

AV

Komparatistik

Jahrbuch
der Deutschen Gesellschaft
für Allgemeine und Vergleichende
Literaturwissenschaft

2020/2021

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



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

Komparatistik 2020/2021



AISTHESIS VERLAG

AV

Komparatistik

Jahrbuch
der Deutschen Gesellschaft
für Allgemeine und Vergleichende
Literaturwissenschaft

2020 / 2021

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

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2022



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2022

Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld

Satz: Germano Wallmann, www.geisterwort.de

Druck: MAJUSKEL MEDIENPRODUKTION GMBH, Wetzlar

Alle Rechte vorbehalten

Print ISBN 978-3-8498-1811-1

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

ISSN 1432-5306

www.aisthesis.de

Paweł Piszczatowski (Warschau)

„Lieder [...] jenseits der Menschen“

Paul Celan in postanthropozentrischer Perspektive

Der vorliegende Beitrag stellt einen Versuch dar, einige bio-zentrisch konzipierte Gedichte aus der Spätphase von Paul Celans Schaffen vom posthumanistischen Standpunkt her zu lesen. In der Perspektive des Relationspektrums zwischen der Welt des Menschen und der ‚mehr-als-menschlichen‘ Natur wird der Posthumanismus im philosophischen Sinne prinzipiell verstanden als

an onto-epistemological approach, as well as an ethic one, manifesting as a philosophy of mediation, which discharges any confrontational dualisms and hierarchical legacies; this is why it can be approached as a post-humanism, a post-anthropocentrism, and a post-dualism.¹

Betrachtet man Celans Werk aus der Perspektive seines spezifischen ‚*nature writing*‘, so lässt sich behaupten, dass verschiedene Elemente der außermenschlichen Natur zumindest ab dem Band *Sprachgitter* (1959) in seinen Texten eine sehr wichtige Rolle spielen. Während aber in diesem Band vor allem Bilder unbelebter Natur und geologische Schichten vom versteinerten Leben Celans poetische Landschaften mitgestalten, nehmen die bio-orientierten Referenzräume in seinem späteren Werk einen immer mehr vegetativen und animalischen Charakter an. Diese stilistische Gestik äußert sich nicht nur in der Hinwendung zu Pflanzen- und Tiernamen, die meist mit großer Kenntnis der Fachbegriffe einhergeht, sondern auch in Celans Vorliebe für Fachvokabular aus den Bereichen von Geologie, Botanik, Zoologie, Paläontologie etc. Textanalytisch ist dabei nicht bloß diese lexikalische Spezifik interessant, sondern ihre jeweilige Funktionalisierung in den einzelnen Gedichten, auf die im Folgenden eingegangen wird.

Eine der im Kontext der Naturbezüge in Celans Schaffen am häufigsten zitierten Textpassagen stammt aus seiner Prosadichtung *Gespräch im Gebirg* (1959):

Nicht lang wars still, denn wenn der Jud daherkommt und begegnet einem zweiten, dann ists bald vorbei mit dem Schweigen, auch im Gebirg. Denn der Jud und die Natur, das ist zweierlei, immer noch, auch heute, auch hier. Da stehn sie also, die Geschwisterkinder, links blüht der Türkenbund, blüht wild, blüht wie nirgends, und rechts, da steht die Rapunzel, und Dianthus superbus, die Prachtnelke, steht nicht weit davon.²

Celans *Gespräch im Gebirg*, eine Meditation über die Paradoxie von Notwendigkeit und Unmöglichkeit eines Gesprächs, ist eine der wichtigsten

1 Francesca Ferrando. *Philosophical Posthumanism*. London u.a.: Bloomsbury, 2019. S. 22.

2 Paul Celan. *Gespräch im Gebirg*. Hg. Theo Buck. Aachen: Rimbaud, 2002. S. 8.

„Bekennnisschriften“ des Dichters, in der er sich sehr radikal mit seiner Position des Schoah-Überlebenden auseinandersetzt.³ Im Zusammenhang mit der Gesamtthematik von Celans Prosastück wird die zitierte Stelle als ironische Bezugnahme auf „ein antisemitisches Stereotyp, in dem der Jude als Städter definiert und zusammen mit den Zumutungen der Großstadt bekämpft wird“⁴. Mirjam Sieber verweist in ihrer sehr beachtenswerten Studie zu *Gespräch im Gebirg* auf viele weitere mögliche Konnotationen der von Celan genannten Pflanzen und deren Relevanz für die Konstruktion des Textes.⁵ Es sei zudem betont, dass Fachbegriffe aus dem Bereich der Botanik und anderer Naturwissenschaften Celan durchaus geläufig waren.⁶ Der Jude Celan und die Natur sind demnach keineswegs „zweierlei“.

