Zeitschrift: Judaica : Beiträge zum Verstehen des Judentums

Herausgeber: Zürcher Institut für interreligiösen Dialog

Band: 51 (1995)

Artikel: Anders als Sprache, Gott und Zeit: der Haken der Transzendenz im Dichten Paul Celans

Autor: Rauscher, Gerald

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-961360

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 22.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Anders als Sprache, Gott und Zeit

Der Haken der Transzendenz im Dichten Paul Celans

*von Gerald Rauscher**

Für Merav

"Laß uns auch solches beginnen"

Es ist ein beklemmender Gedanke, daß Paul Celan heute noch leben könnte. Ohne falsches Pathos läßt sich die Trauer seiner Freunde nachfühlen, als sie erfahren: "*Paul Celan lebt nicht mehr.* [...] Daß er unbeschreiblich gegenwärtig wirkte in diesen Tagen, daß niemand seiner Gegenwart sich entziehen konnte, das bedeutete für jeden eine unvergeßliche, eine unsäglich schmerzliche Erfahrung"[1]. Das schwänkische Hesse-Diktum "Von der Wiege bis zur Bahre / Sind es fünfzig Jahre"[2] trifft wohl auf kaum einen anderen Dichter mit solch absurd-schauriger Exaktheit zu. 1920-1970 sind die Eckdaten einer Lebenskrise, die alle gestiftete Sinnhoffnung zurücknimmt in ihr unumkehrbares Resignieren.

Im Umgang mit Paul Celans Werk scheint mir eine besonders aufmerksame Ethik des Sekundären, gewissermaßen ein literarischer Verhaltenskodex von seinen Interpreten gefordert zu sein. Gerhart Baumann berichtet etwa von einem zornigen Ausbruch Celans aufgrund einer durchaus wohlgesinnten Studie - einer vergleichenden Gegenüberstellung mit Mallarmé -, die zum unwiderruflichen Zerwürfnis mit dem Verfasser samt dessen Ehefrau führt trotz jahrelanger Freundschaft: "Celan widersetzte sich jedem Versuch eines Vergleichs und beharrte auf dem Unvergleichbaren. Selbst eine 'Abgrenzung' bedeutete für ihn eine unerwünschte Beziehung."[3] Celan "zeigte sich in hohem Grade ungehalten, wenn seine Dichtung mit theoretischen Überlegungen in Zusammenhang gebracht wurde"[4], denn dies gilt ihm als anmaßender Herrschaftsanspruch, der dem Wesen jeglicher Kunst zuwider ist und das Gedicht zum Beweisobjekt erniedrigt: eine Theorie in ihrer Voreiligkeit zerstört die einzigartige Atmosphäre des Unerklärlichen, des Mysteriösen. Nicht Überheblichkeit, vielmehr Verletzlichkeit und Verletztheit sprechen aus diesen Reaktionen Celans.

Die Frage nach dem *Wer* eines Werks zeichnet sich aus durch das Zusammenfallen von Gefragtem und Befragtem, Antwortender und Geantwortetes fallen in eins. *Wer?* richtet sich an jenes Antlitz, das selbst die Antwort auf die Fra-

---

* Gerald Rauscher, Hennentalweg 29, D - 72070 Tübingen, Deutschland.

1 Gerhart Baumann, Erinnerungen an Paul Celan. Frankfurt am Main 1992, 143f.

2 Hermann Hesse, Die Gedichte. Frankfurt am Main 1977, 774.

3 Gerhart Baumann, aaO 84.

4 AaO 101.

ge ist, es fragt in einem anderen Sinne als *Was?* Der *Wer* eines Schaffens steht dem Geschaffenen nicht bei und ist ihm nicht beigegeben, beide stehen einander über kurz oder lang nicht mehr zur Verfügung: das Gedicht entläßt den Dichter nicht nur "aus seiner ursprünglichen Mitwisserschaft"[5], es entthront ihn förmlich, indem es ihn überlebt. Aber es ist das geringere von beiden, es vermag lediglich anwesend zu sein als Manifestation der Abwesenheit seiner Abkunft. "Die Lesbarkeit", so sagt Edmond Jabés, "ist postum."[6] Das Gedicht beschreibt eine Seinsweise, in der nichts endgültig, in der alles Zeichen ist, in der alles von naturgemäß verspäteter Deutung abhängt. Man muß sich im klaren darüber sein, daß bei der Beschäftigung mit Paul Celan das wichtigste fehlt: der *lebende* Paul Celan. Das *Was?* des Paul Celan gerät zum Nebensächlichen, gerade weil es das einzige ist, was wir haben, worauf wir uns beziehen können, denn "[w]enn man den Menschen von seinen Werken aus versteht, wird er mehr überrumpelt als verstanden. Sein Leben und seine Arbeit sind eine Maske."[7]

"Du und ich. Sprache, Sprache."

Wie die Erfahrung von Verlust, von Mangel, umgesetzt werden kann in ein Besitzen von etwas, zeigt Sigmund Freuds Beobachtung jener "großen kulturellen Leistung"[8] eines eineinhalbjährigen Knaben: "Das Kind hatte eine Holzspule, die mit einem Bindfaden umwickelt war. Es fiel ihm nie ein, sie zum Beispiel am Boden hinter sich herzuziehen, also Wagen mit ihr zu spielen, sondern es warf die am Faden gehaltene Spule mit großem Geschick über den Rand seines verhängten Bettchens, so daß sie darin verschwand, sagte dazu sein bedeutungsvolles o-o-o-o und zog dann die Spule am Faden wieder aus dem Bett heraus, begrüßte aber deren Erscheinen jetzt mit einem freudigen [!] 'Da'."[9] Freud deutet das Spiel als Nachstellung einer realen Begebenheit, die es dem Knaben gestattet, seine Rolle als passiver Erdulder einzutauschen gegen die des aktiven "Herren der Situation"[10]. Das In-Szene-Setzen des Verschwindens und Wiederkommens, des Fort und Da, entschädigt gleichsam für den erlittenen Verlust, schließlich für den "von ihm zustande gebrachten Triebverzicht (Verzicht auf Triebbefriedigung), das Fortgehen der Mutter ohne Sträuben zu gestatten."[11] Die Angst um das andauernde Ausbleiben eines anderen Menschen bewältigt der Junge durch die Schaffung eines dauerhaft präsenten Laut- bzw. Wortschatzes: anstelle der Abwesenheit der Mutter, dargestellt durch die Spule hinter dem Bett-

5 Paul Celan, Gesammelte Werke 3. (GW 1-5), Frankfurt am Main 1986, 177.

6 Edmond Jabés, Das kleine unverdächtige Buch der Subversion. München, Wien 1985, 22.

7 Emmanuel Lévinas, Totalität und Unendlichkeit. Versuch über die Exteriorität, Freiburg im Breisgau-München 1987, 258.

8 Sigmund Freud, Jenseits des Lustprinzips (1920). In: ders., Psychologie des Un-bewußten. Zürich 1976, 225.

9 Ebd.

10 AaO 226.

11 AaO 225.

rand, tritt die Anwesenheit einer sprachlichen Realität. Jacques Lacan spricht in diesem Zusammenhang vom "symbolischen Mord"[12], das Vernichtete ersteht quasi im und als Ersatzwort. Bei Celan wird es heißen: "Ein Wort - du weißt: / eine Leiche."[13] Die Schaffung eines Symbols hebt aber die Differenz nicht auf, die dieser Beziehung wie ein Fluch innewohnt: die Mutter ist nicht die Holzspule, das Wort ist weder Mutter noch Holzspule. Dieser Mangel ist letztlich die seltsame Materialisation des Zeitproblems selbst, das der Symbolordnung vorgelagert ist: die Vergegenwärtigung eines Vergangenen in der Vorstellung kann nicht gleichgesetzt werden mit der vergangenen Gegenwart. Die Realität der Sprache bringt somit keinen Gewinn ein, sondern zeigt einen Verlust an: unweigerlich grenzt sie das Reale aus, auf das Reale hat sie keinen Zugriff.

Der planmäßige Zweifel an der Zulänglichkeit von Sprache ist von Beginn an ein Phänomen des entwurzelten altösterreichischen Judentums, dem gleichzeitig mit seiner Identität auch sein Ausdrucksmittel fraglich gemacht wurde. Allen voran zu nennen Fritz Mauthner, der wohl erste und gründlichste Entmythologisierer der Sprache. Für ihn kann Sprache keine Gedanken vermitteln, weil sie diese in ihrer Einzigartigkeit vernichtet: "Die Sprache ist ein Werkzeug, mit dem sich die Wirklichkeit nicht fassen läßt."[14] Weil unser Wissen immer nur Wortwissen ist und wir nur Worte haben, wissen wir nichts. "Die Sprache ist aber kein Gegenstand des Gebrauchs, auch kein Werkzeug, sie ist überhaupt kein Gegenstand, sie ist gar nichts anderes als ihr Gebrauch. Sprache ist Sprachgebrauch."[15] Im Unterschied aber zu Wittgenstein, Stöhr und Wahle lehnt Mauthner eine Metasprache zur Bestimmung der Grenzen des Ausdrückbaren ab. Wegen der Unfähigkeit der Sprache, sich selbst zu transzendieren und wegen ihrer Verzerrung der intendierten Inhalte, arbeitet jener Rhetoriker des mystischen Schweigens seine Sprachskepsis aus "zur unerschütterlichsten negativen Theologie des 20. Jahrhunderts"[16]. Nebenbei leistet sich Mauthner den Widerspruch, für den Aufruf an alle Denker, daß sie auf den Gebrauch von Sprache verzichten sollen, immerhin vier Bände zu benötigen.

