

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

Friederike Heimann (Hamburg)

„Schibboleth“ oder „heterologische Öffnung“?

Über das „Gegenwort“ des Hebräischen in der Dichtung
Paul Celans

Am 2. Juni 1961 schreibt Paul Celan in einem bemerkenswerten, dann doch nicht abgeschickten Brief aus Paris an den damaligen Leiter des Insel-Verlags Friedrich Michael über ein für ihn ganz besonderes Insel-Buch:

Das älteste Buch meiner Bibliothek – und zugleich einer der drei Gegenstände, die mich an zuhause erinnern, ist ... ein Insel-Buch. Es ist die in blaues Leder gebundene Dünndruckausgabe – du papier bible, n'est-ce pas? – des „Faust“. Dieses Buch hat, auf seine (und meine) Weise ein Insel-Schicksal gehabt. Ich hatte es zu meinem dreizehnten Geburtstag bekommen, als ich, wie wir es nannten, „Bar Mizwah wurde“.¹

Und er ergänzt gegenüber dem nichtjüdischen Adressaten: „Bar Mizwah, das ist: der Gebotspflichtige“². Ab diesem Zeitpunkt, der bei Jungen um den dreizehnten, bei Mädchen um den zwölften Geburtstag stattfindet, gilt man als erwachsenes, mündiges Mitglied der jüdischen Gemeinschaft mit allen Rechten und Pflichten, die damit verbunden sind.

Zu diesem rituell so bedeutsamen Ereignis erhielt der junge Paul Celan nun nicht etwa, wie es nahegelegen hätte und oft üblich war, eine Ausgabe der Bibel selbst, sondern die Insel-Ausgabe von Goethes *Faust* „du papier bible“. Ein raffiniertes, doppelsinniges Wortspiel, das zugleich auf etwas nüchtern Konkretem fußt. Denn im Französischen handelt es sich beim *papier bible* zunächst um ein neutrales Fachwort, das dem deutschen Dünndruckpapier entspricht. Ein besonderes, sehr dünnes und leichtes Papier, das zudem ausgesprochen widerstandsfähig und lange haltbar ist und gern für umfangreiche Werke wie die Bibel oder auch für größere Nachschlagewerke benutzt wird. Der aus seinem selbstgewählten Lebensort Paris schreibende Celan betont hier also gegenüber Friedrich Michael sowohl die Kostbarkeit als auch lange Haltbarkeit dieses spezifischen Insel-Buchs, das er als Jugendlicher geschenkt bekam und das für ihn so wichtig wie eine Bibel wurde, wobei es sich dabei nicht zuletzt um Goethes *Faust* und damit um so etwas wie die deutsche Kulturbibel schlechthin handelt. Ein Buch, das bereits damals in den jüdischen Kreisen im rumänischen Czernowitz wie auch in Celans aktueller Lebenssituation im französischen Paris auf „seine (und meine) Weise ein Insel-Schicksal“ gehabt hat.

1 Paul Celan. „*etwas ganz und gar Persönliches*“. *Briefe 1934-1970*. Hg. Barbara Wiedemann. Berlin: Suhrkamp, 2019. S. 520.

2 Ebd.

Im November 1920 als Paul Antschel im multilingualen Czernowitz geboren wächst Celan – dessen späterer Dichtername auf ein Anagramm von Antschel zurückgeht – mit Deutsch als Muttersprache auf. „Offiziell war Czernowitz eine rumänische Provinzstadt geworden, in Wirklichkeit aber mußte man sie als eine jüdische Stadt deutscher Sprache ansehen“³, schreibt der ebenfalls aus Czernowitz stammende Israel Chalfen in seiner Jugendbiographie Celans. Die Zeit, als die Stadt noch zur Habsburgermonarchie gehörte, lag erst wenige Jahre zurück und fast die Hälfte der Einwohner von Czernowitz waren Juden, von denen die Mehrzahl deutschsprachig war. Auch in Celans Familie „pflegte und hütete man sein österreichisch-deutsches Kulturgut“⁴, erinnert sich Ilana Shmueli, Celans Freundin gleichfalls noch aus Czernowitzer Zeiten. Dabei gehörten die deutschen Klassiker und Romantiker, besonders von Celans Mutter hoch verehrt, zum selbstverständlichen Bildungskanon. Trotz Celans späterer, manifester Mehrsprachigkeit blieb „die Sprache, in der er aufging [...] ohne Frage das Deutsche, die Muttersprache“⁵ hebt auch John Felstiner in seiner Biographie des Dichters hervor.

Die eingangs zitierte Briefstelle zeigt nun besonders anschaulich, wie selbstverständlich das Deutsche und das Jüdische für Celan miteinander verwoben waren. Mit der Besiegelung seiner Zugehörigkeit zur jüdischen Gemeinschaft als „Bar Mizwah“ und der damit einhergehenden Verpflichtung gegenüber dem jüdischen Gesetz findet gleichzeitig die Begründung seiner deutschen Bibliothek mit einem *der* Urtexte der deutschen Literatur überhaupt statt, als er anstelle der Bibel Goethes *Faust* zum Geschenk erhält. In dieser Weise bildete sich ein Amalgam, das für ihn gleichsam als eine „Insel“ besonderer Art zeitlebens unauflöslich miteinander verschmolzen bleiben sollte und seinen Weg zur Dichtung von Anfang an schicksalhaft bestimmt hat. Denn es war eine doppelte Initiation, die sich auf diese Weise vollzog: Mit der vollen, erwachsenen Verantwortung gegenüber dem jüdischen Erbe der Väter wurde zeitgleich das Band mit der deutschen Muttersprache in ihrer höchsten vollendeten Form goethescher Dichtkunst bestätigt, um ihn letztlich selbst zum deutschen Dichter werden zu lassen, wie er hier aus seiner nachträglichen Perspektive des Briefeschreibers mitschwingen lässt. Das schloss jedoch nicht aus, wie Celan in einem weiteren Brief an Siegfried Unseld vom 6. Januar 1962 berichtet, dass er überdies von seinem „sechsten bis zu [s]einem sechzehnten Lebensjahr Hebräisch“⁶ lernte.

Diese im Datum des 13. Geburtstags, dem Tag von „Bar Mizwah“, so anschaulich dokumentierte Zusammenschreibung von jüdisch-biblischer Herschreibung und zugleich deutscher kultureller Einschreibung erfuhr durch das Trauma der Okkupation durch die Deutschen im Juli 1941 dann einen grundsätzlichen und endgültigen Bruch, der Celans Verhältnis zu allem, was Deutsch war,

3 Israel Chalfen, *Paul Celan. Eine Biographie seiner Jugend*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1979. S. 19.

4 Ilana Shmueli. „Nachwort“. *Paul Celan – Ilana Shmueli. Briefwechsel*. Hg. Thomas Sparr/Ilana Shmueli. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004. S. 156.

5 John Felstiner, *Paul Celan. Eine Biographie*. München: C. H. Beck, 1997. S. 28.

6 Paul Celan. Briefe (wie Anm. 1). S. 546.

unwiderruflich verändern sollte. Auch Celans Eltern wurden von SS-Truppen in ein Lager verschleppt und dort ermordet. Celan selbst konnte den Deportationen zwar entgehen, wurde jedoch über viele Monate zu schwerster Zwangsarbeit in nationalsozialistischen Arbeitslagern eingezogen.

Als ein „Zeuge dessen, was er im Laufe seines Überlebens durchlebte“, fühlte sich Celan – wie Jean Bollack, der mit dem Dichter persönlich befreundet war, hervorgehoben hat – als ein „Emigrant“ in seiner Sprache, „in einem deutschen Exil“⁷. Oder um es mit den Worten eines anderen bekannten Dichters unserer Zeit, Durs Grünbein, zu sagen: „Für Celan ist die Sprache selbst das Exil. Er ist der durch und durch Vertriebene, der niemals ankommen kann.“⁸

Und doch bleibt für Celan die Muttersprache Deutsch stets auch weiterhin und unauflösbar die Dichtungssprache. Jedem, der ihn auf die Problematik ansprach, in der Sprache der Mörder zu schreiben, hielt er entgegen, dass er an „Zweisprachigkeit“⁹ in der Dichtung nicht glaube, denn nur in der Muttersprache könne man die eigene Wahrheit aussagen. Dichtung, das sei für ihn „das schicksalhaft Einmalige der Sprache“¹⁰, wie er einmal in einem Interview mit der Libraire Flinker beteuerte. Bereits in einem der ersten großen Gedichtzyklen *Mohn und Gedächtnis* findet sich das vermutlich 1951 entstandene Gedicht *Der Reisekamerad* mit den Versen:

Deiner Mutter Seele schwebt voraus,
Deiner Mutter Seele hilft die Nacht umschiffen, Riff um Riff,
Deiner Mutter Seele peitscht die Haie vor dir her.

Dieses Wort ist deiner Mutter Mündel,
Deiner Mutter Mündel teilt dein Lager, Stein um Stein,
Deiner Mutter Mündel bückt sich nach der Krume Lichts.¹¹

Deutlicher kann das Erbe der Muttersprache, dieses in der Alliteration so schön veranschaulichte, dem Mund entspringende „Mutter Mündel“, kaum benannt werden. In all der Schwere, die dieses Ich, „Stein um Stein“, zu tragen hat, begleitet es das Wort als der „Mutter Mündel“, teilt sein „Lager“, bückt sich nach einer „Krume Lichts“, nach einem winzigen, wie in der Form einer Krume zerbröselten Rest von Helligkeit in der Dunkelheit dieser Nacht eines Lagers, wobei das Lager hier durchaus doppeldeutig als Nachtlager im Sinne einer Bettstatt wie auch im Sinne eines Lagers als Ort der Gefangenschaft gelesen werden kann.