Wie aber bereits erwähnt, ist für die Konzeption des vorliegenden Beitrags nicht die Tatsache von Bedeutung, dass Celan sich in der Pflanzen- und Tierwelt auskannte, sondern die Art und Weise, wie er seine Kenntnisse in der poetischen Arbeit umsetzte, sowie die Frage, inwieweit sich jene textuelle Umsetzung unter den posthumanistischen Deutungsprämissen fruchtbar interpretieren lässt. Diesbezüglich erscheint Celans Gedicht *Fadensonnen* vom 27. November 1963, aus dem die im Titel des Beitrags zitierten Worte stammen, von ganz grundlegender Bedeutung. Das Gedicht wurde 1967 im Gedichtband *Atemwende* veröffentlicht und gab schließlich dem ein Jahr später veröffentlichten Band Paul Celans seinen Titel.

FADENSONNEN
über der grauschwarzen Ödnis.
Ein baum-
hoher Gedanke
greift sich den Lichtton: es sind
noch Lieder zu singen jenseits
der Menschen.⁷

Das Incipit des Gedichts mag auf den ersten Blick einen raffinierten Neologismus mit einer befremdenden und beunruhigenden semantischen Spannkraft nahelegen. In Wirklichkeit, die – wie so oft bei diesem Autor – weit weniger

3 Mehr dazu: Paweł Piszczatowski. „Beth, – das ist das Haus...: Paul Celan und die jüdische Identität“. *Acta Germanica. German Studies in Africa* 43 (2015): S. 180f.

4 Mirjam Sieber. *Paul Celans „Gespräch im Gebirg“: Erinnerung an eine „versäumte Begegnung“*. Tübingen: de Gruyter, 2007. S. 33 (siehe auch die dort in Anm. 76 genannten weiteren Titel).

5 Vgl. Sieber. Celans „Gespräch im Gebirg“ (wie Anm. 4). S. 34f.

6 Es sei in diesem Zusammenhang noch auf den im Gedicht *Todtnauberg* dokumentierten Besuch Celans bei Martin Heidegger hingewiesen. Der Celan-Biograf John Felstiner führt etwa Adornos Feststellung an, der zufolge Heidegger ihm erzählt haben sollte, Celan wisse über Pflanzen und Tiere besser Bescheid als er. Vgl. John Felstiner. *Paul Celan: eine Biographie*. Übers. Holger Fliessbach. München: C. H. Beck, 1997. S. 313.

7 Paul Celan. *Die Gedichte. Neue kommentierte Gesamtausgabe in einem Band*. Hg. Barbara Wiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2018. S. 183.

poetisch war als die kühnen Fügungen der Sprache, geht es aber um ein Zeugnis von Celans aktuellen Lektüren und Wörterbuch-Recherchen. Das Wort *Fadensonnen* verweist auf den Gnomon: ein archaisches Instrument in Gestalt eines in der Erde befestigten langen Gegenstands, eines Stabs etwa, eines Pfahls oder eines Obeliskens, der mit seinem Schatten die aktuelle Tageszeit anzeigt (ein Gnomon, der den Mittag anzeigt, wird – *nomen est omen* – Meridian genannt⁸). Eine Form dieses uralten Zeitmessgeräts, das das zentrale Element jeder Sonnenuhr bildet, den ‚Filargnomon‘ also, beschreibt das von Celan konsultierte *Fremdwörterbuch* Johann Christian August Heyses als „Fadensonnenzeiger, an welchem die durch eine kleine Öffnung in einer Metallplatte gehende Mittagsfläche durch einen herabhängenden Faden bezeichnet wird“⁹.

Das in dem angeführten Gedicht zentrale Bild des Gnomons – das auch in dem am selben Tag verfassten Gedicht *Mit den Verfolgten* auftaucht¹⁰ – verbindet die klare Raumstruktur des Textes mit der Dimension der Zeit, das Licht und den Schatten in ihrer Funktion des Anzeigens von *Mittag/Meridian* mit den lose nur zusammengehefteten oder vielleicht gar sorgfältig gewebten Sonnennattrappen über dem wüsten Land „der grauschwarzen Ödnis“, verknüpft letztendlich die vertikale Achse, welche den Himmel mit der Erde verbindet, mit der horizontalen Weite dieser toten Landschaft, sowie die plurale Punktualität der Sonnen mit der flächendeckenden Kontinuität der menschenlosen Singularität.

