

CHRISTINE IVANOVIĆ

»WUNDGEHEILT«

Schmerz und Gedächtnis bei Paul Celan<sup>1</sup>

Das Vergessen schenkt dir Gedächtnis  
Paul Celan

Bereits vor zwei Jahrzehnten hat Jacques Derrida die Daten des Gedächtnisses in Celans Gedichten als Schmerzdaten identifiziert und dementsprechend den Zusammenhang von Schmerzspur und Erinnerung als konstitutiv für Celans Poetik erkannt.<sup>2</sup> Derridas Dekonstruktion betrifft nicht allein die Bewältigung einer philologischen Aufgabe, vor die uns die Gedichte Celans stellen. Derrida leistet damit seinerseits auf sehr individuelle und zugleich weit mehr als individuelle Weise Trauerarbeit in Bezug auf den Holocaust. In *diesem* Gestus hat er die Gedichte Celans ernst genommen wie kaum einer. Er faßt sie eben nicht als ›Thematisierung‹, ›Verarbeitung‹ oder Versuch einer ›Bewältigung‹ des Holocaust auf, sondern versucht den Akt des Gedenkens, den die Gedichte markieren, in der Lektürebewegung selbst nachzuvollziehen. Die Schrift gerät damit zu einem Erinnern in Bezug auf den Menschen Celan, dem Derrida in dessen letzten Jahren durch Vermittlung Peter Szondis freundschaftlich verbunden gewesen war;<sup>3</sup> Derridas *Schibboleth* ist auch als »Kaddisch« für Paul Celan lesbar. Die Ersetzung des Namens des rituellen Trauergebets durch das entscheidende Wort »Schibboleth« bezeichnet dabei das, was die üblicherweise zu leistende Trauerarbeit von der Erinnerung an das Geschehen des Holocaust unterscheidet.

<sup>1</sup> Überarbeitete Fassung eines Vortrags, den ich am 16. 12. 2005 im Rahmen eines Kolloquiums der von der Japanischen Forschungsgesellschaft geförderten Forschergruppe »Literarische Ausdrücke und Gedächtnis in der deutschen Literatur« (JSPS.KAKENHI 15202006 Grant-in-Aid for Scientific Research [A]) an der Universität Tokyo gehalten habe. Er setzt Überlegungen fort, die unter dem Titel »*Urnen-Mohn*« (Rilke, Schmerz und Gedächtnis im Werk Paul Celans) im *Celan-Jahrbuch* (9, 2003/04) 2005 erschienen.

<sup>2</sup> Jacques Derrida, *Schibboleth*. Pour Paul Celan, Paris 1986; dt. *Schibboleth*. Für Paul Celan, aus dem Franz. v. Wolfgang Sebastian Baur, Wien 1986. Mit der in den Titel integrierten Widmung markiert Derrida seinen Text als Gedenkschrift, als Akt des Gedächtnisses.

<sup>3</sup> Vgl. Derrida (Anm. 2), S. 40.

Wenngleich Derridas Abhandlung Signalwirkung für die weitere Auseinandersetzung mit den Gedichten Celans innerhalb wie außerhalb Frankreichs hatte, findet man eine intensivere Fokussierung auf den Schmerzgehalt bzw. eine weiterführende Untersuchung des Zusammenhanges von Schmerz und Gedächtnis als konstitutivem Merkmal von Celans Dichtung doch erst in jüngster Zeit.<sup>4</sup> Beide Ansätze ermöglichen es insbesondere den Umgang mit dem wohlfeilen Markenzeichen Celan als *dem* Dichter des Holocaust kritisch zu hinterfragen. Die Affirmation, die sich hinter diesem Prädikat versteckt, verweist auf die mnemotechnischen Mechanismen der Nachkriegsgesellschaft, die sich allen öffentlichkeitswirksamen Gesten zum Trotz de facto wohl immer weniger als eine *Kultur* des Gedächtnisses begreifen läßt. Die Untersuchung des Zusammenhanges von Schmerz und Gedächtnis ermöglicht es aber auch, die exponierte Stellung von Celans Dichtung *im Diskurs der Moderne* genauer zu bestimmen, als dessen zentrale Kategorie sich die Verflechtung, das Ineinanderragen von Schmerz und Erinnerung erweist:

Die moderne Subjektivität konstituiert sich am Kreuzpunkt von Schmerz und Erinnerung. Anders als in Nietzsches genealogischer Vorgeschichte, wo der Schmerz als Mittel diente, dem Menschentier ein Gedächtnis zu machen und damit Subjekte, Herren und Untertanen, erst zu erzeugen, bedienen sich Schmerz und Erinnerung in der Moderne wechselseitig als Mittel und Zweck in einem fortgesetzten Prozeß der Selbstverinnerlichung. Insofern dieser Prozeß nicht selbst immer schon Sympton und Arznei einer Krise als großer Zäsur war, gab es ereignishafte Zäsuren, die seinen [sic!] »Funktionieren« erheblich beeinträchtigten, seine Nützlichkeit in Frage stellten, ihn gar schädlich erscheinen ließen. Eine der markantesten Zäsuren ist gewiß die Shoah.<sup>5</sup>

Es mag dahingestellt sein, ob eine andere Zäsur aufzuweisen wäre, die der Shoah vergleichbar markant genannt werden könnte. Die im Zitat ange deutete maßgebliche Verbindung von Schmerz und Erinnerung in der Moderne erfährt durch und nach Auschwitz eine wesentlich andere Begründung; hier geht es zweifellos um mehr als einen psychologisch motivierten

<sup>4</sup> Vgl. die monographische Studie von Martin Jörg Schäfer, *Schmerz zum Mitsein. Zur Relektüre Celans und Heideggers* durch Philippe Lacoue-Labarthe und Jean-Luc Nancy, Würzburg 2003, sowie die detaillierte Einzelanalyse von Thomas Böning, »Was auf der Lunge, das auf der Zunge.« Paul Celans »OFFENE GLOTTIS«-Trauma/U-Topie, in: Roland Borgards (Hrsg.), *Schmerz und Erinnerung*, München 2005, S. 217-244.

<sup>5</sup> Hubert Thüring, *Ambivalenz des Gedächtnisses, Leere des Schmerzes. Die Spur der Scham im Schreiben Primo Levis*, in: *Schmerz und Erinnerung* (Anm. 4), S. 195-215, hier S. 195.

und ästhetisch ausgespielten Paradigmenwechsel. Es ist ein Einschnitt, der Kultur von ihrer *vorsätzlichen Negation* da trennt, wo die barbarische Vernichtung der Menschen mit der Auslöschung der Zeugen und ihrer Zeugnisse zugleich auch das kulturelle Gedächtnis angreift. All der einzeln erlittene (und nur in dieser Individuation zu erinnernde) Schmerz sammelt sich in dem kollektiv unternommenen Bestreben, das Bezeugen seiner Wahrheit zu unterlaufen. Die in den letzten Kriegswochen ebenso systematisch wie die Vernichtung selbst angegangene Vernichtung der Dokumente, die Schleifung der Lager, die Rückführung der noch Überlebenden ins Innere Deutschlands, um deren Befreiung zu verhindern, weil die Geretteten Zeugnis ablegen könnten – all diese Maßnahmen finden ihre *ununterbrochene* Fortsetzung in den leugnenden, verharmlosenden, rechtfertigenden oder beschönigenden Strategien der deutschen Nachkriegsgesellschaft; sie *nötigt* die Opfer.<sup>6</sup> Wenn auch unbestritten gilt, daß nach dem Holocaust Erinnerung zum kategorischen Imperativ der zu leistenden kulturellen Neubestimmung werden mußte,<sup>7</sup> so ist doch zu bezweifeln, ob dies als kollektiver Akt bisher geleistet wurde oder in solcher Form überhaupt geleistet werden kann. Celans Gedichte sind auch, und dies in hohem Maße, Zeugnisse der Abgründe, welche die angemahnte Erinnerungsarbeit insbesondere in der deutschen Gesellschaft des Post-Holocaust aufriß. Ist ihnen das Credo des Gedenkens schmerzhaft eingeschrieben, so gründet dies in der lebensgeschichtlichen Erfahrung des Autors, die dem kategorischen Imperativ der Erinnerung eigene Dignität verleiht. Es versteht sich aber nicht allein als Erfüllung dieses unhintergehbaren, auf die Wiederherstellung der Menschenwürde zielenden Gebots. In der Reflexion auf die – immer noch, immer von neuem – verletzte menschliche Existenz konstituiert sich allmählich eine veränderte Textur, die von der Wunde Erinnerung gezeichnet ist. Diesen Unterschied sichtbar zu machen, das hat uns Derridas Beispiel gelehrt, ist nicht nur eine philologische Aufgabe; sie läßt sich von einer Betrachtung der deutschen Nachkriegskultur nicht ablösen und sie fordert eine Lektüre, die ihrerseits Teil hat an dem Schmerz, den das Gedicht durchmißt. Wenn ich also im folgenden den Zusammen-

<sup>6</sup> Vgl. zu dieser Problematik u.a. die Darstellung von Primo Levi, *I sommersi e i salvati*, Turin 1986; dt: *Die Untergegangenen und die Geretteten*, aus dem Ital. von Moshe Kahn. München, Wien 1990.

<sup>7</sup> Vgl. »*Ich denke an Auschwitz* muß alle meine Vorstellungen begleiten können,« so hat Th.W.Adorno den kategorischen Imperativ neu formuliert. Daß Auschwitz sich nicht mehr ereignen darf, ist der verzweifelte Weckruf für eine politische Kultur, die mit der Anstrengung des Begriffs und moralsicher Unbedingtheit Aufklärung weiterzuführen trachtet.« Detlev Claussen, *Nach Auschwitz. Ein Essay über die Aktualität Adornos*, in: Dan Diner (Hrsg.), *Zivilisationsbruch. Denken nach Auschwitz*, Frankfurt/M. 1988, S. 57.

hang von Schmerz und Gedächtnis als konstitutives Merkmal von Celans Dichtung zu skizzieren versuche, so gilt es zugleich sein Konzept abzugrenzen gegenüber rekurrenten Modellen einer auf die Restitution und neue Sicherung der nationalen Identität bezogenen Historiographie, wie gegenüber der Celan und sein Werk aus dem historischen Kontext isolierenden, das Spezifische der historischen Katastrophe vernachlässigenden psychologischen oder klinischen Schmerzanalyse, wie sie gerade im Bereich des Spätwerks angesichts der Erkrankung Celans nahe zu liegen scheint. Hierfür möchte ich zwei Aspekte herausgreifen: zum einen die Figur der Passage als Erinnerungsort und schließlich den spätestens im Übergang zum Spätwerk sich vollziehenden Paradigmenwechsel von der »Silbe Schmerz« zur Textur der Wunde.

