

ENTWÜRFE DER SUBJEKTIVITÄT IN DER LYRIK PAUL CELANS (*SPRACHGITTER*)

Inga Bartkuvienė

Doktorandin am Lehrstuhl
für Germanische Philologie der Universität Vilnius

Eine der wesentlichen Fragen, die die Dichtung Paul Celans aufwerfen lässt, ist die Frage der Subjektivität. Der Entwurf und die Entfaltung des Subjektiven im Werk Celans wiederholt das Fragen nach dem Menschen, nach der Sprache und nach dem Dichten. Mit diesem Beitrag versucht man den Erscheinungsformen des Subjektiven in Gedichten Paul Celans *Heimkehr* und *Stimmen* aus dem Band *Sprachgitter* (1959) auf die Spur zu kommen. In den gewählten Gedichten werden Subjekt und Sprache durch Reflexionen des Sprechens, des Stummseins und des Schreibens verbunden. Ein wichtiger Anstoß für die Analyse und Interpretation war die beim Lesen erkannte Schwierigkeit, die Bewegung subjektartiger Figur durch diese Gedichte als eine vollzogene Identität zu beschreiben¹.

¹ Über die Subjektivität in Celans Dichtung schreiben: Hans-Georg Gadamer, *Wer bin ich und wer bist Du. Kommentar zu Celans „Atemkristal“*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1986; Jean Bollack, *Paul Celan : Poetik der Fremdheit*, Wien: Paul Szolnay Verlag, 2000, 15–56; Gilda Encarnação, „*Fremde Nähe*“ : *das Dialogische als poetisches und poetologisches Prinzip bei Paul Celan*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2007, 15–80.

Insofern es bekannt ist, ist das Gedicht *Heimkehr* außer ein Paar Kommentare bisher eingehender nicht untersucht worden. Das Gedicht *Stimmen* hat mehr Aufmerksamkeit verdient. Bedeutsame Interpretatio-

Das Lesen der Gedichte sollte in dieser Abhandlung als eine gewisse Archäologie des Subjektiven – des Subjektiven, das heißt, des Primären, des Zu-Grundeliegenden, des Innigsten, aber auch des Äußersten, des Erschaffenen als Veräußerlichten darstellen. Das Innige versteht man hier als das ursprünglich Subjektive, das sich als Spur des Bewusstseins, des Gedächtnisses, der Psyche in den poetischen Texten erkennen lässt. Das äußerlich Subjektive wäre der Text selbst, der sprachliche Korpus des Gedichts mitsamt seiner Einzigartigkeit und Einmaligkeit – das Gedicht als Sagendes, sich dem Leser Zuwendendes, das heißt, das Gedicht als Subjekt. Das Stellen der Frage nach dem Subjektiven bedeutet daher eine Reflexion des Ursprungs, des Wesens und der Ausrichtung der Dichtung als solcher. Das Subjektive stellt definitiv ein „Problem“ dar. Das Wort „Problem“ müsste hier mit dem von Jacques Derrida vorgelegten Be-

nen stammen von: Werner Hamacher, „Die Sekunde der Inversion. Bewegungen einer Figur durch Celans Gedichte“, Werner Hamacher, Winfried Menninghaus (Hrsg.), *Paul Celan*, Frankfurt am Main: Suhrkamp: 1988, 81–126, Anja Lemke, „Der für immer geheutigte Wundstein – Poetik der Erinnerung bei Paul Celan“, *Celan-Jahrbuch* 8 (1999/2001), Heidelberg: Winter Verlag, 2003, 115–130.

deutungsparadigma und aufgefächerten Interpretationspotenzial bedacht werden², was genehmigen würde, das Problem des Subjekts als dichterischen Entwurf des Subjektiven sowie als philologische Fragestellung nach dem Subjektiven aufzufassen. Nach Celans Auffassung denkt die Dichtung ihre Entstehung zurück und lässt den Autor im Gedicht mit sein, also ist „retrospektiv“ gerichtet: „Das Gedicht ist einsam. Es ist einsam und unterwegs. Wer es schreibt, bleibt ihm mitgegeben.“³

² Jacques Derrida hat in seinem Werk *Apories. Mourir – s'attendre aux „limites de la vérité“* den Begriff *Problem* folgend erklärt: „[...] *problema* kann insgesamt betrachtet *Projektion* oder *Protektion* bedeuten, das, was man vor sich stellt oder wirft, die Projektion eines Projekts, die zu erfüllende Aufgabe, aber auch die Projektion eines Ersatzes, einer Prothese, die wir voranstellen, um uns darzustellen, uns zu ersetzen, uns zu schützen, uns etwas Unaussprechliches zu verheimlichen oder zu verbergen, solchermaßen als Schutzschild (*problema besagt auch Schild*, [...]), hinter dem man im Fall von Gefahr im *Verborgenen* oder in *Sicherheit* bleiben kann. Eine jede Grenze ist in diesen beiden Bedeutungen *problematisch*.“ – Jacques Derrida *Aporien. Sterben – auf die „Grenzen der Wahrheit“ gefaßt sein*, München: Wilhelm Fink Verlag, 1998, 28.

Die von Derrida beschriebene Auffassung von Problematischen kann mit dem Subjektiven im Rahmen des Verstehens poetischer Texte folgend in Verbindung gebracht werden: Das Subjekt stellt im poetischen Text immer ein Problem dar, denn das Subjekt ist eine *Projektion* des primär Sprechenden, aber niemals es selbst, denn die Gegenwart des Textes ist eine autonome Gegenwart und im poetischen Text (das gilt auch für das Schaffen Celans) gibt es nichts, was unproblematisch als Lebenswelt beziehungsweise als substanziiell Subjektives oder bloße Repräsentation deren genannt werden könnte.

Ein eingeschriebenes Ich kennzeichnet das Verschwinden des materiellen Trägers – von dem Moment der Einschreibung wird das Ich zur Figur des Textes, deren Identifikation nur im Rahmen des Textes möglich (oder unmöglich) ist. Das schreibende Bewusstsein, der kreative Geist bleibt allein als eine Art Aura dem Text mitgegeben.

³ Paul Celan, *Der Meridian. Endfassung, Vorstufen, Materialien*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1999, 9.

In diesem Artikel stützt man sich beim Zitieren der *Meridian*rede ausschließlich auf diese Ausgabe. Weiter werden nur die Seitenziffern angegeben.

In Bezug auf das Subjekt, das als Leser fungieren kann, denkt die Dichtung nach Celans Auffassung den künftigen Leser mit, anders gesagt, entwirft „Perspektive“: „Das Gedicht will zu einem Anderen, es braucht dieses Andere, es braucht ein Gegenüber. Es sucht es auf, es spricht sich ihm zu. / Jedes Ding, jeder Mensch ist dem Gedicht, das auf das Andere zuhält, eine Gestalt dieses Anderen.“⁴ Im textimmanenten Ausdruck der Subjektivität, der einem breiten Spektrum von semantischen Beziehungen unterliegt, ist die Dichtung „spektral“. Die Identität des Subjekts als eines Ich wird bei Celan sprachlich aufgehoben, indem Möglichkeit besteht „er als ein Ich“ und ich als „befremdetes Ich“⁵ zu sagen. Die Spektralität der dichterischen Sprache hängt mit der in jedes Wort eingeschriebenen Mehrdeutigkeit zusammen, mit der Gelegenheit des literarischen Textes in wechselseitigen semantischen Relationen immer neue Bedeutungen zu produzieren. Zum Spektralen trägt auch die unüberbrückbare Differenz zwischen der Form und dem Inhalt, dem Signifikant und dem Signifikat, was laut Celan auf „Entdeckung – des Abgrunds zwischen Zeichen und Bezeichnetem“⁶ rekurriert. Das alles wird fast zum inneren Merkmal des Wortes, sodass das Ich als „ego“, das Ich als „alter ego“, das Ich als „man“, das Ich als „es“ gelesen werden kann. Das Subjekt des Gedichts lässt sich bei Celan nicht bis zur bloßen sprechenden Instanz des Gedichts, bis zum so genannten „lyrischen Ich“ reduzieren. Die Formen und Gestalten der Subjektivität, die in *Sprachgitter* angefangen

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*, 7

⁶ *Ibid.*, 93.