Dynamisiert wird dieser mehrdimensionale lyrische Raum durch den „baum-/hohe[n] Gedanken“, der begierig nach dem Licht greift. Dieses poetische Bild vereinigt in sich das Menschliche (den Gedanken) mit dem Außermenschlichen (dem Baum, der nach der Quelle einer lebensspendenden Energie sucht, die ihm sein Bestehen und Wachstum garantieren kann). Der ‚Baum-Gedanke‘ erhebt sich zum Himmel, zum Licht, zur Sonne oder wird eben *vielleicht* nur zum Trödel von gestrickten Sonnensubstituten, zu wertlosen Vehikeln einer ewigen Zeitzirkulation des unaufhörlich wiederkehrenden Mittags, der – obgleich in einer menschenleeren Welt bedeutungslos – in einer synästhetischen Relation zu etwas fortbesteht, was eine Art Sphärenharmonie ist, in der Himmelskörper nicht nur Licht ausstrahlen, sondern auch eine kosmische Sinfonie bilden (oder ertönen lassen). Auf diese Weise ist dieser kreisförmig zu sich selbst wiederkehrende Mittag im Stande – kraft der Geste einer poetischen Selbstbestimmung – *vielleicht* (ein sehr ‚meridianisches‘, Celan’sches Wort¹¹) „ein Sichvorausschicken zu sich selbst, auf der Suche nach sich selbst ...“¹² zu bedeuten; das

8 Vgl. Karlheinz Schaldach. „Eine seltene Form antiker Sonnenuhren: Der Meridian von Chios“. *Archäologisches Korrespondenzblatt* 1 (2011): S. 73.

9 Johann Christian August Heyse. *Allgemeines verdeutschendes und erklärendes Fremdwörterbuch*. Hannover, 1865. S. 352. Zit. n. Celan. *Die Gedichte* (wie Anm. 7). S. 854.

10 Vgl. Celan. *Die Gedichte* (wie Anm. 7). S. 183 u. 854.

11 Vgl. Paul Celan. *Der Meridian. Endfassung – Vorstufen – Materialien*. Hg. Bernhard Böschstein/Heimo Schull. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1999. S. 8.

12 Ebd. S. 11.

Folgen der (wandernden) Meridianlinie immer „eine Art Heimkehr“¹³ ist? *Vielleicht* – schon wieder dieses beunruhigende Wort – ist diese wiederkehrende, zur Eintönigkeit harmonisierte Mittagsstunde gerade deswegen so omnipotent, da der Ton ihres Lichtes mit den Liedern abgestimmt wird, die immer noch „jenseits der Menschen“ zu singen sind, in einer Welt ohne Menschen, in der die Anbindung an die Vitalität des außermenschlichen Universums zu dem einzigen Medium der Gedankenübertragung wird.

Wollte ich der Celan-Lektüre treu bleiben, die ich in meinen bisherigen Studien vertrat¹⁴, würde ich Celans „baum-/ hohe[n] Gedanken“ als Hinweis auf die intellektuelle Tragfähigkeit der kabbalistischen Bildlichkeit deuten: der Baum als die *Axis Mundi* (die Achse der Welt), welche den Himmel und die Erde zur vitalistischen Einheit eines kosmischen Organismus als Baum des Lebens (*Etz Chaim*) verbindet.¹⁵ Nun aber sei die Frage gestellt: Was ergibt sich daraus, wenn man es nicht tut? Oder wenn man nach dem naturhaften Wesen dieses organischen Pantheismus einer mystischen Weltbetrachtung fragt? Da sähe man sich wohl vor die Aufgabe gestellt, etwas in der Art einer Ökopoetik der Kabbala zu erfinden. Dies wäre allerdings ein (durchaus interessantes oder vielleicht gar notwendiges) Projekt, das weit über die Grenzen dieses Beitrags hinausgreifen würde.

Das Letztere – die Kabbala also – momentan nun beiseitelassend möchte ich im Folgenden noch drei weitere Gedichte Celans auf eine nicht mystische, aber vielleicht – um einen Terminus von Timothy Morton zu verwenden – immer noch ‚ökognostische‘ Art und Weise zu lesen¹⁶ und dabei stets daran zu denken, dass die Ökopoetik etymologisch „a practice of responsible home-making“ bedeute.¹⁷ Man könnte hinzufügen: die Praxis, einen bewohnbaren Raum zu gestalten, die Schaffung (ποίησις) eines οἶκος, eines schutzgebenden Wohngehöfts. Eine heuristische Annahme ist dabei, dass die Elemente der außermenschlichen Welt, das heißt die anorganische Materie und das Universum der Pflanzen und Tiere in Celans Gedichten, nach dem Prinzip einer ökognostischen Dynamik zur Sprache kommen, einer Dynamik, die dazu führt, dass in Celans späten Gedichten ein Raum eröffnet wird, in dem eine Art ‚vitalistische

13 Ebd. S. 11.

14 Siehe vor allem: Paweł Piszczatowski. *Znacze//nie wiersza. Apofazy Paula Celana*. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, 2014.