Vor diesem milieuspezifischen Hintergrund erst wird man den Gehalt von Celans Äußerungen abschätzen können, so etwa in seinem einzigen Prosastück *Gespräch im Gebirg*, wo er jene jüdische Distanz zu der wirklichkeitsverdeckenden Sprache, die - gleich der Erde selbst - nicht für die Menschen da zu sein scheint, auf den Punkt bringt: "eine Sprache, nicht für dich und nicht für mich - denn, frag ich, für wen ist sie denn gedacht, die Erde, nicht für dich, sag ich, ist sie gedacht, und nicht für mich -, eine Sprache, je nun, ohne Ich und ohne Du, lauter Er, lauter Es, verstehst du, lauter Sie, und nichts als das."[17] Sprache, und

12 Jacques Lacan, Funktion und Feld des Sprechens und der Sprache. In: ders., Schriften I. Berlin 1973, 166.

13 Paul Celan, Gesammelte Werke 1. AaO 125.

14 Fritz Mauthner, Sprache und Leben. Salzburg, Wien 1986, 52.

15 AaO 73.

16 William M. Johnston, Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte. Gesellschaft und Ideen im Donauraum 1848 bis 1939, Graz 1974, 207.

17 Paul Celan, Gesammelte Werke 3. AaO 170f.

Celan faßt sie als das gesamte Spektrum menschlicher Ausdrucksmittel, Sprache kann die erlittene Gewalt nicht fassen, sie kann nur außerhalb stehen von Betroffenheit und Trauer. Eine Sprache der Opfer gibt es nicht, nur die "tausend Finsternisse todbringender Rede"[18] der Mörder und ihrer Schergen. Celans Gedicht als "Händedruck"[19], als "Geschenk an die Aufmerksamen"[20] steht offen und besetzbar im Dialog, es ist unterwegs als "Flaschenpost"[21], passiv gerichtet und angewiesen auf das Wohlwollen der Wellen und eines Finders.

Das Gedicht des Uneindeutigen markiert die deutlichste Distanz zum Befehl des Führers. Nichts steht so weit auseinander wie das Schweigen der Geschändeten und die schreierische Banalität der Schänder. Und doch muß sich das Opfer eine fast unerträgliche Gemeinsamkeit mit den Tätern gefallen lassen: die deutsche Sprache. "Erreichbar, nah und unverloren blieb inmitten der Verluste dies eine: die Sprache. Sie, die Sprache, blieb unverloren, ja trotz allem. Aber sie mußte nun hindurchgehen durch ihre eigenen Antwortlosigkeiten, hindurchgehen durch furchtbares Verstummen [...]. Sie ging hindurch und gab keine Worte her für das, was geschah; aber sie ging durch dieses Geschehen. Ging hindurch und durfte wieder zutage treten, 'angereichert' von all dem. In dieser Sprache habe ich, in jenen Jahren und in den Jahren nachher, Gedichte zu schreiben versucht: um zu sprechen, um mich zu orientieren, um zu erkunden, wo ich mich befand und wohin es mit mir wollte, um mir Wirklichkeit zu entwerfen."[22]

Mit diesem feindlichen Medium, das Celan bis zur Perfektion beherrscht, schafft er sich Orientierung, schöpft Mut. Gleichzeitig zwingt es ihn, seine Heimatlosigkeiten bloßzulegen, sein Fremdsein im eigenen Land, im eigenen Namen, in der eigenen Sprache, - in der eigenen Haut. Es ist zugleich im bittersten Sinne *gebrochenes* Deutsch, gebrochen wie das Rückgrat der vergewaltigten Juden - das Wiener Pflaster mit Zahnbürsten schrubbend.

Wohl kein Dichter vor ihm hat mit solch selbstzersetzender Intensität die Hohlstellen der Sprache abgeklopft, gefragt, was es ist, das erst als Vergangenes, über seine Absenz, ins Bewußtsein tritt, etwas, das man erst hat, wenn es einem abgeht, etwas, das gar nicht gedacht werden kann, ohne zugleich bezweifelt zu sein. Kaum einer hat je so tief hinuntergeleuchtet in die Begriffsabgründe von *Sprache*, *Gott* oder *Zeit*.

"Und sie lobten nicht Gott"

Wie Adorno vom Glück, so handelt Celan von Gott: als von etwas Abwesendem, als von etwas, dessen man erst verlustig gegangen sein muß, um darüber sprechen zu können. Gott ist in der Dichtung Celans das Fragewort der Fragewörter. Ein Wort, hinter dem nicht einfach etwas Vorhandenes, etwas Faßbares

18 AaO 186.

19 AaO 177.

20 AaO 178.

21 AaO 186.

22 AaO 185f.

steht. Gott verweist nicht wie eine Benennung auf ein Feststehendes, er verwaist vielmehr denjenigen, der fragt. Mit odysseeischer List, aber eigentlich, weil er - in jüdischer Manier - Gott nicht zerreden will zu einem handhabbaren Etwas, spricht Celan im *Psalm* von Gott als von jemand mit Namen *Niemand*[23]:

> Niemand knetet uns wieder aus Erde und Lehm,
> niemand bespricht unsern Staub.
> Niemand.
>
> Gelobt seist du, Niemand.[24]

Und nicht kann hier - entsprechend dem positiven Indefinitpronomen - *Irgend*niemand gemeint sein: *Niemand* als Name einer Leerstelle ist Negation wie Setzung zugleich. Celan beschränkt sich nicht auf den platten Zweifel wie Brechts Psalm: "Über den Wolken ist nichts."[25], und beläßt es ebensowenig bei der fraglosen Sicherheit des biblischen Psalms: "*Der Name*, unser Herr! Wie wunderbar ist auf der ganzen Erde dein Name!"[26]

Der poetische Aufwand signalisiert, daß Celan nicht billig von Gott reden will, gleichwie seine Verzweiflung darüber, daß er nicht anders kann als reden. Ohne Verblüffung aber, in gewöhnlicher Sprache von jenem *totaliter aliter* zu sprechen, käme einem Betrug gleich. Aufrichtige Rede von Gott kommt für Celan nur in Frage als Rede von *Niemand*, das "nicht nur ein anderer Name, sondern ein Name anderer Art"[27] ist.

Und selbst dieses *Niemand* fühlt sich denn doch näher an als ein unverwandtes, völlig differentes *ganz Anderes*. Aber das *Nichts*, das wir Menschen sind, und das *Niemand*, das Gott bezeichnet, soll nicht mittels Negation durch die Hintertür die beiden wieder zusammenbringen, den Menschen vergöttlichen und Gott vermenschlichen, wenn auch die Formulierung "die Nichts-, die / Niemandsrose"[28] vermutlich mit Absicht diese waghalsige Ähnlichkeit zuläßt. Sie

---

23 Möglicherweise besteht hier ein Zusammenhang mit dem Schweinehirten namens *Johannes Niemand*, dem Deuteragonisten aus Droste-Hülshoffs *Judenbuche*: "Margret wandte sich zu dem Knaben: 'Hebt man dir nichts auf? Sprich, wer sorgt für dich?' - 'Niemand', stotterte das Kind. - 'Niemand?' wiederholte sie; 'da nimm, nimm!' fügte sie heftig hinzu; 'du heißt Niemand, und niemand sorgt für dich! Das sei Gott geklagt!' [...]" (Annette von Droste-Hülshoff, Die Judenbuche. Stuttgart 1993, 20.) Bei Celan freilich wird Gott selbst beklagt als der Niemand, um den sich niemand sorgt, und der um niemand sich zu sorgen scheint.

24 Paul Celan, Gesammelte Werke 1. AaO 225.

25 Bertolt Brecht, Hauspostille. Frankfurt am Main 1979 (1927), 111.

26 Ps 8,2.

27 Manfred Züfle, Die Frage nach Gott. Interpretation ausgewählter später Gedichte Paul Celans, in: Hochland. Zeitschrift für alle Gebiete des Wissens und der Schönen Künste, 63. Jg., München, Kempten 1971, 463.

28 Paul Celan, Gesammelte Werke 1. AaO 225. Vgl. hiezu die von Rainer Maria Rilke am 27. Oktober 1925 testamentarisch festgelegte Inschrift seines Grabsteins: *Rose, oh reiner Widerspruch, Lust / Niemandes Schlaf zu sein unter soviel / Lidern.*

meint keineswegs eine austauschbare Relation, denn Menschen können niemals *Niemand* und Gott kann niemals *Nichts* sein.

