

Jana Maria Weiß

**Eine grauere Sprache**

# **spectrum** **Literaturwissenschaft/** **spectrum Literature**

---

Komparatistische Studien/Comparative Studies

Herausgegeben von/Edited by  
Moritz Baßler, Werner Frick,  
Monika Schmitz-Emans

Wissenschaftlicher Beirat/Editorial Board  
Peter-André Alt, Aleida Assmann,  
Marcus Deufert, Terence James Reed,  
Simone Winko, Bernhard Zimmermann

## **Band 89**

Jana Maria Weiß

# **Eine grauere Sprache**



Paul Celans Poetik der Mehrsprachigkeit

**DE GRUYTER**

Diese Veröffentlichung wurde von der Ernst-Reuter-Gesellschaft der Freien Universität Berlin gefördert sowie aus Mitteln des Publikationsfonds für Open-Access-Monografien des Landes Brandenburg.

ISBN 978-3-11-222540-0

e-ISBN (PDF) 978-3-11-222541-7

e-ISBN (EPUB) 978-3-11-222542-4

ISSN 1860-210X

DOI <https://doi.org/10.1515/9783112225417>



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz. Weitere Informationen finden Sie unter <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>.

Die Creative Commons-Lizenzbedingungen für die Weiterverwendung gelten nicht für Inhalte (wie Grafiken, Abbildungen, Fotos, Auszüge usw.), die nicht im Original der Open-Access-Publikation enthalten sind. Es kann eine weitere Genehmigung des Rechteinhabers erforderlich sein. Die Verpflichtung zur Recherche und Genehmigung liegt allein bei der Partei, die das Material weiterverwendet.

#### **Library of Congress Cataloging-in-Publication Data**

A CIP catalog record for this book has been applied for at the Library of Congress.

#### **Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

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

© 2025 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston, Genthiner Straße 13, 10785 Berlin

Dieses Buch ist als Open-Access-Publikation verfügbar über [www.degruyterbrill.com](http://www.degruyterbrill.com).

Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

[www.degruyterbrill.com](http://www.degruyterbrill.com)

Fragen zur allgemeinen Produktsicherheit:

[productsafety@degruyterbrill.com](mailto:productsafety@degruyterbrill.com)



# Dank

Die vorliegende Arbeit wurde am Fachbereich für Philosophie und Geisteswissenschaften der Freien Universität Berlin zur Erlangung des Grades der Doktorin der Philosophie (Dr. phil.) im Dezember 2024 als Dissertation eingereicht und im Februar 2025 verteidigt.

Mein großer Dank gilt meinen beiden Gutachterinnen, Friederike Felicitas Günther und Cornelia Ortlieb, der Friedrich Schlegel Graduiertenschule für literaturwissenschaftliche Studien sowie einer ganzen Reihe von Gesprächspartner:innen und Unterstützer:innen, die mich auf meinem Weg zu diesem Buch begleitet haben. In alphabetischer Reihenfolge sei hier gedankt: Marion Acker, Nicholas Andes, Benjamin Arenstein, Jonas Bens, Clara Blättermann, Jürgen Brokoff, Gesa Bukowski, Jonas Cantarella, Josette Daemen, Till Dembeck, Aletta Diefenbach, Lucas Dörre, Marlene Duda, Carsten Flaig, Christine Frank, Felicitas Fritzsche, Sarah Carlotta Hechler, Florian Heining, Beate Hennersdorf, Astrid Herzog, Yihong Hu, Almut Huss, Matteo Iacovella, Veniamin Itskovich, Maren Jäger, Gesa Jessen, Djordje Kandić, Alexander Kappe, David Kaufman, Elena Kaufmann, Hannah Knuth, Sophie König, Till Krejci, Jana Krüger, Maja Krüger, Louisa Künstler, Elke Lange, Karen Leeder, Chiara Liso, Nicolas Longinotti, Matthias Lüthjohann, Camilla Miglio, Shira Miron, Nat Modlin, Jutta Müller-Tamm, Kai Padberg, Daniel Pinto, Brigitte Rath, Na'ama Rokem, Lukas Regeler, Eric Santner, Vincent Sauer, Lea Schneider, Kerstin Schoor, Galili Shahrar, Rahel Stennes, Inga Stichling, Malte Stübing, Lara Tarbuk, Nicola Thomas, Troels Thorborg Andersen, Amy Visram, Nadia Visram, Ievgeniia Voloshchuk, Robert Walter-Jochum, Friedrich Weber-Steinhaus, David Wellbery, Juriy Weidelhofer, Barbara Wiedemann, Simon Zeisberg und an letzter, weil erster Stelle meinen Eltern.