Zugleich wird mit „Krume“ etwas Zerbröseltes und Verstreutes evoziert, nach dem sich gebückt werden muss, das also in seinen übriggebliebenen Resten

7 Jean Bollack. *Paul Celan. Poetik der Fremdheit*. Wien: Zsolnay, 2000. S. 192.

8 Durs Grünbein. „Der Spiritus des Lebendigen“. *„Schwerer werden. Leichter sein.“ Gespräche um Paul Celan*. Hg. Michael Eskin. Göttingen: Wallstein, 2020. S. 23.

9 Israel Chalfen. Paul Celan (wie Anm. 3). S. 148.

10 Paul Celan. „Antwort auf eine Umfrage der Libraire Flinker“. *Gesammelte Werke in sieben Bänden* (im Folgenden abgekürzt als GW). Bd. 3. Hg. Beda Allemann/Stefan Reich. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2000. S. 175.

11 GW 1. S. 66.

erst mühselig gesucht und aufgelesen werden muss. Und dennoch, trotz dieser Entstellung, trotz der Belastung durch die Steine und seiner Verstümmelung in der extremen Verkleinerung zur „Krumme“, bleibt dieses Wort als der „Mutter Mündel“ ein Reisekamerad, ein von der Mutter herkommender Seelenbegleiter (vgl. 1. Strophe) auf dem Weg durch die Gefahren dieser Nacht. Die Erinnerungen an die Mutter verknüpfen sich unlösbar mit der Muttersprache. Eine Muttersprache, die jedoch trotz aller Angewiesenheit fremd geworden ist und wohl auch schon von Anbeginn etwas Fremdes an sich hatte. So ist das Verhältnis von „Mündel“ und Vormund eben gerade nicht durch die natürliche Elternschaft bestimmt. Entsprechend handelt es sich bei „Mündel“ um ein Wort, das zwar unter den Schutz der Mutter gestellt wurde, welches zugleich aber bereits von anderer, fremder Herkunft ist.¹² Das Gedicht setzt daher keineswegs ein herkömmliches, romantisches Verständnis einer national einheitlich geprägten Muttersprache ins Bild, sondern lässt schon hier ein anderes, offeneres wie auch gebrocheneres Verständnis von Sprache und Herkunft anklingen.

In diesem Kontext deutet sich bereits an, was Celan dann in seiner Bremer Rede von 1958 über ebenjene Muttersprache Deutsch ausführen wird, die für ihn trotz allem „unverloren“¹³ blieb, die jedoch hindurchgehen musste

durch die tausend Finsternisse todbringender Rede. Sie ging hindurch und gab keine Worte her für das, was geschah; aber sie ging durch dieses Geschehen. Ging hindurch und durfte wieder zutage treten, „angereichert“ von all dem.¹⁴

Über das Wort „angereichert“ ist viel spekuliert und geredet worden. Nicht von der Hand zu weisen ist die Konnotation mit dem Wort *Reich*, das hier zugleich das Dritte Reich evoziert. „[A]ngereichert“ kann zudem *kontaminiert* bedeuten und insofern *verseucht* oder *vergiftet* meinen, was die Beziehung zum Dritten Reich noch unausweichlicher macht. Die Muttersprache Deutsch, die zu lieben den Dichter besonders die eigene Mutter lehrte, zerbrach für ihn im zeitgeschichtlichen Trauma. „Die Sprache zersetzt sich von innen her“, schreibt dazu passend Ulrich Baer, „und diese Beschädigung, zu der es durch die Katastrophe gekommen ist, lässt sich durch kein neues Vokabular auswetzen oder ausbessern, indem man alte Worte neu zusammensetzt“¹⁵. Fortan wird es in Celans Umgang mit dieser Muttersprache um eine unablässige Infragestellung der in Sprache fixierten Bedeutungen gehen, die in ein eigenes System sprachlicher Umschöpfungen führt.¹⁶ In dieser Weise findet in seiner Dichtung stets

12 Diesen Hinweis habe ich entnommen aus: Esther Kilchmann. „Vom Überleben der Muttersprache. Paul Celan, das Deutsche und die Mehrsprachigkeit“. *Geschichte und Theorie literarischer Mehrsprachigkeit im 20./21. Jahrhundert*. Habilitationsschrift. Universität Hamburg 2021 (unveröffentlichtes Typoskript).

13 GW 3. S. 185.

14 Ebd. S. 186.

15 Ulrich Baer. *Traumadeutung. Die Erfahrung der Moderne bei Charles Baudelaire und Paul Celan*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2002. S. 185.

16 Vgl. dazu auch Jean Bollack. *Dichtung wider Dichtung. Paul Celan und die Literatur*. Göttingen: Wallstein, 2006. S. 16.

eine Gegenbewegung statt, wobei der Ort der Auseinandersetzung sich in der Sprache selbst befindet.

Diesem Gedanken soll unter Einbeziehung zweier Texte von Jacques Derrida im Folgenden näher nachgegangen werden. Zum einen kommt dabei einer Studie Derridas, die ausdrücklich Paul Celan gewidmet ist und auf Deutsch den Titel *Schibboleth. Für Paul Celan* (Französisch: *Schibboleth – pour Paul Celan*, 1986) trägt, eine besondere Bedeutung zu.¹⁷ Zum anderen hat sich sein Essay *Die Einsprachigkeit des Anderen oder die ursprüngliche Prothese* (im französischen Original: *Le monolinguisme de l'autre, ou la prothèse d'origine*, 1996), der seinen Ausgangspunkt in Derridas eigener franko-maghrebinischer Situation als aus Algerien stammender Franzose jüdischer Herkunft hat, in diesem Kontext als ausgesprochen aufschlussreich erwiesen.¹⁸ Diese Schrift gilt inzwischen als ein Schlüsselwerk der Literaturwissenschaft und ist von Sprachwissenschaftlern als einer der epochalen Texte über die Sprache in der Geschichte des europäischen Denkens hervorgehoben worden.¹⁹

Vor kurzem erst hat Dirk Weissmann auf die intensive Auseinandersetzung Derridas mit Celan hingewiesen und die enge Verflechtung von Gedanken Derridas mit Gedichten Paul Celans herausgestellt.²⁰ Der Philosoph und der Dichter waren sich bereits im Jahr 1960 an der École Normale Supérieure in Paris begegnet, wo Celan zu dieser Zeit eine Tätigkeit als Lektor für Deutsche Sprache ausübte und Derrida als Philosophiestudent eingeschrieben war. Aus diesen ersten vereinzelt Begegnungen folgte jedoch erst Jahre später eine grundlegende Auseinandersetzung Derridas mit Celans Werk, die schließlich so weit gehen sollte, dass Weissmann insbesondere bei den zwei genannten Texten einen direkten Einfluss von Celans Poetik auf Derridas Denken zu erkennen meint. Letztlich ist er davon überzeugt, „dass Celans Poetik eine plausible Quelle von Derridas Theorie der alteritären Einsprachigkeit“ darstellt, „wobei sich in ihr Elemente einer jahrzehntelangen Auseinandersetzung mit Celans Werk herauskristallisieren.“²¹

„Ich bin einsprachig“, schreibt Derrida. „Meine Einsprachigkeit bleibt, und ich nenne sie meine Bleibe und empfinde sie als solche, ich bleibe dort und

17 Jacques Derrida. *Schibboleth. Für Paul Celan*. Übers. Wolfgang Sebastian Baur. Wien: Passagen, 2002.

18 Jacques Derrida. *Die Einsprachigkeit des Anderen oder die ursprüngliche Prothese*. Übers. Michael Wetzell. München: Fink, 2003.

19 Vgl. dazu Jürgen Trabant. „Sprach-Passion, Derrida und die Anderssprachigkeit des Einsprachigen“. *Exophonie. Anders-Sprachigkeit (in) der Literatur*. Hg. Susan Arndt/Dirk Naguschewski/Robert Stockhammer. Berlin: Kadmos, 2007. S. 48-65.

20 Dirk Weissmann. „Anders einsprachig – Celan in Derridas Sprachphilosophie“. *Mitdenken. Paul Celans Theorie der Dichtung heute*. Hg. Evelyn Dueck/Sandro Zanetti. Heidelberg: Winter. O.S. (unveröffentlichtes Typoskript, in Veröffentlichung begriffen). Dieser Aufsatz geht zurück auf einen Vortrag auf der Tagung *Celans Theorie der Dichtung heute* an der Universität Zürich vom 10.-12. Juni 2021. Dankenswerterweise hat mir Dirk Weissmann seinen Aufsatz bereits als Preprint zur Verfügung gestellt.