15 Vgl. Piszczatowski. *Apofazy Paula Celana* (wie Anm. 14). S. 50-66.

16 Vgl. Timothy Morton. *Dark Ecology. For a Logic of Future Coexistence*. New York: Columbia University Press, 2016. S. 17f. passim. Mortons Begriff der ‚ecognosis‘ ist mit seiner grundlegenden Konzeption der ‚Verrücktheit‘ (*weirdness*) des verdrehten (*twisted*) ökologischen Bewusstseins verbunden und „involves realizing that non-humans are installed at profound levels of the human – not just biologically and socially but in the very structure of thought and logic“ (ebd. S. 202). Diese ökognostisch fruchtbare ‚Weirdness‘ bleibt ein latenter Lektüreschlüssel in den weiteren Textanalysen von Celans Gedichten.

17 Julia Fiedorczyk/Gerardo Beltrán. *Ekopoetyka / Ecpoética / Ecpoetics. Ekologiczna obrona poezji / Una defensa ecológica de la poesía / An ecological defence of poetry*. Warszawa: Muzeum Historii Polskiego Ruchu Ludowego, 2020. S. 276f.

Reintegration‘ zu Stande kommt, eine Art ‚Verschmelzung‘ des in Celans Meridian-Rede so oft beschworenen dialogischen Performativs des Anderen, ja – des „ganz Anderen“ mit dem Element eines außermenschlichen und transsubjektiven Andersseins. Wenn von dialogischer Performativität in Celans Gedichten gesprochen wird, so wird etwa auf die folgende Passage von Celans Bucherpreis-Rede hingewiesen:

[E]s [das Gedicht; P.P.] spricht immer nur in seiner eigenen, allereigensten Sache. Aber ich denke – und dieser Gedanke kann Sie jetzt kaum überraschen –, ich denke, daß es von jeher zu den Hoffnungen des Gedichts gehört, gerade auf diese Weise auch in fremder – nein, dieses Wort kann ich jetzt nicht mehr gebrauchen –, gerade auf diese Weise in eines Anderen Sache zu sprechen – wer weiß, vielleicht in eines ganz Anderen Sache.

[...]

Das Gedicht wird – unter welchen Bedingungen! zum Gedicht eines – immer noch – Wahrnehmenden, dem Erscheinenden Zugewandten, dieses Erscheinende Befragenden und Ansprechenden; es wird Gespräch – oft ist es verzweifelteres Gespräch.

Erst im Raum dieses Gesprächs konstituiert sich das Angesprochene, versammelt es sich um das es ansprechende und nennende Ich. Aber in diese Gegenwart bringt das Angesprochene und durch Nennung gleichsam zum Du Gewordene auch sein Anderssein mit.¹⁸

Das Andere kommt nicht von außen her in das Gedicht, sondern wird im autonomen Raum des poetischen Textes erzeugt und bekommt erst durch die Nennung des lyrischen Ichs seine dialogische Substanz. Erst diese Setzung des gesprächswilligen Ichs ermöglicht somit das Eintreten der ontologischen Differenz, des „Anderssein[s]“ in die Weltstruktur des Gedichts, auch des „Anderssein[s]“ eines „ganz Anderen“.

Schauen wir uns also einige Beispiele dieser dialogischen Performanz an. Es sind mehr oder weniger arbiträr ausgewählte Beispiele aus vielen weiteren von Celans Texten der Jahre 1964-68, in denen stets die gleichen Motive wiederkehren: Sonnenattrappen, Bäume und Blätter, Käfer und Raupen, bis hin zu den urzeitlichen Panzerlurchen und – letztendlich – zu pflanzlich-tierisch-menschlichen Du-Hybriden; außermenschliche Akteure von Prozessen des Du-Werdens des ganz Anderen und des Anders-Werdens des Du. Den Rahmen, welcher sie alle umschließen wird, bildet der Resonanzraum des poetischen Wortes, einer singenden Stimme, die in der Welt „jenseits der Menschen“ erklingt.