### I. PASSAGEN ALS ERINNERUNGSORTE

Unter dem Eindruck von Auszeichnung und Ausgrenzung, wie sie Celan in den Jahren um 1960 durch Preisverleihungen und öffentliche Diffamierung gleichermaßen erfuhr, entstanden zahlreiche Gedichte, in welchen er in konkretem Sinne Zeugnis ablegt von dem realen Schrecken, den er traumatisch erfahren hat und der gerade unter diesen Umständen erkennbar hervortrat. Eines der berühmtesten Beispiele, in welchem Celan solches Einbrechen traumatischer Erinnerung in das Bewußtsein nicht nur explizit thematisiert, sondern in der Gestalt des Gedichts selbst zum Ausdruck zu bringen versucht, ist das Gedicht *La Contrescarpe* (GW I, S. 282f.).

#### LA CONTRESCARPE

Brich dir die Atemmünze heraus  
aus der Luft um dich und den Baum:

so  
viel  
wird gefordert von dem,  
den die Hoffnung herauf- und herabkarret  
den Herzbuckelweg – so  
viel

an der Kehre,  
wo er dem Brotpfeil begegnet,  
der den Wein seiner Nacht trank, den Wein  
der Elends-, der Königs-  
vigilie.

Kamen die Hände nicht mit, die wachten,  
kam nicht das tief  
in ihr Kelchaug gebettete Glück?  
Kam nicht, bewimpert,  
das menschlich tönende Märzrohr, das Licht gab,  
damals, weithin?

Scherte die Brieftaube aus, war ihr Ring  
zu entziffern? (All das  
Gewölk um sie her – es war lesbar.) Litt es  
der Schwarm? Und verstand,  
und flog wie sie fortblieb?

Dachschiefer Helling, – auf Tauben-  
kiel gelegt ist, was schwimmt. Durch die Schotten  
blutet die Botschaft, Verjährtes  
geht jung über Bord:

Über Krakau  
bist du gekommen, am Anhalter  
Bahnhof  
floß deinen Blicken ein Rauch zu,  
der war schon von morgen. Unter  
Paulownien  
sahst du die Messer stehn, wieder,  
scharf von Entfernung, Es wurde  
getanzt. (Quatorze  
juilllets. Et plus de neuf autres.)  
Überzwerch, Affenvers, Schrägmaul  
mimten Gelebtes. Der Herr  
trat, in ein Spruchband gehüllt,  
zu der Schar. Er knipste  
sich ein  
Souvenirchen. Der Selbst-  
Auslöser, das warst  
du.

O diese Ver-  
freundung. Doch wieder,  
da, wo du hinmußt, der eine  
genaue  
Kristall.

Das in *Die Niemandrose* unmittelbar auf *Die Silber Schmerz*<sup>8</sup> folgende Gedicht thematisiert explizit das *schmerzhaft*e Gedächtnis einmal durch die als siebente Strophe eingefügte Erinnerungspassage, einmal indem das Gedicht vom ›Herausbrechen‹ der »Atemmünze«<sup>9</sup> (ein Bild für die zu leistende *Passage* der Erinnerung, die zugleich eine Rettung der »in der Luft« Verlorenen in den Atem des Sprechenden bedeutet), von der vom Schicksal erhobenen Forderung an das Individuum und von der dadurch erzwungenen Richtung, in die es sich zu bewegen hat, spricht. Darin nimmt es auf zentrale poetologische Kategorien, wie sie *Der Meridian* bestimmt, Bezug (»Atem«, »Schicksal«, »Richtung«, aber auch »Begegnung« und »Umkehr«). Neben den historischen Kontexten spielen offensichtlich auch intertextuelle Bezugnahmen etwa in der dritten Strophe (auf Heideggers »Kehre«, sowie auf Hölderlin [u.a. *Brot und Wein*]) eine Rolle; dazu kommen autobiographische sowie autoreflexive Bezüge in der vierten Strophe, die seiner Frau Gisèle Celan-Lestrange gelten mögen und die eine Erinnerung an die *Engführung* wach rufen. Auf den Auftakt der ersten Strophe, die, indem sie in einen Doppelpunkt mündet, das Sprechen des Gedichts erst eigentlich eröffnet, folgen zwei Strophenpaare, die sich durch ihre Verszahl (6/5), ihre je analoge visuelle Erscheinungsform (Strophe zwei und drei nehmen die zeichenhafte Figur der vierten Strophe von *Radix*, *Matrix* wieder auf) und ihre je vergleichbare rhetorische Struktur als solche zu erkennen geben. Dabei wird auch ein Gegensatz sichtbar zwischen den unzweifelhaften Forderungen bzw. Feststellungen des ersten Strophenpaars (Strophen zwei und drei) gegenüber den Fragestellungen des zweiten. Hier heischt die Strophe vier Bestätigung auf ihre rhetorisch gestellten Fragen, während die fünfte Strophe scheinbar echte Fragen stellt. Letztere greifen in auffälliger Weise Verben auf, die den Vorgang des Lesens, Entzifferns, Verstehens bezeichnen; der Botenweg der Brieftaube – der Vogel ist auch ein Symbol der Liebe wie des Friedens – zeugt zugleich

<sup>8</sup> Vgl. dazu meine Lesart in »*Urnen-Mohn*« (Anm. 1).

<sup>9</sup> Die Münze als den Verstorbenen in den Mund gelegtes Pfand für die Überfahrt ins Totenreich wird hier aus dem konventionellen Zusammenhang buchstäblich herausgebrochen und einer umgekehrten Passage qua Erinnerung des Lebenden zugeordnet. Dabei heißt es, die Luft umgebe »dich und den Baum«. Diese Omnipräsenz konkurriert mit den oppositionären Richtungsadverbien »über« und »unter«, wie sie später in der siebenten (Erinnerungs)strophe erscheinen. Was dort unter (dem Schutz) der Bäume stehend sichtbar wurde (»scharf von Entfernung«) ist nun als Gegensatz aufzufassen zu dem, was »Baum« und »dich« in der zweiten Verszeile hier, in dieser Gegenwart offensichtlich verbindet: ein gemeinsames, aufrechtes, zeugendes In-die-Luft-Stehen, wie es zahlreiche Gedichte der *Niemandrose* zuvor bereits evoziert resp. gefordert hatten, vgl. u.a. *Eine Gauner- und Ganovenweise...; Flimmerbaum; Radix, Matrix; An niemand geschmiegt* (»Schlüsselgeräusche, oben, | im Atem- | Baum über euch«); *Hawdalah*.

von Leiden, von Flucht, von Vernichtung. Anders als in der Rhetorik der vierten Strophe, die sich eines bestätigenden Gegenübers wohl noch zu vergewissern vermag, wird den in der fünften Strophe gestellten Fragen keine Antwort gegeben – sie bleiben unbeantwortet in der Luft stehen. Gerade in sie eingelassen erscheint jener eine eingeklammerte Satz, der wie nichts sonst in diesem Gedicht als *sicher* gelten kann: »(All das | Gewölk um sie her – es war lesbar.)«, lesbar wie die »Atemmünze«, die das sprechende Ich »aus der Luft um dich und den Baum« herausbricht, um die an es gestellte Forderung, »das Gewölk« zu lesen und im Sprechen der Entzifferung<sup>10</sup> zuzuführen, zu erfüllen. Dies kann, wie es scheint, nur auf dem Weg aktiver Erinnerung vonstatten gehen. Eine solche kündigt sich anstelle einer Antwort mit der sechsten Strophe an, ausgelöst durch die Aktualität einer visuellen Wahrnehmung, die sich assoziativ (»Tauben-«) mit dem Voraufgegangenen verknüpft.<sup>11</sup> Der den Gedichtstext nach der sechsten Strophe *unterbrechende* Einfall der Erinnerung (also buchstäblich die »herausgebrochene Atemmünze«, die dem Bewußtsein an dieser Stelle entrichtet wird) wird im vorangehenden Abschnitt eingeleitet mit den Worten »Durch die Schotten | blutet die Botschaft, Verjährtes geht jung über Bord:«. Man nimmt an, daß das gelegentlich auf den Dächern von Paris zu sehende, die Stadt symbolisierende Schiff im Bewußtsein des Dichters das Bild von Arche *und* Untergang evoziert hat;<sup>12</sup> darauf verweisen die signifikanten Begriffe »Schotten«,<sup>13</sup> die Wendung »Über-Bord-gehen« sowie die doppelte Lesbarkeit von Botschaft und Boot-(Mann)schaft. Das wie eine Beschwörungsformel eingesetzte Motto der Stadt Paris (»fluctuat nec mergitur«) wendet sich dabei zum gegensinnigen Zeichen einer *negativen Erinnerung*, kündigt doch gerade das *fließende* Bild den Untergang an (»floß deinen Blicken ein Rauch zu, | der war schon von morgen.«); es ist eine emblematische Erinnerung an das Zukünftige im Benjaminschen Sinne. Die eben gerade nicht an der vertrauten Place de la

<sup>10</sup> Ähnlich dem von Celan gebrauchten Zusammenhang von (geologischer, psychischer, historischer) Ver-werfung und dem Versuch des Gedichts, Wirklichkeit zu entwerfen, kann die Entzifferung auf die Rekuperation des unzählbaren Leids in das Leiden des Einzelnen bezogen werden. Vielleicht ist dies hier auch durch den Gegensatz von »Brieftaube« und »Schwarm« angedeutet.

