programmatischen Charakter. Celan blickt hier, in diesem späten und erst in den Nachlassband *Schneepart* aufgenommenen Gedicht, wie auf das Brecht'sche so auf das eigene Werk zurück. Denn beiden Gedichten, *An die Nachgeborenen* wie seinem Celan'schen Echo und Widerpart, ist gemeinsam, dass ihnen ein gleichsam potenziertes zeitlicher Bezug eignet, indem für diese beiden so intensiv auf ihre Zeit bezogenen Dichter hier eine besonders schwere Stunde der eigenen Biographie geschlagen hat, und zwar – für sich wie für ihr Lebenswerk – die Stunde der Bilanzen. So legen beide in den besagten Gedichten über sich wie über ihre Zeit rückblickend Rechenschaft ab, und die genaue mimetische Angleichung Celans an das Brecht'sche Vorbild macht sich auch dadurch bemerkbar, dass Celan gerade auch darin seinem großen Vorgänger sekundiert. So zieht er 1968 in Paris Bilanz: in einem Lebensabschnitt zunehmender Zweifel wie auch psychischer Störungen und bedrohlicher Auflösungserscheinungen, die als Spätfolgen des Holocaust dann in seinem Freitod 1970 münden;<sup>8</sup> nicht anders als Brecht 1938 in Svendborg Bilanz gezogen hat, und zwar angesichts des gegenwärtigen Triumphs des Dritten Reichs mit einer Skepsis, die sowohl dem eigenen Werk wie dem eigenen Sprechen – wie gar dem eigenen Überleben – gilt. Somit hält ein durchaus noch junger Brecht in Svendborg 1938 im Gedicht *An die Nachgeborenen* Rückschau, schreibt Alterswerk, zieht selber das eigene *Ceuvre* summierend, ein vorläufiges Fazit, gerade weil er in dem Augenblick nicht wissen kann, ob es angesichts der Zeitumstände nicht doch ein endgültiges sei. Denn keineswegs verhält es sich so, wie es uns ein gewisses Vorurteil weismachen will, als wäre der Brecht'sche »Sitz im Leben« ein sicherer, und abgesicherter, gewesen.

Der Svendborger und skandinavische Brecht ist vielmehr ein zutiefst verunsicherter und geradezu prekariertes, dessen Verunsicherungen und Prekarität, gerade in diesem Moment größter geschichtlicher Exponiertheit, sich mit den Celan'schen Verunsicherungen, Prekaritäten und Exponiertheiten durchaus verschwistert zeigen. Denn dieser Brecht ist sich aufgrund der Zeitumstände seines Lebens, seines Werkes, seines Sprechens, seiner Adressaten, gar seiner wegbrechenden Lebenswelten und -zusammenhänge keineswegs mehr sicher. Aus solcher Lage spricht er, und aus verwandter Lage wird ihm Celan dann antworten: von Prekarisiertem zu Prekarisiertem; das ist der »Meridian«, der die beiden Dichter in diesem für beide krisenhaften Augenblick verbindet.<sup>9</sup>

»Wirklich, ich lebe in finsternen Zeiten!«, setzt Brecht dann gleich, mit einem inzwischen geradezu sprichwörtlich geworden *incipit*, in *An die Nachgeborenen* ein (BFA 13, 85ff), und man kann sagen, damit gibt er an, dass sein Gedicht ganz im Zeichen dieser Zeiten steht, von ihnen wie aufgeladen ist, sie nach außen als Mal an der Stirn wie gleichzeitig als generative Keimzelle in sich trägt. Und gerade dieser schwarze Heliotropismus gegenüber der zeitgeschichtlichen Verfinsterung und sich abzeichnenden Geschichts-Eklipse macht, bei aller Verschiedenheit in der Leid-Erfahrung wie in der poetischen Ausformung, hier die singuläre Verbundenheit Celans mit dem älteren Dichter aus. »Ich setze – mir bleibt keine andere Wahl – ich setzte den Akut«, hatte Celan in Hinblick auf Zeitbezogenheit, Zeitabgewandtheit oder gar Ewigkeitsanspruch in der *Meridian*-Rede geschrieben und vom Gedicht verlangt, dass aus seinem Hier und Jetzt, aus der »einen, einmaligen, punktuellen Gegenwart« das »Eigenste« spreche: die »Zeit«. (GW III, 190; 198) Vielleicht hatte aber wie kein Dichter vor ihm der Svendborger Brecht den – antifaschistischen – Akut gesetzt, und somit, aus dem eigenen punktuellen Hier und Jetzt, die Zeit als Unzeit angesprochen.

Somit übernimmt Celan zur Gänze diese klassische Brecht'sche Charakterisierung, und zwar sowohl von der Zeit wie von der Stellung des Gedichts darin; so gab es auch für ihn keine andere Möglichkeit des Gedichts, als gegen solche Zeiten anzuschreiben. Gerade darin ist Brecht Vorbild: nicht nur dass, sondern wie er es gemacht hat. Denn die Sphären der beiden Dichter berühren sich auch hierin keineswegs okkasionell, sondern prinzipiell, und gleichsam in ihrer Genese. Schrieben beide Dichter sich doch von der Auseinandersetzung mit dem Faschismus her, Brecht schon vor 1933, Celan für die gesamte Dauer seiner produktiven Laufbahn; Celan von seinem »20. Jänner«, dem Tag der Wahnseekonferenz, Brecht von seinem 30. Januar her, dem Tag der nationalsozialistischen »Machtergreifung«. Und zwar nicht nur in dem Sinne, dass beide sich in ihren Texten gegen den Faschismus ausgesprochen hätten – vielmehr bildet diese Auseinandersetzung nunmehr die formende Mitte ihres ganzen Dichtens, sind ihre Gebilde von dieser Auseinandersetzung allesamt zutiefst gezeichnet und in ihrer sprachlichen Substanz getroffen. Denn für beide gibt es nur das Schreiben in und gegen diese

Zeit, und keinen Ort des Dichtens außerhalb ihrer; dabei stellt die Zeit als Unzeit indes für beide das Dichten selbst in Frage. Denn dass der deutsche Faschismus die deutsche Sprache selbst in Frage stelle, ist eine gemeinsame Voraussetzung, eine gemeinsame Empfindung, die vielleicht nur diese beiden Dichter in solcher beispielhaften Gründlichkeit – und solchem sprachschöpferischen Rigorismus – geteilt haben. Ging diese Auseinandersetzung doch bei beiden so weit, dass sie sich angesichts des Faschismus und seines Sprach- und Menschenmissbrauchs genötigt sahen, im Gegenzug die deutsche Sprache und Dichtersprache von Grund auf neu zu entwerfen; Brecht mit seiner lakonischen »Sprachwaschung« und Celan, womöglich noch fundamentaler, mit seiner Neukonstituierung der Sprache gleichsam von ihren prismatischen Rändern und präsemantischen Strukturen her. Die mit den glatten Stirnen, schrieb Brecht, hatten »die furchtbare Nachricht / Nur noch nicht empfangen.« So sind beide Dichter darin grundverwandt, dass sie, mit Brecht gesprochen, jene Nachricht empfangen hatten und ihre Gedichte folglich keine glatte Stirn mehr aufwiesen: oder, um einen Celan'schen Terminus zu gebrauchen, als Dichter vor allem bemüht waren, mit allen ihnen zu Gebote stehenden Mitteln – sprich unter dem Aufgebot aller dichterischen wie menschlichen Substanz – in den Zeiten, die Unzeiten waren, das angemessene dichterische »Gegenwort« zu sprechen (GW III, 189).<sup>10</sup>

Das Empfinden der Prekarisierung, die oft verzweifelte Reflexion auf Möglichkeit und Unmöglichkeit eines solchen Sprechens, die andauernde »radikale In-Frage-Stellung« des Gedichts und der bisherigen Dichtersprache, gar der Charakter des Gedichtes als »Flaschenpost« – auch dies teilen der vorschloahitische Exilant Brecht und der nachshoahitische Celan. Aber »das Gedicht, ist nicht zeitlos. [...] es sucht, durch die Zeit hindurchzugreifen – durch sie hindurch, nicht über sie hinweg.« (GW III, 188) Dieser Satz, der nach Celan für das Gedicht allgemein gilt, gilt dann auch in besonderem Maße für die Celan'sche Gegenüberstellung des eigenen mit dem Brecht'schen; und das Gedicht der emphatischen Identifikation mit dem großen Vorbild ist somit gleichzeitig ein Gedicht der Nicht-Identifikation. Denn der Schulterschluss über den Abgrund muss auch den Abgrund ausmessen. Und dieser Abgrund – in Celans Gedicht optisch wie klanglich markiert durch die Zäsur, die »sprachlose« weiße Fläche zwischen den beiden Gedichtabschnitten – ist als zwar Angedeutetes, jedoch Verschwiegenes nichts anderes als die Shoah selbst. Denn ist Brechts *An die Nachgeborenen* als Summa und Testament, gar als prophetisch aufgeladener Text zeitlich gleich dreifach aufgeschichtet – Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft –, so hat Celans Gedicht, das Brecht aus jener Zukunft antwortet, ihn gleichsam mit der »furchtbaren Nachricht« auf dem Laufenden hält, eine so ähnlich wie abweichend zeitlich aufgeschichtete Struktur. War doch Celans »jüngste Vergangenheit« für den Svendborger Brecht noch bevorstehende Zukunft, so wie Celans erlebte Gegenwart die Nachwelt jener Zukunft ist. Keiner also, der befugter wäre, Brecht aus jener weiteren Zeitaufschichtung, jenem

zweifachen Futur zu antworten. Derjenige, der versucht hat, das nachshoahitische »Gegenwort« zum Faschismus zu sprechen, entbietet hier seinen Gruß demjenigen, der das vorshoahitische Wort dagegen sprach: das ist der geschichtlich wie literaturgeschichtlich selbst äußerst exponierte Stellenwert dieser Zeilen. So ist das Celan'sche Gedicht als Doppelstruktur gleichzeitig eine Triade, seine Zweiteilung eine Dreiteilung, die als Mikrokosmos den Makrokosmos umfasst, und in seiner räumlichen wie zeitlichen Aufschichtung umschließt es die drei Zeitebenen vor und nach der Shoah sowie, in seiner leeren weißen Mitte, den katastrophalen Einbruch der Shoah selbst – dies letztere »ohne Sprache«. Brechts und Celans Sprechen ist somit rein zeitlich und geschichtlich von Ähnlichkeit wie Differenz gezeichnet, und auch dieses reflektiert Celans Gedicht.

Was sind das für Zeiten, wo  
Ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist  
weil es das Schweigen über so viele Untaten einschließt!

hatte Brecht gefragt, und darauf schreibt Celan die aktualisierenden Zeilen, wo das Gesagte an die Stelle des Schweigens getreten ist, und die Bäume als mögliche, wenn auch bedrohte und problematisierte Zeichen einer Lebenswelt, nun selber einem Zustand des Baumlosen und Leblosen gewichen sind. So beschwört Celan mit dem »Baumlosen« das Bild der ihm und Brecht gemeinsamen apokalyptischen wie postapokalyptischen Katastrophenlandschaft des Dritten Reiches herauf und signalisiert gleichzeitig die eigene poetische Deszendenz von Brecht als dem Urheber jenes Bildes, das Celan sich hier so verschärfend wie intensivierend, als Bild und Gleichnis eigenen Schicksals, aneignet. Denn das »Gesagte« ist hier letztlich wohl die Untat selbst, das nunmehr Eingetretene der »tausend Finsternisse todbringender Rede« (GW III, 188), das Brecht durch sein exemplarisches »Gegenwort« vergeblich versucht hatte abzuwehren und gegen dessen verheerende Auswirkungen das Celan'sche Wort nun auch letztlich wohl vergeblich ankämpfen muss. So klagt sich der Jüngere bei dem Älteren aus, der vor Jahrzehnten, die nun wie Weltalter anmuten, sich vor eine ähnliche Aufgabe gestellt sah und ähnlich gescheitert ist, wobei das katastrophische und gleichsam erdgeschichtliche Ausmaß dessen, was dann eintrat, die geschichtliche wie poetische Landschaft derart verändert hat, dass jede Ähnlichkeit an der Oberfläche zugleich getilgt und fortgeschwemmt worden ist, während gleichzeitig einige verwandte und eher verborgene Grundstrukturen wie freigelegt sind und in die Landschaft nun hineinragen.