21 Weissmann. Anders einsprachig (wie Anm. 20). O.S.

wohne in ihr.“²² „Der Dichter wohnt in seinen Worten“²³, lautet wiederum eine Notiz Paul Celans aus dem Jahr 1959, in etwa also aus dem Zeitraum, in dem seine zwei bekannten Reden – die sogenannte *Bremer Rede* von 1958 und die Büchnerpreisrede, genannt *Der Meridian*, von 1960 – entstanden sind. Was aber, wenn diese Worte keine wirkliche Behausung und schon gar nicht ein Zuhause mehr sein können? Auch für Celan trifft die „Differenz dieses Exils“²⁴ zu, die Jacques Derrida in der erwähnten Auseinandersetzung mit seiner Muttersprache mit dem Satz beschreibt:

Ich habe nur eine Sprache, und das ist nicht die meinige, meine „eigentliche“ Sprache ist eine Sprache, die ich mir nicht aneignen [*inassimilable*] kann. Meine Sprache, die einzige, die ich zu sprechen verstehe, ist die Sprache des anderen.²⁵

Ein kompliziertes Paradoxon wird hier benannt, über das sich vieles sagen ließe. Hier nur kurz so viel: Als eine allgemeine symbolische Ordnung kommt Sprache, auch die Muttersprache, für Derrida zunächst grundsätzlich immer schon vom Anderen her. Diese ‚Herkunft‘, auch als ein kollektives Narrativ oder als ein kultureller Raum, ist ihr von vornherein mitgegeben: „Die Sprache ist vom anderen, kommt vom anderen, ist *das* Kommen des anderen“²⁶, um es mit Derridas eigenen Worten zu sagen. Für ihn gibt es keine ‚Behausung‘ in der Sprache, kein ‚Wohnen‘ in den Worten, ohne diese immer schon gegebene Differenz zwischen der Sprache als Medium einer allgemeinen Mitteilbarkeit innerhalb einer gegebenen symbolischen Ordnung einerseits; und andererseits der Unteilbarkeit eines ganz und gar Individuellen, angesichts dessen die Sprache zum einzigartigen Idiom wird, das in gewisser Weise immer ein Stück außerhalb der allgemeinen Ordnung bleiben muss und das man letztlich auch als eine Form des Exils auffassen kann. Sprachliche Ermächtigung und sprachliche Entfremdung gehen so gesehen Hand in Hand. „Aber“, so betont Derrida, „das heißt nicht, dass alle Exile gleichwertig sind“²⁷. Ein Unterschied, auf den es ankommt und der gerade für einen Dichter wie Paul Celan ausschlaggebend ist, der – so weiterhin Derrida –, „indem er in der Sprache des anderen und des Holocaust schrieb [...], dennoch die poetische Einsprachigkeit seines Werkes ausdrücklich in Anspruch nahm“²⁸.

Einsprachigkeit in dieser Weise ist auf ebenjenes Idiomatiche gerichtet. Als die unverkennbare Sprache eines Einzelnen, seine einzige und einmalige Sprache, was gerade für die poetische Sprache des Gedichts von herausragender Bedeutung ist. „Das Gedicht ist der Ort, wo das Synonyme unmöglich wird,

22 Derrida. Einsprachigkeit (wie Anm. 18). S. 11.

23 Paul Celan. *Mikrolithen sinds, Steinchen. Die Prosa aus dem Nachlass*. Hg. Barbara Wiedemann/Bertrand Badiou. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2005. S. 138.

24 Derrida. Einsprachigkeit (wie Anm. 18). S. 115.

25 Ebd. S. 46.

26 Ebd. S.131.

27 Ebd. S. 115.

28 Ebd. S. 133f.

es hat nur seine Sprache“²⁹, notiert Celan in seinen Vorbereitungen zur Meridianrede. Stets geht es in Celans Poetik auch um jene traumatische Erfahrung, die sich – um es noch einmal mit den Worten Derridas zu sagen – „direkt in die rätselhafte Artikulation zwischen einer universellen Struktur und ihrem idiomatischen Zeugen einprägt“³⁰. Mehr als alles andere musste sich daher gerade für Celan jene von Derrida aufgeworfene Frage stellen: „Wie soll man unter diesen Umständen dieses Mal beschreiben, wie soll man diese Einmaligkeit bezeichnen?“³¹ Mit anderen Worten, wie lässt sich „das Anderswo“ eines Anderen, das Nicht-Übersetzbare gleichsam im Inneren der Muttersprache selbst mitteilen? Denn, so Derrida: „Man kann von einer Sprache nur in dieser Sprache sprechen. Und sei es, um sie außer sich selbst zu bringen“³². Oder, um einen Vers Celans aus dem Gedicht *Aschenglorie* aufzugreifen: „Niemand zeugt für den Zeugen“³³.

In seiner aus dem Jahr 1960 stammenden Meridianrede wird Celan schließlich den Gedanken vom Immer-Noch des Gedichts dessen formulieren, „der nicht vergißt, daß er unter dem Neigungswinkel seines Daseins spricht.“³⁴ Ein Satz, der als eine der zentralen Aussagen seiner Poetik angesehen werden kann, womit zugleich das eigene jüdische Trauma als das seine Dichtung Bestimmende implizit angesprochen ist. Immer wieder geht es um ein Sprechen am Rande des Verstummens oder eines ständig drohenden Zusammenbruchs. Und immer wieder geht es darum, diesen durch ein bestimmtes, ein gegebenes Datum einzigartigen Einschnitt im Gedächtnis zur Sprache zu verhelfen. Diesen ‚Kniff‘ (bzw. diese Falte, auch Falzung, ja Zäsur), wie wiederum Derrida es nennen würde, „in der Wahrheit“³⁵, die bestimmt werde von einer historisch einzigartigen Situation. Eine „Zeitenschrunde“, um ein Wort Celans aus dem Gedicht *Weggebeizt* aufzugreifen³⁶, die Ulrich Baer zufolge „das Zeitengefüge“ auseinanderreißt, den „Lauf der Zeit [unterbricht], indem sie mit der Kraft eines aktuellen Ereignisses in die Gegenwart einbricht.“³⁷

Das Gedicht sei „nicht aktuell, sondern aktualisierbar“³⁸, hält Celan in einer Notiz fest. Jedes einzelne Datum in seiner Unausweichlichkeit bedeutet stets auch ein schicksalhaft Einmaliges, das im Gedicht seinen eigenen, unverwechselbaren Ausdruck sucht, was auch heißen kann, die gegebene Sprache zu erweitern und neue Territorien darin abzustecken. Und doch strebt das Gedicht zugleich auch nach Mittelbarkeit, ist es unterwegs zu einem Gegenüber, zu

29 Paul Celan. *Der Meridian. Endfassung – Entwürfe – Materialien. Werke. Tübinger Ausgabe* (im Folgenden abgekürzt als TCA). Bd. 3. Hg. Bernhard Böschenstein/Heino Schmuil. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1999. S. 130.

30 Derrida. Einsprachigkeit (wie Anm. 18). S. 118.

31 Ebd. S. 38.

32 Ebd. S. 41.

33 GW 2. S. 72.

34 TCA 3. S. 9.

35 Derrida. Einsprachigkeit (wie Anm. 18). S. 115 u. 118.

36 GW 2. S. 31.

37 Baer. Traumadeutung (wie Anm. 15). S. 207.

38 Paul Celan. Mikrolithen (wie Anm. 23). S. 151.

einem Du. Denn auch das Dialogische des Gedichts war für Celan stets von besonderer ethischer Bedeutung. Wie er es selbst ein weiteres Mal in seiner Meridianrede gesagt hat: „Aber das Gedicht spricht ja! Es bleibt seiner Daten eingedenk, aber – es spricht.“³⁹ Zeugenschaft, ein Zeugnis abzulegen, „beruht auf der Beziehung zu einem Gegenüber, auf einem Dialog mit dem ‚Du‘“⁴⁰, bemerkt ein weiteres Mal Ulrich Baer. Die Bildsprache des Gedichts rufe bei Celan eine spezifische Zeit und einen spezifischen Ort auf, erklärt wiederum Amir Eshel in seinen Reflexionen über das dichterische Denken Celans, um sich darüber zu einem Gespräch zu entwickeln, das sich in der Gegenwart ereignet. So gesehen sei das Gedicht eine „lyrische Artikulation“, ein „sprachliches Ereignis“⁴¹ und wir sind eingeladen daran teilzunehmen.

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 verzweifelt Gespräch.⁴²

So heißt es ein weiteres Mal im *Meridian*. Eine Hoffnung auf Teilnahme als Begegnung und Gespräch wird hier formuliert, die für Celan ein essenzielles Anliegen war, die ihm jedoch immer wieder verweigert werden sollte. Als ein in mehrfacher Hinsicht exterritorialer deutscher Dichter aus einer – innerlich wie äußerlich – zerstörten Landschaft des Ostens kommend, traf er in der Nachkriegszeit der 50er Jahre mit seinen Gedichten vor allem auf eine deutsche Öffentlichkeit, deren Bereitschaft, sich auf dieses „Andere“ seiner Gedichte einzulassen, ja sich demgegenüber zu öffnen, vorrangig durch Ignoranz, Verknennung oder sogar offene Abwehr versperrt war. Man denke nur an den Spott und das Gelächter, die Celans Lesung der *Todesfuge* 1952 auf einer Tagung der Gruppe 47 hervorrief, als der Dichter das erste Mal überhaupt nach Deutschland gekommen war, um einige seiner Gedichte dort vorzutragen. Für Thomas Sparr handelt es sich hier nachgerade um eine „Urszene“⁴³ in der bundesdeutschen Rezeption der Nachkriegszeit, die oftmals von Verknennung und teilweise böartigen, nicht zuletzt antisemitischen Vorurteilen gekennzeichnet war. Wolfgang Emmerich wiederum erkennt darin eine bereits

im Grundsätzlichen schiefe Konstellation, die dauerhaft bleiben sollte, geprägt von Missverständnissen, Fremdheit, Kränkungen, vor allen Dingen aber der Unfähigkeit der meisten mit Celan altersgleichen Kollegen, die Verstrickungen der eigenen Biographie zureichend zu durchschauen und einen Zustand der Wahrhaftigkeit mit sich selbst zu erlangen.⁴⁴

39 TCA 3. S. 8.

40 Baer. Traumadeutung (wie Anm. 15). S. 196.

41 Amir Eshel. *Dichterisch denken*. Berlin: Jüdischer Verlag bei Suhrkamp, 2020. S. 50f.

42 TCA 3. S. 9.

43 Thomas Sparr. *Todesfuge. Biographie eines Gedichts*. München: DVA, 2020. S. 128.

44 Wolfgang Emmerich. *Nabe Fremde. Paul Celan und die Deutschen*. Göttingen: Wallstein, 2020. S. 87.

Eine Begegnung mit dem, wovon seine Dichtung sprach, konnte so nicht stattfinden. Die Verletzung darüber saß tief bei Celan. Er habe „sich von der kulturellen Erneuerung Deutschlands nach dem Dritten Reich mißbraucht“⁴⁵ gefühlt, meint schließlich sein Biograph John Felstiner. Nicht zuletzt ist es auch dieser Hintergrund, vor dem man sich die Einfügung hebräischer Worte in seinen Gedichten zu vergegenwärtigen hat.