In Celans Notizblättern findet sich ein Zitat von Nikolaus von Kues: "Gott ist der Ort der Genauigkeit"[29]. Dieses absolute Paradox hat den Dichter in den Bann geschlagen: Gott, ein Ort der Genauigkeit, ein Ort, der alle Genauigkeit auf sich allein konzentriert. Niemand kann Gott genau orten, die Genauigkeit Gottes haust auf dem Menschen unzugänglichem Gebiet.

Zwei gegensätzliche aber gleichberechtigte Tendenzen meine ich aus dem *Niemand* heraushören zu können. Zum einen ein enttäuschtes Aufbegehren gegen den Unauffindbaren, entsprechend der hiobhaften Klage des Protagonisten Beckmann gegen Gott in Wolfgang Borcherts *Draußen vor der Tür*: "Oh wir haben dich gesucht, Gott, in jeder Ruine, in jedem Granattrichter, in jeder Nacht. Wir haben dich gerufen. Gott! Wir haben nach dir gebrüllt, geweint, geflucht! Wo warst du da, lieber Gott? Wo bist du heute abend? Hast du dich von uns gewandt? Hast du dich ganz in deine schönen alten Kirchen eingemauert, Gott? Hörst du unser Geschrei nicht durch die zerklirrten Fenster, Gott? Wo bist du?"[30] Zum anderen aber ist ein weisheitsvoll zufriedenes Abfinden mit dem Nichtgefundenen vernehmbar, etwa so wie - nach chassidischer Überlieferung - der Zaddiq Ja'akov Jitzchak von Pzysha zu dem Knaben Chanoch sagt: "Ich verstand, was von unserm Vater Abraham erzählt ist: wie er Sonne, Mond und Sterne erforschte und nirgends Gott fand, und wie sich ihm im Nichtfinden die Gegenwart Gottes offenbarte. Mit dieser Einsicht trug ich mich drei Monate. Dann forschte ich so lange, bis auch ich zur Wahrheit des Nichtfindens kam."[31]

Celans unfindbares *Niemand* beansprucht keine Wahrheit im religiösen oder philosophischen Sinne, weder als Mysterium noch als Offengelegtes. Sein Gottesgedanke geht die Dimension seines Gegenstandes radikal mit, um den Preis freilich, daß dadurch für die Dichtung nichts übrigbleibt: über einen wesenhaft unsagbaren Gott läßt sich nicht mehr sagen, als daß es ein *Niemand* ist.

Und selbst in dieser Leerstelle liegt für Celan noch ein Rest unzulässigen Behelfs, denn als von *Niemand* ist immer noch von *Zuviel* die Rede. Celans Dichtung stellt den letzten notwendigen Rest an Redundanz, sodaß gerade noch von Gott geredet ist, aber eigentlich schon nicht mehr: bis an diese Grenze heran geht sein Wort mit uns, ab da läßt es den Leser los. Wie eine Rilkesche *Biene des Unsichtbaren* wird man dem Sichtbaren abschwören müssen, um zum Eigentlichen zu kommen. Celan entlarvt schonungslos jede Sagbarkeit Gottes als falsche Präsenz, indem er gleichsam jene Fata Morgana invertiert: *Nichts* ist zu sehen, und doch ist *Niemand* da.

Celan entwirft einen offenen Begriff Gottes, der nicht etwas meint, zu dem nichts Größeres gedacht werden könnte, sondern etwas, zu dem nichts und niemand - im herkömmlichen Sinne - gedacht werden soll, etwas, angesichts dessen alle Vorstellung erschöpft zurücktritt. Solche Abwesenheit Gottes ist der Stoff,

---

29 Zitiert nach der Handschrift AZ/1.4, 42 des Deutschen Literaturarchivs in Marbach am Neckar.

30 Wolfgang Borchert, Draußen vor der Tür. Reinbek bei Hamburg 1984, 42.

31 Martin Buber, Die Erzählungen der Chassidim. Zürich [9]1984, 715.

aus dem diese Dichtung besteht. Es ist der Versuch, etwas nicht zu sagen, ohne es zu verschweigen.

War Gott den Philosophen von Aristoteles bis Leibniz ein verstandener Gott, ein Gott, der der Vernunft nichts entgegenzusetzen hatte, so wird Celan auf der Suche nach dem radikal Abwesenden aus sich herausgeführt, einer verschwindenden Spur entlang, die jede Rückkehr unmöglich macht. Dieser Gott fordert den vorbehaltlosen Auszug, den abrahamitischen Exodus aus dem Vertrauten heraus, nicht einen spielerischen Ausflug, keine Odyssee, deren Ausgangs- und Endpunkt ein heimatliches Ithaka ist.

Gott folgen heißt: der hinterlassenen Spur einer unvordenklichen Vergangenheit eines absolut Verflossenen folgen, nicht einem weltintegrierten Zeichen. Während das Zeichen das bezeichnete Abwesende hereinholt in die Immanenz, bedeutet die Spur jenseits des Seins: "In der Spur ist die Beziehung zwischen dem Bedeuteten und der Bedeutung nicht eine Korrelation, sondern die eigentliche *Unrichtigkeit*. [...] Die höchste Anwesenheit ist untrennbar von jener höchsten und unumkehrbaren Abwesenheit, die die eigentliche Erhabenheit der Heimsuchung begründet."[32] Wer nur Spur hinterläßt von sich, wer niemals sich in Anwesenheit verwandelt, den erfährt man nicht anders, als als *Niemand*. Das Besondere der göttlichen Spur besteht darin, daß sie bedeutet, aber nichts zur Erscheinung bringt. Sie bedeutet eine Vergangenheit, die niemals historische Gegenwart gewesen ist. "Dennoch kann man nicht sagen, daß der, der nur eine Spur hinterläßt, für uns einfach nicht existiert. Das Gegenteil ist der Fall: seine Abwesenheit macht sich deutlich bemerkbar. Eine Beziehung zu einer Abwesenheit, die sich nicht in Präsenz verwandeln läßt, ist offenbar sehr wohl denkbar; und es ist durchaus nicht absurd, von ihr zu sprechen."[33]

Im O-Ton: "Wenn ich meine Hand zurückziehe, wirst du meine Rückseite schauen. Aber mein Angesicht darf man nicht schauen."[34] Vom Göttlichen haben wir nur störende Spuren, keine evidenten Zeichen: dies ist gerade auch Celans Botschaft an eine Theologie, die meint, Gott in begrifflichen Systemen erfassen zu können.

War das Ziel klassischer Mystik, die individuelle Vereinigung mit dem Göttlichen durch ein Nichts hindurch zu erreichen, so radikalisiert Celan dieses Verfahren, indem er zunächst einmal in diesem Nichts verharrt. Indem er die Nicht-Erfahrung Gottes ernst nimmt und nicht wieder hinterrücks instrumentalisiert als Methode göttlicher Erfahrung, wendet er sich gegen das leitende Erkenntnisinteresse einer *unio mystica*, die von vornherein weiß, auf was sie hinauswill und -kommt. Aber Celan bleibt nicht stehen bei dieser Erfahrung der Leere - im Sinne einer negativen Mystik -, sondern durch die Provokation mit dem göttlichen *Niemand* soll erst einmal bewußt gemacht werden, daß auf transzendentem Territorium kein Platz ist für vorschnelles Bescheidwissen.

---

32 Emmanuel Lévinas, Die Spur des Anderen. Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie, Freiburg im Breisgau, München [2]1987, 228ff.

33 Stephan Strasser, Emmanuel Lévinas. Ethik als Erste Philosophie, in: Bernhard Waldenfels, Phänomenologie in Frankreich. Frankfurt am Main 1987, 247.

34 Ex 33, 23.

Nichts empfände Celan wohl als bedrückender als fraglos unbeschwerte Frömmigkeit.

Jenes dichterische Paradoxon will vorerst verstanden sein als Sand im Getriebe jedes glatten Gotterschließungsautomatismus, es ist ein Versuch, die Selbstverständlichkeiten der herrschenden Denksysteme des Göttlichen einzubremsen, für einen Besinnungsaugenblick wenigstens die monströse Theologiemaschine anzuhalten. Eine Theologie, die nicht abrückt von ihrem Monologprinzip, die glaubt, niemals hören, sondern immer nur lehren zu müssen, wird niemals glaubwürdig von Gott sprechen. "Eine Theologie aber, die am lyrischen Stil Celans ihr Maß nimmt, wird das Warten wieder lernen: das Warten auf den richtigen Ort, die richtige Zeit und das richtige Gegenüber. Eine solche Theologie, die warten kann, hat begriffen: Es braucht nicht bloß die richtigen Inhalte, um Reden von Gott 'richtig' werden zu lassen, es braucht auch die Situation, d.h. die Trias von Ort, Zeit und Gegenüber für das Gelingen der Rede von Gott."[35] Es war die Begegnung an einem bestimmten Ort - "Zürich, Zum Storchen"[36] -, zu einem einmaligen Zeitpunkt - am 29. Mai 1960 -, mit einem besonderen Menschen - "(Für) Nelly Sachs"[37] -, die zum Schlüsselereignis für Celans dichterische Reflexion jenes *höchsten Wortes* wird.