<sup>11</sup> Die klangliche Assoziation, die in »Tauben-« neben der »Tauben« auch auf »taub« verweist, zeigt die Anästhesie an, die das Trauma bewirkt und die nur durch neuerliche, schockhaft erfahrene Wahrnehmung aufgebrochen werden kann.

<sup>12</sup> Vgl. den Kommentar von Jean-Marie Winkler in: Kommentar zu Paul Celans Gedichtband »Die Niemandrose«, hrsg. v. Jürgen Lehmann unter Mitarb. v. C. I. Heidelberg 1997, S. 331-339.

<sup>13</sup> Um das Schiff vor dem Untergehen zu sichern, müssen die Schotten »dicht« [sic!] gemacht werden.

Contrescarpe, sondern an einem ihm fremden, durch mehrere ›objektive Zufälle‹<sup>14</sup> aber katalytisch wirkenden Ort bei einem Gang im Gebirge oberhalb Genfs sich einstellende Erinnerung gilt Celans erster Ankunft in Berlin 1938 unmittelbar vor der Reichskristallnacht; wie bekannt, befand er sich damals auf der Durchreise nach Frankreich, wo er ein Medizinstudium aufnehmen wollte, was ihm als Jude in Czernowitz versagt war (die Reise steht also von Anbeginn im Zeichen der antisemitischen Ausgrenzung). Celans im Gedicht gestalteter Bezug auf Erinnerungsorte (*lieux de mémoire*) verbindet die dezidiert persönliche Erinnerung mit dem historischen Gedenken in mehrfacher Weise; die damit buchstäblich einhergehende Verschränkung der Signifikanz von Zeiten und Orten<sup>15</sup> wirkt bündelnd wie der am Schluß des Gedichts genannte »Kristall«, der sich zugleich als semantischer Kern des historischen Geschehens (»Reichskristallnacht«) zu erkennen gibt. Was von dem jungen Celan bei seiner ersten Durchfahrt durch Deutschland wahrgenommen wurde, dieses Geschehen – unterdessen in juristischer Perspektive meist schon »Verjährtes«<sup>16</sup> – erweist sich erneut als »jung[e]« »Botschaft« im aktualisierenden Bezug von Erinnerung und Gegenwart. Das erinnerte Datum verbindet sich durch den Erinnerungsvorgang mit anderen Daten der Geschichte, das grölende Grauen der Reichskristallnacht verschwimmt in die harmlosen Feierlichkeiten des 14. Juli zum Gedenken an den Sturm auf die Bastille, auch dies ein Reisedatum Celans, nämlich der Tag seiner zweiten Ankunft in Paris annähernd zehn Jahre später. Unterschieden, scharf voneinander getrennt werden beide Bereiche jedoch im Sprach- und Diskurswechsel, der wiederum durch eine eingeklammerte Passage in der Mitte der Strophe angezeigt wird. Die in der alljährlichen Feier auf den Straßen von Paris bereits abgelebte, nachgeäffte Erinnerung an die französische Revolution kulminiert in der zweiten Hälfte der Strophe in einer sarkastischen Szene, bei der Gott »in ein

<sup>14</sup> Vgl. den Bericht im Brief an seine Frau vom 30.9.1962. Paul Celan – Gisèle Celan-Lestrange, Briefwechsel, hrsg. u. komm. v. Bertrand Badiou in Verb. mit Eric Celan, Frankfurt/M. 2001, S. 145.

<sup>15</sup> Genf, Paris, Berlin, Krakau; ungenannt, wengleich nicht weniger präsent bleiben dagegen der Ort der eigenen Herkunft (»bist du gekommen«) wie der nach der sogenannten »Endlösung« auch für diesen jüdischen Dichter vorgesehene Bestimmungsort (»da, wo du hinmußt« heißt es wenig später im Gedicht).

<sup>16</sup> Tatsächlich wurden im Bundestag zwischen 1949 und 1999 mehrere Debatten über die Verjährung der ahnbaren Verbrechen der Nationalsozialisten geführt; die erste fand im März 1960 statt, kurz bevor am 8. Mai 1960 die Tatbestände einfacher Totschlag (Freiheitsberaubung mit Todesfolge), schwere Körperverletzung, Freiheitsberaubung von über einer Woche Dauer und Beihilfe zum Mord verjährt waren. Vgl. dazu u.a. Peter Reichel, Vergangenheitsbewältigung in Deutschland. Die Auseinandersetzung mit der NS-Diktatur von 1945 bis heute, München 2001, S. 182ff.



Spruchband gehüllt« unter den Menschen erscheint (ein in der Literatur von E. A. Poe bis Dostoevskij reich belegtes Karnevalsmotiv, das immer auf die historische Grausamkeit verweist), um sich eine Momentaufnahme zum Andenken zu schaffen. In extremem Gegensatz zum Eingangsvers des Gedichts (»Brich dir die Atemmünze heraus«) funktionalisiert dieses »Knipsen« des »Souvenirchens« das Du zum »Selbst- | auslöser«, enteignet ihm in der verharmlosenden Geste – der die »Endlösung«, die Auslöschung der europäischen Juden gleichwohl eingeschrieben bleibt – auch noch die Erinnerung.

Es ist ein bitterer Text, der wie nahezu alle Gedichte insbesondere des vierten Zyklus der *Niemandsrose* auf die große Zahl *gegenwärtiger* antisemitischer und neonazistischer Ausschreitungen vor allem in Deutschland<sup>17</sup> wie auf die Celan persönlich treffenden Anschuldigungen, Verleumdungen und Diffamierungen Bezug nimmt. In den öffentlich geführten Auseinandersetzungen um die Authentizität seiner Dichtung, deren historische Berechtigung er in Frage gestellt sah, fühlte sich Celan durch offen antisemitische Äußerungen, aber auch durch betont philosemitische Stellungnahmen einiger seiner »Verteidiger« verletzt (»O diese Ver- | freundung.«).<sup>18</sup> Die dadurch erlittene, das Trauma des Holocaust immer von neuem wiederholende *Kränkung* trug zweifellos bei zu Celans kurze Zeit später ausbrechender psychischer Erkrankung. Sie hatte aber auch wesentlichen Anteil an der Veränderung seines *Konzepts* der Schmerz-Erinnerung, welche sich an der Wende von den fünfziger zu den sechziger Jahren vollzieht. Statistisch gesehen entstehen im zweiten Jahrzehnt zwei- bis

<sup>17</sup> In Bezug auf die fünfziger Jahre berichtet Reichel (Anm. 16): »Für jedes Jahr notiert der Chronist zahlreiche lokale und regionale Anlässe, kleinere und größere antisemitische und neonazistische Vorfälle. Und in beinahe jedem Jahr gab es mindestens einen spektakulären Einzelfall, der die westdeutsche – und oft auch die internationale – Öffentlichkeit beschäftigte.« (S. 139) Diese Entwicklung nahm gegen Ende des Jahrzehnts zu; »die in New York erscheinende jüdische Wochenzeitung *Aufbau*« wandte sich angesichts der Vorfälle 1959 »an die Hamburger Wochenzeitung *Die Zeit* mit der Bitte um Analyse der antisemitischen Tendenzen.« (S. 146); diese fanden ihren vorläufigen Höhepunkt in der »Schändung der Kölner Synagoge am Weihnachtsabend 1959«, welche nicht lange zuvor erst eingeweiht worden war. »Die Empörung war allgemein und parteiübergreifend. Sie war international und bemerkenswert nachhaltig, nicht zuletzt wegen der zahlreichen antisemitischen Aktionen, die sich im In- und Ausland wellenartig ausbreiteten. Das Weißbuch der Bundesregierung zählte allein in Westdeutschland und Berlin rund 700 solcher Anschlusstaten bis Ende Januar 1960.« (S. 148).

<sup>18</sup> Siehe dazu Barbara Wiedemanns umfassende Dokumentation *Paul Celan – Die Goll-Affäre. Dokumente einer »Infamie«* (Frankfurt/M. 2000). Über der persönlichen Geschichte von erfahrenem Unrecht und damit verbundenem schweren Leid darf nicht übersehen werden, von welchen grundsätzlichen, das Interesse an der Person Celans weit übersteigenden, Tendenzen und Intentionen die Affäre Zeugnis ablegt.

dreimal soviel Gedichte wie im Verlauf der fünfziger Jahre. Die späteren Gedichte sind erkennbar Produkte eines wachsenden Leidensdrucks, wie er sich in der Ende des Jahres 1962 ausbrechenden ersten psychischen Erkrankung Bahn brach. Mit der Krankheit setzte schubweise eine immense dichterische Produktivität ein, wie sie Celan zuvor nicht gekannt hatte.<sup>19</sup> Gerade Celans späte Lyrik zeugt demnach in hohem Maße von dem Schmerz, in welchem der Autor *realiter* lebte. Im Gegensatz zu den früheren Gedichten geht es hier in verstärktem Maße um die Interferenzen zwischen den der Erinnerung anheim gestellten Erfahrungen des Holocaust und den aktuellen Verletzungen des *Post-Holocaust*: Die ›Wunde Erinnerung‹ wird zum poetischen Programm.