Für die Unterstützung meiner Archivrecherchen und die Genehmigung zum Abdruck der Zitate aus Celans Nachlass danke ich dem Deutschen Literaturarchiv Marbach und Bertrand Badiou. Für die Förderung meiner Forschung gilt mein Dank dem S. Fischer Verlag (S. Fischer Stipendium für Autoren- und Verlagsgeschichte 2024), dem Deutschen Akademischen Austauschdienst (Young Scientist Fellowship 2024), dem Evangelischen Studienwerk Villigst (Promotionsstipendium 2019) und der Universität Innsbruck (Forschungsstipendium 2019).



# Inhalt

## Einleitung

»polyglott wie polychrom«.

Paul Celans Vielsprachigkeitskritik und die ›grauere Sprache‹ — 1

## Grauerer Sprache, grauerer Theorie

### 1 Celans Grau — 27

»in der Wolle gefärbt«. Farbwörter und die Farbe des Gedichts — 30

Hintergrundfarbe Grau — 33

Grauer als bunt — 35

Grauer als schwarz oder weiß — 52

»Düsterstes im Gedächtnis, Fragwürdigstes um sich her«. Celans Grau im Kontext — 62

### 2 Kleine Farbenlehre der Mehrsprachigkeit — 64

Grauer als schwarz oder weiß | mehr als einsprachig — 64

Grauer als bunt | mehr als vielsprachig — 76

Grauerer Theorie, mehr Praxis — 85

## Auf dem Weg zu grauer Mehrsprachigkeit

### 3 *Wolfsbohne* [1959], »nicht: Lupine«. Graue Literatur und die Abgrenzung von der Nationalsprache — 97

»mit diesen Worten kann ich nicht in die Öffentlichkeit! \*« — 100

Celan, Blöcker und der »Kommunikationscharakter der Sprache« — 105

»Leg den Riegel vor:« – Abgrenzung I — 112

»nicht: / Lupine« – Abgrenzung II — 119

»un- / vollendet«. Öffnungsmomente — 126

»<sup>x)</sup> Sie dachten an einen Privatdruck, wäre das möglich?« — 138

»mit Gedichten in diese Öffentlichkeit zu gehen!« — 141

»1959!«. Celan, Arendt, Kaléko und Domin — 151

## Graue Mehrsprachigkeit im Zyklus *Niemand's rose*

### 4 »Sprachhygiene«. Celans mehrsprachige Wörterbuchpraxis — 165

»solange ich noch deutsch träume [...]«. Die Macht der Muttersprache — 167

Macht und Taktik. Vor dem Wörterbuch mit Kafka, Foucault, de Certeau — 173

S wie »Selbst schreiben«. Celan setzt den Stift an — 178

S wie »Sprachhygiene«. Zwischen Selbstdisziplinierung und Selbstentfaltung — 190

S wie »Sprachgefühl«. Affekt im Archiv — 193

S wie Saussure. Celan und die »langue«-Linguistik — 196

### 5 *Anabasis* (1963). Anarchisch, mehrsprachig, »Mitsammen« — 200

Saint-John Perse, Enzyklopädist der »haut langage« — 202

»Ô j'ai lieu! / O ja, ich darf!« Celan übersetzt Perse — 207

»Hinauf und Zurück«. *Anabasis*, anarchisch — 209

Was heißt anarchisch? Celan und der »poetische Anarchismus« um 1900 — 215

»Dieses«, »Dort«, »Dann«. Ein Gedicht setzt sich in Bewegung — 224

Von festen Mauern zum Zelt auf dem Meer — 225