Denn beide Dichter sind sich in ihrer elementaren Wahrnehmung eines Katastrophischen einig: von Zeit als Unzeit, in welcher der Schreibende doch mit jeder Faser seines Seins verstrickt ist; von geschichtlichen Einbrüchen, die das Ausmaß von erdgeschichtlichen Verwerfungen erreichen; von einer Dichterspra-

che, die sich damit konfrontiert sieht, selber bis zu ihrem äußersten Rand wie in ihren Fundamenten aufgewühlt zu werden; im Folgenden wird es darum gehen, die zeitbedingte Ähnlichkeit und Differenz von Brecht-Celan anhand eines in derartigen Zusammenhängen vielleicht besonders aufschlussreichen Motivs zu erkunden: das Motiv des Apokalyptischen. »Wirklich, ich lebe in finsternen Zeiten« heißt es ja 1938, noch vor der Shoah, bei Brecht: »Denn wir leben unter finsternen Himmeln« dagegen 1960, bei dem postshoahitischen Celan (GW III, 178): denn was beide Dichter am grundsätzlichsten eint, ist die Wahrnehmung ihrer Zeit als epochal zu nennende Verfinsterung, die auch in ihrer Bildlichkeit einen bemerkenswerten Niederschlag findet. So spricht es für die poetische Konsequenz der beiden Dichter, dass sie beide das Katastrophale und Kataklysmische des deutschen Faschismus in der Bildlichkeit des Apokalyptischen eingefangen haben: als das den bisherigen menschlichen Lebenszusammenhang überwältigende und jäh und gewaltsam zernichtende Weltende sowie den darauffolgenden, korrespondierenden möglichen, jedoch angesichts der Verwüstungen dann auch fast unausdenkbaren neuen Weltbeginn. Dass Celan, als Jude, dessen Menschen- und Lebenswelt durch den Holocaust unwiederbringlich zerstört wurde, den Faschismus als Apokalypse erfährt und anspricht, scheint ohne weiteres naheliegend. Dass aber die Bildlichkeit der Apokalypse bei dem Marxisten und Rationalisten Brecht in Bezug auf die Faschismus-Erfahrung eine kaum minder zentrale und entscheidende Rolle einnimmt, mag dagegen überraschen: zum einen, weil man leicht vermuten könnte, dass ihm die Bildlichkeiten aus einem zunächst eher mystisch und irrational anmutenden Bereich von vornherein suspekt wären; und zum zweiten, weil in dem Zeitraum von 1933 bis 1941, wo im dänischen Svendborg und dann bei der überstürzten Anabasis durch das halbe Skandinavien der Großteil des antifaschistischen Gedichtwerks von Brecht entstanden ist, diese Apokalypse sich noch zusammenbraute oder aber gerade erst ausgebrochen war. Somit, könnte man meinen, kommt der Apokalyptik in Brechts Werk sowohl ein etwas anomaler wie gleichzeitig – um ein weiteres in Bezug auf den Marxisten und Rationalisten anomal anmutendes Wort zu gebrauchen – geradezu prophetischer Charakter zu. Indes, das poetische Ingenium Brechts hatte das Jahr 1933 ja bereits so empfunden, wie Celan das Jahr 1938 oder 1942, und andere wiederum das Jahr 1945, sprich als jenen epochalen Einschnitt, nach dem nicht mehr so weiter gedichtet und empfunden konnte wie bisher.<sup>11</sup> Dies zeigt indessen an, dass jenseits aller Ideologumenen, und auch hierin Celans ganz ähnlich, Brechts »Gegenwort« zum Faschismus eher als ein im vordergründigen und trivialen Sinne politisches vornehmlich ein dichterisches gewesen ist: sprich eines, das sich in der Tiefe seiner sprachlichen Auseinandersetzung und in der umfassenden Auseinandersetzung mit dem bildhaften Niederschlag und Ausdruck der menschlichen Überlieferung ereignet und diese für die eigene Arbeit abwandelnd abrufft und aktualisiert.<sup>12</sup> Denn man kann sagen, dass wie die poetische Landschaft Celans in der Folge der

Shoah so sehr eine in jeder ihrer Manifestationen, in jeder ihrer Schwingungen postapokalyptische, die Brechts dagegen eine präapokalyptische ist, die aber von der apokalyptischen Grundschwingung wie Grundstimmung nicht minder durchdrungen ist: und somit stehen beide Dichter und ihr Œuvre gleichermaßen im Zeichen des Apokalyptischen wie in dem grundsätzlichen poetischen Bezug dazu. Denn auch Brechts Landschaft des Faschismus ist apokalyptisch; und bei dem Versuch, die drohende Zerstörungswucht von Weltkrieg und Drittem Reich im Bild zu suggerieren, dichterisch angemessen wiederzugeben und zu beschwören, kann auch der ältere, vorshoahitische – und marxistische – Dichter auf dieses uralte Bilderreservoir der Menschheit keineswegs verzichten. Ist doch die Apokalyptik, die ja nicht nur in den beiden kanonischen abendländischen Überlieferungen, der biblischen wie der antiken, begegnet, sondern in fast allen Kulturkreisen bekannt ist, geschichtlich gesehen ein Niederschlag der tiefen Verunsicherung der Menschengattung angesichts der Fragilität und Fragwürdigkeit ihrer eigenen Geschichts- und Gesellschaftsentwürfe und deren Ausgesetzttheit sowohl vor der natürlichen wie der geschichtlichen Katastrophe: eine Erfahrung und eine Ausgesetzttheit, die angesichts der exponentiellen Steigerung der technischen Zerstörungspotentiale und des menschlichen Zerstörungswillens in der Moderne nur noch intensiviert worden sind, und zwar so weitgehend, dass dem menschlichen Geschichts- und Gesellschaftsentwurf schlechthin ein jähes und gewaltsames Ende drohen könnte. Insofern stellt der Faschismus selbst nur die Aktualisierung einer latenten geschichtlichen Gefährdung dar, welcher die Dichter dann ihrerseits mit der eigenen Aktualisierung der entsprechenden Bildlichkeit aus dem Reservoir der Überlieferung »seismographisch«, wie man so sagt, begegnen.

Dabei will hier der Begriff des Apokalyptischen nicht bloß atmosphärisch und diffus, sondern durchaus im Spezifischen seiner historischen Erscheinungsform verstanden werden.<sup>13</sup> In einem lexikalischen Standardwerk zur Religionsgeschichte können wir nämlich Folgendes zur Charakteristik der apokalyptischen Empfindungs- und Bilderwelt lesen:<sup>14</sup> Die Apokalyptik entspringt einer »Notzeit« und will »den Weltlauf deuten und das Weltende enthüllen« sowie »allerlei Fragen über Aufbau und Natur des Kosmos, den Lauf der Geschichte und die eschatologische Wende beantworten«, wobei »der Weltlauf in zwei Perioden« zerfällt, »diese Weltzeit und die kommende Weltzeit«. Dabei »gerät die ganze Natur in Unordnung« und »Verwirrung herrscht unter den Menschen.« Denn das apokalyptische Zeitalter ist eine der »messianischen Wehen« und steht an dem abgründigen Schnitt- und Wendepunkt zwischen einer Epoche des Abfalls und einem neuen Äon. »So verknüpfen sich in einer umfassenden Geschichtsbetrachtung Anfang und Ende der Welt, Urzeit und Endzeit [...] eine Kluft [...] tut sich auf [...] Demnach muß die Apokalyptik vom Übergang von dieser zu jener Welt handeln. Dieser Übergang wird eingeleitet durch [...] furchtbare Katastrophen, die durch die Weltreiche und durch entsetzliche Naturereignisse geschehen.« Diese allgemeine Charakteristik trifft für



das apokalyptische Bild bei Brecht und Celan durchaus zu. Denn man kann sagen, dass Brecht und Celan bei ihrer aktualisierenden Abrufung des apokalyptischen Bildes dieses zwar radikal politisieren, sakularisieren und gleichsam entgöttern – wobei der bisweilen freilich mystisch angehauchte Celan darin mitnichten weniger gründlich verfährt als sein marxistischer Vorgänger. Dennoch bleiben die wesentlichen Bestandteile des Apokalyptischen bei beiden Dichtern weiterhin bestehen: das (durch menschliches Verschulden hervorgebrachte) Katastrophale, das sich in Bildern von gewaltsam-erhabenen Naturereignissen entlädt, die in Form von Sintflut, Erdbeben und Verfinsterung gleichsam als über- bzw. supranatürliche Elementarkräfte in die Menschengeschichte auf eine kataklysmische und annihilatorische Art eingreifen; sowie das Eschatologische und Kosmogonische, der Bezug auf Weltanfang und Weltende in der Zeitenwende von einer Epoche katastrophalen Abfalls zu dem Äon eines möglichen neuen Weltbeginns. Denn wie im Folgenden klar werden soll: Sowohl Brechts wie auch Celans Werk sind von solchen Bildern und Empfindungen geradezu geprägt, so dass man sagen kann, dass bei beiden die primäre dichterische und epochale Wahrnehmung eine in diesem historisch durchaus präzisen Sinn eine apokalyptische ist. Mag vielen inzwischen die faschistische Epoche als finstere gelten – bei Brecht und Celan tritt diese epochale Verfinsterung als sinnfällig einschneidendes Ereignis ein, das für ihre jeweiligen poetischen Kosmen schlechterdings bestimmend ist: und das läßt sich vielleicht in dieser Form nur von diesen beiden Dichtern sagen.

Dies gilt vielleicht am augenfälligsten für jenes apokalyptische Bild, das in der jüdisch-christlichen, aber auch der antiken Überlieferung am ehesten kanonisch ist, für das Bild der Flut: denn nicht nur, dass es bei beiden Dichtern immer wieder an entscheidender Stelle vorkommt; die Bilder der Flut bei Brecht und Celan lassen sich darüber hinaus durchaus in sinnvollen Bezug zueinander setzen; es gibt, mit anderen Worten, einen Dialog der beiden Dichter, ihrer Werke und Motive auch hier. Eines der bedeutendsten Gedichte Celans aus der *Niemandsrose*, das sich bezeichnenderweise gerade im Medium des Apokalyptischen dem Geschichtlichen nähert, mag dann auch einen ersten Einblick in diesen Dialog gewähren (GW I, 211):

ES WAR ERDE IN IHNEN, und  
sie gruben.

Sie gruben und gruben, so ging  
ihr Tag dahin, ihre Nacht. Und sie lobten nicht Gott,  
der, so hörten sie, alles dies wollte.  
der, so hörten sie, alles dies wußte.

Sie gruben und hörten nichts mehr;  
sie wurden nicht weise, erfanden kein Lied,

erdachten sich keinerlei Sprache.  
Sie gruben.

Es kam eine Stille, es kam auch ein Sturm,  
es kamen die Meere alle.  
Ich grabe, du gräbst, und es gräbt auch der Wurm,  
Und das Singende dort sagt: Sie graben.  
O einer o keiner o niemand o du:  
Wohin gings, da's nirgendhin ging?  
O du gräbst und ich grab, und ich grab mich dir zu,  
und am Finger erwacht uns der Ring.

Denn in diesem großen Gedicht über die Lager- und Postlagerwelt wird die Landschaft unmissverständlich als apokalyptische wie als postapokalyptische gesetzt. Auf dem knappen Raum des Gedichts begegnen wir gleich drei Landschaften, drei unterschiedlichen, wenn auch zusammenhängenden Tableaus: den Welten des unmittelbaren Davor und perennierenden Danach der Shoah wie auch, in bildhafter Umschreibung und Andeutung, der Landschaft der Shoah selbst. Zunächst kommt die im wahrsten Sinne gottverlassene Lagerwelt vor, mit ihrer Reduktion des Menschen auf die körperliche Funktion und Arbeitsverrichtung des Grabens, das gleichzeitig, wie die Arbeit in den Lagern selbst, eine Arbeit nicht zum Leben, sondern zum Tode ist, und wo der ganze Arbeitsvorgang mit dem Ausheben des eigenen Grabes entweder mittelbar oder unmittelbar gleichzusetzten ist: »sie gruben«.<sup>15</sup> Das Gedicht schließt mit der Schilderung des Universums nach der Shoah, das von dem Ereigneten unwiderruflich gezeichnet ist und folglich von der Arbeit des Grabens – des Andenkens – nicht mehr in der Vergangenheitsform, sondern in einem Du und Ich gleichermaßen umfassenden Präsens: »sie graben«. Die Zäsur, welche die Kluft zwischen diesen beiden komplementären, jedoch entgegengesetzten Landschaften des »Grabens« markiert, die Bildlichkeit, welche die eigentliche Zernichtungserfahrung der Shoah bezeichnet, ist indessen die apokalyptische von Sturm und Flut. Und hier gilt es zwei Sachverhalte besonders zu beachten: erstens die Genauigkeit auch der apokalyptischen Bildlichkeit selbst, die hier keineswegs nur atmosphärisch gebraucht wird. Denn die Bildlichkeit der Apokalypse bezeichnet in der Menschheitserfahrung wie Menschheitsgeschichte sowohl kataklysmisches Weltende wie aus einem solchen kataklysmischen Weltende hervorgehenden Weltbeginn – insofern ist die Zäsur der Shoah eine durchaus apokalyptische und der apokalyptische Sprachgebrauch hier durchaus angemessen. Auch in dem, was das Spezifikum der Flut, jenes kanonische apokalyptische Bild der jüdisch-christlichen Tradition, betrifft. Denn in der Flut gehen nicht nur die Menschen, sondern auch die von ihnen bearbeitete Erde sowie ihr ganzer bisheriger Lebenszusammenhang unter; so dass der Vorgang des Grabens

und »Ausgrabens« in dem folgenden Teil des Gedichts nicht nur die Arbeit der Bergung der Verschwundenen und Überfluteten ist, also der Rettung der Opfer aus Versunkenheit und Verschollenheit, sondern die Wiedergewinnung der verlorenen Erde selbst. Denn diese »Erdenen«, aus Erde Geschaffenen («es war Erde in ihnen»), haben ihre Erde verloren, und paradoxerweise stellt die gegenwärtige Arbeit des Grabens diese verlorene Erde wieder her, indem sie die Erde wieder wendet, spricht von einer verlorenen in eine zurückgewonnene verwandelt und somit die menschliche Gemeinschaft des jetzt Grabenden mit den ehemals Grabenden und durch ihr Graben Verschütteten und in der Flut Untergegangenen wieder herstellt: »und am Finger erwacht uns der Ring«.

Hinzuzufügen wäre, dass hier ganz Brechtisch Bibelwort und biblischer Zusammenhang von Celan politisch aktualisiert werden. Der biblische Mensch, der Adam als Erdenkloß, der – »Staub zu Staub« – wieder zur Erde wird, ist bei Celan nunmehr von der unentrinnbaren politischen Verfasstheit dieser Erde – dem Faschismus – zum Tode verurteilt worden; die politisch und von Menschen selbst bewirkte Letalität ersetzt die natürliche Sterblichkeitserfahrung. Denn »die Erde«, die »in ihnen« ist, bezeichnet nunmehr auch den gegenwärtigen politischen Zustand dieser Erde, der sie tödlich trifft und dem sie als Kreatur, als selbst »aus Erde« Geschaffene und an diesen Zustand der Erde unauflöslich Gebundene, jetzt genauso ausgesetzt und ausgeliefert sind wie ehemals der natürlichen Sterblichkeit. Dies führt dazu, dass sie nicht, wie natürlich, in die Erde zurückkehren, sondern dass ihre »Erde«, ihr ganzer Lebenszusammenhang, mit ihnen in der Flut untergeht und weggeschwemmt wird. Nicht anders als sie selber stellt nun auch die »Erde« ein Verlorenes und Untergegangenes und folglich erst zu Bergendes und Zurückzugewinnendes dar. So wird das singuläre Ausmaß der Shoah erst mit der apokalyptischen Bildlichkeit der Sintflut erfasst, und wie die biblische Vorstellung des Adamitischen wird auch die klassische biblische und alttestamentliche Bildlichkeit der Apokalypse von Celan politisch aktualisiert. Indes, dieser Celan'sche Rückgriff auf das biblische und apokalyptische Bild der Sintflut für das annihilatorische Wüten des Faschismus hat ein unmittelbares poetisches Vorbild: Bertolt Brecht.