Das erste Beispiel ist ein Gedicht vom 15. März 1964, das drei Jahre später im Gedichtband *Atemwende* erschien:

18 Celan. Der Meridian (wie Anm. 11). S. 9.

ENGHOLZTAG unter
 netznervigem Himmelblatt. Durch
 großzellige Leerstunden klettert, im Regen,
 der schwarzblaue, der
 Gedankenkäfer.

Tierblütige Worte
 drängen sich vor seine Fühler.¹⁹

Ähnlich wie in dem am Anfang zitierten und nur wenige Monate früher entstandenen Gedicht *Fadensonnen*, haben wir es auch hier mit einer Welt ohne Menschen zu tun. Das dialogische Du entzieht sich einer direkten Nennung. Auch wenn aber das Menschliche in dem Universum des Gedichts nicht zu finden ist, so hat es doch auch hier seine Spuren hinterlassen: Worte und Gedanken. Diese sind allerdings durch ihre Zugehörigkeit zu der tierischen Sphäre gekennzeichnet („Gedankenkäfer“, „tierblütige Worte“), welche sich wiederum in einer durch das Nervennetz eines Blattes von oben begrenzten Baumlandschaft erstreckt. Obgleich das Blatt einen Himmel nachahmt, fehlt es hier an jeder Spur von Sonne, selbst einer Sonnenatrappe. Vom gänzlich verdeckten Himmelsfirmament regnet es. Ein unheimliches, spätherbstliches Land wird evoziert, in dem zwar alles lebt, zugleich aber durch die unmittelbar an die Zeit gebundene Unabdingbarkeit des Verfalls stigmatisiert ist. Der Tag und die Stunde sind niemandem bekannt: Der Engholztag kommt, der Tag des Spätholzes, einer Holzschicht, die sich am Ende der Vegetationsperiode in Form einer dunklen, äußeren Linie des Jahresrings ablagert. Leerstunden werden von Neubildungssymptomen der Großzelligkeit befallen.²⁰ Herr dieses im Regen faulenden und nach Zersetzung riechenden Ökosystems ist „der Gedankenkäfer“, der mit seiner schwarzblauen Färbung dem Mistkäfer zum Verwechseln ähnlich sieht, einem Käfer, der sich von vermodernden Blättern, heruntergefallenen Baumnadeln und tierischem Kot ernährt. Da es aber immerhin ein Gedanken- und kein Mistkäfer ist, so bilden auch nicht die mühsam gerollten Mistkugeln seine Nahrung, sondern die sich vor seine Fühler drängenden „tierblütige[n] Worte“. Pure Dichtung? Eher wohl eine dreckige, die sich aus blutbeschmierten Worten zusammensetzt, die nach jemandem suchen, der sie miteinander verknüpft, zu einer Kugel formt, mit Fühlern betastet, der sie fühlt. Nach jemandem vielleicht, der früher sogar ein Mensch gewesen war, sich aber kafkaesk in einen Käfer verwandelte. Dichtung, die keinen anderen Dichter kennt als diesen dichtenden Käfer – ein „jenseits der Menschen“ zu singendes Lied.

Die Szenerie des mit dem Incipit *Ausgeschlüpfte* beginnenden Gedichts vom 8. August 1966 (erschieden 1968 im Band *Fadensonnen*) erinnert auf den ersten Blick an diejenige aus dem Gedicht *Fadensonnen*: Die bildhafte Dominante der ersten Strophe sind – wie dort – Sonnenatrappen, diesmal aus Chitin – die Welt nach der Katastrophe ist doch ein ‚desastraler‘ Ort.

¹⁹ Celan. Die Gedichte (wie Anm. 7). S. 190.

²⁰ Vgl. Holger Moch/Gerald Höfler/Hans Kreipe (Hg.). *Lehrbuch Pathologie*. München: Elsevier, 2019. S. 516.

AUSGESCHLÜPFTE

Chitin-
sonnen.

Die Panzerlurche
nehmen die blauen Gebetmäntel um, die sand-
hörige Möwe
heißt es gut, das lauernde
Brandkraut
geht in sich.²¹