Von stummer Schriftsprache zum gesprochenen Wort — 228

Todesklänge – Lebensschrift — 240

»Leçon d'optimisme«. Perses Humanismus und Celans Weltsprachenkritik — 244

»Sichtbares, Hörbares«. Leseapoetiken — 251

### 6 *In eins* (1963). Sprachgrenzen der Gemeinschaft — 254

»zeitrot[e]« Gedichte, »grauere Sprache« — 255

»No pasarán«. Schibboleth 1955/1963 — 258

Verbindendes – vom »mit« zum »auch« — 261

Wie kann Gemeinschaft (mehrsprachig) werden? Celan liest Martin Buber — 265

Gabe, Mitte, Bruder – Topoi der Gemeinschaft — 266

Vom »Lebensverband« zur Gemeinschaft mit den Toten — 271

Halt mich nicht fest! – Noli me tangere I — 274

Leg mich nicht fest! – Noli me tangere II — 279

Grenzen der Gemeinschaft – Gemeinschaft der Grenzen — 280

Unübersetzt – unangetastet — 284

Mehrsprachig – mehrdeutig — 286

Mehrsprachiges Hirten-Spanisch – das verschwiegene Schibboleth — 291

»Verlust der Mitte«, mehrsprachige Gemeinschaft — 293

Politische Lesegemeinschaften. Das Gedicht als Schibboleth — 298

## Immer grauere Mehrsprachigkeit im Spätwerk

### 7 *Give the word* (1967). Schibboleth an der Grenze zum Spätwerk — 305

- »Passiert, passiert, passiert«. Grenzübergänge — 306
- »Ins Hirn gehaun«. Zweisprachigkeit und »Persönlichkeitsspaltung« — 309
- Mal, Stigma, Schibboleth — 313
- »Spaltworte« im Schatten Bachtins — 315
- »Das parteiparolige ist das übertünchende«. Rote Parolen, »grauere Sprache« — 328
- Grau unter bunten Brücken. Klee, Hölderlin und die 68er — 333

### 8 *Wer herrscht?* (1968). Widerständige Mehrsprachigkeit — 340

- »Farbenbelagert«, »zahlenbedrängt«. Techniken des Vermessens — 342
- Leise Unterbrechung. Der »Wegschneckenschatten« — 345
- »Lichtfallen«. Gefährliche Grenzen — 346
- прозрачный – schwarzdiaphan – the black adiapane. Celans Grau zwischen Mandelstam und Joyce — 349
- Abglanz und Denkschatten — 361
- Gosch, Gösch, begösch. Kuss und Kampf — 367
- Mehrsprachigkeit und weicher Widerstand. Theoretische Ansätze bei Kafka und Adorno — 375
- Hartnäckige Nuance. Adornos »Wörter aus der Fremde« — 377
- »zu zart und zu bedeutend«. Kafkas »Einleitungsvortrag über Jargon« — 383
- Unheimlich unverständlich — 387
- Mit Kafka kämpfen. Wiederkehr mehrsprachiger Modernen — 393

### 9 *Wer beherrscht die Lektüre?* Mehrsprachig Lesen — 404

- Ausgangspunkt: Ein »fischartige[s] Gefühl« — 405
- Von der Interpunktion (:) zur Punction (ö) — 410
- Widerständige »ö«s bei Kafka: Celan: Tawada — 412
- »wundgeheilt«. Doppelpunkt (:) und Doppel-Punctum (ö) — 417
- Closer Reading. »[F]ühlend verstehen«, mehrsprachig lesen — 421
- Reparative, surface, manifest, latent. Mit Celan zwischen allen Schulen — 428
- »matters of concern« — 437