mit dem Gedicht *Stimmen* bis zum letzten Gedicht des Bandes *Engführung* konstituiert werden, hängen mit den aus sinnlichen Wahrnehmungen des Sehens, des Hörens, des Tastens hervorgehenden Bildern einerseits und mit den mentalen und sprachlichen Handlungen des Denkens, des Sprechens, des Schweigens, des Gedenkens, des Schreibens andererseits zusammen. Die geschilderten sinnlichen Wahrnehmungen, die sich vor allem in der Situation des Wegs entfalten (der in Gedichten *Stimmen*, *Heimkehr*, *Schliere*, *Tenebrae*, *Matière de Bretagne*, *Schuttkahn*, *Engführung* durch imaginäre Gelände, durch die Psyche des Einzelnen und als Sprach- und Schreibbewegung durch das Gedicht selbst führt), konstituieren das Geschehen der Gedichte. Wahrnehmungen sind für Bild- und Raumstrukturen zuständig, in denen die subjektive Sicht eines Einzelnen eingeschrieben ist. Das sprachlich Wahrnehmbare an den Gedichten lässt fragen, wie gehört, gesagt, geschrieben wird und wer sich dahinter verbirgt. Die Stimme und die Schrift des Einzelnen sowie die Stimme und die Schrift an sich umreißen den Horizont, nach welchem sich der Leser richten soll, wenn er verstehen will. Dieses Vorhandensein der Perspektive durchzieht auch beide Gedichte, die hier gelesen werden. Es ist eine kaum wörtlich fassbare Perspektive, die bei der Konstitution der anderen Formen der Subjektivität in den Hintergrund gedrängt und trotzdem da, gleich dem oft verwendeten Motiv des Auges, ist. Darstellung der Zeit („Sekunde“, „stundenfremd“, „das Unendliche“, „sein Heute“) und des Raums („da“, „dort“, „die Welt“), die den Gedichten Rahmen einer Quasi-Welt ver-

leihen, geben anscheinend Anlass auch das sprechende, denkende oder dichtende Subjekt der Gedichte als eine (Quasi-)Existenz zu begreifen. In der *Meridianrede* werden Gedichte als „Daseinsentwürfe“ und als „ein Sichvorausschicken zu sich selbst, auf der Suche nach sich selbst“⁷ bezeichnet. Selbst mit dem Wort (Da-Seins-)Entwurf wird das Schriftliche expliziert (Entwurf als dargelegtes Projekt könnte heißen: ich entwerfe ein Dasein schriftlich, in der Schrift und somit ein auf eigenen Regeln beruhendes Dasein der Schrift), das mit der poetologischen Reflexion der Sprach- und Schreibhandlungen die Texte des Bandes leitmotivisch durchzieht. Die Subjektivität, die keinen Anspruch auf verwirklichte Identität hat und in Form einer Suche nach sich selbst erscheint, ist als Entwurf von vornherein eine Subjektivität der in der Schrift verankerten und anders als in der Schrift nicht zu denkenden dichterischen Sprache (Wenn man das Wort „Entwurf“ mit Martin Heidegger denkt, so ist das Entwurf als das Sich-Entgegen-Werfen gegen die Geworfenheit in die Welt eines Selbst durchs Verstehen⁸, also möglich auch durchs Dichten und Deuten). Da das Subjekt von Gedicht zu Gedicht nicht das endgültig Identische verkörpert⁹, müssen die

⁷ *Ibid.*, 11.

⁸ Vgl. Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2006, 134–148.

⁹ An dieser Stelle wäre zu erwähnen, dass Celans als poeta doctus im allgemeinen mit der veränderten Auffassung des Subjektes in der Philosophie und anderen Wissenschaften (Linguistik, Psychoanalyse, Kulturtheorien) des ausgehenden 19. Jh. und des 20. Jh. gut vertraut war. Die intellektuellen Relationen zu F. Nietzsche, S. Freud, F. de Saussure, M. Heidegger, J. Derrida, M. Blanchot, M. Foucault, Lacans, E. Benveniste sind in der Forschungsliteratur aufgrund Vorhandenseins deren Werke in Celans Bibliothek und hinterlassene Lesespuren mehrfach nachgewiesen worden. Nennens-

Formen der Subjektivität erst rekonstruiert werden: das Identische und das Differente im Subjekt als in einem erkennbaren Selben sowie Übertragbarkeit dieser gewissen Selbstheit auf das Andere. Die Figuren des Subjektiven versucht man in dieser Abhandlung mit der Annäherung zweier Perspektiven zu denken und zu beschreiben, die das Spektrale der Dichtung gerade in sich tragen, und zwar die Figur als phänomenale Gestalt und Figur als Wendung der Sprache. Das Subjekt im Text ist eine Erscheinung, aber ausschließlich sprachliche Erscheinung, die sich nicht unbedingt verpflichtet, mit dem Subjekt besagenden Wort einen Menschen zu vertreten. Das sich anscheinend auf den Ausdruck des Subjekts beziehende Wort, kann eine bloße *idée fixe* sein und in Annahme seiner Selbstreflexivität ein Wortphantom.

Bei dem Verstehen der Subjektivität im Fall der Dichtung Celans sind also zwei Perspektiven relevant: das Subjekt als Vergewärtigung eines Seienden in der Wirklichkeit des Gedichts, das Subjekt als Gegenstand und Funktion der Sprache. Die erste Perspektive hängt damit zusammen, dass die in der Dichtung erzeugten sprachlichen Bilder bei der Auffassung des Werks im Bewusstsein des Lesers zu den „wahrgenommen“, „gesichteten“, „gehör-

wert sind folgende Punkte: Die Wandlung im Verstehen des Subjekts vom Ursprung und Zentrum des Seins und des Denkens zum Mitspieler im permanenten Perspektivenwechsel durch Nietzsche und Heidegger, die Transformation der Auffassung des Subjekts durch Psychoanalyse hinsichtlich der Hinterfragung des Begriffs des rational autonomen Subjekts und Hervorhebung seiner Abhängigkeit, wobei das Subjekt als Wirkung von sprachlichen, ideologischen Handlungen verstanden wird, eine Radikalisierung der in-Frage-Stellung des substanzial Subjektiven und der Hervorhebung seiner linguistischen Determination.

ten“ Bildern der Imagination werden. Die zweite Perspektive bedenkt das Subjekt als sprachlich reflektiertes Subjekt, das vom Leser gerade auch als sprachliches vernommen wird.

Diese zwei Subjektauffassungen korrelieren mit einander, indem die Subjektivität eines Seienden in dem Gedicht projiziert wird und zugleich mittels der Sprache bestätigt oder vernichtet wird. Die Sprache, wenn wir sie als solche denken, ist nicht das Sein. Das Subjekt in der Sprache ist ein nicht-seiendes Subjekt *par excellence*. Das Wort, das das Subjekt nennt, überführt gleichzeitig das Subjekt als Seiendes. Das Wort verneint Existenz und das Leben des Geistes. Im Wort zeigt sich Seiendes als Nicht-mehr-Seiendes, aber auch das Seiende als Seiendes ist in der Dichtung gerade durch das Wort, durch Materialität des sprachlichen Zeichens gegeben. Die Sprache nennt, differenziert, verfremdet und eliminiert das Seiende. Einerseits lässt Celan Menschen, Stimme, Hand, Aug, Geist, Seele reden, andererseits überlässt Priorität des Sprechens der Sprache, dem Buchstaben, der Schrift selbst, wobei das Subjekt in Anlehnung an klassische abendländische Denktradition als ein mit dem Bewusstsein, mit dem Gedächtnis, mit dem kreativen Geist, dem Atem, der Stimme, der Sprache beschenktes Wesen, also Subjekt als Substanz verstanden wird und auf der Basis des modernen und postmodernen Denkens als zugrunde liegendes, gespaltenes, zerfallenes, dezentriertes, sprachlich determiniertes Subjekt verstanden wird¹⁰. Wenn auch im

¹⁰ Zu der Umformung des Verstehens des Subjekts in der Moderne und Postmoderne siehe in: Peter V. Zima, *Theorie des Subjekts*, Tübingen–Basel: A. Francke Verlag, 2007, 86–90, 170–183, 206–216.

einzelnen Gedicht die Beziehung zwischen Mensch und Welt expliziert wird – *Welt*, *Mensch* sind auch Wörter –, so besteht bei dem Verstehen die Beziehung zwischen Mensch (Leser) und Dichtung (Text), also schriftlicher Tradition und Kunst. Die Ambivalenz in der Subjektauffassung lässt von einer tiefgründigen und nicht überbrückbaren Differenz sprechen, aus der sich die Intensität des Bedeutungswechsels im einzelnen Gedicht schöpft und ständiges Überprüfen eigenen Zugangs zum Gedicht vom Leser verlangt.

Heimkehr: stummes Wort

HEIMKEHR

Schneefall, dichter und dichter,
taubenfarben, wie gestern,
Schneefall, als schließt du auch jetzt noch.

Weithin gelagertes Weiß.
Drüberhin, endlos,
die Schlittenspur des Verlorenen.

Darunter, geborgen,
stülpt sich empor,
was den Augen so weh tut,
Hügel um Hügel,
unsichtbar.

Auf jedem,
heimgeholt in sein Heute,
ein ins Stumme entglittenes Ich:
hölzern ein Pflock.

Dort ein Gefühl,
vom Eiswind herüberweht,
das sein tauben-, sein schnee-
farbenes Fahmentuch festmacht.¹¹

¹¹ Paul Celan, *Die Gedichte. Kommentierte Ausgabe*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005, 94.