Vom Zuviel war die Rede, vom
Zuwenig. Von Du
und Aber-Du, von
der Trübung durch Helles, von
Jüdischem, von
deinem Gott.[38]

Gott - als der Zuviel und als der Zuwenig - zeigt dem Menschen - als sprachlichem Wesen - seine Grenzen. Dem quälenden Bewußtsein, daß man nicht anders kann, als in kläglicher Redundanz um das Anliegen herumzureden, oder vom Zugesprochenen überwältigt zu schweigen, tritt das Antlitz eines Menschen gegenüber, das das Absolute unthematisch und unmittelbar ausspricht, ohne Zuviel und ohne Zuwenig. In einem Brief Celans an Nelly Sachs, drei Monate nach Zürich und einen Monat nach ihrem Treffen in Paris: "Weißt Du noch, wie, als wir ein zweites Mal von Gott sprachen, in unserm Haus, das das Deine, das Dich erwartende ist, der goldene Schimmer auf der Wand stand? Von Dir, von Deiner Nähe her wird solches sichtbar, es bedarf Deiner"[39].

Über sieben Jahre hat die Erfahrung jenes Zürcher Lichts nachgewirkt, bis Celan einen annähernd befriedigenden Ausdruck dafür finden kann. In verschlüsselter Form teilt er Nelly Sachs mit: "Ja, jenes Licht. Du wirst es genannt

35 Karl-Josef Kuschel, "Vielleicht hält Gott sich einige Dichter ...". Literarisch-theologische Porträts, Mainz 1991, 296.

36 AaO 214.

37 Ebd.

38 Ebd.

39 Paul Celan/Nelly Sachs, Briefwechsel. Frankfurt am Main [3]1994, 58.

finden in meinem nächsten Gedichtband, der im Herbst erscheint, genannt - benannt mit einem hebräischen Namen."[40] Die Auflösung findet sich in Kapitel IV von *Fadensonnen*:

> Still, in den Kranzarterien,
> unumschnürt:
> Ziw, jenes Licht.[41]

Ziw: Glanz, Blüte, Mai - ein fremdes Wort als Name für den Namenlosen. Soviel darf benannt sein, ohne das Geheimnis zu verletzen. Ein Name, den kaum einer kennt, und gleichzeitig ein Erlebnis, das jeder schon gehabt hat: das Befremden im Licht.

"Zeit für ein fremderes Immer"

Ohne die Vielschichtigkeit übergehen zu wollen, scheint es doch angemessen, von Celans Dichtung als von einer im Grunde jüdischen, ja von Celan selbst als von einem durchweg jüdischen Dichter zu sprechen. Jüdischkeit hier nicht als Orthodoxie verstanden, sondern vielmehr als stets schmerzlich bewußte und zugleich bewußt bewahrte Zugehörigkeit zu jener Schicksalsgemeinschaft. Als Unterschwelle für eine Dichtung, die viele Themen kennt, aber nur eine Thematik.[42]

Den Schüler Paul Celan stößt der vom Vater aufgezwungene Hebräischunterricht ab. Nach seiner Bar-Mizwa im Jahre 1933 legt er nie wieder die Gebetsriemen an und nimmt an keinem Gottesdienst mehr aktiv teil. Immerhin beherrscht Celan seine *Vatersprache* beim ersten Frankreichaufenthalt 1938 aber noch so gut, daß er in der Synagoge von Tours "zu ihrer aller Verblüffung [...] an der hebräisch geführten Konversation teilnehmen konnte."[43] Dann die Wende 1941, die Schreckensherrschaft der SS in Czernowitz bricht an: Juden verlieren die Bürgerrechte, das Getto wird errichtet, die systematische Liquidierung beginnt. Celan wird zur Zwangsarbeit eingeteilt und leidet Hunger. Ein ru-

---

40 AaO 95.

41 Paul Celan, Gesammelte Werke 2. AaO 202.

42 Als Leonard Bernstein in einer Fernsehsendung Gustav Mahlers Schaffen als *jüdische Musik* klassifizierte, rechtfertigte er dies mit folgender Anekdote: "Wenn ein Franzose eine Dissertation über den Elefanten schriebe, würde er sie mit typisch französischer Präzision *L'éléphant* nennen. Ein Deutscher würde die gleiche Arbeit betiteln *Die Geschichte der Elefanten von der Urzeit bis zum zwanzigsten Jahrhundert. Eine historische Betrachtung u.s.w.*, während ein jüdischer Doktorand zweifellos schreiben würde *The Elephant and the Jewish Problem.*" (Gustav Mahler, Ein Fernsehessay mit Leonard Bernstein, UNITEL 1985, transkribiert vom Verfasser).

43 Israel Chalfen, Paul Celan. Eine Biographie seiner Jugend, Frankfurt am Main 1983, 84. Klaus Reicherts Vermutung (Klaus Reichert, Hebräische Züge in der Sprache Paul Celans. In: Werner Hamacher/Winfried Menninghaus (Hg.), Paul Celan. Frankfurt am Main 1988, 156), Celan hätte seine *hebräischen Brocken* aus sekundären Quellen bezogen, scheint folglich abstrus.

mänischer Industrieller bietet sein Fabriksgebäude als Versteck an für Celans Familie, doch die Eltern verkennen den Ernst der Lage: "Pauls inständige Bitten und seine ganze Überredungskunst halfen nichts. Als die Zeit drängte, da die Stunde des Ausgehverbots nahte, entschloß sich Paul, ohne Zustimmung der Eltern zu handeln. Er ging allein fort und war davon überzeugt, sie würden ihm in das Versteck folgen. Doch sie kamen nicht. Als Paul am Montag früh die elterliche Wohnung betreten wollte, fand er die Eingangstür versiegelt: die Eltern waren abgeholt worden, der Transport hatte Czernowitz längst verlassen."[44] Im Herbst 1942 erfährt Celan im letzten Brief seiner Mutter, daß der Vater zu Tode geschunden wurde, wenige Monate später wird ihm berichtet von der Ermordung seiner Mutter durch Genickschuß. Von da an ist alles in Celans Leben schwarz geworden, alles nur noch

Asche.
Asche, Asche.
Nacht.
Nacht-und-Nacht.[45]

Erst jetzt, nach der Ermordung der Eltern, stellt Celan sein gesamtes Dichten unter den jüdischen Stern. Von nun an ist nichts mehr ohne Trauer, von nun an versteht er auch das eigene Leben als Teilstrecke auf dem Leidensweg seines Volkes.

Diese Dichtung "in eines Anderen Sache [...] in eines ganz Anderen Sache"[46] bezeichnet Lévinas als "ihrem Wesen nach jüdisch. Celan bezieht sich auf das Judentum nicht wie auf einen pittoresken Lokalpatriotismus oder wie auf Familienfolklore. Zweifellos hatte Israels Passion unter Hitler [...] in den Augen des Dichters eine allgemein-menschliche Bedeutung, da das Judentum eine extreme Möglichkeit - oder Unmöglichkeit - der Menschheit darstellt und hier mit der Naivität des Botschafters oder Hirten des Seins gebrochen wird."[47] Eine befremdliche, meines Erachtens in diesem Zusammenhang zutiefst bedeutungsvolle Begebenheit in Celans Pariser Wohnung wird berichtet von Rino Sanders: "Selten nur verlor er ein Wort über seine Vergangenheit; aber eines Nachts, als es schon überflüssig war, sagte er, um ein bestimmtes Geschehnis, das ich vergessen habe, begreiflich zu machen: 'Ich bin Jude.' Das sollte ausgesprochen sein, doch fast entschuldigend sagte er es, als müsse es uns, nach allem, peinlich sein."[48] Celans *"Ich bin Jude"* konstatiert nicht allein ein Faktum, sondern in erster Linie eine Verantwortlichkeit. Man könnte es übersetzen mit: *Ich bin verantwortlich,* oder besser noch mit: *Ich allein bin verantwortlich für den Ande-*

44 AaO 120.

45 Celan, Gesammelte Werke 1. AaO 199.

46 Paul Celan, Gesammelte Werke 3. AaO 196.

47 Emmanuel Lévinas, Eigennamen. Meditationen über Sprache und Literatur, München, Wien 1988, 62.

48 Hamacher/Menninghaus, aaO 312.

ren[49], *weil ich Jude, weil ich Dichter bin*[50]: "Der Jude ist auch der Andere, ich und der Andere. *Ich bin Jude*, indem ich sage: Der Jude ist der Andere, der kein Wesen hat, dem nichts eigen ist oder dessen eigenes Wesen darin besteht, daß er kein solches besitzt."[51]

In den Skizzenblättern findet sich eine bisher unveröffentlichte Notiz, eine jener so seltenen autobiographischen Äußerungen, deren Erkenntniswert für Celans Selbsteinschätzung von sehr großer Bedeutung zu sein scheint. Sie lautet:

> mon judaisme: ce que je
> reconnais ecrire dans
> les debris de mon existence[52]