### Fazit und Ausblick

- Celans Grau in der Gegenwart — 441

### Literaturverzeichnis — 447

### Personenregister — 475



# Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1:** Arthur Rimbaud: *Le Bateau ivre*. Das trunkene Schiff. Übers. v. Paul Celan. Wiesbaden 1958, U1 — 39
- Abb. 2:** Arthur Rimbaud: *Le Bateau ivre*. Das trunkene Schiff. Übers. v. Paul Celan. Frankfurt/Main 2008, U1 — 39
- Abb. 3:** Otto Baßler (Hg.): *Der große Duden*. Bildwörterbuch der deutschen Sprache. Leipzig 1937, DLA, BPC:P050 — 179
- Abb. 4:** *Das kleine Blumenbuch*. Zeichnungen von Rudolf Koch. In Holz geschnitten von Fritz Kredel. Leipzig 1933, DLA, BPC:HS I 026 — 182
- Abb. 5:** William Shakespeare: *Werke*. Englisch und Deutsch. Band 4. Was ihr wollt. Hamlet, Prinz von Dänemark. Troilus und Cressida. Maß für Maß. Ende gut, alles gut. König Lear. Übers. v. Levin L. Schückling, August Wilhelm Schlegel, Dorothea Tieck, Wolf Heinrich Baudissin & Ludwig Tieck. Berlin/Darmstadt 1955, DLA, BPC:QH142 — 312
- Abb. 6:** Paul Klee: *Revolution des Viaduktes* (1937) — 334





# Abkürzungsverzeichnis

## Paul Celan | Werke und Abkürzungen

|                         |                                                                                                                                                                                             |
|-------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>NKG</b>              | Paul Celan: Die Gedichte. Neue kommentierte Gesamtausgabe in einem Band. Mit den zugehörigen Radierungen von Gisèle Celan-Lestrange. Hg. und kommentiert v. Barbara Wiedemann. Berlin 2018. |
| <b>Mikrolithen</b>      | Paul Celan: »Mikrolithen sinds, Steinchen«. Die Prosa aus dem Nachlass. Hg. v. Barbara Wiedemann. Frankfurt/Main 2005.                                                                      |
| <b>TCA</b>              | Paul Celan: Werke. Tübinger Ausgabe. Hg. v. Jürgen Wertheimer, bearbeitet von Heino Schmull u.a. Frankfurt/Main 1996–2004.                                                                  |
| <b>Nachlassgedichte</b> | Paul Celan: Die Gedichte aus dem Nachlass. Hg. v. Bertrand Badiou, Jean-Claude Rambach & Barbara Wiedemann. Berlin 1997.                                                                    |
| <b>GW 1–5</b>           | Paul Celan: Gesammelte Werke. Hg. v. Beda Allemann & Stefan Reichert. Frankfurt/Main 1986.                                                                                                  |

## Paul Celan | Briefwechsel und Abkürzungen

|                                  |                                                                                                                                                                                                                                                                                               |
|----------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Briefe 1934–1970</b>          | Paul Celan u.a.: »etwas ganz und gar Persönliches«. Briefe 1934–1970. Hg. v. Barbara Wiedemann. Berlin 2019.                                                                                                                                                                                  |
| <b>Bachmann/Celan</b>            | Ingeborg Bachmann & Paul Celan: Herzzeit. Der Briefwechsel. Mit den Briefwechseln zwischen Paul Celan und Max Frisch sowie zwischen Ingeborg Bachmann und Gisèle Celan-Lestrange. Hg. und kommentiert v. Bertrand Badiou, Hans Höller, Andrea Stoll & Barbara Wiedemann. Frankfurt/Main 2008. |
| <b>Celan/Char</b>                | Paul Celan & René Char: Correspondance 1954–1968. Hg. v. Bertrand Badiou. Paris 2015.                                                                                                                                                                                                         |
| <b>Celan/Dischner</b>            | Paul Celan & Gisela Dischner: »Wie aus weiter Ferne zu Dir«. Briefwechsel. Mit einem Brief von Gisèle Celan-Lestrange. Hg. v. Barbara Wiedemann. Berlin 2012.                                                                                                                                 |
| <b>Celan/Hirsch</b>              | Paul Celan & Rudolf Hirsch: Briefwechsel. Hg. v. Joachim Seng. Frankfurt/Main 2004.                                                                                                                                                                                                           |
| <b>Celan/Lestrange</b><br>(dt.)  | Paul Celan & Gisèle Celan-Lestrange: Briefwechsel. Zwei Bände. Hg. v. Bertrand Badiou & Eric Celan. München 2001.                                                                                                                                                                             |
| <b>Celan/Lestrange</b><br>(frz.) | Paul Celan & Gisèle Celan-Lestrange: Correspondance (1951–1970). Zwei Bände. Hg. v. Bertrand Badiou. Paris 2001.                                                                                                                                                                              |
| <b>Celan/Rhein.</b>              | Paul Celan u.a.: Briefwechsel mit den rheinischen Freunden. Hg. v. Barbara Wiedemann. Berlin 2011.                                                                                                                                                                                            |
| <b>Celan/Wurm</b>                | Paul Celan & Franz Wurm: Briefwechsel. Hg. v. Barbara Wiedemann. Frankfurt/Main 1995.                                                                                                                                                                                                         |