Das Gedicht ist wenig analysiert worden, außer des Kommentars von Leonard Olschner in *Kommentar zu Celans „Sprachgitter“*, das sich gattungsgemäß mehr auf die Entstehungsgeschichte und Klärung mancher Passagen orientiert, sind uns eingehende Interpretatio-

Heimkehr ist das Gedicht, das aus der Stille hervorgeht. Der Vers „ein ins Stumme entglittenes Ich“ bildet ein gewisses Zentrum von dem sich das ganze Gedicht niederschreibt und seine Sprache gewinnt. Es handelt sich hier vor allem um eine Heimkehr als „Kehre“¹² des Bewusstseins, das

nen unbekannt. – Jürgen Lehmann (Hg.), *Kommentar zu Celans „Sprachgitter“*, Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2005, 143–149.

¹² Das Wort „Kehre“ ist hier mit seiner historischen Mehrdeutigkeit relevant, in welcher zu sehen ist, dass 1. der Mensch die Kehre vollziehen kann (die Kehre ist ursprünglich das Wenden mit dem Rosse, Pfluge, *das Umwenden*, beim Fahren), 2. der Weg den Menschen umkehren kann (Wendung; Kurve des Weges), 3. selbst der Mensch Kehre bedeuten kann, wo er Rückkehr oder Flucht vollzieht, wie gr. τροπή, 4. die Kehre Geschick im geistigen Sinne bedeuten kann, – geistige Wendung, das Ende, 5. die Kehre auf das Poetische bezogen werden und die Strophe bedeuten kann (Rompler von Löwenhalt, laut Grimmschen Wörterbuchs, übersetzt mit Kehre das griech. Στροφή). Vgl <http://germazope.univ-trier.de/Projects/WBB/woerterbuecher/woerterbuecher/dwb/wbgui>

Nicht minder signifikant für die Deutung des Gedichts ist das Bedenken der von Heidegger zugeschriebenen philosophischen Bedeutung von Wort „Kehre“. Kehre, so Heidegger, hat die Funktion der Einsicht („Einblitz“, „Eräugnis“), der Behaltung des Wahren („Wahrnis“) über das Verstellende des „Gestells“ hinaus. Kehre hilft zur Öffnung des Verborgenen in der Verborgenheit selbst inne und trägt zur Öffnung des Wesens des Vergessenen im Vergessenen selbst bei (was im weiteren Zusammenhang eine „Einkehr“ der „Epoche des Seins“ in der (modernen) Geschichte bedeutet): „Das Wesen des Gestells ist die Gefahr. Als die Gefahr kehrt sich das Sein in die Vergessenheit seines Wesens von diesem Wesen weg und kehrt sich so zugleich gegen die Wahrheit seines Wesens. In der Gefahr waltet dieses noch nicht bedachte Sich-kehren. Im Wesen der Gefahr *verbirgt* sich darum die Möglichkeit einer Kehre, in der die Vergessenheit des Wesens des Seins sich so wendet, daß mit *dieser* Kehre die Wahrheit des Wesens des Seins in das Seiende eigens einkehrt. / Vermutlich aber ereignet sich *diese* Kehre, diejenige der Vergessenheit des Seins zur Wahrnis des Wesens des Seins, nur, wenn die in ihrem Wesen kehrige Gefahr erst einmal als die Gefahr, die sie ist, eigens ans Licht kommt.“ „*Einblick in das was ist* – dieser Titel nennt jetzt das Ereignis der Kehre im Sein, die Kehre der Verweigerung eines Wesens in das Ereignen seiner Wahrnis. [...] Einblick in das was ist, - dies nennt die Konstellation im Wesen

kein Wort im Gedicht als genannte Selbstheit aussagt. Dem „Verlorenen“ als Verlorenem öffnet sich ein Ort in der Gegenwart des Gedichts, das in der Stummheit des genannten Ich verweilt. Wörter „Schlittenspur“ und „entglitten“, die jeweils in der Mitte des Wortes Präteritum vom „leiden“ – „litten“ in sich tragen, versammeln sich zu der Schrift des verborgenen Leidens, das als Spur im Gedicht zu lesen ist. Selbst das Ich, von welchem hier die Rede als vom „Subjekt“ sein sollte, verwandelt sich im Gedicht zur „Spur“, und zwar zur im Gedicht hinterlassenen Spur des Verlorenen als solchen. Das Gedicht versteht sich als ein Sich-auf-die-Suche-Begeben nach dem Ort der Erinnerung, was als ein Heim beim Namen genannt wird¹³.

des Seins. Diese Konstellation ist die Dimension, in der das Sein als die Gefahr west.“ – Martin Heidegger, *Die Technik und die Kehre*, Stuttgart: Klett Cotta Verlag, 2007, 40, 44.

¹³ In einem Essay über Paul Celans *Sprachgitter*, wo am Randgang das Zitat „Ein ins Stumme entglittenes Ich“ als Anmerkung steht, bespricht Maurine Blanchot das Subjekt als eine Leerstelle, die trotz ihrer Leere eine Fülle inne hat, die sich aus der Präzision der das Schweigen und „non-verbale Strenge“ konzentrierenden Sprache schöpft: „Niemand zeugt für den Zeugen. [Zitat aus dem Gedicht Celans *Aschenglorie* – I. B.] [...] Wo soll man den Zeugen suchen, für den es keinen Zeugen gibt? Was hier zu uns spricht, erreicht uns durch die äußerste sprachliche Spannung und Verdichtung, durch die Notwendigkeit, an Worten, die für etwas anderes als für ihren Sinn verknüpft, die lediglich auf etwas anderes hin ausrichtet und doch von nun an miteinander verbunden sind, festzuhalten und sie in einer Vereinigung, die keine Einheit ist, in Beziehung zu einander zu setzen. Und was aus diesen meist sehr kurzen Gedichten, in denen Begriffe, Sätze durch den Rhythmus ihrer unbestimmten Kürze von Weiß umgeben zu sein scheinen, zu uns spricht, ist, daß dieses Weiß, dieses Innehalten, dieses Schweigen keine Pausen oder Intervalle sind, die das Atemholen beim Lesen erlauben, sondern daß sie zu der selben, nur wenig Entspannung zulassenden Strenge gehören, einer non-verbalen Strenge, die nicht dafür bestimmt wäre, Sinn zu tragen, so als wäre die Leere weniger ein Mangel denn eine Sättigung, eine

„Heimkehr“ – das ist das Titelwort und die Situation des Gedichts: Man kehrt heim. Heimkehr ist eine Reise und ein Weg. Das Wort „Heimkehr“ lässt auch „Rückkehr“ und „Wiederkehr“ anklingen. Man kehrt zurück zum Ort eines gewissen Ausgangs – zu dem Ort des „Nicht-Jetzt“ und „Nicht-Heute“. Um eine Rückkehr zu vollziehen, braucht man umzukehren. Ob die Umkehrung bewusst geschieht, oder ob es eine Kehre des Weges ist, – des Weges der Sprache, der Sätze, der Verse, der Strophen, – die den Rückkehrenden wendet, ist fraglich. Was bei dieser Rückkehr zu geschieht, ist eine Wendung in der Zeit: Die verlorene Zeit bricht ein und – kehrt als ein „Gestern“ in Form der Erinnerung wieder. Das Wort „Schneefall“ der ersten Strophe ist das Wort des Einfalls, das Erinnerung hervorruft. „Schneefall“ evoziert ein Umschalten des äußeren Heute in ein inneres Gestern. „Als schiefst du auch jetzt noch“ gilt als Übertragung eines gestrigen Du in ein jetziges Du, eines schlafenden Du – in ein im Gedächtnis waches Du: das Du wacht in seinem Schlaf und weckt die Erinnerung. Das kann als Übertragung eines einst äußerlichen Gegenübers in ein innerliches Du dessen, der erinnert, verstanden werden. Das ist eine Heimkehr vom Nicht-

mit Leere gesättigte Leere. Doch vielleicht ist es auch die Sprache, die mir zunächst auffällt, eine Sprache, die oft so hart (wie manchen Gedichten des späten Hölderlin) – nein nicht hart, sondern grell und schrill, jenseits dessen, woraus Gesang entstehen kann – ist und dennoch niemals ein Wort der Gewalt hervorbringt, niemals zum Schlag ausholt, von keiner aggressiven oder zerstörerischen Absicht beseelt ist: so als hätte die Selbstzerstörung bereits stattgefunden, auf dass jeder andere verschont bleibe oder *daß bewahrt sei ein durchs Dunkel getragenes Zeichen*. [Zitat aus dem Gedicht Celans *Schliere* – I. B.] – Maurice Blanchot, *Der als letzter spricht*, Berlin: Mathias Gatzka Verlag, 1993, 11–13.