In diesem Zusammenhang möchte ich auf Primo Levi verweisen, der in seinem späten Werk *I sommersi e i salvati* (*Die Untergegangenen und die Geretteten*) das *Erinnern der Wunde* (so die Überschrift des ersten Kapitels) problematisiert. »Er möchte hier«, so Levi

die Erinnerungen an extreme Erfahrungen untersuchen, an erlittene oder zugefügte Kränkungen. In diesem Fall sind alle oder fast alle Faktoren am Werk, die die mnemotechnische Aufzeichnung wertlos machen oder verzerren können: die Erinnerung an ein Trauma, ob es nun erlitten oder zugefügt wurde, ist an sich schon traumatisch, denn es schmerzt oder stört zumindest, wenn man es ins Gedächtnis zurückholt. Wer tief verletzt worden ist, neigt dazu, die Erinnerung daran zu verdrängen, um den Schmerz nicht zu erneuern; und derjenige, der diese Verletzung zugefügt hat, drängt seine Erinnerung in die Tiefe ab, um sich von ihr zu befreien, um sein Schuldgefühl zu beschwichtigen.<sup>20</sup>

Levi versucht im folgenden die sozusagen systemimmanenten Störungen und Verzerrungen der *μνήμη* in Bezug auf das Trauma des Holocaust genauer zu bestimmen und verweist deshalb darauf, daß die spezifische, so sehr trennend wirkende wie untrennbare Verbindung von Tätern und Opfern sich nach dem Ende der Geschichte in analoger Konstellation reproduziere. Während die Täter die eigene Schuld zu verdrängen suchen, nicht an sie erinnert werden wollen, sind die Opfer aufgrund der Intensität ihrer Schmerzerinnerung kaum zu deren Bewältigung in der Lage. Gerade der Verdrängungsprozeß, der ganz unterschiedliche Gestalt annehmen kann

<sup>19</sup> Noch in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre, im Zeitraum der Entstehung von *Sprachgitter*, das nur 33 Gedichte zählt, klagt er immer wieder über seine schwache Produktivität.

<sup>20</sup> Primo Levi (Anm. 6), S. 20. Levi setzt voraus, daß es ein solches Schuldgefühl bei den Tätern gibt. Das implizierte aber ein ethisch tief verankertes (Un)rechtsbewußtsein, an dessen Bestehen mit Fug gezweifelt werden kann.

und der vom Verschweigen über das Leugnen bis hin zur Wiederholung antisemitischer Vorstellungen und Handlungen reicht, führt zu einer erneuten, das Leiden perpetuierenden Traumatisierung der Opfer. Indem dem, was ihnen geschah, die Glaubwürdigkeit entzogen wird, indem die ihnen geschlagene Wunde nicht anerkannt wird, indem das Aufzeigen der Wunde zur beschämenden Geste erklärt und gesellschaftlich verdammt wird,<sup>21</sup> indem erneute Ausschreitungen stattfinden, reißt das Trauma alltäglich als neuerliche Verwundung wieder auf. Wie es scheint, sind Celans Traumatisierung durch den Holocaust und die in dessen Nachgeschichte erlittene *Kränkung* (und das betrifft weit mehr als die Goll-Affäre im engeren Sinne) eng miteinander verbundene Vorgänge; sie betreffen ein kollektives Schicksal, sind in ihrer Schwere und Bedeutung nur als individuelle Erfahrung wahrnehmbar. Die Stilisierung Celans zum Dichter des Holocaust macht ihn letztlich zum *paradigmatischen* Opfer einer von den Tätern im Angesicht der eigenen nicht zu bewältigenden Vergangenheit geführten Stellvertreterdiskussion, die insbesondere im Feuilleton der deutschen Tageszeitungen ausgetragen wurde.<sup>22</sup> Celans Gedichte reflektieren daher weit mehr als die nationalsozialistische Vergangenheit; sie reagieren zunehmend auf deren aktuelle Erscheinungsformen in der Gegenwart. Indem seine Dichtung immer *davon* spricht, verändern sich Celans Wortgebrauch wie seine poetischen Verfahren unter dem Eindruck des

<sup>21</sup> Zahlreiche Beispiele dafür reflektiert Ruth Klüger in ihrem späten, die unterdessen verstrichene Zeit sowie die Differenz zwischen der deutschen und der amerikanischen Nachkriegsgesellschaft mitberücksichtigenden Bericht *weiter leben. Eine Jugend* (Göttingen 1992). Die Scham des Erinnerns an den Holocaust stand ebenso bereits im Zentrum der einschlägigen Essays von Jean Améry sowie der Darstellungen von Primo Levi (vgl. dazu jüngst: Hubert Thüring, Ambivalenz des Gedächtnisses, Leere des Schmerzes. Die Spur der Scham im Schreiben Primo Levis, in: Schmerz und Erinnerung, Anm. 4, S. 195-215).

<sup>22</sup> Daß sich in Sachen Celan insbesondere ehemalige Nationalsozialisten gerne zu Wort meldeten, spricht für sich. Paradigmatisch sei verwiesen auf Hans Egon Holthusen, dessen Rezension der *Niemandrose* (erschien am 2.5.1964 in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung) Peter Szondi zu einer öffentlichen Stellungnahme provozierte, wobei dieser auch darauf hinwies, daß Holthusen selbst »einst ebenfalls die SS-Uniform trug«. Holthusens Text ist ein typisches Beispiel für die Leugnung der Evidenz des Holocausts in Celans Gedichten. Zwei Jahre später publizierte Holthusen einen relativ umfangreichen, in zwei Teilen gedruckten autobiographischen Bericht unter dem Titel *Freiwillig zur SS* (in: Merkur, Oktober und November 1966, S. 921-939 und 1037-1049); dies nun ein typisches Beispiel für die Bagatellisierung des historischen Geschehens und die Verharmlosung der eigenen Verantwortlichkeit. Der Artikel war ein vom Herausgeber des *Merkur*, Hans Paeschke, bewußt inszeniertes Medienereignis, das vor allem Jean Améry, dessen Auschwitzbuch *Jenseits von Schuld und Sühne* im selben Jahr erschienen war und der regelmäßig in der Zeitschrift publizierte, zu einer Reaktion provozieren sollte. Vgl. dazu Irene Heidelberger-Leonhard, Jean Améry. Revolte in der Resignation, Stuttgart 2004, S. 226ff.

(neu) Erfahrenen. So finden sich in dem ersten nach *Mohn und Gedächtnis* (1952) veröffentlichten Zyklus *Von Schwelle zu Schwelle* (1955) keinmal die Wörter »Schmerz« oder »Wunde«. Seit *Sprachgitter* (1959) suchen Celans Gedichte dann zunehmend die neuerliche Verletzung mit Blick auf die Gegenwart explizit anzusprechen; in der Differenz zwischen *Todesfuge* und *Engführung* kommt diese neue Gewichtung klar zum Ausdruck. Besondere Intensität erreicht die Schmerzproblematik dann in der zweiten Hälfte des Bandes *Die Niemandrose* und schließlich in den Bänden *Atemwende* und *Fadensonnen*. Auch hier begegnen wir wieder der Erinnerung in ihrer schmerzhaften Wirksamkeit; auch hier thematisiert Celan das Erinnern als im und mit dem Gedicht vollzogene Passage:

SCHWARZ,  
wie die Erinnerungswunde,  
wühlen die Augen nach dir  
in dem von Herzzähnen hell-  
gebissenen Kronland,  
das unser Bett bleibt:

durch diesen Schacht mußt du kommen –  
du kommst.

Im Samen-  
sinn  
sternt dich das Meer aus, zuinnerst, für immer.

Das Namengeben hat ein Ende,  
über dich werf ich mein Schicksal.<sup>23</sup>

Das Gedicht *Schwarz* konzediert *an seinem Ende* zweifach »Schicksal« bzw. »Ende«: ein Ende des »Namengebens« und eine Übertragung des eigenen »Schicksals« an das angesprochene Gegenüber, dem jenes gleichsam wie ein Kleidungsstück, ein verhüllendes Tuch, eine zweite Haut »übergeworfen« wird. Das Schicksal des *nur hier als es selbst* sprechenden Ich wird so zur Hülle des damit verdeckten Gegenüber; dies ist das Resultat einer vorausgegangenen »ausleuchtenden« Bewegung (»Im Samen- | sinn | sternt dich das Meer aus«), die diesem galt, wie zugleich dessen Ankunft (»du kommst.«), dessen Durchgang – eine Passage – durch eine ausgegrabene (ausgeschachtete) Engstelle (»durch diesen Schacht mußt du kommen –«) beschworen wird. Das angerufene Du ist ein Gesuchtes, Auszugrabendes (»wühlen die Augen nach dir«) an einem zugleich engen wie weiten, intim

<sup>23</sup> GW II, S. 57.

wie offiziell benannten Ort (»Kronland«, »Bett«). Während das »Kronland« dabei einer heftigen, affektiv motivierten Attacke unterliegt, die auf dessen Transformation intendiert (»von Herzzähnen *hell-/gebissenen*«) erweist das »Bett« es zugleich als dauerhaften, konstanten, wie als einen durch Gemeinsamkeit markierten, die Vereinigung ermöglichenden Ort (»das *unser Bett bleibt*«); dabei stellt die unternommene Suche (»wühlen«) die Bedingung für die daraus folgende ›Passage‹ (»durch diesen Schacht«) erst her.<sup>24</sup> Das sprechende Ich konstituiert aber auch sich selbst erst in dieser Abfolge: in der ersten Strophe ist nicht von ihm, sondern von den »Augen« als agierendem Subjekt die Rede, einem Subjekt auf der Suche nach dem Du, das sich zuletzt in jener Geste des ›Überwerfens‹ seiner selbst entäußern kann. Im Gedicht steht die *Passage* (»durch diesen Schacht mußt du kommen –«) im Zentrum; der Vers endet hier in einem Pausenzeichen, das den Abstand zwischen dieser Bestimmung und seiner Erfüllung im folgenden Vers (»du kommst«) bezeichnet; ›kommen‹ aber markiert an vielen Stellen von Celans Werk eine wesentliche Bewegung im Hinblick auf die Geschichte wie auch auf das dadurch erlittene Schicksal, ich erinnere nur an das oben zitierte »über Krakau/ bist du *gekommen*« oder an das leitmotivisch eingesetzte »Kommen« im *Gespräch im Gebirg*. Im Gedicht *Schwarz* verwendet Celan im deutlichen Gegensatz zu den früheren Texten nun die *Präsensform*. Hier intendiert das ›Kommen‹ auf die Zusammenkunft, die Vereinigung des Geschlechts; es ist im Angesicht der *Verzweiflung* der Versuch der Aufhebung des Thanatos im Eros, der das Ich *zur Sprache kommen* läßt und so Erinnerung *zeugt*. Solch *extreme* Form der Er-innerung (»zuinnerst«) wirkt sowohl in räumlicher (»sternt dich das Meer aus«<sup>25</sup>) wie in zeitlicher Perspektive (»für immer«<sup>26</sup>) entgrenzend.<sup>27</sup> Die im Pausenzeichen als Intervall, als Unterbrechung, als Erwartung angezeigte Passage erfährt gerade darin ihre Erfüllung.