»Es kam eine Stille, es kam auch ein Sturm, / es kamen die Meere alle.« Die Bilder der Faschismus-Erfahrung, die hier an so entscheidender und konstitutiver Stelle bei Celan vorkommen, sind bereits bei Brecht vorgeprägt: als Bilder freilich der von den Menschen selbst hervorgebrachten und selbst verursachten Apokalypse. Schon in *Mahagonny*, in diesem durch den Faschismus selber halb verschollenen und in vielem so prophetischen Meisterwerk, in diesem vom deutschen Faschismus wie sonst nur das *Lied vom Toten Soldaten* befehdeten Brecht'schen Text, spielen Hurrikane und Taifune eine so ausgeprägte und bestimmende Rolle, dass man sie fast zu Hauptakteuren des Stückes erklären möchte.

Dabei gehen die von der erhabenen Naturgewalt und von den neu entfesselten Sozialkräften verursachten Stürme am Ende einfach ineinander über. Oder wie die Männer von Mahagonny singen – wie dann auch vorführen (BFA 2, 357):<sup>16</sup>

Wir brauchen keinen Hurrikan,  
Wir brauchen keinen Taifun  
Denn was er an Schrecken tun kann  
Das können wir selber tun.

Und der Text fährt fort: »Schlimm ist der Hurrikan / Schlimmer ist der Taifun / Doch am schlimmsten ist der Mensch.« Das hätte der an die Macht gelangten NSDAP mit ihrem Marschlied von einer in Scherben zu zerschlagenden Welt dann auch gleich als Losung dienen können: und so ist der Faschismus in der Folge für Celan wie Brecht auch Sturm und Flut geworden. Heißt es doch in einem Brecht-Gedicht über seine so transkontinentale wie transozeanische Flucht vor dem Dritten Reich (BFA 15, 42):

#### DER TAIFUN

Auf der Flucht vor dem Anstreicher nach den Staaten  
Merkten wir plötzlich, daß unser kleines Schiff stilllag  
Eine ganze Nacht und einen ganzen Tag  
Lag es auf der Höhe von Luzon im Chinesischen Meer.  
Einige sagten, eines Taifuns wegen, der im Norden tobte  
Andere befürchteten deutsche Piratenschiffe.  
Alle  
Zogen den Taifun den Deutschen vor.

Das Wüten der Menschen hatte das schlimmste Wüten der Natur nun abgelöst; so auch Celans Empfinden, dessen Dichtung sowohl die desolote Hinterlassenschaft dieser von den Menschen verursachten und verschuldeten Apokalypse antritt wie auch die kanonische Bildlichkeit der Apokalypse bei Brecht auf ihre Weise übernimmt. Somit bezeichnend, dass schon beim frühen Celan, und wohl noch vor der Begegnung mit Brechts poetischem Werk, ein verwandtes Motiv anklingt: die prekäre Fahrt auf einem Gewässer, das als Meer eher ein Meer des Todes ist (GW I, 141):

#### INSELHIN

Inselhin, neben den Toten,  
dem Einbaum waldher vermählt,

von Himmeln umgeiert die Arme,  
die Seelen saturnisch beringt:  
so rudern die Fremden und Freien,  
die Meister von Eis und vom Stein:  
umläutet von sinkenden Bojen,  
umbellt von der haiblaunen See.

Sie rudern, sie rudern, sie rudern – :  
Ihr Toten, ihr Schwimmer, voraus!  
Umgittert auch dies von der Reuse!  
Und morgen verdampft unser Meer!

Was bei Brecht als sowohl momentane wie auch epochenbedingte Bedrohung aufblitzt – die Ausgesetztheit auf dem Meer vor der tödlichen Bedrohung durch Taifun wie U-Boote – ist bei Celan zur Grunderfahrung geworden. Bei ihm gibt es das Meer nur noch als Meer des Todes, und was bei Brecht einen zwar epochal bedingten und für die Epoche charakteristischen, potentiell lebensgefährdenden, doch eventuell durchzustehenden und zu »umschiffenden« Gefahrenmoment und ein prekäres Übergangsstadium darstellt, ist bei Celan zum perennierenden Zustand geworden: der Sprechende befindet sich nunmehr auf der Fahrt auf einem Meer, das nicht nur ein Meer des Todes, sondern auch ein Meer der Toten und Untergegangen ist: ihm bleibt nichts anderes, er hat kein Ziel mehr als diese Fahrt, und somit ist dieses Meer des Verhängnisses, das in einer sonderbaren Intensivierung und Extrapolierung des Apokalyptischen selbst ein Verdampfendes ist, das für ihn einzige sowohl Lebens- wie auch Todeselement. Mit anderen Worten: was bei Brecht als Gefahr aufblitzt – die Ursurpierung des Wütens der Natur durch das Wüten der Menschen, die Umpolung des Meeres von einem Lebens- in ein Todeselement, die gefährliche Überfahrt schließlich als eine, die endgültig in den Hades, in die Totenwelt führt oder mitten durch sie hindurch, statt in den vorgesehenen sicheren Hafen einer lebendigen Menschenwelt – all dies hat sich für Celan realisiert: seine Fahrt ist gleichsam die geworden, vor der das Brecht'sche Gedicht noch bestürzt innehält.

Dies gilt dann auch für die Bildlichkeit der Flut bei Brecht wie bei Celan. Das Bild der Flut kommt in den *Svendborger Gedichten* an zwei exponierten Stellen vor: in dem berühmten Gedicht von den *Fragen eines lesenden Arbeiters* wie in dem noch berühmteren, so kulminativen wie testamentarischen Gedicht der Sammlung, vielleicht sogar des Brecht'schen Werkes schlechthin – dem oft von anderen Dichtern, so auch von Celan, aufgegriffenen *An die Nachgeborenen*. Es lohnt sich, die beiden Brecht-Stellen einmal in Bezug zueinander zu lesen, da gerade dadurch ihre große Bedeutsamkeit für den Entstehungs- und Sprechzusammenhang des antifaschistischen Gedichts bei Brecht schlagartig erhellt werden

mag. In dem Gedicht vom Arbeiter heißt es, in einer bemerkenswerten Reihe von kontrastierenden Aufzählungen (BFA 13, 29):

Wer baute das siebentorige Theben?  
In den Büchern stehen die Namen von Königen.  
Haben die Könige die Felsbrocken herbeigeschleppt?  
Und das mehrmals zerstörte Babylon  
Wer baute es so viele Male auf? In welchen Häusern  
Des goldstrahlenden Lima wohnten die Bauleute?  
Wohin gingen an dem Abend, wo die chinesische Mauer fertig war  
Die Maurer? Das große Rom  
Ist voll von Triumphbögen. Wer errichtete sie? Über wen  
Triumphierten die Cäsaren? Hatte das vielbesungene Byzanz  
Nur Paläste für seine Bewohner? Selbst in dem sagenhaften Atlantis  
Brüllten in der Nacht, wo das Meer es verschlang  
Die Ersaufenden nach ihren Sklaven.

Das Schlussbild dieses Abschnitts vom sagenhaften Atlantis, das in der Flut untergeht und in dem die Ersaufenden nach ihren Sklaven brüllen, ist nämlich von einer außerordentlichen Spannung von Mythos und Geschichte gezeichnet.<sup>17</sup> Auf den ersten Blick mag es zwar scheinen, als würde der Marxist Brecht sagen: auch das fernertrückte mythische Atlantis ist geschichtlich und den Marx'schen Gesetzmäßigkeiten von der Entwicklung der Klassengesellschaft, von Oben und Unten, von Herren und Sklaven unterworfen. Doch mit gleichem Recht ließe sich das Gegenteil behaupten, dass hier die Marx'schen Gesetzmäßigkeiten vom mythischen Untergang eingeholt werden, zumal alle diese Hochkulturen – Babylon, Rom, Byzanz, das Inka- und selbst das alte chinesische Kaiserreich – ja untergegangen sind, so dass diese latente mythische und (in dem aufklärerischen Sinne eines Fortschritts, einer menschlichen Progression) geschichtswidrige Tendenz vom zyklischen Aufblühen und unweigerlichen Untergang nicht nur die Reiche und die Dynastien, sondern die gesellschaftlichen Entwürfe der Menschheit selbst heimzusuchen droht. »Wohin gings, da's nirgendhin ging?« fragt Celan angesichts des Wütens der faschistischen Epoche. Und der Exilant, Brecht-Freund und Mitstreiter Benjamin, zu Besuch in Svendborg im Jahre 1938, hält fest: »Brecht spricht von der geschichtslosen Epoche, aus der [...] sein Gedicht ein Bild gibt und von der er mir einige Tage später sagte, er hielte ihr Eintreten für wahrscheinlicher als den Sieg über den Faschismus.«<sup>18</sup> So lebt auch das Brecht'sche Gedicht durchaus in dieser Spannung: Geschichte und Untergang, Menschheitsentwicklung oder Menschheitsentwicklung jäh beendende Katastrophe stehen bei ihm in der Schwebe: dies ist die eigentliche »Frage« seines Gedichts, deren Beantwortung noch aussteht, da sie nur von der Entwicklung selbst gegeben

werden kann. In enger Anlehnung an Gedankengänge, die sein Freund Benjamin aus eigener, messianischer Sicht in den geschichtsphilosophischen Thesen wenig später festhalten sollte, stellt Brecht mit seinen Fragen eines Arbeiters sehr wohl die notorische Geschichtsförmigkeit des traditionellen Marxismus in Frage: Schließlich gibt es kaum einen Kulturkreis, welcher die Bilder und Geschichten von katastrophalem Weltgericht und Weltende nicht kennt. Insofern könnte man diese mythischen Bilder als bildhaften und narrativen Ausdruck und Niederschlag eines Katastrophismus, welcher der Geschichte selbst innewohnt, auffassen, ein Katastrophismus, welcher, mit der rasanten Entwicklung der Zerstörungsmittel, durch die Menschheitsentwicklung inzwischen ja eher potenziert als gebannt worden sei. So mündet Brechts geschichtliche Aufzählung in dem mythischen Bild, sprich in einer katastrophalen Regression, welche die Geschichte als Progression selbst zu revozieren droht. Denn das Brüllen der Herren von Atlantis nach ihren Sklaven, inmitten der sie verschlingenden Flut, macht nicht nur die Flut historisch und zum Teil der Geschichte: es macht die Geschichte selbst zur »Flut«.

In einer der eigentümlichsten Begebenheiten der frühantiken Geschichte haben die Bewohner der hethitischen Stadt Ugarit verzweifelt versucht, vor dem Untergang ihrer Stadt durch die barbarischen Heere in der Form von Tontafeln ihre dringenden Hilferufe in die Welt zu schicken: aber die Stadt brannte schneller ab, als sie ihre Hilferufe den Tafeln hätten einbrennen können, und somit sind die halbfertigen Tafeln, die den abgebrochenen Notruf festhalten, nun das Einzige, was von ihrer Stadt übriggeblieben ist. Ähnlich muss Brecht in Svendborg seine Lage empfunden haben. Und von dort aus, von diesem welthistorisch wie »atlantisch« so bedrohten Svendborger Neigungswinkel, gibt er dann am Schluss seines so summierenden wie testamentarischen Gedichts *An die Nachgeborenen* seine Celan'sche »Flaschenpost« auf.<sup>19</sup> Dort heißt es, in der interpellatorischen Schlusswendung, in der sein Gedicht wie das ganze Werk dann mündet, mit dem kulminierenden apokalyptischen Bild vom katastrophalen Untergang und äonischen Neubeginn (BFA 13, 87):

Ihr, die ihr auftauchen werdet aus der Flut  
In der wir untergegangen sind  
Gedenkt  
Wenn ihr von unseren Schwächen sprecht  
Auch der finsternen Zeit  
Der ihr entronnen seid.

Der Vorgang ist doppelt bemerkenswert: denn Brecht setzt sowohl unerschrocken den eigenen Untergang in der »atlantischen«, so katastrophischen wie apokalyptischen Flut wie auch die Neuentstehung einer von ihm noch ansprechbaren und menschlich bewohnbaren Nachwelt, welche hier einzig und allein durch seine

sprachliche Setzung, das heißt durch diesen – man kann nicht umhin, es so zu nennen – trotz und in aller Lakonik und Nüchternheit *magischen* Sprechakt existiert: eine unmittelbare Vorwegnahme, eine Brecht'sche Antizipation, möchte man sagen, angesichts der Verwüstungen der braunen Flut, auch aller späteren Celan'schen magischen Sprech- und poetischen Erschaffungsakte; und verglichen mit diesen ein auch keineswegs minder kühner.<sup>20</sup> Ist es doch – gemäß der puren poetischen Suggestion des apokalyptischen Bildes selber, der charakteristischen Dopplung von kataklysmischem Weltende und unausdenkbarem neuem Weltbeginn – nichts weniger als eine Welt, die hier von Brecht sprachlich heraufbeschworen, einzig durch sein Dichterwort selbst gestiftet wird. Denn außerhalb von Brechts sprachlicher Setzung existiert ja diese Welt noch nicht – wie sich überhaupt die Frage stellt, ob sie, auch wenn die Menschheitsgeschichte nach der Besiegung des Faschismus weiterging, jemals, außerhalb von Brechts Poem, von Brechts Setzung, je zur Existenz gelangt ist.<sup>21</sup> Doch – wenn im Verlauf der folgenden Untersuchung mehrfach von den geheimen und überraschenden Verbindungen zwischen Brecht'schem und Celan'schem Sprachduktus die Rede sein wird – so ist, bei allen verblüffenden Parallelismen, die sie bisweilen aufweisen, vielleicht an keiner Stelle der Brecht'sche Gestus dem Celan'schen Gestus, das Brecht'sche Projekt dem Celan'schen Projekt so tief verwandt gewesen wie hier, in diesem souveränen Akt poetischer Welterschaffung: »Wirklichkeit ist nicht, Wirklichkeit will gesucht und gewonnen sein« (GW III, 168). Für »Wirklichkeit« kann man auch getrost »Welt« setzen: denn dem drohenden Schwinden der Welt setzten beide Dichter immer wieder ihre magischen Sprechakte entgegen: Genauso wie Brechts rein sprachlich gesetztes »Ihr«, sein so präsent wie noch abwesendes menschliches Gegenüber, das er sich bei der Aufgabe seiner eigenen äonischen Flaschenpost sozusagen parthenogenetisch und rein aus sich selbst heraus, durch die Ansprache selber schafft, auf jenes ebenso abwesende wie allgegenwärtige »ansprechbare Du« vorgreift, das dann in der Folge von der Celan'schen Dichtung immer wieder dialogisch beschworen wird. (GW III, 180)

So nimmt dann auch nicht Wunder, dass gerade an diesem Punkt Celans Dialog mit dem Brecht'schen Werk ansetzt. Und zwar setzt er gleich mehrfach an. So auch anhand dieses für Celan wie für Brecht so charakteristischen Motivs von der geschichtlichen Katastrophe des tausendjährigen Reiches als Flut, dem Celan, in Anlehnung an Brecht, eine für die eigene geschichtliche Sprechsituation, den eigenen geschichtlichen Neigungswinkel als *holocaust survivor* dann eine ganz eigene Wendung gibt. Denn in gewisser Weise gibt es für Celan als Überlebender der Shoah und als Nachgeborener und Nachkommender Brechts ein unerhörtes wie unausdenkbares Drittes, spricht weder Untergehen noch Auftauchen aus der Flut, sondern die Adaption an diese, das Fortleben in ihr, unterhalb der Wellen selbst. Das ist angesichts dieses Weltendes für Celan der unausdenkbare post-



apokalyptische Weltbeginn. Davon spricht das folgende späte Gedicht aus *Lichtzwang*, wohl auch in unmittelbarer Anknüpfung, im dialogischen Aufgreifen des Brecht'schen Motivs (GW II, 315):

UNTER DER FLUT

fliegen, an  
gehöhten schwarzen  
Opfersteinen vorbei,

die unendlich geerdete Schwermut  
in den  
Fahrwerkschächten,

berauschte Flugschreiber im  
Sehnsuchtsgehänge

künftige Fundstücke, silbrig,  
im  
schädlichen Cockpit,

Sichttunnels, in  
den Sprachnebel geblasen,

Selbstzündblumen  
an allen Kabeln,

im großen, unausgefahrenen  
Felgenring, deinen  
genabten Schatten,  
Saturn.