Benannten zu einem Du, das für das Heim, das Zuhause stellvertretend stehen könnte. Das Gelände des Schnees und des Eises, das auf der bildlichen Ebene des Gedichts zu vernehmen ist, ist gerade kein eigentliches Zuhause, wo man einkehren könnte. Der Ort, der gesucht wird, ist eine andere Fremde als diejenige, aus der man heimzukehren versucht und das angesprochene Du könnte deswegen als eine Artikulation des Übergangs vom Selbst zu einem Anderen verstanden werden¹⁴, wo der Andere auch eigenes Unbewusstes als Andersheit bzw. Fremdheit darstellen kann. Die Erinnerung ist die Verinnerlichung, die Einverleibung des Anderen, die Aufbewahrung, das Aufnehmen in sein Gedächtnis und in das Gedicht dieses Gedächtnisses. Wenn man „dichter und dichter“ als Homophon des Dichters liest, funktioniert das Gedächtnis als Verdichtung und das Gedicht als Gedächtnis.

Die Erinnerung könnte hier einen Ausfall bedeuten, aber einen lautlosen Ausfall im „Seelenleben“, – von der Dichte des taubenfarbenen Schnees aus, von der Endlosigkeit des Weißen öffnet sich „Schlittenspur des Verlorenen“. Das könnte ein Ausfall aus dem alltäglichen und dem herkömmlichen in sich tragen. Nicht das Verlorene als Gegenstand des Verlierens, nicht als Konkretum tut sich auf, sondern eben das Verlorene als Verlorenes. Im Ge-

¹⁴ In *Meridian* bedankt Celan die Verortung der Dichtung zwischen zwei Fremden: „[...] zweierlei Fremde – dicht bei einander. [...] vielleicht gelingt es ihr [der Dichtung I.B.] hier, zwischen Fremd und Fremd zu unterscheiden [...]? Vielleicht wird hier, mit dem Ich – mit dem hier und solcherart freigesetzten befremdeten Ich, vielleicht wird hier noch ein Anderes frei.“ – Paul Celan, *Der Meridian*, 7.

dicht erweist es sich als „Wahrheit“ des Verlorenen im Augenblick des Schmerzes, während der Wiederkehr des nicht gleichen, jedoch erkennbaren, identifizierbaren Schmerzens von je. Man wird bewusst dessen, dass das Verlorene wiederkehrt, und zwar als Erinnerung des Schmerzens des Fehlens, des Mangels. Das ist eine paradoxe Offenbarung: das Verlorene wird wahrnehmbar als Spur eines bestimmten Verlusts, indem der Grund des Verlierens, auch das Wesen des Verlorenen verborgen bleibt. Das Verlorene ist gerade das, was verloren wurde, was (einem) nicht existiert. Diese Nicht-Existenz fungiert im Gedicht als Wort-Spur, als poetische Vergegenwärtigung des Nicht-da-Seienden, des Nicht-Seienden und sogar des Nichts. Die mit der Entdeckung der „Schlittenspur des Verlorenen“ verbundene Einsicht der zweiten Strophe wendet sich in der dritten Strophe zur Konkretisierung und Multiplizierung des Gesichteten (des Erinnernten): „Darunter, geborgen, / stülpt sich empor, / was den Augen so weh tut, / Hügel um Hügel, / unsichtbar.“ Die Wehen des Schnees sowie das Wehtun des Ersichteten stülpen sich zu den bergenden, schließenden Hügeln der Unsichtbarkeit.

Das Sehen, das Denken, das Leiden, das Gedenken zeigen sich in Verweigerung eines sprechenden Ich wie durch die Schleier des Unpersönlichen. Ein Ich ließe sich nur indirekt durch ein ausgesprochenes Du der ersten Strophe erahnen, aber das lässt es nicht: Das Du des Gedichts ist kein Du des Dialogs, sondern ein Du von der durch grammatische Form des Irrealis hergestellten Irrealität. Es gibt aber auch kein Ich im Gedicht, das von sich aus spricht, welches

den Satz als erste Person Singular leitet, es gibt kein Subjekt. Niemand spricht in diesem Gedicht über sich. Aber es gibt eine Perspektive als Optik, als sprachliche Konzentration und Zuspitzung der Sicht eines verschwiegene Selbst. Durch die verweigerterte Explikation des Subjekts als Ich wird jene Verweigerung der Benennung des Sehenden, des Erinnernden und des Leidenden offensichtlich. Der freiwillige Entzug des sprechenden Ich vom Gedicht ist das hütende Aufbewahren des Raumes für ein anderes, „ein ins Stumme entglittenes Ich“ der vierten Strophe. Das Ich als ein reflektiertes, substantiviertes Ich, bloß ein Nomen, aber kein Personalpronomen im direkten und etymologischen Sinne, – und kein Name. Das Ich wird zugleich ausgesprochen und aufgehoben, – dieses Ich ist ohne Stimme. Der Verlust eigener Bahn, das Entgleiten von der Spur, das Stummsein gelten als Merkmale dieses Ich. Das ist eine Umkehrung im Gedicht: ihm wird jetzt der Verlust zugeschrieben und vor allem der Verlust der Sprache, dann der Verlust der Existenz – indem es nicht mehr Ich sagen kann, ist es auch keine Person, kein Subjekt mehr¹⁵.

Bezüglich der Wendung „hölzern ein Pflock“ ermöglicht vierte Strophe mehrdeutiges Lesen: „Auf jedem [Hügel] [...] hölzern ein Pflock.“ Auf dem Hügel stehender hölzerner Pflock verweist auf ein Grabmal. Demzufolge – auf der Meta-

¹⁵ In Materialien zu *Meridian* stellt sich Celan die Frage der Präsenz und Absenz des Subjekts und die Form möglicher Subjektivität in der Dichtkunst mit folgenden Markierungen: „Selbstaufgebung des Subjekts = möglich in der Dichtung???“ und Ganzheit des Subjekts = nicht der ganze Mensch“, – Paul Celan, *Der Meridian*, 205.

Ebene – versteht sich das Gedicht als Kenotaph¹⁶. „Ein ins Stumme entglittenes Ich: [...] hölzern ein Pflock“ (Doppelpunkt versteht man als Auslassung von „ist“ oder „also“). Das ist gerade die Fixierung, die Bestätigung des Existenzverlustes. Da eröffnen sich zwei Möglichkeiten fürs Deuten: entweder entbehrt das Ich des Seins durch das ganze Gedicht, und die vierte Strophe nur „Einkehren“ in das Bewusste des geahnten Nicht-Da-Seins ist, oder aber verliert sich das Ich erst und endgültig im Moment des Aussagens seiner Stummheit und Erstarrtheit. Das Ich im impliziten Vergleich zu dem Pflock würde dann zu einem anthropomorphen¹⁷ Pflock ohne Menschliches erklärt, zu einer Substanz ohne Subjekt, zu einem erstarrten Überrest eines vermutlich einst atmenden, sprechenden Menschen transformiert worden, seltsam gemacht, befremdet angesichts des Todes, der im Text durch das Stumme hindurchzusprechen scheint.

Gesprochen wird im Gedicht vom Tode her und über einen gewissen Rückzug der Zeit. Der Tod, der unwiederholbare, jedem

¹⁶ Das Denken der Dichtung als des Kenotaphs ermöglicht auch die Assoziation mit dem Gedicht *Kenotaph* aus dem Band von *Schwelle zu Schwelle*.

¹⁷ Paul de Man definiert die Trope des Antropomorphismus als Figur, die in sich selbst die Andersheit anderen Dinges bewahrt und den Anschein verleiht, in sich etwas Vorausgegebenes zu erkennen, was es eigentlich nie in einer Vorzeitigkeit der Figur gab und was erst mit der Konstitution dieser Figur entsteht: „[...] ein Antropomorphismus ist nicht eine einfache Trope, sondern eine Identifizierung auf der Ebene der Substanz. Er nimmt eine Sache für eine andere und impliziert derart die Konstitution bestimmter Gegenstände noch vor ihrer Ineinssetzung, er nimmt etwas als etwas anderes, das er dann als gegeben behaupten kann.“ – Paul de Man, „Antropomorphismus und Trope in der Lyrik“, Paul de Man *Allegorien des Lesens*, Frankfurt a.M., 1988, 181.

nur eigene¹⁸, kehrt als Gedanke des Verlusts zurück und wird nicht beim Namen genannt, „der Tod“ als Wort des Gedichts fällt aus, aber er fällt ins Wort. Der Tod ist als Unfall der Sprache passiert: das Ich entgleitet und wird „heimgeholt“ in sein ungeheures, unheimliches „Heute“, in seine Selbstlosigkeit, in sein Nicht-Sein in der Stummheit, die ihrerseits zur Sprache des Gedichts gehört. Und in dieser radikaler Entfremdung und Verfremdung hält das Gedicht das Fremdgewordene in der Nähe, denn das Andere ist nicht nur der Tod, der Andere ist auch das Ich. Das hängt mit der Stiftung der Identität dieses Ich zusammen: das Ich wird bei der Aussage seines Verstummens bzw. des Zum-Stimmen-Erklärens konstituiert. Das geschieht nicht in einem Sprachakt eines Sprechenden, sondern im diesem Ich zugrunde liegenden Prozess der Differenzierungen. Das Stumme weist in Selbstheit dieses Ich die ihm immanente Differenz auf, so dass die keine äußere Grenzlinie zwischen dem Selben und dem Anderen markiert werden kann. Diese Differenz ist ihm eigene Sache, die das eigentlich Eigene im Tode in Vergessenheit geraten lässt, – die dominierende Differenz macht das Ich zum Anderen. All das wäre der Inbegriff der Verfremdung als solcher, Verfremdung schlechthin.