<sup>24</sup> Vgl. in engstem motivischen Zusammenhang dazu das Gedicht *Wenn du im Bett*, das im dritten, durch *Schwarz* eröffneten, Binnenzyklus von *Atemwende* entgegen der Chronologie der Gedichtenstehung an dritter Position eingefügt wurde. Vgl. dazu auch meine Untersuchung: Die Metamorphose des Kranichs. Beobachtungen zu einem poetischen Verfahren im Gedicht Celans, in: Jahrbuch der Deutschen Schiller-Gesellschaft 38, 1994, S. 94-113.

<sup>25</sup> Hier wird u.a. auch angespielt auf die astrologische Konstellation, welche das Schicksal bestimmen soll.

<sup>26</sup> Vielleicht ein bitter-ironisierendes Aufgreifen eines klischeehaften Liebesversprechens (»für immer dein«).

<sup>27</sup> Immer wieder thematisiert Celan die an diesem Punkt, in diesem Moment sich vollziehende Entgrenzung, das Aus-sich-Heraus-Stehen, die Ekstasis. Vgl. unten die Ausführungen zum Gedicht *Stehen*, aber auch noch im spätesten Werk paradigmatisch das Gedicht »ES STAND | der Feigensplitter auf deiner Lippe, || es stand | Jerusalem um uns, || es stand | der Hellkiefernduft | überm Dänenschiff, dem wir dankten, || ich stand | in dir.« (im Band *Zeitgehöft*; GW III, S. 96).

In *Schwarz* knüpft Celan an wesentliche Vorstellungen seiner bis dahin verfaßten Gedichte an wie auch an Motive und Wendungen, die im Gedichtband *Atemwende* kontinuierlich wiederkehren. Im Gedicht zeugt und erweckt der Schmerz gleichsam die Worte, d.h. die *Namen*; mehrfach erscheint in diesem Zusammenhang die Vorstellung, die Geschichte als »Nesselschrift« zu lesen<sup>28</sup> und das dabei unternommene Entziffern der Namen als Akt der Selbst-Verwundung, als ein ›Sich-Wund-Lesen‹ zu vollziehen (Derrida faßt dies noch schärfer gar als ein ›Sich-Wund-Schreiben‹ auf).<sup>29</sup> Konstituiert sich das Gedicht zunächst im Sinne einer »Arche« (*Stimmen*), die zwar die Verlorenen zu bergen vermag, die gleichzeitig aber dem diese aufnehmenden Atem des Sprechenden Durchgang gewährt, so verändert es damit allmählich seinen Status als Haus des Gedächtnisses, als Gehäuse, als Grabmal der Erinnerung zugunsten der *Passage*, die im Akt des Schreibens – wie des ihm zugeordneten Lesens – noch einmal durch das Durchlittene hindurch führt. Das Gedicht wird so gleichsam zu einer Art *Transmitter*; es vermag die Verlorenen zwar nicht aufzunehmen im Sinne des (an Materie gebundenen und de facto unmöglichen) Grabmals, es vermag aber gerade in der Bewegung des Atems ihrer inne zu werden: Katastrophe, Revolution (wie sie die Büchner-Rede anspricht) und schließlich »*Atemwende*« werden so erkennbar als *dieselben* Figurationen einer Bewegung, die Umkehr bezeichnet: die Aufhebung der Mächtigkeit des Vernichtenden nicht im dialektischen Sinne, sondern eben im Sinne eines Durchgangs, der von dem Schrecken zeugt und der, in der Umwendung, ihn auszuhalten, ihm zu widerstehen sucht. »(Aus)Halten« und »Stehen« werden daher zu zentralen Vorstellungen in Celans Werk; ich zitiere nur ein Beispiel ebenfalls aus dem Band *Atemwende*:

STEHEN, im Schatten  
des Wundenmals in der Luft.

Für-niemand-und-nichts-Stehn.  
Unerkannt,  
für dich  
allein.

Mit allem, was darin Raum hat,  
auch ohne  
Sprache.<sup>30</sup>

<sup>28</sup> Vgl. das unveröffentlichte Gedicht *Ricercar* aus dem Zeitraum *Die Niemandrose*.

<sup>29</sup> Vgl. »*Wundgeschriebene* könnte man diesmal sagen«, Derrida (Anm. 2), S. 131.

<sup>30</sup> GW II, S. 23

Das Gedicht entstand während einer überaus produktiven, gleichwohl keineswegs euphorischen Schaffensphase im Spätherbst 1963, zur selben Zeit, als der Band *Die Niemandrose* erschien. Unüberhörbar klingen mehrere Texte dieses Bandes hier mit an, an erster Stelle wohl das berühmte Gedicht *Mandorla*, wo vom Stehen des »Nichts in der Mandel« die Rede ist, dem »der König« und, im Refrain, die »Judenlocke« zugeordnet werden, während das »Aug« als dem Nichts entgegenstehend und zugleich zum König sich bekennd beschrieben wird.<sup>31</sup> Stehen, Entgegen-Stehen und Zu-jemandem-Stehen werden hier also innerhalb des durch die Mandel / Mandorla gebildeten Raums angesprochen als Erinnerung in einem ganz wörtlichen Sinne, eine Erinnerung, die auf den konstituierenden Wert des Wechsels von Rede und Gegenrede, Frage und Antwort nicht verzichten kann, die ihrer selbst erst auf diesem – sprachlichen – Weg inne wird. Die erkennende Geste, die das Sprechen hier vollziehen kann, verleiht Dauer (von der »Judenlocke«, später von der »Menschenlocke« heißt es, Du »wirst nicht grau«) und Zuversicht angesichts der Solidarität von Auge und Sprache. Die »leere Mandel«, »das Nichts in der Mandel« wird damit qua Erinnerung zum erfüllten Ort; solche sich solidarisch erklärende Erinnerung gewinnt Widerstandskraft, wird zum gegenständigen Wort.<sup>32</sup> In diesem Sinne begegnete das Nichts bereits im Gedicht *Psalm*, dem der Band *Die Niemandrose* den Namen entliehen hat. Da dort zunächst »Niemand« mit dem unaussprechbaren Gottesnamen assoziiert wird, erhält das (vernichtete) Kollektiv konsequenterweise gerade von diesem Niemand her seine Gestalt als »Die Nichts-, die | Niemandrose.« Auch hier spielt, wie bekannt, ein Vers Rilkes mit hinein; nicht zufällig ist er dessen Grabinsschrift entnommen. Celans Gedichte gedenken also im Angesicht der Vernichtung über die Form der Negation des der Welt abhanden gekommenen Bestimmten (Etwas; Jemand) und entwerfen darin die Möglichkeit eines Sprechens, das sich in den Gedichten der *Niemandrose* sehr deutlich als *gemeinsames* Sprechen, ein kollektives Sprechen (»wir«) oder das Ansprechen eines Gegenübers wie im Gedicht *Mandorla*, konstituiert. Die unendliche Einsamkeit, in die sich Celan später gestoßen sah, die Vereinsamung aufgrund des Nicht-Verstanden-Werdens, aufgrund der Tatsache, daß man ihn, seine Gedichte nicht verstehen wollte, beginnen schon die Gedichte im vierten Teil der *Niemandrose* zu thematisieren, so auch das bereits zitierte *La Contrescarpe* oder das Schlußgedicht *In der Luft*, das im Gedicht »STEHEN, im Schatten | des Wundenmals in der Luft« zweifellos mitan-

<sup>31</sup> Vgl. GW I, S. 244

<sup>32</sup> Das auf *Mandorla* folgende Gedicht beginnt: »AN NIEMAND GESCHMIEGT mit der Wange – an dich, Leben.« Hier ist dann auch, wie oben bereits erwähnt, vom »Atem- | Baum« die Rede.



klingt; auch in jenem ist von »Silben« und »Schmerz«, von »Sprache« und »Raum« die Rede wie – mehrfach – von der Geste des Erkennens resp. Erkenntwerdens. Während jenes Gedicht in diesem Erkennen noch eine Art Verbrüderung über die Schmerzerfahrung zum Ausdruck bringen konnte, geht es hier um das trauernde Eingeständnis des »allein« Stehens, das sich gleichwohl immer noch, auch jetzt, im Sinne der früheren Gedichte als ein selbstbewußtes Stehen (Entgegen-Stehen, »Für-niemand-und-nichts-Stehn«) entwerfen will »auch | ohne Sprache«, das heißt, selbst wenn es nichts und niemanden mehr ansprechen, nennen kann. Es ist nun ganz es selbst; es wäre quasi »ein Zeichen, deutungslos«: ein »Stehen [...] auch ohne | Sprache«, wenn es nicht ein »Stehen, im Schatten | des Wundenmals in der Luft« wäre. Im Klappentext zum Gedichtband *Atemwende* (den Celan mitformuliert haben dürfte) heißt es: »Paul Celans Gedichte, die den Prozeß des Entzifferns in sich hineinnehmen, sind Zeichen, Male. Und so genau sie nennen, was anders sich nicht nennen lässt, so sehr verweigern sie sich der Übersetzung in die üblichen Kategorien der Deutung.« Diese Qualifizierung verweist auf die zählbar-erzählbare Chiffre, die der Entzifferung harrt; zugleich relativiert sie in der Zwillingsformel gerade die Vorstellung des damit insinuierten *Bedeutens*,<sup>33</sup> indem sie das ›Zeichen‹ – in radikalem Gegensatz zum »deutungslosen Zeichen« von Hölderlins *Mnemosyne* – als ›Mal‹ präzisiert. Von dem Mal gezeichnet für alle Zeiten war der Brudermörder Kain; es legt *als es selbst* Zeugnis ab von der tödlichen Verwundung nicht anders als jenes christliche Wundenmal, das bei Kafka eine fatale Säkularisierung erfährt. Ein solches Zeichen ist das Gedicht Celans; dies stellt – seine Entzifferung in sich aufnehmend – am sinnfälligsten wohl das Gedicht »STEHEN, im Schatten | des Wundenmals in der Luft« dar, welches vor allem jenes Zeichen hervortreten läßt, das, Auszeichnung und Ausweisung zugleich, – die Vorstellung vom *Stern der Erlösung* pervertierend – zur tödlichen Markierung geworden war. Damit evoziert das Gedicht nicht erinnernd den Ort, an dem das Schreckliche stattfand, es wird selbst zum Ort, an dem die Erinnerung stattfindet, an dem die Vernichteten in die lebendige Sprache, ins Bewußtsein der Lebenden gerufen werden. ›Im Schatten dieses Wundenmals‹ steht das Gedicht, es kommt zu stehen gerade dort, wo sich jene Untergegangenen befinden: »in der Luft – in der Luft, die wir zu atmen haben« (GW III, S. 192).<sup>34</sup> Dieses offenbart sich schließlich als ›das Unübersetzbare am Ge-

<sup>33</sup> Vgl. eine ähnliche Aufhebung im Gedicht *Einmal*, wo es heißt »Eins und Unendlich«; GW II, S. 107.