Zwei Städte prägen fortan Celans Leben. Die Stadt seiner Jugendträume, die *Zauberstadt* Wien: "Als Kind hatte er sich damals sogar eine Zeitlang eingeredet, in Wien geboren zu sein, und dieses 'Geheimnis' seinen kleinen Kameraden mit Stolz mitgeteilt."[53] Daß Celan Ausdruck findet in der deutschen - eigentlich österreichischen - Sprache, geht zurück auf die über 150 Jahre währende liberale Kulturpolitik der Habsburgermonarchie, die noch weit über ihren Untergang 1918 hinaus weiterwirkt. "Im Grunde war, selbst nach zwei Jahrzehnten rumänischer Herrschaft, Celans Geburtsstadt Czernowitz eine im Geistigen österreichische Stadt geblieben, die sich nicht nach Bukarest, sondern nach Wien orientierte."[54] Nur so ist zu verstehen, warum Celan bei aller Verschwiegenheit, was biographische Daten anlangt, daraus keinen Hehl macht: "Daß er sich als österreichischen Dichter verstand, - darüber ließ er keinen Zweifel aufkommen, und von Jugend auf erblickte er in Wien seine Hauptstadt."[55] Wien ist die Stadt, über die er letztlich im Dezember 1947 ins freie Europa gelangen kann, wo er schon ein Jahr darauf seinen ersten Gedichtband *Der Sand aus den Urnen* veröffentlicht.[56]

---

49 Im Hebräischen geht *Verantwortung* (*acharaijut*) zurück auf den *Anderen* (*acher*).

50 Vgl. das originalsprachliche Eingangszitat von Marina Zwetajewa zum Gedicht *Und mit dem Buch aus Tarussa* (Paul Celan, Gesammelte Werke 1. AaO 287).

51 Jacques Derrida, Schibboleth. Für Paul Celan, Graz, Wien 1986, 106. (Hervorhebung vom Verfasser)

52 Zitiert nach der Handschrift AZ/1.4, 4 des Deutschen Literaturarchivs in Marbach am Neckar. *Mein Judentum: das, was ich wiedererkenne, zu schreiben in den Trümmern meiner Existenz.* (Übersetzung des Verfassers)

53 Israel Chalfen, aaO 101.

54 Edith Silbermann, Begegnung mit Paul Celan. Erinnerung und Interpretation, Aachen 1993, 12.

55 Gerhart Baumann, aaO 109. Vgl. hiezu auch Rilkes Behauptung *Ich bin Oesterreicher* in dem Brief an Anita Forrer, datiert mit *22.-24.3.1920.* Beides wird vom Verfasser nicht ohne patriotische Rührung angeführt.

56 Bis zum heutigen Tag ist die österreichische Hauptstadt von ihrer minderheitenfreundlichen Politik nicht abgewichen. Noch im Jahr 1993 wird dem sozialdemokratischen Bürgermeister durch eine Briefbombe aus der Neonaziszene die linke Hand abgerissen.

Sicherlich ist Wien mehr als nur eine Station auf Celans Weg nach Paris, wo er sich im Juli 1948 niederläßt, "hinter / Paris, droben, / im / Gedicht."[57] Hier, am Hort des Zur-Ruhe-Kommens und des Erinnerns, holt ihn alles ein, vor dem er geflüchtet ist. Hier, am Hof ohne Zeit angekommen, am Ende einer Reise, beginnt eine obskure Fahrt ohne Fahrtwind:

AUF REISEN

Es ist eine Stunde, die macht dir den Staub zum Gefolge,
dein Haus in Paris zur Opferstatt deiner Hände,
dein schwarzes Aug zum schwärzesten Auge.

Es ist ein Gehöft, da hält ein Gespann für dein Herz.
Dein Haar möchte wehn, wenn du fährst - das ist ihm verboten.
Die bleiben und winken, wissen es nicht.[58]

Und es gibt wohl keinen ernstzunehmenden Zweifel daran, daß Celans Faible für Paris zurückgeht auf *den* Dichter der Moderne, Rainer Maria Rilke: "'Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge' übten bis zuletzt die stärkste Wirkung auf Celan, und er gab diesen 'Aufzeichnungen' den Vorzug gegenüber den Gedichten. Nicht zuletzt bewirkte der 'Malte' - neben dem Beispiel von Mandelstam - den Ausschlag für seine Entscheidung, sich in Paris anzusiedeln."[59]

Im fast gleichen Alter wie sechsundvierzig Jahre später Celan zieht Rilke nach Paris, in dessen verzehrend dichten Wirklichkeit er über zwölf Jahre zubringt, und wie Celan verläßt er es nur, um dorthin zurückzukehren. Der *Malte* ist gewissermaßen die Aufzeichnung seines Paris-Erlebnisses, das ab seiner Ankunft auf ihn hereinbricht mit voller Wucht und Schwere. Rilke empfindet die Hauptstadt als *bis an den Rand voll Traurigkeit*, als eine Schule der Unerträglichkeit der Wahrnehmung - in einem Brief an Rudolf Zimmermann vom 3. Februar 1921: "Diese 'Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge' enthalten eine [...] Abrechnung mit den eigentlichen Unlösbarkeiten des inneren Daseins: Paris, das die Sichtbarkeit alles Erlebbaren steigert und Himmel und Höllen beschwört, wo ein anderes Milieu nur eben Annehmliches und Lästiges zu bieten hat, - Paris ist der Hintergrund und die Atmosphäre dieser in jedem Augenblick vom eigenen Untergang geprüften Existenz ..."[60].

Der Versuch der Präzisierung des existentiellen Zeiterlebens durchzieht den *Malte* wie ein roter Faden. Zunächst bei der Charakterisierung des Grafen Brahe, für den Zeitfolgen einschließlich des Todes keine Rolle spielen: "Personen, die er einmal in seine Erinnerung aufgenommen hatte, existierten, und daran konnte

57 Paul Celan, Gesammelte Werke 2. AaO 298.

58 Paul Celan, Gesammelte Werke 1. AaO 45.

59 Gerhart Baumann, aaO, 107. Vgl. hiezu: Hamacher/Menninghaus, aaO 312 und 339.

60 Rainer Maria Rilke, Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge (Nachwort und Briefauswahl von Dieter Schiller). Leipzig 1984, 377.

ihr Absterben nicht das geringste ändern."[61] Der bettlägrige Malte im Hause des Grafen empfindet seinen Tag, den nichts unterbricht, "wie ein Zifferblatt ohne Zeiger"[62]. In maßlos intensiven Farben schildert er den Raum, in dem sein Vater aufgebahrt liegt: "Ich hatte das Gefühl, als wäre plötzlich alle Zeit fort aus dem Zimmer. Wir befanden uns wie in einem Bilde. Aber dann stürzte die Zeit nach mit einem kleinen, gleitenden Geräusch, und es war mehr da, als verbraucht wurde."[63] Und dann der Höhepunkt von Maltes Zeit-Reflexion, die Geschichte von dem kleinen Beamten Nikolaj Kusmitsch, der die ihm noch verbliebene Lebenszeit errechnet in Tagen, Stunden, Minuten und Sekunden, sodaß ihn ob der großen Summe schwindelt. Seinen neuen Reichtum will er sodann umwechseln auf einer *Zeitbank*, aber die findet sich nicht. "Die Zeit, ja, das war eine peinliche Sache."[64] Plötzlich, als er in seiner Ecke ein wenig eingenickt ist, spürt er ein Wehen an seinem Gesicht, an den Ohren, an den Händen. "Er riß die Augen auf. Das Fenster war fest verschlossen. Und wie er da so mit weiten Augen im dunkeln Zimmer saß, da begann er zu verstehen, daß das, was er nun verspürte, die wirkliche Zeit sei, die vorüberzog. Er erkannte sie förmlich, alle diese Sekündchen, gleich lau, eine wie die andere, aber schnell, aber schnell."[65] Der empfindlich gewordene Kusmitsch bekommt nun alle raumzeitlichen Vorgänge zu spüren: "Er taumelte im Zimmer umher wie auf Deck und mußte sich rechts und links halten. Zum Unglück fiel ihm noch etwas von der schiefen Stellung der Erdachse ein. Nein, er konnte alle diese Bewegungen nicht vertragen. Er fühlte sich elend. Liegen und ruhig halten, hatte er einmal irgendwo gelesen. Und seither lag Nikolaj Kusmitsch. Er lag und hatte die Augen geschlossen. Und es gab Zeiten, weniger bewegte Zeiten sozusagen, wo es ganz erträglich war. Und dann hatte er sich das ausgedacht mit den Gedichten. Man sollte nicht glauben, wie das half. Wenn man so ein Gedicht langsam hersagte, mit gleichmäßiger Betonung der Endreime, dann war gewissermaßen etwas Stabiles da, worauf man sehen konnte, innerlich versteht sich."[66]