¹⁸ Singularität des Todes beschreibt Heidegger in *Sein und Zeit*: „Keiner kann dem Anderen sein Sterben abnehmen. Jemand kann wohl „für einen Anderen in den Tod gehen“. Das besagt jedoch immer: für den Anderen sich opfern „in einer bestimmten Sache“. Solches Sterben für ... kann aber nie bedeuten, daß dem Anderen damit sein Tod im geringsten abgenommen sei. Das Sterben muß jedes Dasein jeweilig selbst auf sich nehmen. Der Tod ist, sofern er „ist“, wesensmäßig je der meine. Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, 240.

Unbestimmtheit des Selben und des Anderen lässt auch das Ich als „eine Form“ des Du der ersten Strophe erklären, wo das Du als Spiegelung des Ich gedacht werden kann. Es sei, das gestrige, schlafende Du der ersten Strophe wäre zum stummen, toten Ich der vierten Strophe verwandelt. Wenn sich das Gedicht tatsächlich aus der Perspektive eines Dritten schöpft, dann ist auch die Identifikation dieses Dritten mit dem „ins Stumme entglittenen Ich“ nicht auszuschließen: Der Dritte erklärt die Identifikation mit dem Ich, indem er „ein Ich“ im Gedicht sein lässt. Die Identifikation mit diesem Stummgewordenen Ich kann die Identifikation mit all den Stummgewordenen bedeuten, ein Wort wird gesagt, eine Handlung vollzogen, es lässt sich als Aussage formulieren: ich verschweige mich selbst und in meiner stummen Aussage erkläre mich zu diesen.

„Auf jedem [Hügel] [...] ein ins Stumme entglittenes Ich“, – das würde heißen – auf jedem Hügel ein jeweils ins Stumme entglittenes Ich. Das konkrete Ich vertritt nach dem Prinzip *pars pro toto* ein Heer von „ins Stumme entglittene[n] Ich[s]“. Dieser Übergang vom Singulären zum Mehrfach-Singulären ist eine unreduzierbaren semantischen Überfluss stiftende Übertragung (zu dem Überfluss würde auch eine Analogie des herübergewehten taubenfarbenen Schnees zu der Zerstreung der Asche gehören). Und über alle Worte des Erfahrenen als Erinnerten erhebt sich in der letzten Strophe „ein Gefühl, [...] das sein tauben-, sein schnee- / farbenes Fahmentuch festmacht“ und somit ein Neuland betritt. Dieses Neuland kann mit dem Unbehagen der Taubheit (im Wortsegment

„taube-“ des Kompositums „taubenfarben“ besteht eine homonymische Relation zum Wort der / die „Tauben“) verknüpft werden, welche mit dem Stummsein des Ich korreliert. Das Gefühl, ein von seiner Herkunft getrenntes Gefühl, ein Echo (im Widerhall des *Tauben-*, des *Schnee-farbenem*) und somit ein Echo des Gefühls macht sich fest – möglich wird zu Wort – und scheint den Status des Subjektes zu erlangen und wohl nicht zuletzt das Gefühl als Gedicht. Das Gefühl hängt mit der Stimmung zusammen, und die Stimmung mit der Stimme, die in diesem Gedicht ausfällt und die Weichen des Subjekts als Nicht-Seienden stellt. Das Gefühl wäre dann ein „vaterloses“ Gefühl, dass sich lesen, aber nicht bestimmen lässt.

Stimmen – die Wiederholung des Nicht-Seienden

Stimmen, ins Grün
der Wasserfläche geritzt.
Wenn der Eisvogel taucht,
sirr die Sekunde:

Was zu dir stand
an jedem der Ufer,
es tritt
gemäht in ein anderes Bild.

*

Stimmen von Nesselweg her:

Komm auf den Händen zu uns.
Wer mit der Lampe allein ist,
hat nur die Hand, draus zu lesen.

*

Stimmen, nachtdurchwachsen, Stränge,
an die du die Glocke hängst.

Wölbe dich, Welt:
Wenn die Totenmuschel heranschwimmt,
will es hier läuten.

*

Stimmen, vor denen dein Herz
ins Herz deiner Mutter zurückweicht.
Stimmen von Galgenbaum her,
wo Spätholz und Frühholz die Ringe
tauschen und tauschen.

*

Stimmen, kehlig, im Grus,
darin auch Unendliches schaufelt,
(herz-)
schleimiges Rinnsal.

Setz hier die Boote aus, Kind,
die ich bemannte:

Wenn mittschiffs die Bö sich ins Recht setzt,
treten die Klammern zusammen.

*

Jakobstimme:

Die Tränen.
Die Tränen im Bruderaug.
Eine blieb hängen, wuchs.
Wir wohnen darin.
Atme, daß
sie sich löse.

*

Stimmen im Innern der Arche:

Es sind
nur die Mäuler
geborgen. Ihr
Sinkenden, hört
auch uns.

*

*Keine
Stimme* – ein
Spätgeräusch, stundenfremd, deinen
Gedanken geschenkt, hier, endlich
herbeigewacht: ein
Fruchtblatt, augengroß, tief
geritzt; es
harzt, will nicht
vernarben.¹⁹

¹⁹ Paul Celan, *Gedichte*, 91–92.

Das Gedicht entfaltet sich als ein Weg zwischen den Spannungsfeldern Stimme und Schrift. Es beginnt mit dem Wort „Stimmen“, wird durch sechs Asterisken in acht Abschnitte geteilt, von welchen jeder mit der Wiederholung des Anfangswortes Stimmen beginnt außer Transformation der Pluralform zu Singular und Variationen im sechsten Abschnitt – „Jakobstimme“ – und im letzten Abschnitt – „keine / Stimme“. Das Wort „Stimme“ als Verweis (und nur als Verweis) auf Lautliches steht in Opposition zu vor jedem neuen Abschnitt gesetzten Sternchen, das als Kennzeichnung von erschlossenen, nicht belegten Wortformen gilt. Asterisken als Interpunktionsstrichen tragen keine semantische Bedeutung in sich, aber als markierte Zeichen stehen sie im Gegensatz zu bloßen Leerstellen. Die Anfangstellung und die Kursivschrift isolieren „Stimmen“ von anderen Wörtern des Textes, – „Stimmen“ hat man als Geschriebenes und als Sich-Schreibendes zu lesen: sie schreiben sich, indem sie sich wiederholen.

Die Wiederholung von Stimmen konzentriert auf das stimmhafte und erweckt Neugierde, um wessen Stimmen es sich im Gedicht handeln könnte. Die Stimmen erscheinen nicht durch ihre Gestalt, sondern durch ihre Geschriebenheit und ihren Ruf, erscheinen in ihrer Pluralität und scheinen sich gegen jede Bestimmung und Zuordnung zu wehren. Selbst die Nennung bei Namen „Jakobstimme“ – die in semantischem Zusammenhang von der Strophe den Jakob des Alten Testaments²⁰ bedeutet

²⁰ Die Stelle aus der Bibel, die im Gedicht als Reminiszenz auftauchen mag, lautet: „Also trat Jakob zu seinem Vater Isaak; und nachdem er ihn betastet hatte,

und sekundär auch auf Apostel Jakob verweisen könnte (zumal assoziative Verbindlichkeit zwischen „Totenmuschel“ dritten Abschnitts zu „Jakobmuschel“ besteht) – verpflichtet sich nicht zur festen Bestimmung. Jakobstimme, auch als singular zu denkende Figur, ist diese Stimme als Bibelwort ohne tatsächliche Erscheinung, Stimme ohne Bild und ohne Erklingen - in und durch Wiederholung der (heiligen) Schrift eben keine Stimme. In der Iteration des Unbestimmbaren im Wort Stimmen schafft sich Ferne des Verstehens: Indem es sich nicht auf jemanden anderen, sondern allein auf sich selbst bezieht, ist es Zitat von sich selbst²¹. Die Wiederholung

sprach er: die Stimme ist Jakobs Stimme, aber die Hände sind Esaus Hände“ (Genesis: 27:22). In diesem Bibelwort handelt es sich um *Betrug* Jakobs wegen *Segnung* Isaaks, indem Jakob sich stellt, sein erstgeborener Bruder Esau zu sein, um die Segnung des Vaters vor seinem Tod zu bekommen. Möglich wäre Jakobstimme in Gegenüberstellung Esaus Tränen und zugleich als Aussprechen, Gültigmachen der Tränen durch eigene Sprache verstehen. Auch Beziehung zwischen *Stimme* und *Hand* kann auch im Gedicht wieder erkannt werden, aber in einer invertierten Form: während in der Bibel die Hand trägt und die Stimme wahrsagt, ist die Hand im Gedicht wahr-lesende Hand (*Wer mit der Lampe allein ist, / hat nur die Hand draus zu lesen*) und die Stimme kann auch als trügerisch gelesen werden (*Stimmen vom Galgenbaum her; [...] tauschen und tauschen*).