Das Gedicht entstand, so informiert uns die Celan-Philologie, als Reaktion auf die Nachricht vom tödlichen Absturz eines Flugzeugs ins Meer, den Celan dann auf die eigene Sprechsituation als Dichter bezog:<sup>22</sup> das surreale Fliegen eines Abgestürzten unter Wasser, welches hier bei ihm das sonst tödliche Gewässer der apokalyptischen Flutwelle ist. Und diesem entrinnt der Überlebende der Shoah nie, auch wenn er gelernt hat, sich durch sein neues Lebenslement hindurch miraculös fortzubewegen. Denn dieses Meer, dieses unheimliche Gewässer, durch das er sowohl als Fliegender wie als Abgestürzter, als Untergegangener wie als Überlebender im Medium des Gedichts nicht etwa schwimmt, sondern »fliegt«, ist indes, motivgeschichtlich gesehen, nichts anderes als die Brecht'sche »Flut«. Und

auf Brechts Alternative vom Auftauchen oder Untergehen ist dieses paradoxe Unterwasser-Fliegen Celans inkommensurable Replik.

Indes, die genaue Mitte zwischen dem Brecht'schen und dem Celan'schen Empfinden von der »Flut« markiert wohl in der äußersten Verknappung das folgende späte Gedicht des Überlebenden Brecht aus den fünfziger Jahren. Und zwar können wir hier das Motiv der enharmonischen Verwechslung, das Peter Szondi für die Interpretation von Celans *Engführung* einmal so erhellend angebracht hat, auch auf den Dialog Brecht-Celan durchaus sinnvoll anwenden; dass es Brecht-Gedichte gibt, die in ihrem exakten Wortlaut – jedoch mit dem besagten enharmonischen Wechsel – überraschend genau auf Celans Situation zu passen scheinen.<sup>23</sup> So wird auch dieses Brecht-Gedicht in seiner ganzen Unversöhnlichkeit wie Untröstlichkeit – wenn auch in einer abermaligen Verdüsterung – wie für das postfaschistische Universum Brechts durchaus auch für das postshoahitische Universum Celans seine Gültigkeit besessen haben (BFA 13, 315):

#### BEIM LESEN DES HORAZ

Selbst die Sintflut  
Dauerte nicht ewig.  
Einmal verrannen  
Die schwarzen Gewässer.  
Freilich, wie wenige  
Dauerten länger!

Das Gedicht, wie alle so äußerst verknappten des Brecht'schen Spätstils, hat es in sich. Zunächst ist anzumerken, wie in der Schlusswendung die strikte und plötzliche Verweigerung jenes Tröstlichen, welches die ersten Verse vom Vergehen auch des Sintflutlichen und Verrinnen auch der schwarzen Gewässer doch naheulegen scheinen: wobei schon das Bild von den tödlichen »schwarzen Gewässern« als Chiffre für Faschismus und das vom Faschismus Angerichtete in seiner Verdichtung und Suggestionskraft gleich an Celan gemahnt. Und in der Tat: die Schlusswendung, die in Hinblick auf jene Gewässer beides, Auftauchen wie Untergang, umfasst und in der das Gedicht selber sowohl auftaucht wie untergeht, ist eine jener denkwürdigen Stellen, wo der Brecht'sche Kosmos hart an den Celan'schen grenzt. Denn gleichsam bei der Bergung der Wenigen wirft das Gedicht gleichzeitig den letzten Blick auf die Vielen, die jenen Gewässern nicht entrannen und von ihnen hinweggerafft worden sind; und endet dann mit diesem Blick, mit diesem vom Gedicht zwar nicht ausgesprochenen, jedoch mit angerissenen und entworfenen Raum; ein Raum der Leere, des Nichts wie der Abwesenheit. So sind die geretteten Wenigen hier noch unauflöslich verbunden mit den untergegangenen Vielen, statt durch die eigene Errettung sich von ihnen

gelöst zu haben. Denn auch Brecht bewegt sich hier gleichzeitig oberhalb wie unterhalb der Flut; und auch sein Gedicht ist mitnichten gegen den Untergang gefeit, sondern taucht da selber unter. Somit mündet das Gedicht auch gar nicht, wie sonst oft bei Brecht, in der Doxa oder in der Lehre, sondern in der Unermesslichkeit der Trauer und des Verlusts; wie in einem Schweigen, das, wo jedes gewohnte Sprechen versagen müsste, jenes Nichts doch wortlos ausmisst und jenes Unermessliche, jene Leere, jenen Raum des Abwesenden dadurch so sprachlich wie sprachlos, so mit und »ohne Sprache« anreißt. Denn dieser Raum, in den das Gedicht uns zuletzt entlässt und auf den es zuführt, ist, als sprachlich umrissener und angedeuteter, selbst ein sprachloser; kein direktes Aussprechen, sondern ein stummes gestisches Andeuten: Ein mit den bloß schemenhaften und suggerierten »Vielen« angefülltes Schweigen beschließt somit den elegisch gehaltenen Text, welcher die Form der Elegie zersprengt. *Ad plures ire* – zu den Vielen gehen, der von Benjamin mehrmals nachsinnend aufgegriffene römische Euphemismus für das Sterben, hat in einem auf Faschismus und Shoah folgenden Kontext eine ganz andere, ganz und gar nicht euphemistische Bedeutung angenommen; und diesen dichterischen Weg zu den toten Vielen geht Brecht hier, wie in der Folge auch Celan nicht müde wird, diesen Weg zu gehen.<sup>24</sup> Damit nimmt sich aber die Elegie, welche als Form das noch Bewahrte und zu Bewährende im Verlorenen festzuhalten hat, als Form zurück; da jenes, was das Gedicht festhält, oder festzuhalten versucht und am Schluss nur noch wortlos andeuten kann, ja kein Bewahrtes mehr, sondern nur der Verlust selber ist: auch dies ein Brecht'scher Vorgriff auf einen späteren Grundgestus Celans. Ein Gedicht also »am Rande des Verstummens« – als welches, in Anlehnung an ein berühmtes Wort des Dichters, man das Celan'sche Gedicht hat verstehen wollen. (GW III, 197) Denn auch Brechts Gedicht geht hier, als antifaschistisches, bis an diesen Rand.

Aber mehr: denn das Gedicht stirbt mit – und erfüllt damit, aus Celan'scher Sicht, ebenfalls eine der entscheidenden Voraussetzungen einer antifaschistischen Poetik. Die Brecht-Philologie hat lange darüber gerätselt, was es hier mit der etwas ungewohnten Verbindung von Horaz und der Sintflut auf sich hat.<sup>25</sup> Als erstes kann man feststellen, dass Brecht damit die Apokalyptik aus ihrem primären, ihm wohlvertrauten biblischen und somit eschatologischen Bereich herauslöst und im antiken und somit nichtreligiösen Bereich ansiedelt, wohl, um sie eindeutig zu historisieren; und in der Tat, man ist dann doch fündig geworden und hat bei Horaz das entsprechende Bild von der Überschwemmung, von den schwarzen Gewässern des Tiber als Bild für die römischen Bürgerkriege gefunden: die Apokalypse also weder eschatologisch noch mythisch, wie bei Noah oder Atlantis, sondern geschichtlich, und rein geschichtlich: diese radikale Historisierung, sprich Sakularisierung und Verweltlichung des Apokalyptischen ist der erste von Brecht durch seinen Titel unternommene und signalisierte Schritt. Indes, der Name »Horaz« signalisiert gleichzeitig etwas anderes: den Bestand der Überlieferung

und den Ewigkeitsanspruch der Dichtung selbst. Wie es um jenen Bestand, um jenen Anspruch bestellt ist, sagen uns dann die abwesenden »Vielen«. Denn im Zeichen ihres Untergangs ist der Bestand der Überlieferung, ist der Ewigkeitsanspruch der Dichtung selbst bei Brecht zutiefst fragwürdig, statt ein Gesichertes ein Unsicheres, ein Tastendes und Brüchiges geworden: »Die Dichtung«, schreibt Celan, »diese Unendlichsprechung von lauter Sterblichkeit und Umsonst!« (GW III, 200). So sehr, so oft die Auffassungen von Dichtung bei Brecht und Celan sich unverhofft berühren, keine Annäherung wohl unerwarteter oder unverhoffter, als die spürbare Nähe Brechts zu Celans Empfinden an dieser Stelle.

Jedoch lässt sich diese Nähe auch um eine weitere Dimension vertiefen. Das berühmteste und stolzeste, das wohl kanonischste Wort des Horaz, das mit seinem Namen gleich mit im Raum steht, das »exegi monumentum aere perennius«, sich habe errichtet ein Denkmal dauerhafter als Erz«, ist angesichts jener Verlust Erfahrung ebenfalls so brüchig wie hinfällig und fragwürdig geworden.<sup>26</sup> Nicht nur, dass er's nicht kann: aber nicht mehr soll der Dichter Werke in die Welt setzen wollen, die mit ihrem Unsterblichkeits- und Ewigkeitsanspruch sich von Leid und Verwundbarkeit der menschlichen Kreatur ablösen und wegabstrahieren möchten: nein, das Gedicht selber soll von Leid und Verwundbarkeit der Menschen gezeichnet, nicht mehr »unsterblich«, sondern sterblich sein: und diesen Stempel der Sterblichkeit drückt, im Namen und Zeichen der »Vielen«, dann der »Nachgeborene« und poetische Nachkomme Brecht rückwirkend der ganzen stolzen Horaz'schen Überlieferung auf. Da das Überdauern so vielen vorenthalten wurde, steht es den Werken nunmehr auch nicht mehr zu. Mit dieser intuitiven Einstellung handelt Brecht als Dichter jedoch unbewusst im Celan'schen Auftrag: zwar »für die Lebenden« zu schreiben, jedoch im Wissen darüber, »daß es die Toten gibt«, und das »Unsterbliche«, das dem Tod und der Kreatürlichkeit enthobene von ehemals, das Gedicht selber als ein Gebilde der Sterblichen und somit als selbst ein Sterbliches und Mitsterbendes zu betrachten, und entsprechend zu gestalten. Denn: »Das Gedicht ist ebensowenig ewig wie das Dasein dessen, zu dem es, wenn es ein *Gedicht* ist, gehört. Nicht das den »Unsterblichen« verewigende Denkmal bringt uns das Gedicht nahe; sondern der Atem dessen, der – *sterblich* – durch das Gedicht geht.«<sup>27</sup>

Und vielleicht ist diese Sterblichwerdung auch des ehemals Unsterblichen – des Gedichts – nichts als die letzte und auch von Brecht hier poetisch realisierte Konsequenz davon, im Zeichen der Apokalypse zu schreiben – wie im Zeichen der »Flut«. Was heißt: im Zeichen der radikalen Ausgesetztheit von sich und allem Geschriebenen schreiben, als einer, der, um nochmal Celan zu zitieren, stets auch unter »dem Neigungswinkel seiner Kreatürlichkeit spricht« (GW III, 197).

So bezeichnend für beide Dichter die Bildlichkeit der Flut, so erschöpft sie jedoch keineswegs das ihnen beide gemeinsame Bilderreservoir des Apokalyptischen; denn

zur Bildlichkeit von Sturm und Sintflut gesellt sich bei beiden das Tellurische des Vulkanausbruchs, des Erdbebens, der tektonischen Verwerfungen: bei beiden Dichtern in Bezug auf Drittes Reich und Faschismus-Erfahrung ein ebenfalls bestimmendes Bild. Bei Celan lesen wir, in der Verbindung von Tellurischem und Sintflutlichem (GW II, 29):

WORTAUFSCHÜTTUNG, vulkanisch,  
meerüberrascht.

Oben  
der flutende Mob  
der Gegengeschöpfe: er  
flaggte - Abbild und Nachbild  
kreuzen eitel zeithin.

Bis du den Wortmond hinaus-  
schleuderst, von dem her  
das Wunder Ebbe geschieht  
und der herz-  
formige Krater  
nackt für die Anfänge zeugt,  
die Königs-  
geburten.

Nach dem Brecht'schen Vorbild stiftet Celan sowohl durch die Aufnahme der Kräfte des Apokalyptischen selbst als auch durch sein Dichterwort seine rein sprachmagische Setzung, den kataklysmischen Neubeginn. Die zerstörerischen Meer- und Erdkräfte werden so weit orphisch beschworen und gebannt, dass sie die Erde nicht nur überfluten, sondern neu entstehen lassen, wie auch aus den tellurischen Vorgängen von Wasser und Feuer die sonst unausdenkbare Möglichkeit neuen Lebens selbst – hier durchaus messianisch getönt – »Königsgeburten« – wie in der mimetischen Angleichung und Antizipation des Anorganischen und Steinernen ans Organische und Beseelte – »herz-/formige Krater« – hervorgehen aus der Tiefe des »Inneren«, sprich sowohl der Erde wie aus Trauer und Verlust des Hinterbliebenen. So werden die tellurischen Kräfte der Destruktion noch poetisch gewendet, um »nackt für die Anfänge« zu zeugen, in dem Doppelsinn vom Zeugnis als Aussage wie als Genese, ähnlich wie Brecht in Svendborg, in der so überraschenden und summierenden Schlusswendung seines poetischen Werkes, in der Ansprache »an die Nachgeborenen« ebenfalls in diesem Doppelsinne »zeugt«, wo sein unerschrockenes Zeugnis vom apokalyptischen Zustand der Welt auch den unverhofften neuen Weltbeginn setzt und somit erst ermöglicht.