Vom *Malte* aus - so wage ich zu behaupten - tritt das Motiv der Zeit mehr und mehr ins Zentrum Celanscher Dichtung, bis es letztlich im Spätwerk den Rang eines realen Zeit-Doubles einnimmt, ganz so, wie es Rilke vorgezeichnet hat: "Es war das Verhängnisvolle dieser dargestellten Gedichte, daß sie sich immerfort ergänzten und erweiterten und zu Zehntausenden von Versen anwuchsen, so daß die Zeit in ihnen schließlich die wirkliche war; etwa so, als machte man einen Globus im Maßstab der Erde."[67]

In den frühen siebenundneunzig Gedichten des sogenannten *Typoskript 1944* - also noch vor der durch Alfred Margul-Sperbers Frau angeregten

61 AaO 31.

62 AaO 60.

63 AaO 141.

64 AaO 154.

65 AaO 154f.

66 AaO 155f.

67 AaO 194f.

anagrammatischen Namensänderung von *Antschel* über *Ancel* zu *Celan* - kündigt sich bereits die dichterische Auseinandersetzung mit dem Zeitphänomen an. Diese Passagen gehören nach meiner Ansicht mit zum ausgereiftesten des angehenden Dichters: "Die Zeitlose holt / Atem für tausend Herbste ..."[68] heißt es hier, und wie eine Art späte Erinnerung daran liest man in dem postum erschienen Band *Schneepart*: "die Zeit- / lose wimmelt / dir unter den atmenden Lidern"[69]. Ebenso eindrücklich eine andere Stelle: "Die Nacht / hämmert den Herzschlag der Stunde zurecht: / die Zeiger, zwei Speere, / bohrt sie dir brennend ins Aug."[70] Und gleichfalls als ein Anklang an den späteren Celan, Zeit und Nacht verknüpfend: "Nun, wenn nur Wimpern die Stunden begrenzen, / tut sich das Leben der Dunkelheit kund."[71] Und dann ein erster Zenit Celanscher Zeitreflexion, gleichsam aus der Sicht des Toten, aus der Sargperspektive geschrieben, herausgetreten aus der Welt des Lichts, dorthin, wo alles geheimnislos ist, ohne der Helle zu bedürfen, außerhalb des Blicks der Blumen, nur deren Wurzeln zugänglich, und wieder das seltsame Wehen aus dem *Malte:*

AUS DER ZEIT

Gewaltsam
entriß es uns unsere kaum
enträtselte Sehnsucht.
Entstellt ist das Antlitz der Nacht.
Geheim ist nichts mehr.
Die Blumen, die Blumen
des nächsten Frühlings
finden uns nicht.
Von den Sternen weht es, dein Bildnis,
weht seltsam:
So geh, so geh denn die Regenwege mit mir.[72]

Die Parallelsetzung von Blume und Zeit, ein sonst vielleicht konventionelles Bild, gewinnt unter Celans Hand eine ganz eigentümliche Dynamik. Der Begriff, der für einen anderen steht, erhellt nichts, er führt zu keinem Aha-Erlebnis, sondern präsentiert sich selbst als vollwertiges Problem. Das Verglichene behält seine Abständigkeit, das dichterische Gleichsetzen selbst gerät zum Akt des Auseinander-, des Fernhaltens. Die Geste des Umarmens evoziert so geradezu das Alleinstehen, die wesentliche Einsamkeit:

Der Flieder, einsam vor dem Duft der Zeit,
sucht triefend nach den beiden, die umschlungen
vom offnen Fenster in den Garten sahn.[73]

68 Paul Celan, Das Frühwerk. Frankfurt am Main 1989, 35.

69 Paul Celan, Gesammelte Werke 2. AaO 356.

70 Paul Celan, Das Frühwerk. AaO 40.

71 AaO 98.

72 AaO 44.

73 AaO 108.

"Rosenzeit"[74] - je nach Verfassung als stachelige, blühende oder welke Zeit lesbar - endet immer als "Asche", die "deiner gleicht"[75]. Asche ist der Zweitname eines jeden, der Aggregatzustand des Menschen, in dem er letztlich ununterscheidbar verstreut liegt. In der Asche erst findet Ausgleich statt, hier vollzieht sich späte, zu späte Gerechtigkeit. In der Asche sind wir alle gleich, zeitgleich: Asche als Zeitgleiche des Menschlichen. Asche aber, in Abgrenzung zu Staub, bedeutet in concreto die Einäscherung, das Verbranntsein der Opfer der Schoa. Selbst noch in der Erde, der *Blumen*erde, wird das Leid als Abschattung erkennbar bleiben: Celans Hoffnung ohne Trost.

Dieses Thema bleibt präsent bis in die letzten Gedichte hinein. Man muß sich aber bewußt halten, daß von dem *Typoskript 1944* - ein Notizbüchlein von 97 handgeschriebenen Gedichten - nur 12 Gedichte in überarbeiteter Form aufgenommen werden in die erste Veröffentlichung *Der Sand aus den Urnen* von 1948, welche jedoch selbst wiederum wegen orthographischer Mängel von Celan zurückgezogen wird. In die erste autorisierte Veröffentlichung *Mohn und Gedächtnis* von 1952 gelangt schließlich gar keines mehr.

Sehen wir also dem Wachsen des Zeit-Stoffs in Celans Werk weiter zu. Denn wie eine Fortsetzung der letztzitierten Passage lesen sich jetzt Anfang und Ende des Gedichts *Corona*:

> Aus der Hand frißt der Herbst mir sein Blatt: wir sind Freunde.
> Wir schälen die Zeit aus den Nüssen und lehren sie gehn:
> die Zeit kehrt zurück in die Schale.
>
> [...]
>
> Wir stehen umschlungen im Fenster, sie sehen uns zu von der Straße:
>
> es ist Zeit, daß man weiß!
> Es ist Zeit, daß der Stein sich zu blühen bequemt,
> daß der Unrast ein Herz schlägt.
> Es ist Zeit, daß es Zeit wird.
>
> Es ist Zeit.[76]

Mit dem Titel selbst ist schon auf so manches angespielt: *Corona,* von griech. *korônê*, steht für "(a)lles Gebogene und Gekrümmte; dh. a) der Ring an der Hausthüre, mit welchem man sie zuzog Od. [=Odyssee] b) das krumme Ende des Bogens, woran man die Sehne befestigte Hom. [=Homerus]"[77]. Im Lateinischen dann erweitert sich das Bedeutungsfeld auf Kranz, Krone, Heiligenschein und meint im übertragenen Sinn auch "einen Kreis von Menschen, insbesondere

74 AaO 52.

75 Ebd.

76 Paul Celan, Gesammelte Werke 1. 37.

77 Karl Schenkl, Griechisch-deutsches Schulwörterbuch, Wien 1905, 443.

von Zuhörern oder Zuschauern."[78] Damit wird wohl scherzhaft abgezielt sein auf das wie immer (un)freiwillige Auditorium jenes beschriebenen Beischlafs.

Neben dem antibürgerlichen Aspekt tritt aber ein ernsthafterer: die Möglichkeit der Zeugung eines Menschen, das Wunder vom *blühenden Stein*. Celan beschreibt den Herzschlag des Kindes als unmittelbare Folge und Fortsetzung der Bewegung der Liebenden. Das ist das Ereignis, wo Zeit wird, wo Zeit kreiert wird in zweierlei Sinn: die viermalige Wiederholung von *"Es ist Zeit"* spricht nicht von etwas, sondern selbst. Zeit ist hier in "ein Gedicht gesetzt, das von sich selbst nicht mehr handelt, sondern es ist."[79] Andererseits ist Zeit als Kind, als menschliches In-die-Welt-gesetzt-Sein lesbar. Hier scheint für Celan der Ursprung von Zeit angesiedelt: im Kind, von Zeugung an, denn *Es ist Zeit*: aus der Nuß (Mutterleib?) geschält, wird es gehen gelehrt und kehrt anschließend in ein neues Gehäuse (Sarg, Urne?) zurück. Bereits jetzt zeichnet sich das Wesen Celanscher Zeitreflexion ab: Zeit, gedacht als Gedicht und Mensch, bedeutet immer Zeit des Anderen, Zeit für den Anderen. Der Begegnungscharakter von Dichtung wie Menschsein gründet je schon in der Zeit des Anderen, ist ein Ausbitten von dessen Zeit. Celans dichterischer Entwurf einer Dialogie der Zeit hebt die Angewiesenheit auf ein einmaliges Gegenüber hervor. Die geheimste Begegnung passiert als Konfrontation mit dem absolut Anderen. Anders als Zeit begegnet der Andere, er verweist unthematisch auf dieses Unendliche. Und trotz der absoluten Differenz bekommt von dorther Zeit ihren Sinn: nichts ist entschieden, das Entscheidende steht noch aus. Im Epilog zur Zeit, in ihrem Nachspiel erst - "zwischen Immer und Nie"[80] - wird alles Geschehen abgeschlossen und gerichtet. Was ontologisch als widersinnig erscheinen muß: ethisch gibt es keine absoluten Tatbestände, weil es die Gesten des Verzeihens, des Wiedergutmachens, der Buße gibt. Aus ethischer Perspektive - und für Celan gibt es keine andere - ist nichts ein für alle Male geschehen, vielmehr verkehrt sich in ihr das scheinbar Unumkehrbare. Sie verdreht Macbeths Lebensweisheit in eine lebensermöglichende Utopie: A deed *can* be undone. Dies macht ein gut Teil des Menschlichen aus.