Das erste Gedicht überhaupt, in das ein hebräisches Wort Eingang findet, trägt dieses Hebräische gleich im Titel und heißt *Schibboleth*. Es gehört dem Zyklus *Von Schwelle zu Schwelle* an, der 1955 erschienen ist. Besonders dann aber in dem einige Jahre darauf im Jahr 1963 veröffentlichten Zyklus *Die Niemandrose*, tauchen in Paul Celans Dichtung gehäuft weitere hebräische Worte auf, dabei erneut auch das Wort *Schibboleth* in dem Gedicht *In eins*. Ein weiteres Gedicht trägt wiederum als Titel das Wort *Hawdalab*, oder es finden sich hebräische Einfügungen innerhalb der Gedichte selbst wie „Kaddisch“ und „Jiskor“ in *Die Schleuse*, „Tekiah“ in *Es ist alles anders* und „Aleph“ und „Beth“ in *Hüttenfenster*.⁴⁶ Celan ist zu dieser Zeit besonders von dem russisch-jüdischen Dichter Ossip Mandelstam beeinflusst, dem *Die Niemandrose* gewidmet ist und dessen Gedichte er wenige Jahre zuvor aus dem Russischen ins Deutsche übersetzt hatte. In Mandelstam erkennt er eine starke innere Verwandtschaft, ja er schreibt sich nachgerade körperlich in dessen Gedichte ein, als würde er seine Arme, Hände und Finger mit denen Mandelstams tauschen können, um dessen Poetik auf seine Weise fortzuschreiben, wie es einige Verse aus seinem Gedicht *Es ist alles anders* anschaulich werden lassen. Die Übertragung der Gedichte Mandelstams gerät so zur „dialogischen Auseinandersetzung“, wie Jürgen Lehmann hervorgehoben hat, in deren Verlauf „die fremdsprachige Vorlage der eigenen Dichtung angenähert, gleichsam weitergeschrieben wird“.⁴⁷ Vor allem fühlte Celan sich auch durch Mandelstams weltoffenes, kosmopolitisches Judentum inspiriert, was wiederum zu einer verstärkten Beschäftigung mit seinem eigenen Judentum führte. Es ist daher kein Zufall, dass gerade in dieser Zeit zunehmend hebräische Worte wie auch insgesamt anderssprachige Elemente in Celans Gedichten auftauchen. Doch auch in späteren Gedichten finden sich immer wieder hebräische Einsprengsel. So ist in *Nah, im Aortenbogen*, ein Gedicht aus dem Zyklus *Fadensonnen* (1968), das Wort *Ziw* enthalten und das Gedicht *Du sei wie du, immer* aus *Lichtzwang* (1970) endet mit den zwei Worten *kumi ori*, von Celan in einem persönlich gewidmeten Exemplar an die in Israel lebende Freundin Ilana Schmueli sogar in hebräischer Schrift (קומי אורי) eingefügt. Und schließlich findet sich in dem Gedicht *Mandelnde*

45 Felstiner. Paul Celan (wie Anm. 5). S. 115.

46 GW 1. S. 222, 284, 278. Zu dem Gedicht *Hüttenfenster* vgl. auch Friederike Heilmann. „Sprachexil. Zum Verhältnis von ‚Vätersprache‘ und Muttersprache bei Gertrud Kolmar und Paul Celan“. *Sprache(n) im Exil. Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch* 32/2014. Hg. Doerte Bischoff/Christoph Gabriel/Esther Kilchmann. München: text + kritik, 2014. S. 289-292.

47 Jürgen Lehmann. „Übersetzungen aus dem Russischen“. *Celan Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. Markus May/Peter Goßens/Jürgen Lehmann. Stuttgart: Metzler, 2012. S. 208.

aus dem sogenannten *Jerusalemzyklus* (posthum publiziert in: *Zeitgehöft*) als abschließender Vers das an einen Liedanfang des hebräischen Dichters Chaim Nachman Bialik anknüpfende Wort *hachnissini*.

Dass Celans Gedichte schwer zugänglich sind, ist bekannt und hat vielfache Gründe, von denen einige bereits zur Sprache kamen und die er besonders im *Meridian* dargelegt hat, worin er schließlich auf das, was er als ein „Gegenwort“⁴⁸ bezeichnet, zu sprechen kommt, etwas, was zu Recht – wie ein weiteres Mal Amir Eshel behauptet – als ein „dichterischer Ausbruch aus verschlissenen Metaphern und banalisiertem Vokabular“⁴⁹ aufgefasst werden kann. So gesehen ist gerade auch das Fremde und Unzugängliche dem Gedicht eigen und gehört mit zu seiner besonderen poetischen Sprache.

Vor allem auch die hebräischen Worte lassen sich in diesem Kontext als ‚Gegenworte‘ auffassen, die die Hermetik des Gedichts zunächst noch zu verstärken scheinen. Bei genauerer Analyse erweist sich jedoch, dass diese ‚Schibboleths‘, wie man jene in der deutschen Sprache fremden und vielleicht befremdlich wirkenden Worte auch nennen könnte, zwar die Zugänglichkeit des Gedichts erschweren und die Herausforderung an den Rezipienten erhöhen. Werden diese jedoch als Lösungsworte erkannt, so sind sie zugleich auch wichtige Erkennungsmaße, die einen besonderen Übergang, einen ungeahnten Zugang, mithin eine Öffnung in ein Unbekanntes und Anderes ermöglichen.⁵⁰

Zwei Gedichte sollen nun im Folgenden genauer vorgestellt werden. Zunächst wird es um das Gedicht *Schibboleth* gehen, in dessen Titel zum ersten Mal bei Celan ein hebräisches Wort auftaucht und das von ihm vermutlich gegen Ende des Sommers 1954 verfasst worden ist. Jedenfalls schreibt er am 3. Oktober 1954 an seinen Freund Isac Chiva, dem er zuvor das Gedicht zugeschickt hatte, die Zeilen:

Ich wüßte zu gerne, was Du davon hältst, vor allem, was Du von dem hältst, das ich ‚Schibboleth‘ genannt habe (das Wort aus dem Hebräischen kommt im Alten Testament vor, im Deutschen bedeutet es ungefähr „Erkennungszeichen“) und in das ich, wie Du siehst, die Erinnerung an den Arbeiteraufstand in Wien und an das revolutionäre Madrid getan habe.⁵¹

Bei *Schibboleth* handelt es sich um ein Wort, das eigentlich kaum genau übersetzt werden kann. Zwar hat es in mehreren antiken Sprachen wie dem Phönizischen, dem Jüdisch-Aramäischen oder dem Syrischen jeweils verschiedene Bedeutungen durchlaufen, so z. B. Strom, Fluss oder auch Kornähre und Ölzweig. Doch all dieses spielt für das, worauf es schließlich ankommt, kaum eine Rolle. Die

48 GW 3. S. 189.

49 Eshel. Dichterisch denken (wie Anm. 41). S. 81.

50 Zu den hebräischen Wörtern bei Celan vgl. ebenfalls Ferdinand van Ingen. „Das Problem der lyrischen Mehrsprachigkeit bei Paul Celan“. *Psalm und Hawdalah. Zum Werk Paul Celans*. Hg. Joseph P. Strelka. Bern/Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang, 1987. S. 64-76.

51 Celan. Briefe (wie Anm. 1). S. 172.

schlichte Übersetzung führt hier kaum weiter. Celan zufolge nun bedeutet das Wort auf Deutsch ungefähr so etwas wie „Erkennungszeichen“, womit noch eine ganz andere Bedeutungsebene angesprochen wird, die dem, worum es geht, erheblich näherkommt. So geht die Anspielung Celans auf das Alte Testament auf eine Episode aus dem Buch der Richter (12,5-6) zurück, als das Wort während eines Krieges als Losungswort eingesetzt wurde, um die Grenze am Jordan zu bewachen und die von den Israeliten besiegten Ephraimiten an der Flucht über den Fluss zu hindern. Von jedem, der durch die Grenze und über das Wasser wollte, verlangte man, dass er laut *Schibboleth* sagte, wohl wissend, dass die Ephraimiten das *Schi* nicht richtig aussprechen konnten und stattdessen stets *Sibboleth* sagten. Sie verrieten sich also durch die falsche Aussprache und wurden dadurch erkennbar, dass sie schlichtweg den diakritischen Unterschied zwischen *Schi* und *Si* nicht bemerkten, auf den es hier einzig und allein ankam, um am Leben zu bleiben und ans andere Ufer durchgelassen zu werden. Schlimmstenfalls kann ein zunächst derartig gering erscheinender Unterschied letztlich über Leben und Tod entscheiden, mindestens jedoch darüber, ob man zurückgewiesen wird oder einem Zutritt gewährt wird, ja ob man überhaupt *über-setzen* kann. Es geht also um etwas innerhalb der Sprache selbst. „Alles erscheint im Prinzip mit Recht übersetzbar“, führt Derrida darüber aus, „außer dem Merkmal der Unterscheidung zwischen den Sprachen im Inneren des poetischen Ereignisses selbst.“⁵²

Schibboleth

Mitsamt meinen Steinen,
den großgeweinten
hinter den Gittern,

schleiften sie mich
in die Mitte des Marktes,
dorthin,
wo die Fahne sich aufrollt, der ich
keinerlei Eid schwor.