Ein derartiger, geradezu Celan'scher Status des Dichterwortes als »Zeugnis« ist nämlich auch von Brechts ultraoperativem, politischem und programmatischem Text von der Arbeit des Dichters angesichts des Faschismus, den *Zehn Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit*, so implizit wie explizit vorgesehen. Hatte Brecht noch als junger Bürgerschreck einmal eher atmosphärisch und in eindeutig provokatorischer Absicht in einem seiner frühen Gedichte vor »den Erdbeben, die kommen werden« gewarnt (BFA 11, 120), so war diese Warnung inzwischen, als er in seinem bedeutendsten poetologisch-politischen Text Faschismus und Weltkrieg mit einer – vermeidbaren – Erderschütterung verglich, ganz sachlich und fast klinisch trocken geworden:

Der Faschismus ist keine Naturkatastrophe, welche eben aus der »Natur« des Menschen begriffen werden kann. Aber selbst bei Naturkatastrophen gibt es Darstellungsweisen, die des Menschen würdig sind, weil sie an seine Kampfkraft appellieren.

In vielen amerikanischen Zeitschriften konnte man nach einem großen Erdbeben, das Yokohama zerstörte, Photographien sehen, welche ein Trümmerfeld zeigten. Darunter stand »steel stood« (Stahl blieb stehen), und wirklich, wer auf den ersten Blick nur Ruinen gesehen hatte, bemerkte nun, durch die Unterschrift darauf aufmerksam gemacht, daß einige hohe Gebäude stehen geblieben waren. Unter den Darstellungen, die man von einem Erdbeben geben kann, sind von unvergleichlicher Wichtigkeit diejenigen der Bauingenieure, welche die Verschiebungen des Bodens, die Kraft der Stöße, die sich entwickelnde Hitze usw. berücksichtigen und zu Konstruktionen führen, die dem Beben widerstehen. Wer den Faschismus und den Krieg, die großen Katastrophen, welche keine Naturkatastrophen sind, beschreiben will, muß eine praktikable Wahrheit herstellen. Er muß zeigen, daß dies Katastrophen sind, die den riesigen Menschenmassen der ohne eigene Produktionsmittel Arbeitenden von den Besitzern dieser Mittel bereitet werden. (BFA 22.1, 79f.)

Wir möchten hier keineswegs die operativen Einstellungen und politischen Aussagen Brechts an dieser Stelle unterschlagen.<sup>28</sup> Aber uns interessiert im jetzigen Zusammenhang der Umstand, dass es sich bei Brecht beim Nationalsozialismus zwar um keine Naturkatastrophe, doch sehr wohl um ein Erdbeben handelt. Denn genau als ein solches figuriert er auch im Celan'schen Universum, wie wir, ein knappes Vierteljahrhundert später, nach der Shoah, im *Gespräch im Gebirge* nachlesen können. So ist jenes vermeidbare Brecht'sche Erdbeben bei Celan als »Verwerfung« nunmehr irreversibel eingetreten. Und somit heißt es:

Es hat sich die Erde gefaltet hier oben, hat sich gefaltet einmal und zweimal und dreimal, und hat sich aufgetan in der Mitte, und in der Mitte steht ein Wasser, und das Wasser ist grün, und das Grüne ist weiß, und das Weiße kommt von noch weiter oben, kommt von den Gletschern, man könnte, aber man solls nicht, sagen, das ist die Sprache, die hier gilt, das Grüne mit dem Weißen drin, eine Sprache nicht für mich und nicht für dich – denn, frag ich, für wen ist sie denn gedacht, die Erde, nicht für

dich, sag ich, ist sie gedacht, und nicht für mich – eine Sprache, je nun, ohne Ich und ohne lauter Er, lauter Es, verstehst du, lauter Sie, und nichts als das. (GW III, 170f)

Aber auch die so operative Aussage Brechts, die in der politischen Aktualität vom Faschismus als vermeidbarer Naturkatastrophe spricht, handelt gleichzeitig, prophetisch genug, von dem bereits eingetretenen Erdbeben, geht aus von der Landschaft der Verwüstungen, dem desolaten und verlassenen Bild, dem verwehrten »Trümmerfeld« nach dem nunmehr Ereigneten. Eine, wenn man so will, Celan'sche Landschaft also, oder zumindest eine Brecht'sche, die größte Ähnlichkeit mit einer Celan'schen aufweist: Wo es darum geht, nach den Spuren der wenigen Konstruktionen, welche dem Beben widerstanden haben, Ausschau zu halten und diese mit den entsprechenden Beschriftungen zu versehen. »Steel stood« – das ist bei Brecht das Modell nicht nur für das nicht eingestürzte Haus mit der richtigen Bauformel – im Gegensatz zum eingestürzten mit der falschen –,<sup>29</sup> sondern für die Arbeit des Dichters selbst: angesichts der kommenden Verwüstungen, konfrontiert mit einer Landschaft der so drohenden wie hier auch bereits eingetretenen Apokalypse: sie im Medium seines Wortes mit der rettenden Beschriftung zu versehen. Wohl nicht zufällig ist dieses so rettende wie lebensstiftende Wort, ist diese Beschriftung hier – wie das Brecht'sche Schreibmodell selbst – von einer solchen exemplarischen praktischen Verwendbarkeit wie Lakonik: wo das Schreiben, die Beschriftung als neue Sinnstiftung und Setzung der postapokalyptischen Welt eine unmittelbar lebenspraktische Hilfe und Anweisung ist.

Man ist indessen genötigt zu sagen: Bei Celan ist angesichts des Ausmaßes der Verwüstungen nicht nur das Haus – es gibt kein nicht eingestürztes mehr –, sondern auch die Formel abhanden gekommen. »Die Sprache, die hier gilt« gibt für die Hinterbliebenen und Überlebenden keine Behausung mehr her, geschweige denn, dass sie in einer völlig brüchig und hinfällig gewordenen Menschenwelt aus Stahl gemacht wäre. Denn nach der Shoah ist der Mensch und Dichter, wie es einmal bei Celan heißt, »zeltlos« und »damit auf das unheimlichste im Freien« (GW III, 186). Was bleibt, ist die Suche nach einer Sprache, welche dereinst so etwas wie eine Behausung wieder hergeben könnte. Auch dies indes ein Brecht'sches Empfinden, aus der späteren Phase des skandinavischen Exils, in dem Motto zur *Steffinschen Sammlung* beispielsweise, das in Abwandlung, in der besagten »enharmonischen Verwechslung«, genauso gut wie bei Brecht ein Motto auch bei Celan abgeben könnte (BFA 13, 93):

Dies ist dies alles und ist nicht genug.  
Doch sagt es euch vielleicht, ich bin noch da.  
Dem gleich ich, der den Backstein mit sich trug  
Der Welt zu zeigen, wie sein Haus aussah.

Oder im Klartext: Kein »Haus« ist dem Exilanten und Flüchtling übriggeblieben (nicht einmal ein »dänisches Strohdach«), sondern nur ein einziger Überrest; der eine Backstein, die Sprache, und zwar die dichterische, mit deren einziger Hilfe er, sei's auf das Verlorene hinweisen, sei's eine neue Behausung mühselig und wie von vorne zusammensetzen will. Eine zwar Brecht'sche, jedoch ebenfalls auch durch und durch Celan'sche Konstellation. Oder wie Celan schreibt: »Erreichbar, nah und unverloren blieb inmitten der Verluste dies eine: die Sprache. Sie, die Sprache blieb unverloren, ja, trotz allem.« (GW III, 185) Es geht also Brecht und Celan gleichermaßen darum, festzustellen, was »auf das unheimlichste im Freien«, ohne Behausung und in der Ausgesetztheit in der tellurischen Landschaft, vor den entfesselten Destruktivkräften, dem Menschen, dem Dichter noch übrigbleibt. Davon handelt eines der größten von Brechts Exil-Gedichten, das man indes, um an das Eigentümliche seiner tragenden poetischen Konzeption heranzukommen, gleichsam mit und gegen den Strich, sprich so Brechtisch wie Celanisch, so im Doppelsinn tellurisch – irdisch wie unterirdisch – lesen muss. Es handelt sich um das Gedicht vom *Schuh des Empedokles*.

Lassen wir erst einmal Brecht vordergründig erzählen, bevor wir uns die Frage stellen, was vielleicht hintergründig hinter diesem Erzählten steckt. Der Fabel zufolge warf sich der Philosoph Empedokles am Ende seiner Tage in den Krater des Ätna, hinterließ jedoch seiner Nachwelt, tiefsinnig genug, wohlweislich und vorsätzlich, als kleine heilsame Denkaufgabe, seinen Schuh. Oder wie Brecht schreibt (BFA 13, 30ff):

Als er am Krater stand  
Abgewandten Gesichts [...]   
bückte der Alte sich langsam  
Löste sorglich den Schuh vom Fuß und warf ihn lächelnd  
Ein paar Schritte seitwärts, so daß er nicht allzubald  
Gefunden würd, aber doch rechtzeitig, nämlich  
Bevor er verfault wär. Dann erst  
Ging er zum Krater.

Nach dem Modell wohl von Kafkas *Prometheus*-Text werden dann im folgenden die diversen Auslegungen des sagenhaften Vorfalles ausprobiert, um dann in der entscheidenden Brecht'schen Lehre zu münden. So testet der Text zum Schluss einige divergierende Hypothesen über den Vorfall aus; zum Beispiel die, Empedokles habe tatsächlich versucht, spurlos im Vulkan zu verschwinden, um dann der Nachwelt als Göttlicher und göttlich Abgerufener zu erscheinen; aber der Berg habe ihm den Possen gespielt, den Schuh auszuspeien; nicht etwa aus Absicht, sondern weil dies ein Vulkan seiner Natur gemäß so macht. Aber ob aus bewusster und sorgfältig kalkulierter Absicht oder aus einer Art objektivem Zufall,



am Ende kommt dabei die Brecht'sche Doxa, die Lehre heraus, welche hier auch die empedokleische ist:

[...] und so hielten die Schüler  
Schon beschäftigt, großes Geheimnis zu wittern  
Tiefe Metaphysik zu entwickeln, nur allzu beschäftigt!  
Plötzlich bekümmert den Schuh des Lehrers in Händen, den greifbaren  
Abgetragenen, den aus Leder, den irdischen.

Diese kostbare Lehre – den göttlichen Brecht'schen Schuh – indessen in Ehren: im Hintergrund dieser Lehre steht doch der Berg, zu der vordergründigen Lehre gibt es hier also ein Hintergründiges, zu dem Irdischen ein zwar Unter-, wenn somit freilich mitnichten Überirdisches. Denn wie die Kafka'schen Sagen vom Ende des Prometheus am kaukasischen Felsen tritt doch alles, was Brecht hier so geistreich an Varianten und auseinandergehenden Meinungen vom Ende des Empedokles erzählt, vor dem unerschütterlichen Fakt des »Felsens« selbst, des brodelnden Ätna, zurück. »Blieb«, wie Kafka schreibt, »das unerklärliche Felsgebirge.«<sup>30</sup> Mit anderen Worten: was uns als Leser und Aufnehmende an diesem Stoff so packt, ist der Berg, ist der Vulkan: das Bild vom Menschen, allein und hilflos in der annihilatorischen Landschaft des Tellurischen, mit seiner einzigen Hinterlassenschaft, die er dem ihn sonst zur Gänze umfassenden Zernichtungsprozess noch abringt. Man kann indes diesen »Berg«, den Vulkan, so Brechtisch wie Celanisch lesen: sprich, nicht naiv als das Bedrohliche und Verschlingende der ersten, sondern als das Annihilatorische der zweiten Natur, als ein von Menschen gemachtes wie verursachtes Tellurisches, genauso wie Flut, Erdbeben oder Sturm bei Brecht und Celan ein vom Menschen Gemachtes sind. Somit hat die Natur selbst im Zeichen der geschichtlichen Katastrophe ihre »natürliche« Unschuld verloren, ist selbst zur Chiffre geworden eines Zweiten und von Menschen Gemachten.<sup>31</sup> Sind Fels und Stein der irreduzible Grund alles Mythischen, von dem alle menschlichen Entwürfe und Sinnstiftungen sich abheben, so durchdringt bei Brecht und Celan die Menschengeschichte gleichsam rückwirkend noch Fels und Stein, auch und gerade in dem Moment, wo sie sich auf Fels und Stein zurückgeworfen sieht. Berg und Vulkan sind dann selbst Geschichte, das altehrwürdige Bild der Naturerhabenheit wie der Erdkräfte wird abgewandelt und gerinnt zum Ausdruck nicht erd-, sondern rein geschichtlicher Elementarkräfte, selber nunmehr Omnia, sprich apokalyptische Bilder der den Menschen verschlingenden Geschichtskatastrophe.<sup>32</sup> Denn von dieser wird gleichsam noch in ihrer letzten mineralischen Zuflucht auch das Bild der Natur erfasst. Und wie die universalhistorische Welt der menschlichen Überlieferung steht dann auch die gesamte Welt der Naturerscheinungen gleichzeitig unter dem Akut.