<sup>34</sup> Vgl. die Formulierung im *Meridian*: »Das sind wohl, Büchners Stimme fordert mich zu dieser Vermutung auf, alte und älteste Unheimlichkeiten. Daß ich heute mit solcher Hartnäckigkeit dabei verweile, liegt wohl in der Luft – in der Luft, die wir zu atmen haben.« (GW III, S. 192) Die scheinbar gewöhnliche Wendung »in der Luft« weist im Gesamtwerk Celans eine



«dicht», auf das bereits verschiedene Notizen im *Meridian*-Konvolut verweisen. Wenn es am Schluß heißt, diese Gedichte verweigerten »sich der Übersetzung in die üblichen Kategorien der Deutung«, ist damit die akute Warnung ausgesprochen, mit einer metaphorisierenden (wörtl. übertragenden) Auslegung diese Texte (erneut) um ihren Wirklichkeitsbezug zu bringen, ihren wahren Grund zu verleugnen.<sup>35</sup> Ein Beispiel dafür liefert die hermeneutische Annäherung Hans-Georg Gadamers, der in seinen Ausführungen zu diesem Gedicht darauf verzichtet hat, es in irgendeiner Weise dem Werkkontext Celans und damit einem historischen Kontext zuzuordnen oder es gar auf die Aufgabe eines kollektiven Gedächtnisses des Holocaust zu beziehen.<sup>36</sup> Nach Randbemerkungen, die das »Wundenmal« in *christlichem* Sinne assoziativ bedenken, faßt Gadamers das in den Versen 3-8 Artikulierte folgendermaßen zusammen:

Worin das Zeugnis des Stehens sich ganz kundtun wird und kundtun soll, soll sein. Es soll Sprache sein. Und diese Sprache wird, wie das unerkannte Stehen, das für niemanden und nichts steht, wahrhaftig Zeugnis sein, gerade weil es nichts will: »für sich allein«.

eigene Kohärenz auf. In der *Todesfuge* erscheint das »Grab in der Luft« als letzte Variante, gleichsam als summarische Feststellung des zuvor Geschehenen und hebt sich ab von der von den Opfern zunächst gebrauchten Pluralform (GW I, S. 41f.). Im Gedicht *Blume in Sprachgitter* ordnet das sprechende Ich sich selbst dem »Stein in der Luft« (GW I, S. 164) zu, dessen Bewegung es affirmativ nachvollzieht und der schließlich den Prozeß einer Sprachfindung freisetzt. *Die Niemandrose* schließlich endet geradezu programmatisch mit eben derselben Wendung »IN DER LUFT, da bleibt deine Wurzel, da, | in der Luft. | Wo sich das Irdische ballt, erdig, | Atem-und-Lehm.« (GW I, S. 290).

<sup>35</sup> Darauf verwies Celan selbst bereits im Gedicht *Bei Wein und Verlorenheit*: »Sie duckten sich, wenn | sie uns über sich hörten, sie | schrieben, sie | logen unser Gewieher | um in eine | ihrer abgebildeten Sprachen.« (GW I, S. 213).

<sup>36</sup> Hans-Georg Gadamer, *Wer bin Ich und wer bist Du? Ein Kommentar zu Celans Gedichtfolge »Atemkristall«*. Revid. u. erg. Ausg., Frankfurt/M. 1986. Welche Verdrängungsstrategien in Bezug auf das Erinnern des Holocaust hier wirksam sind, belegen paradigmatisch folgende Bemerkungen Gadamers am selben Ort: »Wer zum Beispiel sagt, die ganze Dichtung Celans sei, wie sein ganzes leidvolles Leben, ein einziges Bekenntnis und Entsetzen über den Holocaust, der wird im letzten Grunde wohl damit recht haben. In der *Meridian* finden sich dafür Bestätigungen, auch Anspielung an Adornos entsprechende Äußerungen. Es wird damit begründet, dass das Gedicht heute ein starke Neigung zum Verstummen zeigt – oder auch, daß es nicht mehr genügt, Mallarmé zu Ende zu denken. Die Stellung am Rande, die Celan dem Gedicht von heute zuweist, ist gewiß im höchsten Maße bedenkenswert. Aber zu einem Prinzip, seine Gedichte besser zu verstehen, führt das nicht. Das gilt selbst für diejenigen seiner Gedichte, die wie die ›Todesfuge‹ ausdrücklich und unzweideutig das Thema des Holocaust haben.« (S. 151) Mehrheitlich verfährt Gadamers in seinen Ausführungen nach dem Prinzip der Relativierung, Marginalisierung oder gar der Bagatellisierung des zentralen Problems, dessen heuristische Relevanz er am Schluß der zitierten Passage er explizit *leugnet*. Gadamers vorsätzliches Mißverstehen markiert erneut das, was Primo Levi als *Kränkungen* beschreibt.

Es wäre müßig, sich um die konkrete Ausfüllung dessen Gedanken zu machen, was da bezeugt wird. Das kann vieles sein. Aber das ›Stehen‹ ist immer ein und dasselbe – für einen jeden. (S. 75).

In der Paraphrase verfälscht Gadamer eklatant die Rede des Gedichts, so schon am Beginn seiner Lektüre, wenn er sagt: »Es ist ein Unsichtbares, ein Unerkanntes, das Wundenmal in der Luft.« »Unerkannt« ist das »Stehen« in dessen »Schatten«, nicht aber jenes Mal selbst. Auch an der zitierten Stelle ist »Für-niemand-und-nichts-Stehen« eben nicht gleichzusetzen mit »für niemanden und nichts« Stehen, und »auch ohne/ Sprache« heißt eben nicht »Es soll Sprache sein«. Man könnte sagen, Gadamer entläßt die Rede des Gedichts in Beliebigkeit, indem er sie einem ihm fremden Jargon zuführt (nämlich der Diktion Heideggers). Auf dem Wege solcher Verschiebungen gerinnt die Paraphrasierung in die Nicht-Anerkennung dessen, *wovon* dieses Gedicht zeugt, *wessen* Wundenmal hier Schatten auf die Sprache wirft. Willentlich oder nicht entwertet eine derartige Lektüre die Substanz dieses Textes und entzieht dem, dessen Leiden hier spricht, einmal mehr die Würde seines versehrten Menschseins.

## II. DIE TEXTUR DER WUNDE

In Adornos *Aufzeichnungen zu Kafka*<sup>37</sup> hat sich Celan unter anderem folgende auf den Menschen Kafka bezogene Bemerkung angestrichen:

Anstatt die Neurose zu heilen, sucht er in ihr selbst die heilende Kraft, die der Erkenntnis: die Wunden, welche die Gesellschaft dem Einzelnen einbrennt, werden von diesem als Chiffren der gesellschaftlichen Unwahrheit, als Negativ der Wahrheit gelesen. (S. 332).

Nachhaltig mag diese Einsicht Adornos beispielsweise auf das Konzept der Negativität bei Celan gewirkt haben; sie hinterließ wohl ihre Spuren auch schon in der oben erwähnten »Nesselschrift«. Anfang August 1964 setzt das ebenfalls in *Atemwende* aufgenommene, weit ausholende Gedicht *Hafen* ein mit dem Adornos Diktum gleichsam kontrahierenden Wort »Wundgeheilt« (GW II, S. 51). Es beendet hier den zweiten Zyklus. Ihm folgt als Auftakt des dritten Binnenzyklus das oben besprochene Gedicht »SCHWARZ, | wie die *Erinnerungswunde*« (GW II, S. 57). Beiden Gedichten sind neben den historischen Daten auch Chiffren (Namen) eingeschrieben, die schmerzhaft persönliche Erinnerungen Celans an seine Zeit in Czernowitz und Bukarest betreffen. Dies gilt in vergleichbarer Weise für das

<sup>37</sup> In: Die neue Rundschau 64, 1953, H.3, S. 325-352.