Flöte,
Doppelflöte der Nacht:
denke der dunklen
Zwillingsröte
in Wien und Madrid.

Setz deine Fahne auf Halbmast,
Erinrung.
Auf Halbmast
für heute und immer.

52 Derrida. *Schibboleth* (wie Anm. 17). S. 64f.

Herz:
 gib dich auch hier zu erkennen,
 hier, in der Mitte des Marktes.
 Ruf's, das Schibboleth, hinaus
 in die Fremde der Heimat:
 Februar. No pasaran.

Einhorn:
 du weißt um die Steine,
 du weißt um die Wasser,
 komm,
 ich führ dich hinweg
 zu den Stimmen
 von Estremadura.⁵³

Als ein solches *Schibboleth* wird in Celans Gedicht nun die spanische Wendung *no pasarán* eingeführt, was in der deutschen Übersetzung wahrscheinlich nicht ganz zufällig bedeutet: *Sie werden nicht durchkommen*. Damit scheint es ganz unmittelbar an das, was schon das biblische *Schibboleth* bedeutet hatte, anzuknüpfen. Es handelt sich auch hier um ein Erkennungszeichen, einen Kampftruf aus dem Spanischen Bürgerkrieg, den Celan – wenn er in der dritten Strophe „von der dunklen Zwillingströte / in Wien und Madrid“ spricht – in einem Gefühl innerer Verbundenheit mit jenem bewaffneten Arbeiteraufstand gegen den Austrofaschismus vom Februar 1934 in Wien zusammenschreibt, der blutig niedergeschlagen worden war. In der Monatsangabe Februar treffen sich das Datum des Wiener Aufstands vom 13. Februar 1934 mit dem parlamentarischen Sieg der Volksfront in Spanien am 16. Februar 1936, der dann zum Ausbruch des Bürgerkriegs führen sollte. Die Namen beider Städte, Wien und Madrid, stehen in dieser Weise metonymisch für die Sehnsucht nach Befreiung und den mutigen Widerstand unter Einsatz des eigenen Lebens gegen die verschiedenen Strömungen des europäischen Faschismus. Sie rufen die Erinnerung an ein Anderes wach, das sich den menschenverachtenden Entwicklungen entgegengestellt hat, an etwas, das aus dem Herzen kommt und das Herz ergreift, wie es die fünfte Strophe im Gedicht anklingen lässt. Denn es verlangt Mut, sich in einer fremdgewordenen Öffentlichkeit als ein Anderer zu erkennen zu geben, das „Schibboleth“ in diese „Fremde der Heimat“ hinauszurufen, „hier, in der Mitte des Marktes“, im Zentrum der Öffentlichkeit also, ausgeliefert und für alle sichtbar. Genau dort, wohin dieses Ich zuvor gegen seinen Willen geschleift worden war, „mitsamt meinen Steinen, den großgeweinten“. Wieder einmal können auch hier die Steine erneut als Chiffre für das Trauma wie die damit einhergehende Trauer angesehen werden. Die Gitter scheinen dabei bereits auf Celans anschließenden Gedichtzyklus *Sprachgitter* hinzudeuten und somit erneut das Sprachproblem einer inneren Gefangenschaft anzusprechen.

Mit all dieser Last, mit diesen seinen großgeweinten Steinen, wird das hier sprechende Ich einer Öffentlichkeit ausgesetzt, deren Fahne es zugleich

53 GW I. S. 131f.

„keinerlei Eid schwor“. Denn in seiner Sprache, dieser „Doppelflöte der Nacht“, wie es in der dritten Strophe heißt, die auch als die lyrische Sprache des Gedichts aufgefasst werden kann, spricht eine andere Erinnerung mit, die der Nacht- oder auch der Schattenseite der Geschichte angehört, und die mit den Namen von Wien und Madrid einhergeht. Mag sein, dass der Dichter damit zugleich auf eine Besprechung seines Gedichtzyklus *Mohn und Gedächtnis* von Curt Hohoff anspielt, die in den *Neuen Deutschen Hefen* wenige Wochen zuvor unter dem Titel *Flötentöne hinter dem Nichts* erschienen war und die Wolfgang Emmerich als einen „entschieden böartigen Verriss“⁵⁴ bezeichnet hat. Hohoff, der ehemals für die nationalsozialistische Kulturzeitschrift *Das Innere Reich* geschrieben hatte, sprach Celans Gedichten in seiner Kritik jeglichen Wirklichkeitsgehalt ab und bezeichnete diese als metaphorisch „überladen, unverständlich, grammatisch spannungslos“⁵⁵. Auch darauf mag Celan hier nun auf seine Weise geantwortet haben, dessen dichterische Sprache allerdings für eine andere Auffassung von Wirklichkeit entsteht.

Denn im Sinne dieser „Doppelflöte“ gibt es im Gedicht gleich mehrfache Doppelungen: zwei Fahnen, für zwei verschiedene Arten des Umgangs mit Sprache, als eine Tag- und eine Nachtseite der Sprache. Doch auch als eine „dunkle[] / Zwillingsröte“, die eine Verbindung herstellt zwischen den zwei Städtenamen, Wien und Madrid, und die zugleich für die Auflehnung gegen Unterdrückung und Menschenverachtung wie für den Widerstand dagegen steht, gleichzeitig jedoch ebenfalls die Erinnerung wachruft an die Niederlagen, die damit verbunden waren, sowie an all die Toten, die ihr Leben dafür lassen mussten. Auch in dieser Weise geht es um die andere Fahne, die einer „Erinnerung“, die auf Halbmast zu setzen ist, als *das* Symbol staatstragender Trauer schlechthin. „Wahr spricht, wer Schatten spricht“⁵⁶, heißt es in einem anderen Gedicht mit dem Titel *Sprich auch du* aus demselben Zyklus, das in etwa zeitgleich entstanden ist.

Mit diesem Ruf eines „Schibboleth“ nun, als Bekennungs- und Befreiungszeichen in einem, wendet sich das Ich des Gedichts in der letzten Strophe an jemanden oder auch an etwas mit Namen „Einhorn“. Zwar hieß ein guter Freund Celans noch aus den Czernowitzer Tagen Erich Einhorn, doch ist mit diesem eher märchenhaften Namen wohl mehr die Dichtung überhaupt angesprochen, wie dies Celan selbst in einem Brief behauptet: „Das Einhorn ist – auch – die Dichtung“⁵⁷, schreibt er am 15. Januar 1964 an Gerhard Kirchhoff, der ihn zuvor um eine Auskunft zur Interpretation des Gedichts gebeten hatte. Eine Dichtung, die wie ein Freund ebenjenes *Schibboleth* als das entscheidende Lösungswort aufgreift und weiterträgt. Und schließlich wird als ein weiterer Name und zugleich das letzte Wort im Gedicht noch „Estremadura“ genannt. All diese Namen – Wien, Madrid, Februar, Einhorn, Estremadura – zeigen deutlich die metonymische Struktur dieser Verse. Denn sie alle stehen für ein Anderes,

54 Zit. n. Emmerich. *Nabe Fremde* (wie Anm. 44). S. 91f.

55 Zit. n. ebd. S. 91f.

56 GW I. S. 135.

57 Celan. Briefe (wie Anm. 1). S. 660.

weisen über sich hinaus in etwas Allgemeineres und Größeres und repräsentieren schließlich eine eigene, schwer zu bestimmende Form von Wirklichkeit.

In dem bereits erwähnten Brief gibt Celan nun ebenfalls zum Namen „Estremadura“ einige Erklärungen:

„Estremadura“ ist das spanische Estremadura; die Stimmen sind – ursprünglich: ich hatte damals ein von Germaine Montero gesungenes spanisches Lied gehört – Hirtenstimmen. Dass sie sehr fern, ja fast unerreichbar sind, ist richtig. Fast unerreichbar, nicht ganz unerreichbar.⁵⁸

Dass es sich bei der Gegend, die mit diesem Namen bezeichnet wird, letztlich erneut um ein ‚Schibboleth‘ handelt, zeigt ebenfalls wiederum nur ein kleines Merkmal an. Denn die spanische Provinz an der Grenze zu Portugal wird zwar ‚Estremadura‘ ausgesprochen, so wie Celan es im Brief auch schreibt, jedoch *eigentlich* statt mit *s* mit einem *x* geschrieben: die *Extremadura*. Auch hier geht es also erneut um eine winzige Grenzverschiebung im diakritischen Unterschied von ‚x‘ zu ‚s‘. Das Wort weist ein weiteres Mal in den Spanischen Bürgerkrieg, wo es auch in dieser Gegend heftige Kämpfe zwischen den republikanischen Truppen und den faschistischen Legionen unter Franco gab. Zudem soll das Wort *Extremadura* von *extremo del Duero* abstammen, was passend zum *Schibboleth* mit *jenseits des Flusses Duero* übersetzt werden könnte. Der Duero ist ein Grenzfluss, der die spanische Seite von der portugiesischen trennt und der eine wichtige Fluchtlinie im Krieg markierte. Ein weiteres Mal tritt damit hervor, wie genau Celan mit der Sprache arbeitet. Jenseits dieser Grenze, auf der anderen Seite des Flusses, kaum noch erreichbar, am äußersten Ende, wie das Wort ‚Estrema-Dura‘ ebenfalls mit anklingen lässt, sind fast unerreichbar, doch nicht ganz unerreichbar „Hirtenstimmen“ vernehmbar. Hirtenstimmen, die ein fast vergessenes oder verdrängtes Anderes als „Hirten“ hüten und aufbewahren und damit vielleicht auch an die Stimmen all der unschuldig Getöteten erinnern.