Diese tellurische erd- wie weltgeschichtliche Katastrophe übersteht indes hier bei Brecht kein Haus noch Hochhaus: diese überdauert nur der Schuh. In der

erzählten Wirklichkeit des Gedichtes der abgegriffene, unscheinbare und selbst vereinsamte und verlassene Gegenstand, um zwar noch unbehaust und somit »auf das unheimlichste im Freien«, dennoch provisorisch auf dem tellurischen Gelände sich noch fortbewegen zu können; im Gedicht selber jedoch als rein sprachliches Gebilde ebenfalls einzig verbliebener »Überrest«, als substantivistischer Bau- und »Backstein« der Sprache das eine noch vorhandene Rudiment, und somit letzter, dank jenes Überbleibens aber nunmehr auch erster Name wie auch – erstes Bild. Und kraft dessen als gleichsam robinson'sches, adamitisches wie noahitisches Inventar, die potentielle und weitere Möglichkeit von Gegenstand, Name und Bild schlechthin, um dann auch sprachlich eine neue »Wirklichkeit«, eine neue Welt zu setzen. Denn nur diese haben uns, nach dem Schiffbruch der Menschheit, die apokalyptischen Landschaften hinterlassen. Das wäre somit, wenn man die tellurische Landschaft des Gedichtes so Celanisch wie Brechtisch liest, die wahre Hinterlassenschaft des Empedokles.<sup>33</sup>

So wird, nach dem Verlust der Erde, folgerichtig bei Celan – und auch dies in einer postshoahitischen Aktualisierung und Abrufung eines altehrwürdigen, gar archaischen menschlichen Reflexes – auch der Kosmos, der Himmel auf klassische Weise selbst zum Omen, zum apokalyptischen Zeichen. Denn wie für die archaischen Menschen, wie von den frühesten menschlichen Hochkulturen bis in die Frühmoderne hinein steht für Celan sein Schicksal nunmehr in den Sternen – wie seinem Gebrauch dieses Wortes eine durch und durch astrologische Dimension zukommt, bei der es einem zeitgenössischen und aufgeklärten Leser zunächst durchaus auch unbehaglich werden kann. Aber: »Die Geschichte ist die wahre Naturgeschichte des Menschen.«<sup>34</sup> Und wenn auch die Euphorie, die erste Entdeckerfreude dieses Satzes des jungen Marx von der geschichtlichen Determiniertheit und Überdeterminiertheit des Menschen dank der Ereignisse des vorigen Jahrhunderts inzwischen einer epochalen Ernüchterung gewichen sein mag, die Überdeterminiertheit von Naturgeschichte durch Geschichte ist, im Zeitalter des Anthropozän, dabei durchaus geblieben. Die astrologische, die kosmische Dimension in Celans Werk ist damit bloß der letzte und folgerichtige Ausdruck solcher Überdeterminiertheit. Ja, wir können sagen – und erinnert sei nur daran, was der »Stern« als politisches Emblem der Judenheit in ihrer Geschichte an Hoffnung und Leiderfahrung bedeutet hat –, dass diese Astral-Symbolik mithin geradezu das Politischste im Celan'schen Universum – vom Politischen als Schicksal – markiert. So ist auch das Astrale und Astrologische bei Celan abgewandelt und invertiert – um nicht zu sagen: Brechtisch umfunktioniert worden. Denn nicht sind es die Himmelserscheinungen, welche hier in die Geschichte der Menschen, gar in ihre politischen wie individuellen Geschehnisse eingreifen und diese lenken und bestimmen: Sondern umgekehrt, es sind die politischen Ereignisse auf Erden, welche sich

dem Himmel einschreiben und ihn chaotisierend umformen. Und wie Brecht die atlantische Sintflut mit dem Brüllen der Herren nach ihren Sklaven, die tellurischen Kräfte des Vulkans durch die Fabel des Empedokles anthropomorphisiert wie historisiert hatte, so hier Celan mit den Himmelserscheinungen, so dass man sagen kann, er verfare somit sogar noch ungleich radikaler, politisierender als sein illustre Vorgänger. Denn wo der erdegebundene und um seine Erde ringende Brecht zwar die apokalyptischen Bilder der tellurischen Erderschütterung und der Flut nicht nur kennt, sondern ausschöpft, schreckt er doch vor dem letzten apokalyptischen Schritt des Astralen noch weitgehend zurück; und während Brecht sich nicht scheut, das Bild der Natur, gar das harmonische und idyllische Bild einer noch unberührten Naturwelt gelegentlich als kontrastiven Pol gegen das Politische, die faschistische Bedrohung einzusetzen, gibt es im Celan'schen Kosmos gar keine unberührte Natur mehr, seitdem jene Bedrohung sich realisierte und die Menschheitskatastrophe sich selbst dort, wo sich der noch erdegebundene Brecht kaum hinwagt, dem Astralen und den Sternen eingeschrieben hat. So ist nicht etwa bei Brecht, sondern bei Celan die Natur gleichsam politisch wie geschichtlich gänzlich überbestimmt; denn sie ist bei ihm restlos zur Chiffre des Politischen, sprich der Katastrophe im Zwischenmenschlichen geworden. Und somit hat sich der eben zitierte und damals noch so beschwingte Marx-Satz bei Celan in einem unerhörten und unausdenkbaren, geradezu inversen Sinn bewahrheitet, wo die gesamte Natur nicht von der menschlichen Produktivkraft, sondern von der menschlichen Destruktivkraft unwiederbringlich gezeichnet und durchdrungen ist.

Folglich gibt es bei Celan im gesamten Reich der Naturerscheinungen keinen politisch unschuldigen oder unberührten Flecken mehr, wo er ja noch die entlegensten, verborgensten Naturprozesse immer wieder gerne – und fast möchte man sagen, ausschließlich – zum Bild und Gleichnis der *res publica*, von menschlichen und geschichtlichen Dingen macht. So ist auch die Natur bei Celan nicht nur politisiert – sondern es gibt bei ihm schlechterdings keine »unpolitische« Natur. Und dieser Umstand reicht dann, wie in der Shakespeare'schen *pathetic fallacy*,<sup>35</sup> bis an den Himmel und die Himmelserscheinungen heran (GW I, 127):

#### AUGE DER ZEIT

Dies ist das Auge der Zeit:  
es blickt schein  
unter siebenfarbener Braue.  
Sein Lid wird von Feuern gewaschen,  
seine Träne ist Dampf.

Der blinde Stern fliegt es an  
und zerschmilzt an der heißeren Wimper:

es wird warm in der Welt,  
und die Toten  
knospen und blühen.

Denn schon in diesem frühen Gedicht Celans wird also die Dimension der geschichtlichen Katastrophe in eine astrale und kosmogonische Dimension von Weltende und Welterschaffung gerückt. Gleichzeitig charakteristisch für Celan auch jene Überblendung des Mikro- und Makrokosmischen, wo die äußere Unendlichkeit des Raumes und die innere Unermesslichkeit der subjektiven menschlichen Empfindungs- und Leidensfähigkeit zueinander in Bezug stehen. Dabei ist die Bildlichkeit vom Stern – wie sie sich in der weiteren Entfaltung des Werkes immer stärker ausprägt – hier astral in einem Doppelsinn, sowohl astronomisch wie auch astrologisch, gemäß der archaischen und ›schicksalhaften‹ Verbundenheit von den Himmels- und den Erderscheinungen, von Menschen- wie von Himmelssphäre. Indes wird diese kosmische Bildlichkeit gleich zu Beginn auch als eine anthromorphisierte und innere, eine sowohl astro- wie metaphysische gesetzt – als blickendes Auge der Zeit, das in der Kollision mit dem blinden Stern die befruchtende wie belebende Träne als wärmenden Dampf ausscheidet, ein so tellurischer wie anthropomorpher, ein so physikalischer wie affektiver Vorgang. Dieser setzt dann ein gleichsam Organisches, die Toten als pflanzliches Aufknospen aus einer wiedergewonnenen Erde, unverhofft frei: wobei hier wie so oft bei Celan weniger die shoahitische als die postshoahitische Landschaft entworfen wird, wo das Katastrophische vom Weltende – und keine Katastrophen größer als die kosmogonischen und planetarischen – in ein Katastrophisches auch von Welterschaffung umgewendet und umgepolt wird: die katastrophische Welterschaffung als Folge nämlich des katastrophischen Weltendes, bei dem die Toten freilich nicht mehr als Lebende, sondern *wie* ein Lebendes auferstehen: eine Inversion, eine Zurücknahme der kosmogonischen Genese noch im Zitat dieser Genese, wo nicht Bios, nicht gegenwärtiges Leben und Menschenleben, sondern die Erinnerung an vergangenes Leben die neue Kulmination der Schöpfungsgeschichte ist.

In der visionären Welt Celans prallen also Mikrokosmisches und Makrokosmisches, Innenraum und Weltraum aufeinander, ohne die Vermittlung jener schönen Mitte einer Biosphäre, wie wir sie wie selbstverständlich bei Goethe wie auch sogar bei Brecht noch durchaus vorfinden. Denn diese fehlt nunmehr der Erde; um dieses ihr Eigenstes und sie vor jedem anderen Himmelskörper Auszeichnendes ist sie durch ihre eigene Geschichte nun gebracht worden. In der für Celan charakteristischen Umkehrung der Gesetzmäßigkeiten der natürlichen Welt bewirkt, was sonst als größte denkbare erdgeschichtliche Katastrophe gelten könnte – der Zusammenstoß mit dem anfliegenden Stern –, von dem man meinen könnte, er würde das Leben äußerst gefährden wenn nicht auslöschen, dann gerade das Gegenteil: die Wiederkunft des Lebens und die Wiederherstellung des Organischen

im Bilde des Knospens und Blühens. Die Paradoxie aber, dass es die Toten sind, die somit wieder vom Lebensprozess erfasst werden, deutet auf die tieferliegende Paradoxie, dass die »Erdgeschichte«, die in den Tod und die Katastrophe führte, selber erst durch eine Katastrophe ähnlich kosmischen Ausmaßes rückgängig gemacht werden kann - und *muss*.<sup>36</sup> Mit anderen Worten: jene katastrophale Erdgeschichte muss selber katastrophal revoziert werden, damit die Erde wieder in ihr altes Recht – bewohnt zu werden – eintritt. Feuer, Dampf, Zerschmelzen, der wüste Zusammenstoß von Sternen und Himmelskörpern – keine Biosphäre, keine natürliche Lebensgrundlage evozieren mehr Celans Gedichte, sondern elementare kosmologische Vorgänge, auf die er seine poetische Welt immer wieder zurückführt und die der Erschaffung der Welt als Biosphäre kosmologisch vorangegangen sind. Erst von diesen erhofft er sich offenbar die Wiederherstellung eines bewohnten und bewohnbaren Planeten; und wo Brecht und Celan nicht nur über die Welt der menschlichen, sondern auch über die gesamte Welt der Naturerscheinungen den Akut setzen, so setzt in dieser Weise Celan nunmehr sogar den kosmischen Akut. Diese Überblendung vom Innen und Außen, vom Mikrokosmischen wie Makrokosmischen, dieses Bild nun nicht mehr von einer möglichen neuen Erdung, sondern von radikalster und endgültiger »Enterdung« der Toten wie von allem mit ihnen Verlorenen in einem perennierenden »Grab in den Lüften« (GW I, 41), ist dann für das spätere kosmogonische Gedicht *Les Globes* bezeichnend (GW I, 274):

In den verfahrenen Augen – lies da:

die Sonnen-, die Herzbahnen, das  
sausend-schöne Umsonst  
Die Tode und alles  
aus ihnen Geborene. Die  
Geschlechterkette,  
die hier bestattet liegt und  
die hier noch hängt, im Äther,  
Abgründe säumend. Aller  
Gesichter Schrift, in die sich  
schwirrender Wortsand gebohrt – Kleinewiges,  
Silben.

Alles,  
das Schwerste noch, war  
flügge, nichts  
hielt zurück.

Das Sphärische des Auges – wie des Herzens – und der schwebenden Himmelskörper wird somit verbunden und in eins gesetzt. Das Bild himmlischer und kosmischer Gesetzmäßigkeit schlechthin, die geordneten Bahnen der Himmelskörper, wird aufgebrochen durch das »sausend-schöne Umsonst«, welches das erhabene Bild der himmlischen Zier gemäß jenes Shakespeare'schen Verfahrens der *pathetic fallacy* durch das Bild der menschlichen Unordnung, des Chaos des sinnlosen Todes und Verlusts, abgelöst wird. Dennoch bleibt diese kosmische Sinnstiftung als katastrophalische Revozierung jeglicher Sinnstiftung für den Dichter verbindlich: an diesem Himmel, an diesen Sternen orientiert er sich, wie je die Menschen sich an Himmel und Sternen ehrerbietig orientiert haben. Denn das ist die neu aufzuschlagende und zu erkundende Himmels- wie Sternenkarte, das ist die postshoahitische Astronomie wie Astrologie.

Umso erstaunlicher, dass es selbst hier, an diesem äußersten Punkt des Celan'schen Kosmos, eine Brecht'sche Wendung gibt – die nach den Sternen –, die der Celan'schen durchaus verwandt ist. 1941 kommt Brecht nach der abenteuerlichen Odysee über Finnland, Moskau, Sibirien und die nunmehr so unfriedvollen Gewässer des Pazifik zu der letzten Station seines fünfzehnjährigen Exils, in Los Angeles, an. Hier muss er als Erstes ein trauriges Inventar seiner Vermissten und Verlorenen, seiner zu Betrauernden aufstellen, eine »Verlustliste«; auf dieser Liste standen der Name Walter Benjamins – die Nachricht von dessen Tod in Spanien erhielt Brecht erst in Kalifornien – wie der Name seiner Geliebten und Mitarbeiterin Margarethe Steffin, die, tödlich an Tuberkulose erkrankt, auf der Flucht in Moskau zurückblieb und dort am 4. Juni 1941 verschied.<sup>37</sup> Besonders diesen Tod hat Brecht kaum verwunden, und er, der die bloße Trauer als Unproduktives sonst verschmähte, gab sich erstmalig in seinem Leben, wie die Tagebucheintragungen unmissverständlich kundgeben, der bloßen Trauer hin.<sup>38</sup> Zu dem Korpus von posthumen Liebesgedichten, die er der Geliebten widmete und die zum Ergreifendsten gehören, was er jemals geschrieben hat, gehört auch das Gedicht (BFA 15, 43):

EINGEDENK MEINER KLEINEN LEHRMEISTERIN  
Ihrer Augen, des blauen zornigen Feuers  
Und ihrer gebrauchten Kutte mit der breiten Kapuze  
Und dem breiten unteren Saum, taufte ich  
Den Orion am Himmel das STEFFINISCHE STERNBILD:  
Aufblickend und es kopfschüttelnd betrachtend  
Glaube ich dann ein schwaches Husten zu hören.