Gedicht *Coagula* aus dem vierten Zyklus von *Atemwende*, wo sich die Wendung »Auch deine | Wunde, Rosa.« findet (GW II, S. 83). Sie evoziert neben anderen historischen (Rosa Luxemburg) und persönlichen Kontexten vor allem Kafkas *Landarzt*, auf dessen »rosa Wunde« / »Wunde Rosa« Celan in diversen verstreuten Notizen und Aufzeichnungen bereits 1962 anspielt. Im Hinblick auf das *Wundmal* des tödlich erkrankten Jungen, in dessen *Bett* der Landarzt schließlich wie in ein Brautbett gelegt wird, ist noch einmal zu verweisen auf das »STEHEN, im Schatten | des Wundenmals in der Luft« (GW II, S. 23) aus dem ersten Zyklus. Kafkas tödlicher *Lebenswunde*, die in dem immer schon geahnten, erwarteten oder berufenen Ausbruch der Krankheit ihre Bestätigung findet, die von ihm längst antizipiert worden ist, bevor sie physische Realität wurde, läßt sich schließlich die komplementäre Konstellation bei einem anderen Autor gegenüberstellen, wo der Begriff der »Wunde« noch deutlicher auf den Umgang der Gesellschaft mit ihm, auf dessen Einschätzung durch diese, auf dessen Rezeption bezogen worden ist. In dem ebenfalls vielfach markierten Text von Adorno über *Die Wunde Heine* streicht Celan zuletzt die folgende Passage an:

[Heute, nachdem das Schicksal, das Heine fühlte, buchstäblich sich erfüllte, ist aber zugleich die Heimatlosigkeit die aller geworden;] alle sind in Wesen und Sprache so beschädigt, wie der Ausgestoßene es war. Sein Wort steht stellvertretend ein für ihr Wort: es gibt keine Heimat mehr als eine Welt, in der keiner mehr ausgestoßen wäre, die der real befreiten Menschheit. Die Wunde Heine wird sich schließen erst in einer Gesellschaft, welche die Versöhnung vollbrachte.<sup>38</sup>

Von einer solchen Utopie zeugen – bei all ihrem aggressiven Schmerz – *ex negativo* gerade die oben erwähnten Gedichte aus *Atemwende*, insbesondere das Gedicht *Hafen*. Im Gegensatz zum (Anhalter) Bahnhof als *Durchgangsstation* (vgl. *La Contrescarpe*) bedeutet der Hafen vor allem Ankunft, das intendierte (Wieder)erreichen der Heimat, die Rückkehr, das ›Landen‹, welches Kafkas Jäger Gracchus verwehrt war. Im Hafen fallen Ausfahrt und Ankunft zusammen, er umschließt gleichsam die ausholende Bewegung der See(Lebens)reise und verbindet so Herkunft und Ziel. Das Oszillieren der Kontexte gerade dieses Gedichts ist enorm;<sup>39</sup> es spiegelt nicht zuletzt im fragmentarisierten Sprechen der verzweifelt-dionysischen Rede das Zerbrechen jeder *positiven* Utopie als Folge der negativen Erinnerung.

<sup>38</sup> Th. W. Adorno, *Die Wunde Heine*, in: *Noten zur Literatur*, Frankfurt/M. 1958, S. 152. Celans Anstreichung setzt erst nach der eckigen Klammer ein.

<sup>39</sup> Vgl. dazu den Kommentar von Barbara Wiedemann in: Paul Celan. *Die Gedichte*. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band, hrsg. u. komm. v. B. W., Frankfurt/M. 2003, S. 732f.

Die Verschiebung vom Schmerz zur Wunde, wie man sie besonders deutlich im Band *Atemwende* beobachten kann, zeitigt einige Konsequenzen. Schmerz beschreibt eine Wahrnehmung, die kulturell kodifiziert ist über die Kette Schuld – Strafe – Schmerz – Erinnerung – Scham: Das über den gezielt zugefügten Schmerz gestiftete Gedächtnis<sup>40</sup> dient der Sozialisation gemäß den Maximen der Herrschenden; es wird zu diesem Zweck (insbesondere im christlichen Begründungszusammenhang) mit der Vorstellung der Schuld gekoppelt und ruft – bei gelungener Sozialisation – im Prozeß der Erinnerung das Gefühl der Scham hervor. Ein so gestiftetes Gedächtnis ist vom Status des Unterdrückten nicht zu trennen. In Bezug auf den Holocaust gerät die gesuchte Schmerzbewältigung in die Aporie gerade aufgrund dieser kodifizierten Verkettung von Schmerzerfahrung und Schuldzuweisung, die sich als sinnlos erweist im Hinblick auf die präsupponierte Sozialisationsfunktion des durch Schmerz gestifteten Gedächtnisses. So wird der erlittene Schmerz einerseits beschämt wahrgenommen, wobei sich die Beschämung der Erklärbarkeit entzieht, ihres Referenten entbehrt; andererseits wirkt die artikulierte Schmerzerinnerung auf die Verantwortlichen beschämend *und wird erneut geahndet*, was die Opfer ins Schweigen zwingt. Primo Levi veranlaßt die Radikalität der Lagererfahrung zudem zu einer Skepsis, die über den persönlich erfahrenen Schmerz hinausweist auf das unendlich größere, nie einzuholende Leiden derer, die untergegangen sind und daher die eigentlichen Zeugen des Geschehens sein müßten: dies eine andere Form der Schmerzerinnerung *ex negativo*. Celan dagegen begegnet der angedeuteten Aporie durch die Verschiebung des Parameters vom Schmerz zur Wunde; seine poetische Erinnerungsarbeit gewinnt dadurch in Opposition zur kulturellen Rechtfertigungsstrategie Nietzsches den insbesondere durch Heine und Kafka verbürgten Kontext eines *an der Wunde ablesbaren*, in und mit der Wunde bezeichneten kollektiven Konflikts, in dessen Mitte sich das Individuum befindet. Im Gegensatz zum Ausgeliefertsein an den Schmerz, in dem sich das Ausgeliefertsein des Unterdrückten an den Unterdrücker spiegelt, läßt sich im Bezug auf die Wunde etwa bei Kafka im selben Moment, als sie tatsächlich aufbricht, ein Ringen um Emanzipation, um Ablösung von dem über den Körper verhängten Zeichen ausmachen,<sup>41</sup> und damit ein emanzi-

<sup>40</sup> Vgl. hierzu stellvertretend Nietzsches Pointierung in *Zur Genealogie der Moral* (1886): »Wie macht man dem Menschen-Thiere ein Gedächtnis? Man brennt Etwas ein, damit es im Gedächtnis bleibt: nur was nicht aufhört, weh zu thun, bleibt im Gedächtnis.« Kritische Studienausgabe, hrsg. v. G. Colli, M. Montinari, Bd. 5, München 1988, S. 295.

<sup>41</sup> Vgl. dazu unter anderem die jüngste Darstellung von Gerhard Neumann, Schmerz – Erinnerung – Löschung. Die Aporien kultureller Memoria in Kafkas Texten, in: Schmerz und Erinnerung (Anm. 4), S. 173-193.

patorischer Akt, der den Leidenden in seinem Leiden, durch sein Leiden letztlich freizusetzen vermag. Während der Schmerz das Absolute darstellt, das sich jeder Repräsentation des Ausdrucks entzieht, ermöglicht die Wunde Annäherung sowohl als auch Distanzierung. An ihr geschieht – für Celan – Erinnerung.

Von seinen Interpreten ist vielleicht nicht immer differenziert genug wahrgenommen worden, daß Celan in Bezug auf den Schmerz des Holocaust insbesondere den *Körper der Sprache* als verwundeten abtastet, Sprache im Sinne ihrer konkreten Erscheinungsform. Celans Auseinandersetzung mit dem eigenen Erleben des Holocaust fand in den Pariser Jahren sein Pendant in der erneuten Verletzung durch die Sprache selbst. In den letzten Gedichten der *Niemandsrose* versucht er dies anhand des konkreten Körpers der Sprache selbst anzusprechen, indem er Satzzeichen, Buchstaben, Silben in den Text mit einbezieht. Er evoziert dabei sowohl die visuelle wie die akustische Gestalt der Sprache, aber auch ihre *wesentliche* Gestalt, wenn es in Hüttenfenster heißt: »Das Aug [...] schreitet | die Buchstaben ab und der Buchstaben sterblich- | unsterbliche Seele« (GW I, S. 279). Abgesehen von den hier bestimmenden Merkmalen der hebräischen Sprache, deren Auffassung von Silben und Buchstaben sich wesentlich von der deutschen unterscheidet, nimmt Celan hier ein Verfahren wieder auf, das die *Engführung* von allen bis dahin geschriebenen Gedichten Celans unterscheidet: das auf die Materie bezogene Abtasten der Sprache, das die historische Versehrung an dieser selbst zu erfassen sucht. Dort hieß es:

Bin es noch immer –

Jahre.  
 Jahre, Jahre, ein Finger  
 tastet hinab und hinan, tastet  
 umher:  
 Nahtstellen, fühlbar, hier  
 klafft es weit auseinander, hier  
 wuchs es wieder zusammen – wer  
 deckte es zu?<sup>42</sup>

Hier fallen der Körper des Sprechenden, des Tastenden und der des Besprochenen, Sprecher und Sprache, in eins zusammen; in den folgenden Versen wird dann Sprache explizit mit dem organischen Wachsen (»Pflanzliches«) wie auch mit dem Anorganischen von Stein und Kristall in Verbindung gebracht. Das sich seiner selbst vergewissernde Tasten des Fingers (der Sprache) gilt der offenen oder vernähten, der vernarbten oder klaffenden

<sup>42</sup> GW I, S. 199

Wunde, der Verwundung und deren Spuren in der Zeit. An dieser Stelle begegnen sich aber auch das Gewebe des organischen Körpers und das – häufig aus pflanzlichen Fasern – gewonnene textile Gewebe, das historische Trauma (die Wunde, das Zerreißen des organischen Gewebes) und die Textur des Gedichts. Dessen Erscheinungsform ist nicht mehr im Sinne der klassischen Metaphorisierung das zu webende »(Tränen)tüchlein« des Frühwerks, das der Mutter zum Leichentuch dienen soll (*Schwarze Flokken*; GW III, S. 25); vielmehr greift es die ebenfalls eng mit der Mutter verbundene »Wunde« wieder auf, die Celan in den frühen Gedichten *Nähe der Gräber* (»Kennt noch das Wasser des südlichen Bug, | Mutter, die Welle, die Wunden dir schlug?«; GW III, S. 20) und *Es fällt nun, Mutter, Schnee in der Ukraine* anspricht (»Was wär es Mutter, Wachstum oder Wunde – | versänk auch ich im Schneewehn der Ukraine?«; FW, S. 68); alle drei Texte wurden nicht in den Band *Mohn und Gedächtnis* aufgenommen. Sie stellen den Kontext her für die poetologische Metaphorik des Spätwerks, wo die Annäherung an das Schreckliche (vgl. oben *Nähe der Gräber*) als ein – dessen verletzende Kraft antizipierendes – »Nähen« beschrieben wird. Diesem Gestus korrespondiert dann das Befragen der »Schneenadel« in *Was näht* (*Schneepart*; GW II, S. 340f.) oder der Bericht über die »Wassernadeln«, die »den geborstenen/ Schatten zusammen[näh]n« (*Wo? in Atemwende*; GW II, S. 80). Es ist eine Transformation des Schmerzes in die Arbeit an der »Wunde Erinnerung«, wie sie auch das folgende Gedicht (ebenfalls aus *Atemwende*) artikuliert:

UNTER DIE HAUT meiner Hände genäht:  
dein mit Händen  
getrösteter Name.