Mit dieser Überquerung einer unsichtbaren Grenze erst gewinnt der an sich bedeutungslose Unterschied im Schibboleth schließlich Bedeutung, wird ein Übersetzen möglich, um sich darin sowohl in der Trauer als auch der Geste eines Widerstehens miteinander zu verbinden oder – um es mit Celan zu sagen – sich im Sinne eines Meridians zu finden. „Die Linie, ein Meridian des humanen Widerspruchs gegen die Diktaturen“⁵⁹, wie Axel Gellhaus das einmal so wunderbar ausgedrückt hat. Das Wort *Estro* kann im Spanischen auch *poetische Inspiration* bedeuten, während *madurar nachdenken* oder auch *reifen* meinen kann. Dies unterstreicht noch die Poetizität dieser Landschaft von, wie er es nennt, *das Estre-madura*, die in diesem Gedicht schließlich als eine besondere Form der Dialogizität innerhalb der verschiedenen Sprachen – Deutsch,

58 Ebd.

59 Axel Gellhaus. „An Edom!‘ Die Figur des *Abdias* bei Heine, Stifter, Susman und Celan“. *Integration und Ausgrenzung. Studien zur deutsch-jüdischen Literatur- und Kulturgeschichte von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart. Festschrift für Hans Otto Horch zum 65. Geburtstag*. Hg. Mark H. Gelber/Jakob Hessing/Robert Jütte. Tübingen: Niemeyer, 2009. S. 413.

Hebräisch, Spanisch – in Szene gesetzt wird. Es ist sicherlich kein Zufall, dass Celan das aus dem Hebräischen stammende Wort *Schibboleth* zur Kennzeichnung dessen, was einen Übergang, vor allem eben auch einen Übergang in die Sprache des Gedichts, ermöglicht oder aber verhindert, gewählt hat. Infolgedessen lässt sich davon ausgehen, dass ebenso die weiteren hebräischen Wörter in Celans Gedichten als ‚Schibboleths‘ aufgefasst werden können, die den Zugang zum Gedicht, in dessen Anderes und Heteronomes, das für Celan immer auch mit dem Jüdischen verbunden ist, eröffnen. Durchaus im Sinne einer „heterologischen Öffnung“, um hier einen weiteren Begriff Derridas aufzugreifen, die dem Gedicht erlaubt, „von etwas anderem zu sprechen und sich an den anderen zu wenden.“⁶⁰

Abschließend soll es um ein Gedicht gehen, dessen letzte Verse in diesem Fall von zwei hebräischen Worten gebildet werden. Am 3. Dezember 1967 schreibt Paul Celan ein eher kurzes Gedicht, das jedoch von einer außergewöhnlichen, zeitlichen wie sprachlichen Vielschichtigkeit ist, und das gern auch als ein ‚Jerusalemgedicht‘ bezeichnet wird. Vorausgegangen war eine für Celan zu dieser Zeit entscheidende Begegnung, und zwar das Wiedersehen mit Ilana Shmueli, einer Jugendfreundin aus Czernowitz, die inzwischen in Israel lebte. Beide hatten nach dem Krieg ihre Heimatstadt Czernowitz in ganz unterschiedliche Richtungen verlassen und sich daraufhin mehr oder weniger aus den Augen verloren. Bis Ilana Shmueli im September 1965 Celan überraschend in Paris besuchte. In ihren Erinnerungen an diese Begegnung schreibt sie:

Es war der 11. September 1965 – es war ein gutes Wiedersehen. Ein leuchtender Spätnachmittag in Paris. Wir sprachen und gingen [...] Es war auch viel von Hebräischem die Rede. Wir erzählten vom Heute, und wir dachten ans „Einst“. Wir prüften, wie es in uns lebte, was wir daraus gemacht hatten; es war ein nicht endenwollendes Gespräch.⁶¹

Wie das Zitat bereits erahnen lässt, wurde es eine für beide besondere Begegnung, die sich zunächst in Briefen weiterentwickelte. Als Celan, der inzwischen von seiner Frau Gisèle getrennt lebte, sich dann im Herbst 1969 für einige Wochen in Israel aufhielt, sollte sich zwischen den beiden eine bewegende Liebesgeschichte entwickeln. Daraus ist schließlich ein ganzer Gedichtzyklus entstanden, der sogenannte *Jerusalemzyklus*, der als ein Teilzyklus in der erst posthum erschienenen Zusammenstellung nachgelassener Gedichte in *Zeitgehöft* (1976) enthalten ist.

Das Gedicht, um das es im Folgenden geht, wurde von Celan zwar nach seinem Wiedersehen mit Shmueli in Paris, jedoch noch vor seiner Israelreise, bereits im Dezember 1967 verfasst und gehört dem letzten noch zu seinen Lebzeiten herausgegebenen Zyklus *Lichtzwang* von 1969 an.

Dem Schreiben dieses Gedichts war nur wenige Monate zuvor der sogenannte Sechstagekrieg im Sommer 1967 vorausgegangen, der auch bei Celan

60 Derrida. Einsprachigkeit (wie Anm. 18). S. 133.

61 Shmueli. Nachwort (wie Anm. 4). S. 164.

große Angst um die Existenz Israels ausgelöst hatte. Er nahm intensiven Anteil an diesem Geschehen und fühlte sich auch darin in seinen Briefen mit Ilana tief verbunden. Schon beim Abschied in Paris hatte sie Celan versprochen, ihm bei seinem Besuch Jerusalem zeigen zu wollen, nun beschließt sie einen Brief vom 11. September 1967, und damit auf den Tag genau zwei Jahre nach dem ersten Wiedersehen, erneut mit den Worten: „Ich will Dir Jerusalem zeigen“⁶². Ein Satz, der angesichts der akuten Bedrohung der Vernichtung, der Israel gerade kurz zuvor noch ausgesetzt gewesen war, eine ganz eigene, fast beschwörende Bedeutung gewinnt. Wobei Jerusalem im jüdischen Kontext schon von jeher eine herausragende, identitätsstiftende Stellung zukommt. Als heilige Stadt von geradezu mystischer Bedeutung war und ist es das jahrtausendealte Sehnsuchtsziel aller Juden auf der ganzen Welt. Ein Ort der Befreiung, der Rückkehr und Ankunft. Und eine Stadt, die auch im Sechstagekrieg ein weiteres Mal heiß umkämpft war. Celan war sicher kein Zionist im herkömmlichen Sinn, doch fürchtete er zutiefst die Vernichtung dieses fragilen jüdischen Staates, der sich nach der großen Katastrophe wenige Jahrzehnte zuvor gerade erst zu bilden begonnen hatte und der für einen Ort der Zuflucht als auch für ein neues jüdisches Selbstbewusstsein stand.

DU SEI WIE DU, immer

*Stant vp Jherosalem inde
erheyff dich*

Auch wer das Band zerschnitt zu dir hin,

*inde wirt
erluchtet*

knüpfte es neu, in der Gehugnis,

Schlammbrocken schluckt ich, im Turm,

Sprache, Finster-Lisene

*kumi
ori.*⁶³

Es handelt sich um ein kurzes, aber überaus komplexes Gedicht, das sich bereits von seinem Titel her wie eine Aufforderung zur Selbstermunterung oder auch zur Selbstakzeptanz liest. „Du sei wie Du, immer.“ Sieben kurze Strophen folgen, teilweise nur aus einem einzigen Vers bestehend, in zunächst drei unterschiedlichen Sprachformen, wobei hier außerdem noch eine weitere Sprache unsichtbar mitschwingt, wie sich zeigen wird.

62 Paul Celan – Ilana Shmueli. Briefwechsel (wie Anm. 4). S. 8.

63 GW 2. S. 327.

Sprachlich wechseln die Strophen vom Mittelhochdeutschen am Anfang zum Hebräischen am Ende, immer wieder unterbrochen von neuhochdeutschen Einschüben. Bereits auf diese Weise erscheint das Gedicht wie eine vertikale Zeitachse, die durch die verschiedenen historischen Sprachschichten hindurchgeht.⁶⁴ Dabei wird vom ersten Vers an deutlich, dass es in irgendeiner Weise um Jerusalem geht, das allerdings in befremdlicher und befremdender Weise einzig in diesem ersten Vers und nur auf Mittelhochdeutsch genannt wird: „Jherosalem“. Etwas scheint in dieser Namensnennung bereits entstellt und entfremdet zu sein, zumal es sich ja um ein modernes deutsches Gedicht handelt.