# Einleitung

## »polyglott wie polychrom«.

### Paul Celans Vielsprachigkeitskritik und die »grauere Sprache«

Paul Celan galt lange als Gegner mehrsprachigen Schreibens. Sein Festhalten an der deutschen Sprache, nachdem die »Muttersprache« zur »Mördersprache« geworden war, bestimmte die Beschäftigung mit Celans Werk.<sup>1</sup> Zu dieser Entscheidung für das Schreiben auf Deutsch schien die Entscheidung gegen ein Schreiben in anderen Sprachen als Kehrseite unweigerlich dazuzugehören.<sup>2</sup> Auf die Frage, weshalb er nach der Ermordung seiner Eltern durch die Deutschen noch in deutscher Sprache schreibe, soll der jüdische Autor nach Kriegsende geantwortet haben: »Nur in der Muttersprache kann man die eigene Wahrheit aussagen, in der Fremdsprache lügt der Dichter«.<sup>3</sup> Knapp zwei Jahrzehnte später, im Jahr 1961, erklärte Celan in einer Umfrage der Pariser *Librairie Flinker* zum Thema »Le problème du bilinguisme«:

An Zweisprachigkeit in der Dichtung glaube ich nicht. Doppelzüngigkeit – ja, das gibt es, auch in diversen zeitgenössischen Wortkünsten bzw. -kunststücken, zumal in solchen, die sich, in freudiger Übereinstimmung mit dem jeweiligen Kulturkonsum genauso polyglott wie polychrom zu etablieren wissen. Dichtung – das ist das schicksalhaft Einmalige der Sprache.<sup>4</sup>

Doch was ist mit den zahlreichen Sprachen – vom Französischen, Russischen, Hebräischen, Englischen über verschiedene Dialekte hin zu diversen Fachjargons –, die Paul Celans Gedichte prägen? Im Zuge der Konjunktur der Mehrspra-

---

1 Vgl. Theo Buck: Celan-Studien 1. Muttersprache, Mördersprache. Aachen 1993; Wolfgang Emmerich: Paul Celan, Kap. »Muttersprache – Mördersprache«. Reinbek 1999; John Felstiner: Paul Celan. Poet, Survivor, Jew. New Haven/London 1995, Kap. »Loss and the Mother Tongue«.

2 Einzelnen Arbeiten der Mehrsprachigkeitsforschung erscheint Celans Werk aufgrund seiner »Fixierung« auf die Muttersprache« (Kremnitz: »Mehrsprachige Autoren und ihre Sprachen«, S. 20) bis heute nicht als geeigneter Gegenstand für die Erforschung literarischer Mehrsprachigkeit. Vgl. Werner Helmich: Ästhetik der Mehrsprachigkeit. Zum Sprachwechsel in der neueren romanischen und deutschen Literatur. Heidelberg 2016, S. 486; Georg Kremnitz: »Mehrsprachige Autoren und ihre Sprachen. Einige Überlegungen zu einem komplexen Verhältnis«. In: Zeitschrift für interkulturelle Germanistik 6/2 (2015), S. 17–31, hier S. 19–20.

3 Der Celan-Biograph Israel Chalfen berichtet, Paul Celan habe diese Aussage wiederholt getroffen, unter anderem im Gespräch mit Ruth Lackner, zit. n. Israel Chalfen: Paul Celan. Eine Biographie seiner Jugend. Frankfurt/Main 1979, S. 148.