Es eröffnet sich vor uns ein Raum, der von längst ausgestorbenen Wesen bewohnt wird, belebt dank der paläontologischen Einbildungskraft, die die Zeit rückwärtslaufen lässt und die unendlichen, die Erde bedeckenden Ablagerungsschichten dieser toten Welt, dieser Welt der Toten, katabatisch durchquert. Die Welt, in der Sonnen aus fossilen Eiern schlüpfen wie Amphibienlarven und die im Devon heimischen *Labyrinthodontia*, wie in einem *Jurassic Park*, die Erde durchqueren. Ausgestorben sind sie vor über 200 Millionen Jahren, beinahe so lange her wie die Juden (scheint das Gedicht sagen zu wollen), deren Tallitot (Gebetsmäntel) genauso Ausgrabungen entstammen wie die fossilen Panzerlurche, die sie sich nun umlegen. Diese archäologischen Artefakte, die ihren ehemaligen Besitzern zum Gebet dienten, sind die einzigen Spuren menschlicher, längst vergangener Gegenwart im gesamten Gedicht. Und obgleich es hier keinen einzigen Menschen gibt und die urzeitlichen *Stegocephalia* keine Ahnung davon haben, wozu die Fetzen jener alten Tücher dienen konnten, so wissen sie doch offensichtlich, wie man mit ihnen umgehen muss. Sie bedecken mit ihnen ihre Schultern, wie es auch die Menschen zu tun pflegten, die sie nie kannten. Die ganz und gar ‚heutige‘ Möwe sieht es und „heißt es gut“, das ein wenig abseits wachsende Brandkraut, ein *Lippenblütler*, der beinahe hätte sprechen können, „geht in sich“, versteckt sich in seinem Inneren, entzieht sich.

Das tierisch-pflanzliche Universum des Gedichts übernimmt die Pflege der Gedächtnisbrocken, der in Form von ehemals zu den ausgestorbenen, ausgerotteten Menschen gehörenden Gegenständen rudimentär erhaltenen Rückblenden der Erinnerung. Eine Art Transfusion kommt dabei zustande: Die leblosen Reste werden an einen Lebenskreislauf angeschlossen, den Kreislauf eines Lebens, das zwar nur die Kehrseite des Aussterbens ist, jedoch hartnäckig verharrt in dieser un gastlichen Gegend ohne Licht. Die Welt *nach dem Menschen*, die Welt dessen, was nach ihm verblieb, wird in das transhumane Gedächtnis des sich dauernd reproduzierenden Lebens eingeschrieben. Seine Überwacher sind nicht mehr die archaischen Tiere aus dem Devon, sondern ein Vogel und eine Pflanze, die keinerlei paläontologische Belebungsmaßnahmen nötig haben. Es ist eine Geste der Zustimmung und Einwilligung, eine Bestätigung des ‚Am-rechten-Ort-Seins‘ und der Zugehörigkeit auf der einen Seite und zugleich ein beunruhigendes Ausweichmanöver auf der anderen, ein In-sich-Eingehen und eine kontemplierende Abkehr der autarkischen Pflanze – ein subtiles, aber

21 Celan. Die Gedichte (wie Anm. 7). S. 236.

nichts desto weniger deutliches Zeichen einer nicht reduzierbaren Zwietracht direkt im Zentrum organischen Lebens.

Der letzte Text, der hier noch erörtert wird, ist ein Gedicht vom 10. Januar 1968, das in den posthum erschienenen Band *Schneepart* aufgenommen wurde:

WAS NÄHT
an dieser Stimme? Woran
näht diese
Stimme
diesseits, jenseits?

Die Abgründe sind
eingeschworen auf Weiß, ihnen
entstieg
die Schneenadel,

schluck sie,

du ordnest die Welt,
das zählt
soviel wie neun Namen,
auf Knien genannt,

Tumuli, Tumuli,

du
hügelst hinweg, lebendig,
komm
in den Kuß,

ein Flossenschlag,
stet,
lichtet die Buchten,
du gehst
vor Anker, dein Schatten
streift dich ab im Gebüsch,

Ankunft,
Abkunft,

ein Käfer erkennt dich,
ihr steht euch
bevor,
Raupen
spinnen euch ein,

die Große
Kugel
gewährt euch den Durchzug,

bald
knüpft das Blatt seine Ader an deine,
Funken
müssen hindurch,
eine Atemnot lang,

es steht dir ein Baum zu, ein Tag,
er entziffert die Zahl,

ein Wort, mit all seinem Grün,
geht in sich, verpflanzt sich,

folg ihm²²

Dieses Gedicht weist gegenüber den vorhergehenden wesentliche Unterschiede auf. In erster Linie begegnet uns hier wieder das Du, eine Figur, die für Celans poetisches Idiom – wie wir es bereits aus dem *Meridian* wissen – so relevant war, ja – eine *Conditio sine qua non* des Gedichts bildete. Wir erkennen wieder eine Stimme, zwar eine entzweite, zerrissene oder tief verletzte, jedenfalls des Nähens bedürftige, zugleich aber auch eine, die selbst näht, indem sie etwas wieder vereinigen oder aneinanderbinden will. Das Gedicht fragt nach diesem Etwas in der ersten Strophe und versucht in den nächsten, die Frage auch zu beantworten. Der strukturelle Grundriss des Gedichts ist somit ein Zusammenfügen des Geteilten, eine Reintegration der Stimme und – mit deren Hilfe.