Celans Reflexion von Ewigkeit aber ist konfessionslos, keiner religiösen Zunft kann solch unbestimmte Rede dienen, redlich kann kein Prediger sie gebrauchen, es sei denn zur Absetzung seiner selbst. Solches Denken versetzt denen, die sich für Spezialisten der Ewigkeit halten, die heilsame Erschütterung. Um glaubwürdig vom Ewigen zu sprechen, hört Celan auf, Worte zu verlieren. Durch fingierte Unverständlichkeit weist er darauf hin, daß er hier im Dienste der Aufrichtigkeit unausdrücklich bleiben will und muß. Indirekt heißt das auch: Theologie verwaltet ein Nichtwissen, ein bewahrenswertes Nichtwissen immerhin. Nicht mehr und nicht weniger. Ehrlicher Logos von Gott muß nicht schweigen, er zeigt sich eher im Gebaren horchenden Innehaltens als im doktrinären Diktat.

---

78 Der Duden, Etymologie. Herkunftswörterbuch der deutschen Sprache, Mannheim [2]1989, 378. Auf was mit einem "kreisförmigen, kronenähnlichen Gebilde" (ebd.) angespielt sein könnte, sei an die Assoziationsbereitschaft des Lesers delegiert.

79 Peter Szondi, Celan-Studien. Frankfurt am Main 1980, 45.

80 Paul Celan, Gesammelte Werke 1. AaO 57.

Von hinter den Lettern scheint dies hörbar: in noch fast jeder Selbstverständlichkeit haben die Menschen sich getäuscht. Nur der jeweiligen Zeit ist Stimme verleihbar, Ewigkeit aber muß etwas Stimmloses sein. Unser Sein in der Zeit macht uns befangen, macht es uns unmöglich, dem Ewigen näher zu kommen. Vor *Ewigkeit* setzt Celan provozierend den bestimmten Artikel, während er im Anschluß daran alles offen läßt:

DIE EWIGKEIT

Rinde des Nachtbaums, rostgeborene Messer
flüstern dir zu die Namen, die Zeit und die Herzen.
Ein Wort, das schlief, als wirs hörten,
schlüpft unters Laub:
beredt wird der Herbst sein,
beredter die Hand, die ihn aufliest,
frisch wie der Mohn des Vergessens der Mund, der sie küßt.[81]

Sieben Rosen später, sieben Jahre nach Celans Wiener Erstveröffentlichung, erscheint der Gedichtband *Von Schwelle zu Schwelle*. Der hier beschriebene Schmerz, ebenfalls zugefügt von der Zeit, hat bei Celan - im Unterschied zu Émile Ciorans philosophisch-larmoyantem Jammerton - einen konkreten, durchlittenen Hintergrund: die Barbarei der Nazis, den *Abend der Worte*:

die Narbe der Zeit
tut sich auf
und setzt das Land unter Blut[82]

Und wieder kann man wie eine Fortsetzung den Schluß von *Auge der Zeit* hinzulesen:

es wird warm in der Welt,
und die Toten
knospen und blühen.[83]

Wie einst nach Kriegsende roter Mohn auf den deutsch-französischen Schlachtfeldern mit paradoxer Schönheit aufblühte, so indolent geht die Zeit vorbei an den NS-Verbrechen, macht sie zu einer Epoche wie jede andere auch, schafft Raum und Menschen für deren Wiederholung. Das Unfaßbare dieser Welt ist: daß Jägerstätter ein einzelner und nicht Masse war, daß die Naturgesetze während Auschwitz intakt geblieben sind, daß die Sonne nach Auschwitz weiter aufgeht, als wäre nichts gewesen. Das Skandalon der Konzentrationslager ist auch das ausbleibende Wunder, das Ausbleiben der Gerechtigkeit Gottes. Celans Stimme läßt sich sprunglos fortführen in den Zeilen seiner dichterischen Schwester Nelly Sachs:

81 AaO 68.

82 Paul Celan, Gesammelte Werke 1. AaO 117.

83 AaO 127.

Zu den Würmern und Fischen ist deine Stimme eingegangen.
Hiob, du hast alle Nachtwachen durchweint
aber einmal wird das Sternbild deines Blutes
alle aufgehenden Sonnen erbleichen lassen.[84]

Paul Celan und Nelly Sachs stehen ein für eine Dichtung, die nicht nach dem Mittagessen am Schreibtisch herbeiersonnen wurde. Vielmehr scheint jeder ihrer Verse geweint statt geschrieben, Celan im Gedenken an die ermordeten Liebsten, Sachs am Krankenbett ihrer Mutter. Die beiden zeigen, daß große Gedichte ohne große Worte auskommen, auskommen müssen. Gerade durch die Bescheidenheit ihrer Wortwahl, durch das beharrlich antieffekthascherische Arbeiten mit einem spezifisch reduzierten Vokabular erzielen diese Zeilen einen solch tiefen Impakt. Jedes Wort dieser Dichtungen gilt als Unterschrift des Dichters. Jedes dieser Worte scheint zuviel, und doch ist keines von ihnen überflüssig. Jedes verbürgt die Authentizität des Erlebthabens an einem bestimmten Ort zu einer bestimmten Zeit.

Weil gerade das Unerklärliche, das Nichtsystematische solche Dichtung ausmacht, scheint mir jeglicher Versuch einer strengen Analyse gewalttätig und Zeichen von Hilflosigkeit. Etwa wenn Johann Firges behauptet: "F. Das Zeitmotiv. In der Dichtung Celans lassen sich drei Zeitstufen unterscheiden: a) die Ereigniszeit [...] b) die Zeit des Vergessens [...] c) die Gedächtniszeit"[85]. Celan selbst stellt in seiner Bremer Rede von 1958 die *Frage nach dem Uhrzeigersinn*: "Denn das Gedicht ist nicht zeitlos. Gewiß, es erhebt einen Unendlichkeitsanspruch, es sucht, durch die Zeit hindurchzugreifen - durch sie hindurch, nicht über sie hinweg."[86] Das Gedicht hat Zeit, aber nicht drei Zeitstufen. Es übersteigt nicht Zeit, sondern steigt durch Zeit auf ein Unendliches zu. Das macht das Gedicht auch zu etwas Unverständlichem: daß es da ist, und trotzdem schon woanders.

Zeit bezeichnet für Celan etwas Intimes. Der Dichter leistet einen ganz eigentümlichen Beitrag zur Entmythologisierung des Zeitbegriffs. Er beschreibt ohne Umschweife, wie ihm Zeit begegnet: als Wort nämlich, nicht als Zeit selbst. So gewinnt Celan Zeit zurück als Konkretum und kann sie so auch problemlos neben andere Konkreta plazieren:

Wieder Begegnungen mit
vereinzelten Worten wie:
Steinschlag, Hartgräser, Zeit.[87]

Dennoch bewahrt Celan - entsprechend den bereits behandelten Begriffen Sprache und Zeit - ein letztes Mysterium von Zeit, denn "stundenfremd"[88] wacht

84 Nelly Sachs, Fahrt ins Staublose. Frankfurt am Main 1988, 95.

85 Johann Firges, Die Gestaltungsschichten in der Lyrik Paul Celans ausgehend vom Wortmaterial. Inaugural-Dissertation, Köln 1959, 116.

86 Paul Celan, Gesammelte Werke 3. AaO 186.

87 Paul Celan, Gesammelte Werke 1. AaO 192.

88 AaO 149.

der Mensch herbei, betritt die "unbetretbare Stunde"[89] der weltlichen Landschaft. Die mechanische Uhr vermag keine Zeit anzuzeigen, denn es sind "(z)eitleer die Waben der Uhr"[90]. Hinter der Uhrzeit verbirgt sich vielmehr jene subtile Herrschaftsform, unter der Gesellschaftsleben funktioniert, jene verinnerlichte Gewalt, die jeder gegen sich selbst zu richten bereit ist: kein Sklaventreiber muß uns aus den Betten peitschen, wir selbst stellen die Wecker.

Nicht die vorherrschende Zeit interessiert den Dichter, sondern das unlösbare, widerständige an ihr, nicht die Uhren an Glockentürmen und Armbändern, sondern die "Uhren tief in uns"[91] beschäftigen Celan. Er sieht auf die Uhr, um sich im Wort zu halten, ähnlich wie Rabbi Elimelech in der chassidischen Erzählung *Die Uhr*: "Zuweilen, wenn Rabbi Elimelech am Sabbat das Gebet der Heiligkeit sprach, nahm er seine Taschenuhr zur Hand und sah darauf. Denn in jener Stunde drohte ihm die Seele vor Seligkeit zu zerfließen. So sah er auf die Uhr, um sich in der Zeit und in der Welt zu erhalten."[92]

Indem Celan immer wieder den Vertrauensfluß unterbricht, lehrt er konstruktives Mißtrauen gerade gegen das Unverdächtige. Celan scheint weder den leichtgläubigen Leser zu wünschen, noch den, der leicht glaubt. Der Dichter gibt Hoffnung auf den Epilog, die Zeit des Anderen. Hierin nämlich sieht er alle Glaubenden zusammengefaßt: in ihrem Vertrauen auf einen Tag des erlösenden Verstehens.