Andererseits kann Gedicht auch Referenz zu Büchners Erzählung *Lenz* nehmen, in welcher auch „Jakob“ und „Stimme“ anklingen: „Er erzählte, wie er eine Stimme im Gebirge gehört, und dann über den Tälern ein Wetterleuchten gesehen habe, auch habe es ihn angefasst und er habe damit gerungen wie Jakob“ – Georg Büchner, *Dichtungen. Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente in zwei Bänden*, Hg. Henri Poschmann, Bd. 1., Frankfurt a. M.: Insel Verlag, 238.

²¹ In Büchnerpreisrede – wird zweiter Abschnitt des Gedichts ebenfalls als Zitat aufgenommen. Im Unterschied zu Gedichtfassung ist in *Meridian* das Wort Stimmen nicht kursiv gedruckt, aber der Satz „Komm auf den Händen zu uns“ wird mit der kursiven Schriftweise hervorgehoben. Das geschieht anscheinend wegen der Herstellung der Analogie zum davor stehenden Zitat aus Büchners *Lenz* „Nur war es ihm manchmal

von Stimmen veranlasst eine Art Selbstbegegnung des Wortes als Begegnung eines Fremden, wo das Wort sich selbst als ein gewisses Fremdes liest.

Die Figur der Stimmen, wie die der Schrift, zentriert das Gedicht auf das Sprachliche, das auf der differenziellen Konstitution von Bedeutung beruht. Die Stimmen tragen in sich die Deutungsmöglichkeit der Fluidität und Widerrufbarkeit, indem sie ephemere sind. Die Schrift entwirft in diesem Gedicht zwei Ebenen, und zwar die „primäre“ und die „sekundäre“, und zwar die im Gedicht zum Thema gemachte Schrift, also die von „Kultur“ zur „Natur“ übertragene Schrift, die sich als lösbar darstellt, und Schrift des Gedichts selbst, die bewahrt, in Schrift des Buches archiviert wird und als zu lesende gilt²².

Der erste Satz des Gedichts „Stimmen, ins Grün der Wasseroberfläche geritzt“ impliziert das Schreiben als „Ritzen“. In Wasserspiegelschrift geschriebene Stimmen sind als umgekehrt gespiegelte zu denken. Das Bild, welches die Stimmen auf die Wasseroberfläche werfen, ist ein verkehrtes Bild von Stimmen selbst. Die Verkehrung des Bilds, Teilungsprinzip

unangenehm, daß er nicht auf dem Kopf gehen konnte“, Verbindung von Büchners Lenz und Lenz-Figur in Celans *Gespräch im Gebirg* und dessen Ausführung vom Gedanken der Begegnung von sich selbst in fremden und eigenen Texten: „Ich bin ... mir selbst begegnet“ – Paul Celan, *Der Meridian*, 9, 11.

²² Anja Lemke erläutert die Schrift vor allem in ihrer Funktion von Informations- und somit auch Erinnerungsspeichers:

„Die traditionelle Verbindung von Schrift und Speicher, aber auch die damit einhergehende Vorstellung des Gedächtnisses als Wachsplatte, auf dem sich die Erinnerungen in Form von Abdrücken ablagern, weicht einem Spiel von Anwesenheit und Abwesenheit.“ – Anja Lemke, *Op. cit.*, 120.

der Zeit, welche im Wort „Sekunde“ ausdrücklich gemacht wird, gelten als die dem Gedicht Form gebende Inversion, aus der Werner Hamacher eine das Gedicht durchquerende Zäsur rekonstruiert, von der aus die Sprache sich selbst und nichts anderem mitteilt²³.

Eine Wiederholung der Reflexivität erfolgt durch die Einführung des Bildes der Träne im sechsten Abschnitt. Das Spiegelbild und das Gespiegelte beziehen sich auf das Menschliche im „Wir“: „Die Tränen. / Die Tränen im Bruderaug. / Eine blieb hängen, wuchs. / Wir wohnen darin. / Atme, daß / sie sich löse.“ Diese Surrealität der in der Träne gespiegelten Welt, die mit dem Imperativ „Wölbe dich, Welt“ korrespondiert, ist das Spiel zwischen Präsenz und

²³ Werner Hamacher eine sehr aufschlussreiche Auslegung der Bedeutung des Ritzens, Schneidens, Mähens des Sinnes durch die Figur der Inversion in Bezug auf der Zeit- und Bedeutungsstrukturen in der ersten Partie des Gedichts angeboten, die Inversionsfigur „ritz“ und „reist“, sodass Risse in Zeit, Risse in Bildlichkeit demonstrierend, die Risse in der Textualität und in der Mitteilungsfunktion der Sprache entstehen: „Die [...] Transformation [...] ist von einem Schnitt verursacht: das Vertraute tritt *gemäht* in ein anderes Bild-, und zwar gemäht vom Schnitt der hier etymologisch verstandenen „Sekunde“, vom *secare* der Zeit. Die Zeit verwandelt die Stimmen in Wasserspiegelschrift und die vertrauten Bilder der gegenständlichen Welt in die abgewandten, verkehrten und verletzten des literarischen Textes, der ihnen keinen anderen Grund mehr bietet als den einer *unda*, in der sie versinken. Aber derselben Verletzung unterliegt auch die Sprache, in der das Gedicht diesen Wechsel vom feststehenden Bild ins verkehrte artikuliert: nicht nur die Metapher des Mähens aus der latent gewordener Metapher im Wort einer fremden Sprache (dem *secare* der „Sekunde“) gewonnen [...] ist auch selbst noch zu schneiden und als „diese Kunde“ zu lesen. [...] Die Sekunde – diese Kunde: es ist die Zeit als schneidende, die sich in der Inversion der Bilderwelt bekundet, aber diese Kunde vollzieht die Inversion nur so, daß die Sekunde selbst – das zeitliche Atom – ihrem eigenen Teilungsprinzip unterworfen und die Einheit ihrer Bekundung zerspalten ist. – Werner Hamacher, *Op. cit.*, 98.

Absenz, wo die Welt da hier ist und da fort ist: die Realität der gespiegelten Welt ist nicht in ihrem Grund verwurzelt. Wenn die Träne sich löst, tritt auch dieses Bild „gemäß in ein anderes“, zieht sich der Wohn-Ort des Wir ins Nirgends zurück, und das gespiegelte Wir geht damit verloren. Die Wahrheit der Träne ist ein temporaler Schnitt im durch die Dauer gekennzeichneten „Schaufeln des Unendlichen“. Was in der Spiegelung vom ersten Blick bewahrt wäre, transformiert sich in der Tat zum unaufhörlichen schreibenden Schaufeln von Unendlichkeit der Sprache in der endlichen Materie des Gedichts. Der Bejahung der Unendlichkeit wird auch im „(herz-) / schleimige[n] Rinnsal“ fünften Abschnitts sowie als geritztes, harzendes und nicht vernarben wollendes Fruchtblatt der letzten Strophe des Gedichts dargeboten. „Herz“, „Schmerz“ und „Furcht“ versammeln sich zu der „surrealen Irrealität“, die mit all den Spiegelungen im Gewässer des Gedichts aufgedeckt wird. „Fruchtblatt“, – das kann paronomastisch auch „Furchtblatt“ einbeziehen, auf der meta-poetischen Ebene Beziehung zwischen Dichtung und Furcht reflektieren und „wunde“ Kunde des Gedichts eröffnen. Fruchtblatt, ein - Teil der Blüte, der die Samenanlagen trägt, ist in dem Gedicht geschnitten. Dass ist der Schnitt, der das Gedicht stört, den Sinn wie eine Blüte zu öffnen. Die nicht zu stillende Harzung als Blutung der Wunde mit ihrem Geschnitten- und Beschnittensein²⁴ weist

²⁴ Der Problematik des Datums als *Beschneidens*, der *Wunde* und der *Narbe* in Bezug auf Textsinn und Leseerfahrung widmet Jacques Derrida im VII. Kapitel Celan-Studie *Schibboleth*, wobei er aufgrund Celans Metapher *wundgelesen* (Gedicht *Dein vom Wachen*), Wendungen *beschneide das Wort* (Gedicht *Einem, der*

auf die Übertragbarkeit dieser Wunde auf dem Lesenden, der im Stich gelassen ist, den hinterlassenen Schmerz des Gedichts zu lindern. Gerade die Wunde des Gedichts ist einmalig und unwiederholbar, aber sie überträgt unendliches Fehlen auf den Anderen, auf den Lesenden. Das Gedicht hat eine besondere Art Leid zu tun, es schmerzt auf einem Blatt und im Herzen des Gegenübers.