Die Landschaft ist zuerst winterlich. Wie so oft in den Gedichten aus dem Band *Schneepart*, aber auch in vielen früheren (*Schneeflocke*, *Eis Eden* etc.), erscheint die Welt eingehüllt in den weißen Schnee und – da das Nähen hier ein Leitmotiv sein soll – entsteigt dem schneeweißen, an John Miltons Vision der eisigen Hölle erinnernden Abgrund²³ ein hierzu unentbehrliches, gleichwohl aber höchst unvollkommenes Werkzeug, eine Schneenadel also, die man – wie das lyrische Ich apodiktisch verordnet – schlucken soll. Bevor die Nadel aber im warmen Inneren des Du zergangen ist, muss sie – in der schmalen Enge des Halses – etwas wie eine Heilung vollziehen, die blockierte Kehle reinigen, die Stimme hörbar werden lassen und ihr nach außen verhelphen: „diesseits, jenseits“. Diese schneeige Chirurgie erweist sich als unerwartet wirksam, die Welt gewinnt ihre alte Ordnung wieder, die mehr wert ist als neun Namen. „Neun Namen / auf Knien genannt“ – neunmal der Buchstabe N, acht paarweise wiederkehrende N-Laute: N.N. *Nomina nominanda*, die zu nennenden Namen, die nicht genannt werden können, da sie unbekannt bleiben – *nomina nescia*.

22 Ebd. S. 487-489.

23 Vgl. Paweł Piszczatowski. „In den Flüssen nördlich der Zukunft – Nordische Landschaften in Gedichten von Paul Celan“. *Triangulum. Germanistisches Jahrbuch 2015 für Estland, Lettland und Litauen* 21 (2015): S. 369-377.

Der Herbeirufung jener nicht nennbaren Namen – „alle die mit- / verbrannten / Namen“ (*Chymisch*)²⁴, „vom Unbestattbaren her“ (*Denk dir*)²⁵ – folgt eine deutliche Zäsur im 15. Vers: „Tumuli, Tumuli“.

Die Tumuli, die Hügelgräber, erinnern an das Gedicht *Entwurf einer Landschaft* aus dem Band *Sprachgitter*:

ENTWURF EINER LANDSCHAFT

Rundgräber, unten. Im
Viertakt der Jahresschritt auf
den Steilstufen rings.

Laven, Basalte, weltherz-
durchglühtes Gestein.
Quelltuff,
wo uns das Licht wuchs, vor
dem Atem.

Ölgrün, meerdurchstäubt die
unbetretbare Stunde. Gegen
die Mitte zu, grau,
ein Steinsattel, drauf,
gebeult und verkohlt,
die Tierstirn mit
der strahligen Blesse.²⁶

Hier bilden die Rundgräber aus der minoischen Zeit auf Kreta den Teil einer postapokalyptischen Steinlandschaft, in der nur ein deformierter und verkohlter Bruchteil eines Tierschädels, womöglich eines Brandopfers, von einem längst nicht mehr vorhandenen Leben zeugt. Im Gedicht *Was näht* sehen die Dinge anders aus: Anstatt ungastlicher, steiler Steinhäufen, Lavablöcke und Basalte erscheinen hier die Gräber in Form von Hügeln, die die Landschaft so sanft mitgestalten wie der wiegende Klang der weltbeschwörenden Tautologie ihrer Namen: „Tumuli, Tumuli“. Die damit einhergehende Zäsur verändert die Topografie des Gedichts. Schneeschluchten weichen vor pflanzenbewachsenen, leicht hügeligen Küstenniederungen. Etwas wie „Flossenschlag“ lässt sich hören, ein Boot legt am Ufer an.

Obwohl Celan sowohl seiner Ehefrau als auch dem Freund Franz Wurm versicherte, das Gedicht sei in einfacher Sprache geschrieben und verwende nur leicht verständliche Wörter²⁷, ist es wohl eher als eine Art dichterische Koketterie des Autors zu verstehen. Eine gewisse semantische Herausforderung stellt etwa das Verb „hinweghügeln“ dar, dem eine ganz wichtige Funktion zukommt. Es dynamisiert nämlich das neue Landschaftsbild, lässt die Grabhügel „wandern“

24 Celan. Die Gedichte (wie Anm. 7). S. 138.

25 Ebd. S. 266.

26 Ebd. S. 111f.

27 Vgl. ebd. S. 1137.

und mit ihnen auch das lebendige Du. Diese Reise des Du, mit den – wie die Meridiane im Gedicht *In der Luft* – wandernden Gräbern, ist zugleich Einladung zu einer geradezu erotischen Nähe: „komm / in den Kuß“.