4 Paul Celan: »Antwort auf eine Umfrage der Librairie Flinker, Paris (1961)«. In: GW 3, S. 175.

chigkeitsforschung hat die Literaturwissenschaft ihnen in den vergangenen Jahren wachsende Aufmerksamkeit geschenkt. Das Bild vom Mehrsprachigkeitsskeptiker Celan geriet so zunehmend ins Wanken. Wie also verhält sich Celans Vielsprachigkeitskritik zu seiner mehrsprachigen Praxis? Ketzerisch formuliert: Verteufelt der Autor mit ihr nicht poetologisch, was er poetisch praktiziert? Damit ist jenes Spannungsfeld umrissen, das diese Arbeit auszuleuchten sucht. Aus ihm ergeben sich für mich zwei wegweisende Fragen:

- 1| Von welchen Vorstellungen und Schreibweisen literarischer Mehrsprachigkeit grenzt Paul Celan sich im zeitgenössischen Kontext ab?
- 2| Welche mehrsprachigen Verfahren prägen sein eigenes Schreiben und was für ein Verständnis literarischer Mehrsprachigkeit liegt dem zugrunde?

Dass dem jüdischen Autor Celan unter Verweis auf seine mehrsprachige Biographie seitens der bundesdeutschen Nachkriegsöffentlichkeit immer wieder die Zugehörigkeit zur deutschen Sprache und Literatur abgesprochen wurde, stellt die Beantwortung dieser Fragen vor besondere Herausforderungen, auch in ethischer Hinsicht: Eine Studie zu Paul Celan als mehrsprachigem Autor darf nicht den Fehler machen, diese Ausschlussgesten zu reproduzieren. Die vorliegende Untersuchung zielt daher nicht darauf, die Spannung zwischen Celans Vielsprachigkeitskritik und seinem mehrsprachigen Werk zu relativieren oder die poetologischen Aussagen Celans durch Analysen seiner poetischen Texte zu widerlegen. Stattdessen gilt es, dieses Spannungsverhältnis im historischen Kontext zu verstehen. Celans Poetik der Mehrsprachigkeit steht nicht im luftleeren Raum. Sie ist auf komplexe Weise verstrickt in zeitgenössische Diskurse über Ein- und Mehrsprachigkeit, Sprachgemeinschaft und Muttersprache. Diesen Verflechtungen geht meine Arbeit nach.

### »polyglott wie polychrom« – mehrsprachig, »grauer«

Den Ausgangspunkt der hier entwickelten Überlegungen bildet die Antwort Celans auf die *Flinker-Umfrage* aus dem Jahr 1961. Als Schlüsseldokument für meine Untersuchung ist diese oft allzu selbstverständlich herangezogene Stellungnahme des Autors zur Zweisprachigkeit eingangs genauer einzuordnen – auch, weil sich aus ihr die Verknüpfung von Sprache und Farbe ableitet, die dieser Arbeit ihren Titel gab. Was hat Celans Mehrsprachigkeit mit grauer Farbe zu tun? Ein zweiter Blick auf die *Flinker-Umfrage* soll dies veranschaulichen.

Erstmals erschienen war die Umfrage mit dem Titel »Le problème du bilinguisme« 1961 im *Almanach de la librairie Flinker*.<sup>5</sup> Die multilinguale Zeitschriftenreihe wurde seit 1952 von Martin Flinker herausgegeben, der, wie Celan, aus Czernowitz stammte, und in Paris eine deutsch-französische Buchhandlung betrieb.<sup>6</sup> Im Format der Umfragen versammelte Flinker Stimmen zu Themen wie »Existe-t-il une littérature allemande contemporaine?« (1952), »Existe-t-il une littérature autrichienne?« (1956) oder den »Projets et problèmes« (1958) zeitgenössischer Autor:innen und Intellektueller.<sup>7</sup> Die Stellungnahmen zum »problème du bilinguisme«<sup>8</sup> kommen aus der Pariser Emigrantenszene – einem Kreis von Schriftsteller:innen, Philosoph:innen und Kritiker:innen, die, wie Esther Kilchmann betont hat, »nicht nur selbst mehrsprachig sind, sondern Mehrsprachigkeit auch noch, wie Flinker, durch Publikationen aktiv befördern«.<sup>9</sup> Dass die Zweisprachigkeit ausgerechnet in diesem Kontext zum »Problem« erklärt wird (»Le problème de bilinguisme«) mag verwundern. Ein unveröffentlichter und daher bislang unberücksichtigt gebliebener Brief Flinkers, in dem er Celan zur Teilnahme an der Umfrage einlädt, gibt dazu neue Einblicke. Am 15.11.1960 schreibt der Herausgeber:

Monsieur,

Je vous serais très obligé de bien vouloir répondre à l'enquête suivante, à paraître dans mon almanach 1960/61:

Y a-t-il un vrai bilinguisme?