Wenn ich den Klumpen Luft  
knete, unsere Nahrung,  
säuert ihn der  
Buchstabenschimmer aus  
der wahnwitzig-offenen  
Pore.<sup>43</sup>

Das Gedicht entstand am 3.6.1964, wenige Wochen bevor Celan, ausgelöst durch einen Besuch des Hamburger Hafens, das große Gedicht *Hafen* niederschrieb, das einsetzt mit dem Wort »Wundgeheilt«. Im Band *Atemwende* steht es hinter dem Gedicht *Mittags*; in diesem folgt der Zeitangabe die Lokalisierung »im Rundgräberschatten, in meinem | gekammerten Schmerz«. Die dieser immanente sprachliche Identifizierung von Grab-

<sup>43</sup> GW II, S. 49

kammer | Herzkammer und Schmerz angesichts der Toten vollzieht nichts anderes als das Gedicht *Unter die Haut*, welches ein im Deutschen geläufiges Idiom konkret auffaßt. Durch die es umgebenden Gedichte wird es in einem Schmerzkontext situiert, der die Schmerzempfindung erstrangig als sprachliche Erfahrung artikuliert. *Unter die Haut* erinnert dabei, wie es scheint, den in der Begegnung mit Nelly Sachs einst als Geste (»mit Händen«) empfangenen Trost einerseits, andererseits den im Alten Testament als Schöpfungsakt überlieferten Zusammenhang von »Atem-und-Lehm«; beide erscheinen im Schlußgedicht der *Niemandsrose* (*In der Luft*; GW I, S. 290f.). Wie so oft bei Celan kulminieren hier kabbalistische Vorstellungen und Buchstabenmagie; zu dem dem Brotteig ähnlichen »Kneten« der Luft (»unsere Nahrung«) tritt ein Säuerungsverfahren hinzu, der vom »Buchstabenschimmer« herrührt und der wiederum auf die Vorstellung des Porösen, des Durchgangs, des Offenen und die dadurch ermöglichte (erhoffte) Lichterscheinung anspielt, wie sie in den Gedichten von *Sprachgitter* und *Niemandsrose* häufiger angesprochen wird. Dieses Gedicht bezieht sich über den durch »Säure« und »Nähen« evozierten Bildbereich zudem auf eine erst seit *Atemkristall* von Celan explizit angesprochene künstlerische Technik der *Radierung*, welche die enge Zusammenarbeit mit seiner Frau Gisèle Celan-Lestrange erbracht hatte. Mit einer dem eben zitierten Text vergleichbaren Vorstellung beginnt das zweite Gedicht dieses ersten Zyklus von *Atemwende*:

Von Ungeträumtem geätzt,  
wirft das schlaflos durchwanderte Brotland  
den Lebensberg auf.

Aus seiner Krume  
knetest du neu unsre Namen (GW II, S. 12).

Ein weiteres Gedicht aus dem zweiten Zyklus von *Atemwende* berichtet:

In die Fisch-  
schuppe geätzt:  
die Linien der Hand,  
der sie entwachsen.

Himmel- und Erd-  
säure flossen zusammen.<sup>44</sup> (GW II, S. 38)

Die Lesbarkeit der Schmerzspur aus den Handlinien war ein Leitmotiv der Gedichte Celans seit *Stimmen*, das sich bis weit in die Entstehungszeit der

<sup>44</sup> Vgl. später »porenäugig, | schmerzeschuppt,«



*Niemandrose* hinein verfolgen läßt. In *Atemwende* verbindet es sich mit dem Verfahren *schmerzhaften* Ätzens: die Säure frißt die mit der Radier- nadel eingegrabene Linie in die Metallplatte, von der dann der Abdruck genommen wird. Die Gedichte aus *Atemwende* weisen eine Fülle von Ausdrücken beißenden Schmerzes auf;<sup>45</sup> sie thematisieren aber auch andere Formen der Verletzung wie Stoßen, Bohren und (Ver)brennen.<sup>46</sup> Letzteres koinzidiert dann wieder mit dem Begriff »Wunde« (vgl. auch die idiomatische Verbindung »Wundbrand«), der in diesem Gedichtband von allen Zyklen Celans die höchste Frequenz hat.<sup>47</sup> Diese (Selbst)verwundung, von der zahllose Gedichte dieses Bandes zeugen, läßt sich als radikale Konsequenz dessen deuten, was ich oben anlässlich des Gedichts »STEHEN, im Schatten des Wundenmals« in Bezug auf das Zeichen darzulegen versucht habe. Der Durchgang durch den Schmerz, die Passage der Erinnerung, wird zur eigentlichen Textur des Gedichts, das sich selbst immer wieder schmerzhaft aufreißt und zugleich diesen Riß zu nähen, diese Wunde zu schließen versucht; das Gedicht ist diese Wunde. Daß dieser Vorgang von dem historischen Geschehen, von dessen einschneidender Kraft, ausgeht, darauf hatte bereits Derrida in *Schibboleth* nachdrücklich verwiesen:

Wir betrachten das Datum also als einen Einschnitt, oder als Einkerbung, welche das Gedicht wie ein Gedächtnis, wie manchmal sogar mehrere Gedächtnisse in einem, wie ein Ursprungsmerkmal einer Herkunft, einer Zeit oder eines Orts, in seinem Leib trägt. *Incision* (Einschnitt) oder *entaille* (Einkerbung), beides läuft im Französischen darauf hinaus,

<sup>45</sup> Dabei ist wiederum der Zusammenhang von Beiß- und Sprechwerkzeugen augenfällig. Vgl. »von Ungeträumtem geätzt« (GW II, S. 12); »beißt du dich fest mit den Zähnen« (GW II, S. 20); »Wo sie sich festbiß« (GW II, S. 21); »Weggebeizt« (GW II, S. 31); »biß sich mein kletternder Mund fest« (GW II, S. 44); »in dem von Herzzähnen hell- | gebissenen Kronland« (GW II, S. 57); »Zunge und Zahn« (GW II, S. 59); »bissig« (GW II, S. 62); »verbißner | halbzetrümmerter | Kiefer« (GW II, S. 84); »der zerbissene | Ewigkeitsgroschen« (GW II, S. 85).

<sup>46</sup> Vgl. »Ich der Durchbohrte« (GW II, S. 30); »Du, der mit dem Einen | Licht aus dem Hals | gerissene Knoten: | durchstoßen« (GW II, S. 100); »Wenn sie den letzten | Schatten pfählen, | brennst du die schwörende Hand frei.« (GW II, S. 47); »pfählt der unsichtbare, zweite | stehende Brand« (GW II, S. 87); »Feuerriß durch die Welt« (GW II, S. 101); »Der durch dich hindurch- | gehämmerte Strahl« (GW II, S. 102). Der Zusammenhang von Gewalt und Sprache findet seinen furchtbarsten Ausdruck wohl im Gedicht *In Prag* (»Knochen-Hebräisch | zu Sperma zermahlen«; GW II, S. 63). Wie oben bereits dargestellt, endet *Atemwende* dann mit den Worten »Vernichtet | ichten« (GW II, S. 107).

<sup>47</sup> Vgl. »Wundenspiegel« (GW II, S. 16); »Stehen, im Schatten |des Wundenmals in der Luft« (GW II, S. 23); »Wundgelesenes« (GW II, S. 24); »Wundgeheilt« (GW II, S. 51); »Schwarz, | wie die Erinnerungswunde« (GW II, S. 57); »Auch deine Wunde, Rosa« (GW II, S. 83); »Ruh aus in deinen Wunden« (GW II, S. 103).



daß das Gedicht sich dabei aufritz: Es verwundet sich zuallererst an seinem Datum. (S. 41)

Nach Derrida trägt das Gedicht »wie ein Gedächtnis« den Einschnitt, die Schmerzspur der Geschichte in sich. Das Gegebene ist dabei nicht das Gedicht selbst, sondern eben das historische Datum, an welchem es sich verwundet (im ganzen Text benutzt Derrida kein Mal das Wort Schmerz, spricht aber kontinuierlich von der Wunde).

Im Gedicht Celans geschieht im Aufsuchen und Abtasten der Wunde eine Überführung des Schmerzes vom Gedächtnis in die Erinnerung auf dem Weg der Reziprozität von aufnehmender, einsammelnder Lektüre und dadurch aktualisierender Sprache, die ihrerseits wiederum in die Schrift (des Gedichts) überführt und damit erneut lesbar wird. In diesem Modell vermag Celan die für Wort und Bild gleichermaßen geltende Unmöglichkeit der Repräsentation dessen, was in Auschwitz geschah, zu umgehen, indem er den Akt der Erinnerung in die Sprache selbst versenkt. Das Sprechen wird mit dem Erinnern identisch, insofern es dieses als sprachlich zu leistende Antizipation des Leidensweges faßt, so wie sie im immer wieder zu erneuernden – wiederzufindenden, wieder benennenden – Sprechen des Gedichts erinnernd zum Ausdruck kommt. Sein Erinnern bleibt – wie Derridas Lektüre zeigt – dem Lesenden aufgegeben.