Bei dem Fragen nach der Subjektivität in diesem Gedicht ließe sie vom ersten Blick die Beziehung der Intersubjektivität zwischen dem mit dem Pronomen „Du“ bezeichneten Selbst des Gedichts und den imaginären Stimmen, feststellen. Ein Du, das im Spiegelungscharakter dieses Gedichts, an ein Ich als Instanz des Gedichts erinnert, weist keine Identität im Gedicht auf und kann nicht mit der sprechenden Instanz gleichgesetzt werden. Solche Rollen sind zu beobachten: das Du, zu dem Stimmen sprechen, das Du, mit dem die Welt

vor der Tür stand), jenes Geschlecht, jenes gemordete und niemandes Wurzel (Gedicht *Radix, Matrix*) u.a. eine Philosophie der Zäsur entwirft. Für unsere Fragestellung wären folgende Passagen relevant: [...] die Wunde oder die Narbe [...] ist durch einen Faden mit der Lesung verbunden. Zu sagen, sie sei mit lesbar, wäre im wahren Sinne des Wortes falsch, denn sie ist ebenso gut unlesbar, und genau das ist der Grund, weshalb sie in ihrer Lesung bis aufs Blut geht. Die Narbe gehört zur Erfahrung der Lektüre“ (S.109). „Wenn das Wort Beschneidung auch selten auch in seiner buchstäblichen Bedeutung, außer im Zusammenhang mit der Beschneidung des Wortes, auftaucht, so lässt dafür die *Tropik* der Beschneidung im ganzen Text ihre Schnitte, Zäsuren, chiffrierten Bündnisse, ihre verwundeten Ringe zurück. Die Verwundung, die Leseerfahrung selbst, ist universal. Sie hat zugleich mit den Unterscheidungsmerkmalen und der der Ziehrichtung der Sprache zu tun: Die Unzulänglichkeit des Anderen kehrt in der Verwundung in das Selbe zurück, datiert den Ring und versetzt in Drehung“ (S. 110) – Jacques Derrida, *Schibboleth. Für Paul Celan*, Wien: Passagen Verlag, 2007, 109–128.

angeredet wird, ein Du, dessen Herz „ins Herz [s]einer Mutter zurückweicht“, das Du, das zu Mehrheit des „Ihr“ im siebten Abschnitt transformiert wird, das Du letzten Abschnitts, das in Abwesenheit von „Stimme“ auch als Du des Lesers verstanden werden könnte. Das Du des Gedichts ist dem ständigen Prozess der Differenzierungen unterzogen, in welchem immer wieder ein anderes Du ausgeprägt wird.

„Stimmen“ sind im Gedicht kein Subjekt, obwohl es eine Verführung besteht sie Subjekt zu nennen²⁵. Die Frage, wessen Stimmen sprechen im Gedicht, weichen der Antwort aus. „Stimme“, wenn man die Bedeutungen des Wortes denkt²⁶, ist Instrument (Sprech- und Singstimme), Mittel (Besitz des Sprechenden, mit dem er wirkt), Form und Inhalt (Ton) zugleich. Die Stimme ist seit alters her als Mittel der Sprache und Instrument zur Mitteilung des

Bewusstseins verstanden worden, – Stimme hängt mit der Sprachfähigkeit zusammen. Schon Aristoteles hat in *Politik* die Gabe der Sprache als Wesensart des Menschen hervorgehoben. Das Denken der Begabung des Menschen mit der Sprache und Schöpfungsfähigkeit des Menschen impliziert das Denken der Stimme als des Körpers und der Seele. Die Stimme hängt von dem Sprechwillen, Sprachvermögen, Sprachkönnen, selbst vom Am-Leben-Sein des Subjekts ab. Um Stimme herausholen zu können, um ein Wort sagen zu können, braucht man Atem. In der Pause des Atems, in dem loswerden der eingeatmeten Luft entsteht das Wort. Atem ist Bedingung des Sprechens, kann aber auch seine Störung sein, z.B., unregelmäßiger Atem als Bruch im Satz, im Wort. Gerade in der Stimme, die Atem voraussetzt (und Atem kommt in vierter Partie des Gedichts zum Ausdruck „Atme, daß / sie sich löse“), verbindet sich das körperliche mit dem Geistigen, wobei Stimme äußere Seite des Bewusstseins bedeutet. Stimme ist aber wahrnehmbare, am Körper hängende Form (der vom Kehlkopf erzeugte Ton: „Stimmen, kehlig im Gruß“).

Die Stimme verbindet man im archetypischen Denken – den Vers „*Stimmen* im Innern der Arche“ kann man als Stimmen aus der Uhrzeit, aus der Arché begreifen – mit dem schöpfenden Subjekt - Gott (einhauchen des Atems dem Leblosen und Rufen ins Sein, das Anfangwort, Gottes Stimme) und mit dem Dichter (als göttlicher Bote u.ä.). Das dichtende Subjekt, Autor, beseelt mit dem Geist enthaltenden Atem, Spiritus, das Gedicht. Da kann man Parallele zu Celans Definition der Dichtung als

²⁵ Christine Ivanović vertritt die Idee der Subjektivierung der Stimmen: „Von Stimmen ist die Rede, von den Stimmen selbst scheint aber auch die Rede auszugehen; dies wird angezeigt mit Doppelpunkten am Ende der Verse [...], die jeweils folgende Gedichtshälfte als direkte Rede der zuvor angesprochenen Stimmen auffassen lassen“ und bei Analyse siebten Abschnitts fährt fort: „ähnlich wie im zweiten Gedichtabschnitt scheinen hier die Stimmen selbst sprechendes Subjekt zu sein.“ Ganz gewiss wäre es möglich einige Abschnitte als „Rede“ der Stimmen zu identifizieren, nicht notwendig aber als „direkte Rede“. Welche Rede im modernen Gedicht „direkt“ sein kann, ist fraglich, besonders wenn das Gedicht von dem Raum des Bewusstseins, und gar des Bewusstseins eigener Sprache ausgeht? Mit der Aussage, dass Stimmen „sprechendes Subjekt“ sind, sollte man also vorsichtiger sein. – Christine Ivanović „Nesselschrift. Stimmen im Zentrum von Celans Werk“, Hans-Michael Speier (Hg.), *Gedichte von Paul Celan*, Stuttgart: Reclam Verlag, 2002, 48, 57.

²⁶ Zu den Bedeutungen des Wortes Stimme siehe das Grimmsche Wörterbuch. Zugang: <http://germazope.uni-trier.de/Projects/WBB/woerterbuecher/woerterbuecher/dwb/wbgui>

„Atemwende“²⁷ ziehen. Und gerade dieser Atem, diese Stimme des Gewissens, als nonverbales Segment grundsätzlich außerhalb des Körpers vom sprachlichen Zeichen seiend, erscheint hier transformiert, zur Sprache veräußert, als Signatur des Schreibenden. Der Atem, wie die Stimme, ist zum geschriebenen Worte gewendet. Wenn man das Einatmen etymologisch mit der „Inspiration“, Begeisterung verbindet, dann ist das Ausatmen die „Expiration“ und „Expression“. Expression, also der Ausdruck im Fall Dichtung findet nicht ohne Einpressung des Wortes auf dem Papier statt und bedarf der Bewegung einer lesenden Hand²⁸, die die Einpressung der Psyche herauslesen könnte: „Wer mit der Lampe allein ist, / hat nur die Hand, draus zu lesen.“ Der deiktische Verweis „draus“ ist ein Rätsel: man fragt sich, ob man aus dem schmerzenden Weg der Nesselgewächse, aus den Spuren der Nessel auf den Händen des Du oder aus der Hand der personifizierten Dichtung als „Richtung und Schicksal“²⁹ oder aus den Stimmen selbst

lesen muss. Man spricht hier wohl von einer eingepressten Spiritualität, Mündlichkeit, die allein in ihrer Schriftlichkeit und als Schriftlichkeit lesbar ist.

Die Stimmen könnten, mit Paul de Man, nicht als Subjekt, sondern als Figur der Prosopopöie verstanden werden³⁰. Die Stimmen gehen wie Geister von der Wunde hervor, von der der Schmerz der Erinnerung „grüßt“. Die Begeisterung hier ist eine verkehrte Begeisterung. Man wird begeistert, indem man dem Ungeheuer bewusst wird. Auf das Tot-Sein wird im dritten und im vierten Abschnitt Akut gesetzt: „Stimmen, nachtdurchwachsen Stränge, / an die du die Glocke hängst“ korrespondiert mit „Stimmen vom Galgenbaum her“. Selbst die Nennung von Wörtern „Strang“ und „hängen“ weist auf den Tod hin³¹, was später im „Galgenbaum“ wiederkehrt. Die Stränge als Verweis auf Stimmseile könnten nicht nur metonymisch, sondern bildlich direkt verstanden werden, - als von den Stimmen losgerissen, geteilt zum Objekt gemacht, auf dem die für Tote zu

²⁷ *Dichtung: das kann eine Atemwende bedeuten* (Meridian, S. 7). Den Titel *Atemwende* trägt auch Celans Gedichtband von 1967.