Diese das Gedicht bestimmende vertikale Zeitstruktur findet ihre bildliche Entsprechung dann vor allem im Turm – besonders hervorgehoben durch das Wort *Lisene* –, in den sich dieses Ich gesperrt fühlt. Denn eine Lisene ist eine schmale, oft nur mehrere Millimeter nach außen hervortretende, stets senkrecht verlaufende Mauerverstärkung an Fassaden oder Ecken. Ursprünglich aus den Ausmauerungen von Stützen entstanden, versinnbildlicht sie die Tragestruktur eines Bauwerks. Hier nun ist es eine „Finster-Lisene“, die als Anrede für die Sprache selbst dient. Diese Sprache, als ein vertikaler, hervorstehender, schmaler äußerer Saum des Turmes, führt also ins Finstere hinein oder auch – wenn man bei der Vertikalität bleiben will – hinunter. In eine Finsternis, wozu auch die „Schlammbröcken“ zu passen scheinen, die dieses Ich zu schlucken gezwungen war. Mithin reicht diese „Finster-Lisene“ der Sprache wie eine ins Dunkle führende Linse – aufgrund der Alliteration wie der Assonanzen ein naheliegendes, homophonisches Sprachspiel – tief hinein in die geschichtete und gezeitigte Struktur einer Vergangenheit – noch betont durch die zahlreichen u-Laute – die sich für dieses Ich zu einer Art Turm der Gefangenschaft, vielleicht sogar auch des Schutzes, versteinert hat. Letztlich lässt sich genau in dieser Spannung zwischen dem hier so altertümlich befremdlich genannten Namen Jerusalems sowie dieser in die Tiefe von Zeit und Raum hinabreichenden Versstruktur die entscheidende Dynamik des Gedichts ausmachen.

Bei den mittelhochdeutschen Versen, mit denen das Gedicht einsetzt, handelt es sich überdies um ein Zitat aus einer Predigt Meister Eckarts, des bekannten, mittelalterlichen Theologen und Mystikers, mit dessen Schriften sich Celan in der neuhochdeutschen Übersetzung von Josef Quint nachweislich auseinandergesetzt hatte.⁶⁵ Mit diesem Zitat Meisters Eckarts kommt nun noch eine weitere Sprache in Spiel, denn es handelt sich schon dabei um eine Übersetzung aus dem Lateinischen und zwar der ersten Worte des Propheten Jesaja aus Kapitel 60, Vers 1 im Alten Testament. In dieser lateinischen Übersetzung aus dem

64 Auch Lydia Koelle verweist in diesem Kontext auf den umfassenden Zitatbestand dieser Verse, der weit in die Jahrtausende zurückgeht und mehr als die Hälfte der Zeilen umfasst. Nur mit dessen Kenntnis werde das Gedicht ihr zufolge überhaupt erst lesbar. Vgl. Lydia Koelle. *Paul Celans pneumatisches Judentum. Gott-Rede und menschliche Existenz nach der Shoah*. Mainz: Matthias-Grünwald, 1997. S. 191.

65 Siehe dazu John Felstiner, der sich auf einen Artikel Werner Webers in der NZZ vom 29. März 1970 beruft. Weber hatte diese Information von Paul Celan selbst erhalten. Vgl. Felstiner. Paul Celan (wie Anm. 5). S. 318 u. 414.

originären Hebräisch wiederum, der sogenannten Vulgata, lauten die betreffenden Worte: „surge illuminare Iherusalem“⁶⁶, in Mittelhochdeutsch: *stant vp Jherusalem*, zu Hochdeutsch: *steh auf und leuchte*, im ursprünglichen Hebräisch aber, wie es der letzte Vers des Gedichts dann aufgreift: *kumi ori*. Wobei der Name Jerusalems nicht mehr genannt wird, was auch dem hebräischen Originaltext bei Jesaja entspricht, wo die ersten zwei Verse in der eher wörtlichen Bibelübertragung durch Harry Torczyner lauten: „Auf, leuchte, denn es kommt dein Licht, des Ewgen Herrlichkeit erglänzt ob dir. Denn sieh, das Dunkel deckt die Erde und Wolkendüster die Nationen“⁶⁷.

Sowohl die lateinische als auch die mittelhochdeutsche Übersetzung verändern den Text also in einer Weise, die diese eher indirekte Anspielungsebene des originären Textes auf eine direkte Anrufung des Namens Jerusalems fokussiert, womit zugleich ein Vorgang der Erleuchtung einhergeht: „inde wirt erluchtet“. Dies ließe sich auch als ein usurpatorischer Akt auffassen, durch den die Offenheit des ursprünglichen Textes auf eine bestimmte Zielrichtung hin enggeführt wird.

Deutlich wird so vor allem einmal mehr, dass es in diesem Gedicht um vielfache Übersetzungsvorgänge geht. Und ein weiteres Mal zeigt sich auch hier, was Derrida bezogen auf Celans Dichtung „Vielfalt und Wanderung der Sprachen“, und zwar „in der Sprache selbst“, genannt hat: „Babel in einer einzigen Sprache“⁶⁸, wie er es so anschaulich auf den Punkt bringt. Dabei stellt sich nach allem, was bislang dazu ausgeführt worden ist, die Frage, welche ‚Schibboleths‘ hier eigentlich anzuwenden sind, um wirklich über-setzen oder in diesem Fall vielleicht eher, um uralte Mauern, auch als Sprachmauern, durchdringen zu können und in das Innere des Gedichts Zugang zu finden? Und ein weiteres Mal wird es auch hier die Sprache selbst sein müssen, diese „Fenster-Lisene“, die beim Hinabsteigen in die Schichten dieser gezeitigten und geschichteten poetischen Struktur zur Erhellung beitragen kann.

Zunächst nun scheint die neuhochdeutsche Unterbrechung der mittelhochdeutschen Zitate in Celans Gedicht eine deutliche Zäsur zu setzen, und das geradezu wortwörtlich: „Auch wer das Band zerschnitt zu dir hin“. Zu fragen wäre, was für ein Band hier eigentlich zerschnitten worden sein kann? Ist es das Band zur deutschen Sprache überhaupt oder vielleicht eher das zu der historischen Verbindung mit dem Mittelhochdeutsch Meister Eckarts? Oder ist es vielmehr das Band zum biblischen Text Jesajas oder schlichtweg das zu Jerusalem selbst? Viele Fragen, die sich kaum eindeutig beantworten lassen. In der zweiten neuhochdeutschen Unterbrechung dann, in der erneut an etwas angeknüpft werden soll, wird mit dem mittelalterlichen Wort „Gehugnis“, das sich wie ein Relikt aus einer anderen Zeit geradezu in diesen Vers verirrt zu haben scheint, bereits

66 Diesen Titel aus dem Lateinischen hat Meister Eckart für seine mittelhochdeutsche Übersetzung beibehalten. Vgl. Koelle. Celans pneumatisches Judentum (wie Anm. 64). S.191f. Siehe auch Anm. 65.

67 *Die Heilige Schrift*. Auf Veranlassung der Jüdischen Gemeinde Berlin. Hg. Harry Torczyner. Bd. 3. Frankfurt a. M.: J. Kauffmann, 1934-1937. S. 132.

68 Derrida. Schibboleth (wie Anm. 17). S. 63.

ein Wort eingeführt, das ein weiteres Mal als ein ‚Gegenwort‘ im Sinne Celans aufgefasst werden kann. Es handelt sich um ein Wort, das zwar aus dem Mittelhochdeutschen herkommt, jedoch eine eigne dichterische Veränderung durch Celan erfahren hat. Denn in der Predigt Meister Eckarts hieß es ursprünglich noch „gehochnyse“⁶⁹. Barbara Wiedemann hat in ihrem Kommentar zum Gedicht darauf hingewiesen, dass der Übersetzer Josef Quint dieses als vom mittelhochdeutschen Wort *Gehugnisse* abstammend angemerkt hat, was so viel wie *Gedächtnis*, aber auch *verborgenes, geheimes Wissen* bedeuten kann.⁷⁰ In Celans Gedicht aber wird es zu „Gehugnis“, was als Singular dem Neuhochdeutschen ‚Gedächtnis‘ bereits näherkommt. So wird mit diesem befremdlich wirkenden Wort ein weiteres Mal ein Vorgang des Gedenkens und der Erinnerung angesprochen. Desgleichen hat Lydia Koelle in ihrer eingehenden Auseinandersetzung mit dem Gedicht darauf hingewiesen, dass im Wort „Gehugnis“ „der Leser zur Unterbrechung der Lektüre gezwungen“ werde, „so, wie das Eingedenken in das Zeitkontinuum, in den Lauf der Geschichte einbricht“⁷¹.

Gerade das mittelhochdeutsche Nomen *gehochnyse* lässt besonders klar erkennen, dass das Wort *hoch* darin enthalten ist. Eine Anhöhe oder auch Erhebung wird damit konnotiert, die sich auch in *bug* befindet, wobei hier aber bereits deutlich das Wort *Hügel* mitschwingt. Mag es bei Meister Eckart vorrangig noch die Höhe Jerusalems sein, um die es geht, so legt Celan weitaus deutlicher die Betonung auf das Hügelhafte und das damit verbundene Gedenken. Ein Hügel, der hervorragt und der nicht nur Jerusalem trägt, sondern der möglicherweise auch ein Grabhügel ist, womit das Wort Gedächtnis auch hier wiederum im Sinne eines Totengedenkens erweitert werden könnte. Celan wäre nicht Celan, wenn er ein so altes und vielschichtiges Wort aus dem deutschen Mittelalter nicht ganz bewusst gerade aufgrund seiner geheimnisvollen Fremdheit aufgegriffen und abermals wie ein ‚Schibboleth‘ dem Gedicht eingefügt hätte. Und so transportiert diese deutsche Sprache als in die Tiefe auch der Zeit reichende „Finster-Lisene“ eben auch das mit, was mit der mittelalterlichen Jerusalembegeisterung einhergegangen war: nämlich der Beginn der Kreuzzüge und damit zeitgleich der Beginn der ersten großen Judenpogrome in Deutschland. Die meisten Juden flohen daraufhin aus Deutschland, wobei sie das Jiddische als Sprache mitnahmen, in dem ja zu großen Anteilen noch das Mittelhochdeutsche enthalten ist. Wahrscheinlich erhalten die zu schluckenden „Schlammbröcken“ im Gedicht auch von dieser dunklen Seite der Geschichte her ihre Bedeutung. Zu schweigen von den bei der Eroberung Jerusalems durch die Kreuzritter zu Tausenden hingemordeten jüdischen und muslimischen Bewohner. Schlussendlich

69 Meister Eckart. *Deutsche Werke*. Bd. 1: Predigten 1-24. Übers. u. hg. Josef Quint. Stuttgart: Kohlhammer, 1986. Predigt 14. Zudem befindet sich dieser mittelhochdeutsche Text der Predigt 14 von Meister Eckart, in der das Wort *gehochnyse* vorkommt, einleitend in Karl Heinz Witte. „Predigt 14 ‚Surge illuminare Iherusalem‘“. *Lectura Eckhardi III. Predigten Meister Eckharts von Fachgelehrten gelesen und gedeutet*. Hg. Georg Steer/Loris Sturlese. Stuttgart: Kohlhammer, 2009. S. 1-32.