»Denken und Danken sind in unserer Sprache Worte ein und desselben Ursprungs. Wer ihrem Sinn folgt, begibt sich in den Bedeutungsbereich von: »gedenken«,

›eingedenkt sein‹, ›Andenken‹, ›Andacht‹. Erlauben Sie mir, Ihnen von hier aus zu danken.« (GW III, 185) So Celan 1958 in seiner Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Stadt Bremen. Aber auch Brechts Gedicht des Eingedenkens der Steffin 1941 in Los Angeles ist ein Text des Dankens wie des Andenkens und der Andacht: und zwar genauso wie bei Celan ein Gedicht des Eingedenkens eines Opfers des Faschismus – wie auch ein Liebesgedicht an sie.<sup>39</sup> Und bezeichnend, dass dieser äußerste Punkt des Brecht'schen Kosmos, wo er sich der Trauer und dem Andenken hingibt, auch der einzige Punkt in dem ganzen Werk des sonst so Irdischen und Erdgebundenen sein sollte, wo er wie sein lyrischer Nachkomme Celan zum Himmel wie zu den Sternen greift. Denn auch Brecht wird hier so astrologisch wie astronomisch; und nach dem antiken Vorbild der Benennung eines Sternbildes nach einem bezeichnenden Götter- oder Menschenschicksal schreibt er dem Orion seine so persönliche wie intime, seine so geschichtlich wie zeitbedingte Geschichte ein. Darüber hinaus ist der Orion selber – was Brecht hier verschweigt – in der Mythe eine tragische Konstellation von Tod und Verbundenheit zweier Liebender über den Tod hinaus: eine, wenn man so will, Celan'sche Wendung wie Celan'sche Konstellation, die hier sogar besiegelt wird durch eine Art Celan'sche Chiffre und Verschlüsselung.<sup>40</sup> Ein einmaliges Vorkommnis: Brecht gibt hier alle Bodenhaftung auf und wird offen, unverblümt astral. Denn auch er hat als Exilant wie als Trauernder im fernen Kalifornien seine Erde wie seine Erdung verloren und orientiert sich nunmehr an den Sternen, die seine Menschen sind. Somit anthropomorphisiert er den Stern so emphatisch wie anmutig und stattet ihn, den erhabenen und erdentrückten, mit dem charakteristischen menschlichen wie kreatürlichen Merkmal der Steffin aus, mit dem Husten, mit ihrem Lebens- wie mit ihrem Todeszeichen. So wird auch die Himmelserscheinung bei Brecht zur Erderscheinung, so setzt er über das Kosmische von ehemals den zeit- und lebensgeschichtlichen Akut und schreibt wie Celan sein eigenes Schicksal den Sternen wie den Himmeln ein.

Celans eigenes Gedicht der ersten ›Astralisierung‹ wie des korrespondierenden Abschieds von seiner heimatlichen – bukowinischen – Erde ist das 1945 noch in Rumänien entstandene (GW I, 19):

ESPENBAUM, dein Laub blickt weiß ins Dunkel.  
Meiner Mutter Haar ward nimmer weiß.

Löwenzahn, so grün ist die Ukraine.  
Meine blonde Mutter kam nicht heim.

Regenwolke, säumst du an den Brunnen?  
Meine leise Mutter weint für alle.

Runder Stern, du schlingst die goldne Schleife,  
Meiner Mutter Herz ward wund von Blei.

Eichne Tür, wer hob dich aus den Angeln?  
Meine sanfte Mutter kann nicht kommen.

Sphärisch, schicksalhaft verbunden sind Celan und die ermordete Mutter durch jene Kugel, die ihr ein Grab in den Lüften bereitete: das ist nunmehr der Stern, welcher die Celan'sche Lebenskonstellation regiert. »Denn wir leben in einer Zeit, wo des Menschen Schicksal der Mensch ist«, schreibt Brecht (BFA 22, 79) – und somit »unter Sternen«, wie Celan nicht müde wurde zu betonen, »die Menschenwerk sind« (GW III, 186).

#### Anmerkungen

- 1 »Ne vous reprochez pas le manque de clarté parce que nous en faisons profession!«, hatte Celan in der *Meridian*-Rede scherzhaft angemerkt, um dann jedoch mit allem gebotenen Ernst auf »die der Dichtung [...] zugeordnete Dunkelheit« hinzuweisen, welche ihr nach Celan'schem Verständnis durch die Dunkelheit des Ereigneten selbst vorgegeben war. Demgegenüber hatte der Ost-Berliner Brecht ja rückblickend geschrieben: »UND ICH DACHTE IMMER: die allereinfachsten Worte / Müssen genügen.« Paul Celan, *Gesammelte Werke* (GW), Frankfurt/Main, 1980, Bd. III, 195; Bertolt Brecht, *Werke*, Berliner und Frankfurter Ausgabe (BFA), Berlin-Frankfurt/Main, 1988–2000, Bd. 15, 295. Brechts und Celans Werke werden im Folgenden im laufenden Text nach diesen Ausgaben unter der jeweiligen Sigle BFA bzw. GW mit Band- und Seitenangabe zitiert.
- 2 Gedichte Celans mit einem expliziten Brecht-Bezug treten gerade im Spätwerk gehäuft auf: neben dem im Folgenden ausführlicher diskutierten *Ein Blatt, baumlos* die Texte *In den Flüssen*, mit seinem Aufgreifen eines Brecht'schen Motivs aus dem *Steinfischer*-Gedicht; *Die Liebe ...* sowie *Herzschall-Fibeln*, beide mit direkter Anspielung auf Brechts *Die Liebenden*; *Unter der Flut*, das als Weiterführung des Brecht'schen »Flut«-Motivs weiter unten behandelt wird; GW II, 14; 165; 284; 315.
- 3 So entstand der Text ursprünglich als Beitrag zu einer Anthologie von Antworten zeitgenössischer Lyriker auf Brecht: Jürgen P. Wallmann (Hg.), *Von den Nachgeborenen. Dichtungen auf Bertolt Brecht*, Zürich 1970.
- 4 Man wird nicht sagen können, dass die Celan-Philologie der durch einen Celan'schen *Meridian* schon vom Geschichtlichen und somit von der dichterischen Sprechsituation her fundamental dialogischen Positionierung der Werke Brechts und Celans bis heute im entferntesten gerecht geworden ist. Zu sehr blendet die vermeintliche und in der gelehrten Wahrnehmung offenbar schier unüberbrückbare Opposition der beiden, hermetischen bzw. operativen Sprechweisen, als dass diese prinzipielle Verwandtschaft gesehen werden könnte – selbst bei Forschern, die dem Werk beider Dichter sonst aufgeschlossen sind: Vgl. Theo Buck, *Enge und Weite: Zu einer lyrischen Auseinandersetzung Celans mit Brecht*, in: Ulrich Gaier und Werner Volke (Hg.), *Festschrift für Friedrich Beissner*, Bebenhausen 1974, 67–89 und Wolfgang Emmerichs



- notgedrungen kursorische Diskussion des Verhältnisses Brecht-Celan in Markus May, Peter Gofens, Jürgen Lehmann (Hg.), *Celan-Handbuch*, Stuttgart-Weimar 2008, 325f.
- 5 Vgl. Leo Trotzki, *Wie wird der Nationalsozialismus geschlagen?*, Berlin 1931.
  - 6 Vgl. das französischsprachige Gedicht der Solidarität mit dem Sohn aus der Zeit des Pariser Mai, *O les hâbleurs ...* mit der Schlusswendung »Ton père / t'épaule.«, wo, ganz Brechtisch, Wort und Name Geste sind, wie Geste Wort und Name. Auch in dem Gedicht *Du darfst* finden wir den Dichter zunächst ausdrücklich in einem solidarischen Schulterchluss, in einem Gedicht, das wie Brechts *Kalifornischer Herbst* dann von der Trennung von Baum und Blatt handelt. Paul Celan, *Die Gedichte*, hg. von Barbara Wiedemann, Frankfurt/Main 2005, 526f.; GW II, 11.
  - 7 Das heißt, die wohl wichtigste dichterische Identifikationsfigur Celans, Ossip Mandelstam, erfährt durch die Übersetzungen und die Widmung der *Niemandsrose* zwar eine extensive und umfassende Huldigung durch Celan, aber keine so intensive und komprimierte wie in dem Brecht-Gedicht; und ich bin versucht, aufgrund der hier dargelegten Evidenzen dies auch von den freilich auf ihre Art so emphatischen wie identifikatorischen Hölderlin- und Heine-Hommagen zu behaupten (vgl. GW I, 225 und 229f.).
  - 8 Zu Celans Selbstmord vgl. die sorgfältig abwägende Darstellung Wolfgang Emmerichs, *Paul Celan*, Hamburg 1999, 164ff.
  - 9 Dieses Gefühl einer umfassenden Prekarisierung, das Brecht wohl als durchaus repräsentativ für die Epoche empfand, kommt in den Gedichten des skandinavischen Exils, der *Svendborger Gedichte* und der *Steffinschen Sammlung*, wiederholt zum Ausdruck, so auch in *An die Nachgeborenen*. Erinnerung sei daran, dass Brecht mit seiner Flucht im Mai 1941 aus Finnland, wo bereits deutsche Truppen standen, über Moskau in die USA, Wehrmacht und Gestapo nur knapp entronnen ist. Seine Gedichte auf den Freund Benjamin, der bei seinem Fluchtversuch weniger Glück hatte, sind auch in diesem Zusammenhang zu verstehen. Am sprechendsten sind aber wohl Zeilen, die man in ihrer Beklommenheit bei ihm gar nicht vermutet, und die wie ein prophetischer Vorgriff auf die Umstände des Celan'schen Freitodes anmuten: »In diesem Lande und in dieser Zeit / Dürfte es trübe Abende gar nicht geben / Und hohe Brücken über die Flüsse / Selbst die Stunde zwischen Nacht und Morgen/ Und die ganze Winterzeit dazu, das ist gefährlich. / Denn angesichts dieses Elends / Werfen die Menschen in einem Augenblick ihr unetragliches Leben fort.« Wir zitieren nach der Textfassung Hanns Eislers im *Hollywooder Liederbuch*; vgl. auch BFA 6, 207.
  - 10 So steht zu vermuten, dass Celan auch handwerklich von Brecht einiges gelernt hat, zeugt doch der große Einschnitt, der mit dem Band *Sprachgitter* erfolgt und dann das ganze Werk durchzieht, womöglich auch von Brecht-Lektüre: die Entwicklung einer »graueren« und strenger Sprache, die Verweigerung jeglichen gefälligen Wohlklangs und die Verabschiedung von den wuchernden Bildlichkeiten und ausufernden Langzeilen, die das Frühwerk gekennzeichnet hatten. So ist auch Celans Brecht-Huldigung eine Huldigung in dem Sinne, dass sie, als Konzentrat eines Konzentrats, die Brecht'sche Sprechweise auf ihre Weise übernimmt: die Reduktion auf das eine Bild, die eine sentenzhafte Aussage. So übt sich der »Hermetiker« Celan - und nicht nur hier - im Brecht'schen Lakonismus.
  - 11 So das anhand von Brechts *Schlechte Zeit für Lyrik* überzeugend vorgetragene Fazit von Jan Knopf in: Jan Knopf (Hg.), *Brecht-Handbuch*, Bd. II: *Gedichte*, Stuttgart-Weimar 2001, 322ff., das völlig zu Recht in diesem Gedicht, mit seiner Reflexion auf die neuen Aporien des Lyrischen seit 1933, eine Vorwegnahme der ganzen Debatte um eine »Lyrik nach Auschwitz« sieht.

- 12 Die Brecht'schen Gedichte des Exils sind zwar politisch, selten aber ideologisch zu nennen, so wenig Brecht einen Hehl aus seiner kommunistischen Einstellung macht. Sie sind weitgehend freigehalten von Ideologumenen und artikulieren Wahrnehmungen, Begebenheiten und Erfahrungen, die so repräsentativ wie möglich gehalten sind. So haben Exilanten, die Brecht in der parteiischen Stellungnahme kaum folgen konnten – genannt seien Hannah Arendt, Hans Sahl, Günther Anders – diese Gedichte als klassisch empfinden können: wohl gerade weil dort die Exilerfahrung als eine der Prekarisierung zur Sprache kam, ohne darüber in Verzweiflung zu verfallen; und weil eine Position des Antifaschismus artikuliert wurde, die immer konkret, menschlich unmittelbar nachvollziehbar und in dem Sinne universell blieb, eine Art realisierte »Einheitsfront« im Dichterischen, die eine der bemerkenswertesten poetischen wie politischen Leistungen Brechts darstellt. Später, in Gedichten wie *Schibboleth* und *In eins* hat Celan selber im Dichterischen eine solche »Einheitsfront« realisiert. (GW I, 131f. und 207).
- 13 So hat der deutsche Expressionismus zweifellos einen apokalyptischen Ton in die deutsche Literatur eingeführt, von dem auch der junge Brecht angeweht worden war, so skeptisch bis ablehnend er dem Diffusen und Ungenauen dieses Tons auch gegenüberstand. Indes, man wird diesem Ton sein Prophetisches nicht absprechen dürfen; wenn der spätere Brecht ihn aber in der Folge übernimmt, dann nie ohne den begleitenden Hinweis auf die konkreten geschichtlichen wie gesellschaftlichen Umstände.
- 14 Zur Charakteristik der Empfindungs- und Bilderwelt der Apokalyptik vgl. die entsprechenden Artikel in zwei Auflagen von *Die Religion in Geschichte und Gegenwart* (RGG), Bd. I (Tübingen 1986), 463ff. sowie Bd. I (Tübingen 1927), 402ff.; die im Folgenden zusammengestellten Zitate sind diesen beiden Artikeln entnommen. Hervorzuheben ist, dass die Apokalyptik in ihren klassischen jüdischen wie christlichen Ausformungen selbst in Reaktion auf geschichtliche Krisenzeiten entstanden ist.
- 15 Das gesamte Lager-Geschehen, wo die Häftlinge sowohl zu Tode gearbeitet wurden wie auch direkt in das Todesgeschehen, gelegentlich auch das Ausheben ihrer eigenen Gräber, verstrickt waren, ist folglich in dem Bild des Grabens angemessen eingefasst. Erinnerung sei auch daran, dass Celan seine Tätigkeit im Arbeitslager mit den Worten: »ich schaufele«, zusammenfasste. Vgl. Israel Chalfen, *Paul Celan: Eine Biographie seiner Jugend*, Frankfurt/Main 1979, 120f.
- 16 Zur faschistischen Befehdung des Stückes, die durchaus mehrfach handgreifliche Formen bei Premieren und Aufführungen annahm, vgl. BFA 2, 465ff.
- 17 Ich greife hier Überlegungen auf, die ich in Bezug auf dieses Gedicht erstmalig in dem Artikel *Schmerz Hekabes: Brecht und die Vergänglichkeit*, in: *Weimarer Beiträge* 39(1993)1, 69–84, formuliert habe, siehe dort insbesondere 75ff.
- 18 Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften* (GS), Bd. VI, Frankfurt/Main 1985, 519.
- 19 Zur »Flaschenpost« vgl. GW III, 136. »Flaschenpost« ist ursprünglich ein Begriff aus dem antifaschistischen Exil, der Celan anscheinend von Hans Mayer zugetragen wurde: im *Arbeitsjournal* verwendet Brecht das Wort auch für seine eigene Exillyrik: BFA 27, 80. Einen kleinen Überblick über die Geschichte des Begriffs im Kontext der Frankfurter Schule gibt Detlef Claussen in seiner Adorno-Biographie, *Theodor W. Adorno: Ein letztes Genie*, Frankfurt/Main 2003, 198ff. Herkunft und Nachleben des Begriffs in der deutschen Lyrik dokumentiert Karen Leeder (Hg.), *Flaschenpost: German Poetry and the long 20th Century*, in: *German Life and Letters* 60 (2007). Die Entstehungsgeschichte und Entwurfsstufen der *Meridian*-Rede sind erschöpfend dokumentiert in dem entsprechenden von Bernard Boeschstein herausgegebenen Band der *Tübinger Celan Ausgabe*, Frankfurt/Main 1999.