Im *Spätwerk* - eine sicher bedenkliche Bezeichnung angesichts des viel zu frühen Todes von Paul Celan - bietet er noch einmal alles dichterisch Mögliche auf, um dem *Anders als Zeit* auf der Spur zu bleiben: von "hinter der Zeit"[93] und "lang vor der Zeit"[94] ist hier die Rede. Celan stellt das *Wie* zu Rilkes *Du mußt dein Leben ändern*:

> hier
>
> leb dich
> querdurch, ohne Uhr.[95]

Ohne Uhr leben heißt: mit einer Uhr leben, "die sich das menschliche Dasein von jeher zugelegt hat"[96]. In der eigentlichen Zeitlichkeit leben und diese Jeweiligkeit einem Gegenüber zum Ausdruck bringen: das wäre eigentliches Leben. Nicht in der Zeit sein, eine quantitativ kleinere oder größere Zeitspanne

---

89 AaO 184.

90 AaO 154.

91 AaO 177.

92 Buber, Die Erzählungen der Chassidim. AaO 396.

93 Paul Celan, Gesammelte Werke 2. AaO 88.

94 AaO 172.

95 AaO 151.

96 Martin Heidegger, Der Begriff der Zeit. Tübingen 1989, 10.

durchmessen, sondern selbst Zeit sein, Zeit haben, Aufgehen in der Präsenz des Anderen.

Nehmen wir schließlich in den Blick, worauf das Ganze hinausgeht. Das Fragment *Zeitgehöft*, inklusive Jerusalem-Zyklus, postum veröffentlicht, angekündigt in *Fadensonnen*:

> auch hier, auf diesem
> Gestade gerätst du
> beiden, Zeit und Ewigkeit, in die
> falsche
> Kehle.[97]

Gestade, das am Wasser liegende Land, geht zurück auf dasselbe althochdeutsche stân wie Stadel: eine Scheune, ein kleines offenes Gebäude. *Hof* meint im Altgermanischen ein eingehegtes Gebiet mit Gebäuden, später verengt sich aber die Bedeutung auf Haus, Wohnung, Gut. Mit der Kollektivbildung *Gehöft* wird heute ein landwirtschaftliches Anwesen bezeichnet mitsamt seinen Wohn- und Wirtschaftsgebäuden. Die Verbindung von Zeit und Hof findet sich bei Celan selbst im Band *Lichtzwang*:

> SCHWIMMHÄUTE zwischen den Worten,
>
> ihr Zeithof -
> ein Tümpel,
>
> Graugrätiges hinter
> dem Leuchtschopf
> Bedeutung.[98]

Worte als Ruderflächen, für Auf- und Abtrieb sorgend, hinterlassen einen streuenden Schweif von Bedeutung. Wort und Bedeutung stehen nicht im Verhältnis 1:1. Ihre Beziehung zueinander ist nicht seit je und für immer ausgemacht, vielmehr stehen sie im Prozeß des Gebrauchs durch Generationen und Einzelne: kein Wort ist je abgeschlossen, keine Bedeutung erschöpft, solange Menschen mit ihnen umgehen.

Zeitgehöft läßt sich lesen als Anwesen des Menschen in der Zeit, als sein Ausgesetztsein in der Welt. Celan "bestimmt seinen Ort als das ausgesetzte, absolute Außen namens 'Gegenwärtigkeit' mitten in der sich vergegenwärtigenden Geschichte und der irdischen Gegenwart."[99] Das mag verwundern, zumal die Vokabel Gegenwart in Celans Werk nie aufscheint. Dasselbe gilt für Vergangenheit, nur Zukunft nimmt der Dichter auf in sein Werk. Nun wäre es wohl verwegen, daraus folgernd zu behaupten, Vergangenheit und Gegenwart hätten keinen

---

97 Paul Celan, Gesammelte Werke 2. AaO 185.

98 Paul Celan, aaO 297.

99 Tetsuhiko Hiyama, Weg und Zeit. Paul Celans Abweichung, in: Doitsu Bungaku, Heft 64, Tokyo 1980, 86.

Platz bei Celan. Das Gegenteil ist der Fall, denn: um das dichterische Programm des Präsenthaltens von Vergangenem, gespeist aus der Sorge für die Zukunft, verwirklichen zu können, müssen Worte gefunden werden jenseits plumper Geradlinigkeit. Nicht das Vorkommen von Vokabular aus dem Wortfeld von Zeit und ihren Metaphern, sondern die tiefgreifende Vermittlung eines Zeiterlebens machen eine Dichtung relevant für die Erkundung des Zeitphänomens. Weil mit dem Aufscheinen etwa des Wortes Gegenwart noch nichts darüber gesagt ist, was denn nun Gegenwart sein soll, geht Celan einen anderen Weg der Sinnmitteilung. Durch das ganz Private seiner Kreation läßt Celan nicht zu, daß der Rezipient automatisch auf seine Voraussetzungen, seine Vorurteile zurückgreifen kann. Celan hadert dennoch mit jedem Ergebnis seines Dichtens, ein chronisches Mangelgefühl begleitet jeden Vers: immer ist es seine "wildernde Überzeugung, / daß dies anders zu sagen sei als / so."[100] Authentisch-Sein kommt für Celan zustande über das Zulassen des Unerwarteten, des für den Leser und den Autor gleichermaßen Überraschenden. So spricht das Gedicht, das nichts weiter vorhat, als sein Gegenüber freizusetzen ins Neue:

Ich lotse dich hinter die Welt,
da bist du bei dir, unbeirrbar,
heiter[101].

Nicht hermetisch ist Celans Dichtung, sondern ein Angebot, sich auf sie einzulassen, durch sie hindurchzusteigen in ein Anderes als Welt. Diese Dichtung will nicht den Leser draußen haben, sondern ihn durch sich selbst hindurch hinausführen. Das Celansche Gedicht zeichnet eine Route, es fungiert als Tor: von Gethsemane zu Absaloms Grab hinunter durch das Kidrontal vor das Goldene Tor[102]. Aber das Tor, durch das der Messias am Ende der Tage einziehen soll, steht vermauert, wartend auf ein Wunder. Und das läßt Celan geschehen: über das Tor hinweg trägt er sich Jerusalem zu. Das Gegenteil von Reschikas Behauptung - "von einer messianischen Ankunft am jüngsten Tag wissen Celans Gedichte [...] nichts mehr; diese Hoffnung auf Parusie wird vielmehr lakonisch-lapidar abgetan"[103] - scheint wahr. Der Leser mache sich selbst ein Bild:

DIE GLUT

zählt uns zusammen
im Eselsschrei vor
Absaloms Grab, auch hier,

100 Paul Celan, Gesammelte Werke 2. AaO 398.

101 Paul Celan, Gesammelte Werke 3. AaO 89.

102 In den handschriftlichen Entwürfen lautet die Zeile ursprünglich: "am Zionstor [!] öffnet sich nichts" (zitiert nach der Handschrift AZ/1.3, 48 des Deutschen Literaturarchivs in Marbach am Neckar). Dennoch scheint mir aus inhaltlichen Gründen der Hinweis auf das Goldene Tor zulässig. Andernfalls müßten sämtliche mir bekannte Interpretationen dieses Verses revidiert werden.

103 Richard Reschika, Poesie und Apokalypse. Paul Celans 'Jerusalem-Gedichte' aus dem Nachlaßband 'Zeitgehöft', Pfaffenweiler 1991, 34.

Gethsemane, drüben,
das umgangene, wen
überhäufts?

Am nächsten der Tore tut sich nichts auf,

über dich, Offene, trag ich dich zu mir.[104]

Zeitgehöft läßt sich nun aber auch lesen als Gehöft gegen die Zeit, als topographische Auslassung, ein weißer Fleck auf den Karten der Zeit, als eine Art "Zeitloch"[105]. Rund um dieses Gelände herrscht Kurzfristigkeit, vorübergehende Herberge, dort verläuft die "Phase Dasein"[106]. Dieses Gehöft in der Anhöhe, Jerusalem, läßt hoffen, daß es gut ausgeht mit der Zeit. Hier am Ruhepol des geschäftigen Treibens "rastet das / Andere ein, / zeitig?"[107] *Zeitig?* Früher oder später, sobald es die Zeit abgestoßen hat, kommt es hier zu seinem Aufenthaltsrecht. *Zeitgehöft* quasi als Sammelstelle des Entzeitigten. Nach Absolvierung der Zeit tritt es in "den unverwirkbaren, einen, / ozeanischen Tag"[108]. Kein neuer Äon wird anbrechen, sondern ein Anderes als Zeit. Näheres läßt sich nicht wissen.

104 Paul Celan, Gesammelte Werke 3. AaO 97.

105 AaO 104.

106 AaO 77.

107 AaO 83.

108 AaO 74.