70 Barbara Wiedemann. „Einzelkommentar“. *Paul Celan. Die Gedichte. Neue kommentierte Gesamtausgabe*. Hg. Barbara Wiedemann. Berlin: Suhrkamp, 2020. S. 1023.

71 Koelle. Celans pneumatisches Judentum (wie Anm. 64). S. 198f.

kann auch dieses zerrissene Band erst in der „Gehugnis“ neu geknüpft werden, nämlich im Öffnen dieser verborgenen Grabhügel, was soviel heißt wie im Eingedenken an das Verdrängte, Zerstörte und fast Vergessene.

Von hier aus erhalten die hebräischen Worte im letzten Vers des Gedichts, worin sich, will man dem hermeneutischen Prinzip Hans-Georg Gadamer folgen, stets seine Quintessenz befindet⁷², ihre besondere Bedeutung ebenfalls als richtungsweisende Gegenworte: *Kumi ori. Steh auf und leuchte*. Der Urtext dieser Worte in der Bibel ist immer schon Hebräisch gewesen, das ist das Fundament, auf dem die gesamte textuelle Struktur des Gedichts in all seinen verschiedenen Sprachschichten wie ein Turm aufgebaut ist. *Steh auf und leuchte*, von dieser Tiefe aus Zeit und Raum bis in die Höhe einer gegenwärtigen Aktualität, in der heute wieder in dieser ursprünglichen hebräischen Sprache *Kumi ori* neu gesprochen werden kann. Eine Erfahrung, die Celan selbst ganz konkret miterlebt hat. Es ist ein Wort, das sich auf das biblische oder reale Jerusalem beziehen kann, gerade auch, wenn man den Hintergrund mitbedenkt, vor dem dieses Gedicht entstanden ist. Und es ist überdies ein Wort, das sich besonders auch auf das jüdische Selbstverständnis dieses hier sprechenden Ichs beziehen kann, welches mit diesen Worten einen Akt der Selbstermächtigung zur Sprache bringt und damit einen Widerstand gegen Vergessen und Vernichtung sichtbar werden lässt.

Der Dichter, der seine Verpflichtung gegenüber dem Jüdischen angesichts seiner „Bar Mizwah“ in dem eingangs zitierten Brief selbst angesprochen hat, wird höchstwahrscheinlich das traditionelle Lied zur Begrüßung der ‚Braut Schabbat‘ am Freitagabend *Lecha Dodi likrat kala* (zu Deutsch: *Geh mein Liebster, der Braut entgegen*) gekannt haben, worin ebenfalls von einer Erhebung (*kumi*) aus der Zerstörung die Rede ist (*erhebe dich aus der Zerstörung*); ein Lied, das angesichts der Bedeutung Ilana Shmuelis für den Dichter in dieser Zeit – die aus derselben Geburtsstadt stammte, dieselbe Vertreibung erfahren hatte und nun aus einem autonomen, hebräisch sprechenden, jüdischen Land zu ihm kam – noch einen eigenen, besonderen Stellenwert besessen haben mag.⁷³

Vor allem aber ist *Kumi ori* eine Wendung, die sich auch auf die Sprache selbst beziehen kann, diese „Fenster-Lisene“, so sie die Dunkelheit des Vergessenen zu erhellen vermag. Interessanterweise evoziert das Erscheinungsbild des Gedichts mit seinen mittelalterlichen wie hebräischen Sprachanteilen gleichsam das Jiddische selbst, das sich im Wesentlichen ja aus diesen beiden Sprachen zusammensetzt. Hebräisch wiederum liest sich andersherum als das Deutsche, sodass man den letzten Vers auch andersherum lesen könnte: Licht stehe auf, gegen die „Schlammbröcken“ im Turm, gegen das Finstere der Geschichte und der Zeiten. Es ist auch hier ein Gegenwort. Um es mit Celan zu sagen, „es ist ein Akt der Freiheit. Es ist ein Schritt.“⁷⁴ Und es „kann eine Atemwende bedeuten.“⁷⁵

72 Jacques Derrida/Hans Georg Gadamer. *Der ununterbrochene Dialog*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004. S. 86.

73 Auf diesen Zusammenhang hat mich dankenswerterweise Jan Kühne hingewiesen.

74 TCA 3. S. 3.

75 Ebd. S. 7.

Beda Allemann und Rolf Bücher haben darauf hingewiesen, dass das französische Wort *lisière* dem von *Lisene* sehr nahekommt, auch inhaltlich, bedeute es doch einen *Grenzrand* im Übergang von Licht und Dunkel: „Das ‚Band‘ mag zugleich Band der Sprache sein (*Lisene*), diese mag als ‚Grenzrand‘ (*lisière*) Sprache im Übergang von ‚Licht‘ und ‚Dunkel‘ mitmeinen.“⁷⁶ Ein für den im französischen Sprachraum lebenden Paul Celan sicherlich naheliegender, zutreffender Gedanke. Wenn wir wiederum mit Derrida davon ausgehen, dass die Sprache, insbesondere die poetische Sprache des Gedichts, nur von einem Ort her Bedeutung erlangen kann, dann ist es eben dieser Ort an der Grenze, von dem aus Celan in seinen Gedichten spricht.⁷⁷ Von hier aus bilden sich jene Losungswörter, als ebenjene ‚Schibboleths‘, welche „die Sprache zu dem hinführen, was über sie hinausgeht“⁷⁸. Es sind Erkennungswörter, die es ermöglichen – wie Till Dembeck unter Bezugnahme sowohl auf Derrida als auch Celan schreibt –, mit den Gedichten, die sie umrahmen, „jenseits jeder verallgemeinernden Bekenntnis das unzugängliche Singuläre des Einzelnen zu bergen.“⁷⁹

In seiner Poetik steckt Celan auf diese Weise Orte in neuen Territorien ab und entdeckt mit seiner Dichtung ungewohnte, neue oder auch verdrängte, vergessene Räume. Dabei lässt er eine Vorstellung von Einsprachigkeit erkennen, die das Fremde auch als Fremdsprachiges mitumfasst, sodass Muttersprache und Fremdheit letztlich zusammengedacht werden. Celans erklärter Wille zur Einsprachigkeit, von dem er in seinen poetologischen Selbstaussagen spricht, fällt zusammen mit „der polyphonen Babelisierung seiner Dichtungssprache“⁸⁰, wie Dirk Weismann es so treffend ausgedrückt hat. Auch von hier aus findet Derridas eingangs zitierte paradoxe Formulierung noch einmal eine besondere Begründung.

Dass eine solche Dichtung gerade im globalen Kontext Gültigkeit besitzt, versteht sich fast von selbst. Allein schon die vielen Worte aus unterschiedlichen Sprachen oder eben auch Sprachschichten darin sprechen für sich. Es sind vielfache ‚Schibboleths‘, Erkennungszeichen, die sowohl etwas hermetisch verschließen als auch eine ungeahnte Öffnung anzeigen können. Es sind Worte, die einen Ausschluss oder einen Schritt bedeuten können und zu einem Übersetzen ins Unbekannte herausfordern. Und die letztendlich als eine „heterologische Öffnung“ einen Übergang ermöglichen in das Andere des Anderen und damit eine neue Möglichkeit von Dialogizität aufzeigen. Es sind Worte, die, romantisch gesagt, von Herz zu Herz sprechen. Oder um es abschließend mit einer

76 Beda Allemann/Rolf Bücher. „Textgenese als Thematisierung und Fixierungsprozeß. Zum Entwurf von Paul Celans Gedicht ‚Du sei wie du‘. *Edition und Interpretation. Edition et interprétation des Manuscrits Littéraires*. Hg. Lois Hay/Winfried Woeller. Bern/Frankfurt a. M.: Peter Lang, 1981. S. 176-181, hier S. 178.

77 Derrida. *Schibboleth* (wie Anm. 17). S. 63.

78 Ebd. S. 63f.

79 Till Dembeck. „No pasaran‘ – Lyrik, Kulturpolitik und Sprachdifferenz bei T. S. Eliot, Paul Celan und Rolf Dieter Brinkmann“. *arcadia. Internationale Zeitschrift für literarische Kultur*. 48/1 (2013): S. 1-41, hier S. 22.

80 Dirk Weismann. *Anders einsprachig* (wie Anm. 20). O. S.

weiteren Gedichtstrophe aus einem weiteren ‚Schibboleth-Gedicht‘ Celans, dem Gedicht mit dem so bezeichnenden Titel *In eins* aus der *Niemandrose*, zu sagen:

Dreizehnter Feber. Im Herzmund
erwachtes Schibboleth. Mit dir,
Peuple
de Paris. *No pasarán*.⁸¹

Vier Sprachen in eins gesetzt oder sogar fünf, bezieht man das österreichische „Feber“ für Februar mit ein: Einsprachigkeit des Anderen.

81 GW 1. S. 270.