- 20 Sie ist, soweit ich das überblicke, der ausgiebigen Forschungsliteratur zu diesem Brecht-Gedicht indes entgangen: so wenig erwartet man sprachmagische Handlungen von diesem Dichter; zu sehr ist man mit der politischen Aussage – und dem freilich gebieterisch interpellierenden Gestus – dieses Gedichts beschäftigt, um zu merken, dass hier eine ganze, frisch auferstandene und von Grund auf erneuerte Welt sowohl aus den apokalyptischen Flutwellen wie aus dem poetischen Hut gezogen wird
- 21 Zu den verschiedenen poetischen Repliken auf Brechts *An die Nachgeborenen* siehe auch Hiltrud Gnüg, *Gespräch über Bäume: Zur umfangreichen Rezeption dieses Gedichts in der modernen Lyrik*, in: *Basis. Jahrbuch für Gegenwartsliteratur*, 7 (1977), 89–117; Malcolm Humble, *Brecht and Posterity: A Poem and its Reception*, in: *New German Studies*, 14 (1986/87), 115–142; Karen Leeder, *Those born later read Brecht: the reception of »An die Nachgeborenen«*, in: Ronald Speirs (Hg.), *Brecht's Poetry of Political Exile*, Cambridge 2000, 211–240; Erdmann Wanike, *Frieden, Schein und Schweigen. Brechts Ausruf über die Zeiten und drei Gegen-Gedichte von Celan, Enzensberger und Fritz*, in: *Wirkendes Wort*, 42 (1992), 255–282.
- 22 Vgl. den Kommentar zur unmittelbaren Entstehungsgeschichte des Gedichts in Celan, *Gedichte*, 822f.
- 23 Vgl. Peter Szondi, *Celan-Studien*, Frankfurt/Main 1972, 73. Der musiktheoretische Begriff der enharmonischen Verwechslung bezeichnet eine Situation, wo ein aus identischen Tönen bestehender Akkord eine musikalische Sinnverschiebung erfährt, indem er plötzlich in einen anderen harmonischen Zusammenhang gerückt wird und dort mit einem Mal eine andere Färbung bekommt sowie eine andere Funktion einnimmt.
- 24 Vgl. dazu Benjamin, GS IV, 143: »Ad plures ire« hieß bei den Lateinern sterben.« Vgl. auch GS I, 566 und 639.
- 25 Vgl. den Kommentar von Jan Knopf (Hg.), *Bertolt Brechts Buckower Elegien*, Frankfurt/Main 1986, 113–118; sowie die Diskussion in Jan Knopf (Hg.), *Brecht-Handbuch*, 450f. Hier wäre insbesondere hinzuweisen auf den Beitrag von Marion Lausberg, *Brechts Lyrik und die Antike*, in: Helmut Koopmann (Hg.), *Brechts Lyrik - neue Deutungen*, Würzburg 1999, 163–198, besonders 195f.
- 26 Zu diesem Hintergrund vgl. Hans Mayer, *Brecht*, Frankfurt/Main 1996, 245.
- 27 Paul Celan, *Mikrolithen sind's, Steinchen: Prosa aus dem Nachlaß*, hg. von Barbara Wiedemann und Bernard Badiou, Frankfurt/Main 2003, 122 und 142. In diesem Kontext ist es vielleicht auch sinnvoll, auf Adornos Versuch einer Ästhetik nach der Shoah hinzuweisen. In der *Ästhetischen Theorie* geht es folglich darum, dass die Kunst sowohl eine Sphäre gegen den Tod entwerfe, an die dieser nicht heranreiche, wie auch – und dies ist gegenüber jeglicher Ästhetik vor der Shoah wohl das Neue – den Tod in sich aufnehme, sich selber von der Sterblichkeit mitzeichnen lasse. Damit ist in der Tat eine Grundspannung sowohl des Brecht'schen wie des Celan'schen (Euvres als antifaschistischer genannt. Vgl. Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie. Gesammelte Schriften* 7, Frankfurt/Main 1970, 48–50. Dass der Autor dabei dem von ihm sonst so unliebsam beäugten Brecht wiederholt Gerechtigkeit widerfahren lässt, ist dabei ebenfalls von Interesse: vgl. ebd., 58 und 66.
- 28 Dazu Hans Mayer, *Brecht*, 35ff. und 459f. Eine Grundspannung der Brecht'schen und Celan'schen Korpora zur Frage der Apokalypik ist freilich diese: Eine Brecht'sche Kritik könnte Celan vorwerfen, die elementare Wucht, das Unfassbare des Ereignisses auf Kosten der Berücksichtigung der konkreten geschichtlichen Hintergründe und der politischen Verhandbarkeit darzustellen; eine Celan'sche Kritik wiederum an Brecht aussetzen, durch letztere jene elementare Wucht unzulässig neutralisiert oder gar relativiert zu haben. Wobei immer anzumerken ist, dass es bei Brecht etwas noch

abzuwehren gilt, was bei Celan schon eingetreten ist. Indes, die besagten Gefahren bestehen – für beide Werke; in ihren stärksten Texten wie insgesamt jedoch haben beide Dichter diese Gefahr umschifft.

29 Vgl. BFA 15, 203.

30 Franz Kafka, *Kritische Ausgabe. Nachgelassene Schriften und Fragmente II*, Frankfurt/Main 1992, 69f.

31 Ich revidiere damit die unzureichend politisierte und damit unzulässig naive Lektüre des »Berges« als bloße Naturerhabenheit, die ich noch in dem oben angegebenen Artikel (vgl. Paul Peters, *Schmerz Hekabes: Brecht und die Vergänglichkeit*) vorgeschlagen habe. Dies scheint mir inzwischen lang nicht so zwingend wie der aufragende, zur steinernen wie vulkanischen Präsenz geronnene »Berg« als annihilatorische Möglichkeit geschichtlicher »Erderschütterung« innerhalb der poetischen Gesamtlandschaft der *Svendborger Gedichte*. Hat doch Brecht selber, im Gedicht *Lektüre ohne Unschuld* (BFA 12, 123), uns den für jedes Verständnis des Naturbildes bei ihm und Celan unverzichtbaren Hinweis gegeben, dass es im Zeitalter des Faschismus auch im Buch der Natur keine unschuldigen Lektüren mehr geben kann. Es wäre indes zu erwarten gewesen, dass es dann einen Brecht'schen Text geben müsse, wo eine solche Umwandlung der ersten Natur in die zweite, und zwar in die zweite vom Faschismus durchdrungene und bedrohte, ausdrücklich vollzogen und aktenkundig wird – und es gibt ihn. Im zweiten Gedicht der *Steffinschen Sammlung* (BFA 13, 95) finden wir ein eingangs noch recht idyllisches Bild des skandinavischen Sunds. Mit einem Mal aber: »In das Gezwitzcher der Stare / Mischt sich der ferne Donner / Der manövrierenden Schiffsgeschütze / Des Dritten Reiches.« Im erhabenen Medium des Sturms und des Gewitterhaften – des Donners der Schiffsgeschütze – usurpiert und verdrängt hier also die zweite, von Menschen gemachte Natur – und zwar in Gestalt des Dritten Reiches – die »unschuldige« erste.

32 Wir haben gesehen, wie ambivalent das Bild vom Erdbeben bei Brecht war: der Faschismus sei zwar keine Naturkatastrophe, komme aber daher mit der Wucht einer solchen: so auch in der folgenden Brecht'schen Kodierung von Nationalsozialismus und Vulkan: »Wir sind nicht dafür, sein Auftreten als eine Naturkatastrophe zu betrachten, mit der Ängstlichkeit und Ehrerbietung, die man Vulkanausbrüchen zollt, Vorgängen, die man nicht beeinflussen kann [...] So viel daran elementar sein mag.« (BFA 22.1, 327) Das *Empedokles*-Gedicht indes ist die Würdigung auch dieses Elementaren, wo Brecht dem Vulkanischen ohne Ängstlichkeit und ohne Ehrerbietung begegnet.

33 »Flaschenpost«-Problematik, die Möglichkeit der Wiedergabe einer gefährdeten Überlieferung, verschiedentlich ausprobiert: Man denke an Gedichte wie *Die Legende von der Entstehung des Buches Taoteking auf dem Weg des Laotse in die Emigration* oder den *Besuch bei den Verbannten Dichtern*. Während im erstgenannten durch die Übertragung an den plebejischen Untergrund die Überlieferung noch gesichert werden kann, steht im zweiten diesbezüglich ein großes Fragezeichen: sie selbst kann abreißen. *Der Schuh des Empedokles* hält dazwischen eine prekäre Mitte. Empedokles – nebst Lehre – ist selbst verschollen. Es bleibt, in einem völlig neuen, menschenverlassenen und gleichsam verwaisten Kontext, in der *tabula rasa* dieser Verschollenheit, bloß sein »Schuh«. Ähnlich verlassen und verwaist – und auf die minimalen, jedoch auch potentiell magisch-generativen Sprachrudimente zurückgeworfen – mag sich Celan in der postshoahitischen Landschaft empfunden haben.

34 Karl Marx, Friedrich Engels, *Werke (MEW)*, Ergänzungsband, Erster Teil, Berlin 1968, 579.

35 Die von John Ruskin Ende des 19. Jahrhunderts in die Literaturkritik eingeführte Be-

grifflichkeit im Sinne der Beleihung von Unbelebtem bzw. Unbeseeltem mit menschlichen Affekten und anthropomorphen Zügen wurde seit A. C. Bradleys *Shakespearean Tragedy* (1904) in der englischsprachigen Philologie oft auf Shakespeare angewandt. Klassisch in diesem Sinne sind der sich selbst bewegende Wald in *Macbeth* oder die Störung in den Himmelserscheinungen in *Hamlet*: »Die Zeit ist aus den Fugen«. Der eigentliche Hintergrund solcher Darstellungen bei Shakespeare ist zweifellos das in der Frühmoderne durchaus noch vorhandene Gefühl einer inneren Verbundenheit der menschlichen mit der kosmischen und natürlichen Erscheinungssphäre. E. M. Tillyard hat dies vorbildlich dargestellt in seinem *The Elizabethan World Picture*, London 1943. Bei Celan selbst begegnet das Verfahren so häufig, dass es durchaus angemessen ist, bei ihm von einer produktiven Aneignung dieses Shakespeare'schen Darstellungsmodus zu sprechen.

- 36 »Im großen gesehen zerfällt für die jüdische Apokalyptik der Weltlauf in zwei Perioden: *diese* ›Weltzeit‹ und die *kommende* ›Weltzeit‹ [...] Das jetzige Zeitalter ist in der Gewalt des Bösen und der Sünde und kulminiert in einem gewaltigen Angriff der bösen Mächte, wobei die Leiden der Frommen bis ins Äußerste gesteigert werden. Der Kampf endet mit dem Sieg [...] die Toten stehen auf, und der neue Aion [...] bricht herein. [...] Bisweilen nimmt das Zukunftsbild kosmische Ausmaße an: man erwartet die Erneuerung der ganzen Schöpfung, einen neuen Himmel und eine neue Erde.« Und der Kommentator setzt dann hinzu: »In diesen Visionen [...] herrschen dunkle und ungewöhnliche Motive vor. [...] Dazu kommt noch eine beabsichtigte Unbestimmtheit und Unklarheit, die den Eindruck des Geheimnisvollen verstärkt und wohl das Unsagbare und Unergreifbare andeuten soll.« RGG (1986), 465f. Wie man sieht: diese gelehrte Zusammenfassung der jüdischen Apokalyptik könnte gleichzeitig als Kommentar für so manches der hier besprochenen Celan-Gedichte dienen.
- 37 BFA 15, 45. Zum Tode Margarethe Steffins vgl. Werner Mittenzwei, *Das Leben des Bertolt Brecht*, Bd. I, Frankfurt/Main 1987, 739.
- 38 Vgl. BFA 27, 102, 110 und 353. Dazu auch die Gedichte auf Steffin BFA 15, 43–45, darunter auch, mit seinem Bild der baumlosen Verlassenheit des Blattes, *Kalifornischer Herbst*. Mit anderen Worten: Hier schließt sich der Kreis, und wenn das Baumlose das primordiale Medium der Brecht-Celan'schen Begegnung ist, so ist es dies als Bild von Trauer und Verlust. Darin, in der menschlichen Konsequenz der »Zeiten« als subjektive Leiderfahrung, begegnen sich zuvörderst diese beiden Dichter, noch vor es um die jeweilige »objektive« Charakterisierung dieser Zeiten geht; gerade dieses signalisiert Celan mit dem Zitat ganz unmissverständlich, und jede ernstzunehmende Würdigung des Dialogs Brecht-Celan hat als erstes dieses zu berücksichtigen.
- 39 Und fast möchte man sagen: in diesem Moment ist im Brecht'schen Gestus – mit dem er sie im Dialog mit der verstorbenen Geliebten Steffin zu seinem orientierenden »Stern« erklärt – ebenfalls ein späterer tragender Celan'scher Sprachgestus vorgebildet: die Figur der ermordeten Mutter als poetischer Leitstern und in solcher Eigenschaft stets angesprochenes »Du«.
- 40 In der Version der Mythe, die hier wohl am ehesten in Frage kommt, versetzt die trauernde Artemis den durch ihr Versehen und Verschulden gestorbenen Geliebten Orion als Sternbild in den Himmel. Brecht greift hier die alte mythische Fabel von der Namensgebung des Sternbildes damit so aktualisierend wie auf einer dem eigenen lebensgeschichtlichen »Neigungswinkel« entsprechenden Weise auf.