Nur als ein kontextueller Hinweis und ohne weitere interpretatorische Ansprüche sei an dieser Stelle ein kleines Fragment des gerade genannten Gedichts angeführt, insbesondere da auf dessen Text gleich wieder rekurriert wird:

[...]
 Groß
 geht der Verbannte dort oben, der
 Verbrannte: ein Pommer, zuhause
 im Maikäferlied, das mütterlich blieb, sommerlich, hell-
 blütig am Rand
 aller schroffen,
 winterhart-kalten
 Silben.

Mit ihm
 wandern die Meridiane:
 an-
 gesogen von seinem
 sonnengesteuerten Schmerz [...] ²⁸

„Komm / in den Kuß“ also, („der Kuß [...] brennt einer Sprache den Sinn ein“²⁹ – heißt es ein Stück weiter im Gedicht *In der Luft*): eine imperativisch anmutende Ankündigung einer Reintegration, die mit der zweiten Zäsur einsetzen wird, der Zäsur der Heimkehr, der Rückkehr an den Ort eigener Herkunft, des Wiederfindens eines Hauses: „Ankunft, / Abkunft“. Es heißt ja in der Büchnerpreis-Rede:

Geht man also, wenn man an Gedichte denkt, geht man mit Gedichten solche Wege? Sind diese Wege nur Um-Wege, Umwege von dir zu dir? Aber es sind ja zugleich auch, unter wie vielen anderen Wegen, Wege, auf denen die Sprache stimmhaft wird, es sind Begegnungen, Wege einer Stimme zu einem wahrnehmenden Du, kreatürliche Wege, Daseinsentwürfe vielleicht, ein Sichvorausschicken zu sich selbst, auf der Suche nach sich selbst ... Eine Art Heimkehr.³⁰

Den letzten Teil des Gedichtes bildet eine Reihe von Bildern, deren geradezu psychedelische ‚Weirdness‘ selbst bei Celan ein wenig unheimlich anmutet. Das Du tritt in eine Welt ein, die das Land seiner Kindheit zu sein scheint, wo es von einem Käfer erkannt wird, vielleicht von jenem Maikäfer aus dem Lied, das „mütterlich blieb“. Dieser Augenblick der Rückkehr und Wiedererkennung initiiert den Prozess einer menschlich-tierisch-pflanzlichen Reintegration. Das Du

28 Ebd. S. 170.

29 Ebd.

30 Celan. Der Meridian (wie Anm. 11). S. 11.

und der Käfer werden von Raupen mit einem dichten Kokon umhüllt und diese kleine Kugel, die sie – das Du und den Käfer – in ihrem Inneren birgt, wird gleichsam zur großen Kugel, als wäre sie nun die ganze Erdkugel, ein kosmisches Zuhause. Eine Transfusion kommt dabei wieder zustande: Der Kreislauf des Du verbindet sich mit den Adern (dem Nervenetz) des Blattes, das – wie wir bereits wissen, sowohl Himmel als auch ein beschreibbares Stück Papier sein kann. Ein Blatt, ein Wort: das Wort, das am Ende des Gedichts erscheint und – wie der Gedanke im Gedicht *Fadensonnen* – mit dem Baum und „all seinem Grün“ verbunden bleibt. Dieses in das pflanzliche Element eingetauchte Wort „geht in sich“ wie das uns bereits bekannte „Brandkraut“. Es „geht in sich“, aber nicht um seine eigene Autarkie zu kontemplieren, sondern – wie es Rhizome tun – sich zu „verpflanzen“, zu migrieren, an einem unerwarteten Ort wieder zu erscheinen. Rhizompflanzen sind nicht zu jäten, man reißt sie aus, aber sie wachsen immer nach, oft da, wo man sie gar nicht erwarten würde. Diesem ‚Rhizom-Wort‘ zu folgen ist ein endloses Wandern, ein Weitergehen ohne Ende. Das Gedicht, von dem hier nur noch ein letzter Satz gesagt sei, ist wohl der einzige Text von Celan, der ohne ein Satzzeichen endet, ohne Punkt – es ist ein unaufhörliches Gedicht: *Hier* durch eine radikale Wortfügung unterbrochen, wächst es wieder *woanders*.