²⁸ Celan beschreibt in einem Brief an Hans Bender das Gedicht als Handwerk: [...] *Handwerk ist, wie die Sauberkeit überhaupt, Voraussetzung aller Dichtung. Dieses Handwerk hat ganz bestimmt keinen goldenen Boden – wer weiß, ob es überhaupt einen Boden hat. Es hat seine Abgründe und seine Tiefen manche (ach, ich gehöre nicht dazu) haben sogar einen Namen dafür. / Handwerk – das ist die Sache der Hände. Und diese Hände wiederum gehören nur einem Menschen, d.h. einem einmaligen und sterblichen Seelenwesen, das mit seiner Stimme und seiner Stummheit einen Weg sucht. / Nur wahre Hände schreiben wahre Gedichte. Ich sehe keinen prinzipiellen Unterschied zwischen Händedruck und Gedicht.* – Paul Celan, *Gesammelte Werke*, Bd. III, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 2000, 177.

²⁹ Paul Celan, *Der Meridian*, 3.

³⁰ „Es ist die Figur der Prosopopöie, die Fiktion der Apostrophierung einer abwesenden, verstorbenen oder Stimmlosen Entität, wodurch die Möglichkeit einer Antwort gesetzt der Entität die Macht der Rede zugesprochen wird. Eine Stimme setzt einen Mund voraus, ein Auge und letztlich ein Gesicht, eine Kette, die sich in der Etymologie des Namens der Trope manifestiert: *prosopon poin*, eine Maske oder ein Gesicht (*prosopon*) geben.“, „In Maße, in dem die Sprache eine Figur (oder Metapher oder Prosopopöie) darstellt, ist sie in der Tat nicht der Gegenstand selbst, sondern seine Repräsentation, das Bild des Dinges, und als solche ist sie still und stumm, so stumm wie die Bilder es eben sind.“ Paul de Man, *Die Ideologie des Ästhetischen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 199, 140, 145.

³¹ Vgl. die Wendung hin „jemanden zum Tod durch Strang verurteilen“, *Duden Universal Wörterbuch*, Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich: Dudenverlag, 1996, 1479–1480.

läutende Glocke gehängt wird. Das Attribut „Nachtdurchwachsen“ zeugt davon, dass kein Licht „der Lampe“ voriger Strophe Stränge durchdringen kann, sie sind voll von der Nacht und in geläufiger Übertragung – voll von der Nacht des Todes. Daher sind auch die Stimmen nur mit dem Einbeziehen der Semantik des Todes lesbar. Stränge verstehen sich als stimmloser, sterblicher Rest der einst gewesenen, gleich von dem Grabe steigenden Stimmen, Frage bleibt, ob diese Stimmen vernommen werden können.

„Glocke“, „Totenmuschel“ und „läuten“ stellen eine Beziehung von Ton und Tod dar: „Wenn die Totenmuschel heranschwimmt, / will es hier läuten“. Der, für wen hier geläutet wird, gilt als schon längst tot. Abschnitte drei und sieben werden durch einen Chiasmus verbunden: Während im dritten Abschnitt eine Muschel (eine Art Arche) der Toten zu Lebendigen heranschwimmt, befinden sich im siebten Abschnitt die Geretteten im Innern der Arche und die Untergehenden sind außerhalb der Arche. Der siebte Abschnitt geht aus einem Paradox hervor: die Stimmen der Verstorbenen werden gerettet und die Lebendigen versinken. Die Toten, die sich von der Sintflut, einer Katastrophe von biblischem Maß, zu retten versuchen, sind „nur die Mänder“, die nicht notwendig als Metonymie der Sprache zu verstehen sind, sondern wiederum ganz direkt, in surrealistischer Manier, als von ganzen Gesichtern und Körpern getrennt, „gemäht“ und in die Arche versetzt (die Arche hat auch Verbindung „bemannten Booten“ im fünften Abschnitt). Die Mänder vertreten das Nichts, das den Gesang des Gedichts zum Versinken macht.

In der letzten Strophe des Gedichts werden die Stimmen in „keine Stimme“ übersetzt und mit dem Supplement „ein / Spätgeräusch, [...] ein Fruchtblatt, augengroß, tief geritzt“ ergänzt. Das Fehlen an den Stimmen markiert diese Strophe. Auch als Geister sind Stimmen nicht mehr da, - die Aussage „keine Stimme“ tritt als Gespenst der Bedeutung des Wortes „Stimmen“ auf. „Keine Stimme“ gibt das, was es vergegenwärtigt, als Fehlendes. Es ist die Präsenz des Fehlens in der Sprache, die als Wortgespenst oder Wortwunde den Dichter und den Leser verfolgt. Das Ausdrücklichmachen des Wortes „Stimme“ im Gedicht ermöglicht eine Wiederholung dessen, was nicht mehr ist. „Stimme“ erscheint in der letzten Strophe als welt- und selbstleer, es unterliegt der Logik der Kontingenz – wird geschrieben, selbst muss nicht erklingen. „Deine [...] Gedanken“, denen „Spätgeräusch“ geschenkt wird, bedeuten den Ort, wo sich das Gedicht als Epitaph niederschreibt: „Gedichte sind“, laut Celan, „ein Unendlichsagen von lauter Streblichkeit und Umsonst“³². Das Schreiben des Endes in Worten „stundenfremd“ und „unendlich“ ist immer Unmöglichkeit das Ende zu sagen. Das Ende, das man sagt, ist immer nicht da seiendes, immer verschobenes Ende. Es ist ein Ende, das als gelesenes Wort „nicht vernarben“ will und wird. Das Ende des Gedichts, das mit dem Schließen des Satzes stattfindet, markiert die Unmöglichkeit, das Ende zu sagen, und auf das Ende festzuhalten. Mit „keiner Stimme“ wird kein Ende geschrieben.

Die Interpretation Paul Celans Gedichte *Heimkehr* und *Stimmen*, in denen

³² Paul Celan, *Der Meridian*, 11.

die Subjektivität in differenten und in sich mehrdeutigen Formen und Figuren vertreten ist, hat gezeigt, dass die Subjekt nennenden Worte nicht unausweichlich Inhalte der feststellbaren und definierbaren Subjektivität in sich tragen. Die Subjekte entwerfen sich, differenzieren sich und verneinen. Das liegt an den semantischen Zusammenhängen, die in jedem Gedicht singular sind, und an der wiederholten Ab-

wechslung zwischen „eigen“ und „fremd“, „selbst“ und „anders“. In den Gedichten eröffnen sich Perspektiven, wo die Subjekte mit ihren immanenten „Anderen“ verstanden und gedeutet werden sollen. Die meta-sprachliche Reflexion trägt dazu bei, dass das in der Tradition verankerte Denken des Subjekts als Substanz auf eine paradoxe Weise wiederholt, dann verfremdet, verneint wird.

SUBJEKTYVUMO PROJEKTAI PAULIO CELANO EILĖRAŠČIUOSE

Inga Bartkuviėnė

S a n t r a u k a

Straipsnyje aptariami subjektyvumo projektai Paulio Celano eilėraščiuose *Heimkehr* (*Grįžimas namo*) ir *Stimmen* (*Balsai*) iš rinkinio *Sprachgitter* (*Kalbos grotos*). Remiantis modernizmo ir postmodernizmo teorijose plėtomis subjekto koncepcijomis, subjektas suprantamas ne kaip įvykusi tapatybė, o kaip viena iš galimų perspektyvų ir kaip determinuotas kalbos. Teigiama, kad kiekviename eilėraštyje subjektas steigiasi iš naujo, yra vis kitoks, reikalaujantis iš skaitytojo nuolatinės savo žvilgsnio peržiūros.

Eilėraščius leidžia gretinti balso, nebylumo, atminties, rašto refleksijose aptinkami subjekto ir kalbos sanklotos ir atskirties atvejai. Tekstus sieja implikuojamos tapatybės ir skirtumo, savasties ir kitybės problemos. Eilėraštyje *Heimkehr* atsiveria subjekto esaties–nesaties paradigma, kurioje artikuliuotas, tačiau nebylumu ir marumu paženklintas „aš“ gali būti perskaitytas kaip sau kitas. Eilėraštyje *Stimmen* balsų figūromis kuriama nesubstancijaus, spektriško, figūratyvaus subjektyvumo suvokimo galimybė.

Gauta 2010 08 25

Priimta skelbti 2010 10 16

Autorės adresas:

Germanų filologijos katedra

Vilniaus universitetas

Kauno humanitarinis fakultetas

Muitinės g. 8, LT-44280 Kaunas

El. paštas: inga_blazytė@yahoo.com