Cette question, qui peut paraître absurde, me semble pourtant matière à la réflexion approfondie.

5 Martin Flinker (Hg.): *Almanach de la librairie Flinker*. Paris 1961.

6 Vgl. Hans Scherer: Martin Flinker, der Buchhändler. Ein Emigrantenleben. Frankfurt/Main 1988. In einem Brief an Stefan Reichert vom Suhrkamp Verlag berichtet Flinker am 03.12.1981 über Celans Verbundenheit mit dem Almanach und seinen Beitrag zum »Bilingualismus«: »Paul Celan war ein sehr häufiger Gast meiner librairie und es kann fast tragisch genannt sein: noch wenige Tage vor seinem Selbstmord war er bei mir und sagte mir wörtlich: ›Wann erscheint Ihr naechster Almanach, für diesen zu schreiben macht mir die groesste Freude ...‹. [...] In einer sehr interessanten Zuschrift, ebenfalls für meinen Almanach hat er über die Frage des Bilingualismus, der Möglichkeit in zwei oder sogar drei Sprachen zu schreiben sich geäußert.« (DLA, SU-A:Suhrkamp/01/Verlagsleitung/Autorenkonvolute/Celan, Paul, SU.2010.0002).

7 Martin Flinker (Hg.): *Almanach de la librairie Flinker*. Paris 1952, S. 16; Ders. (Hg.): *Almanach de la librairie Flinker*. Paris 1956, S. 7; Ders. (Hg.): *Almanach de la librairie Flinker*. Paris 1958, S. 32.

8 Martin Flinker (Hg.): *Almanach de la librairie Flinker*. Paris 1961.

9 Kilchmann: »Dichtung – das ist das schicksalhaft Einmalige der Sprache.«, S. 87.

Je sais que vous parlez et écrivez plusieurs langues, mais, pensez-vous aussi en plusieurs langues? Car l'homme forme généralement ses pensées dans une seule langue. Il se parle à lui-même et sa langue est presque partie intégrante de son corps.

En Français, on désigne à juste titre la langue (Sprache) par le mot »langue«. Un homme peut-il avoir plusieurs langues (»Zungen«).

Si l'on considère la poésie comme la plus haute forme d'expression de la langue, y a-t-il un seul poète véritable qui ait utilisé plusieurs langues?

Je vous serais très reconnaissant de répondre à cette question et je vous remercie bien sincèrement.<sup>10</sup>

(Sehr geehrter Herr, / Ich wäre Ihnen sehr dankbar, wenn Sie die folgende Umfrage beantworten könnten, die in meinem Almanach 1960/61 erscheinen soll: / Gibt es echte Zweisprachigkeit? / Die Frage mag absurd erscheinen, aber ich halte sie für äußerst bedenkenswert. / Ich weiß, dass Sie mehrere Sprachen sprechen und schreiben, aber denken Sie auch in mehreren Sprachen? Denn der Mensch formt seine Gedanken normalerweise in nur einer Sprache. Er spricht mit sich selbst, und seine Sprache ist fast schon ein Teil seines Körpers. / Im Französischen bezeichnet man die Sprache deshalb zurecht als »langue«. Kann ein Mensch mehrere »langues« (»Zungen«) haben? / Wenn man Dichtung als höchste Form sprachlichen Ausdrucks betrachtet, gibt es dann einen einzigen wahren Dichter, der mehrere Sprachen verwendet hat? / Ich wäre Ihnen sehr dankbar, wenn Sie diese Frage beantworten könnten, und danke Ihnen aufrichtig.)<sup>11</sup>

Der Titel von Flinkers Umfrage hat folglich nicht das Ziel, eine mehrsprachige Lebenspraxis zu problematisieren. Vielmehr geht es ihm um eine Problematisierung der Perspektiven auf sie: Knapp 40 Jahre vor Derridas berühmtem Diktum *Man spricht immer nur eine Sprache. Man spricht niemals eine einzige Sprache*<sup>12</sup> erklärt Flinker eine Einsprachigkeit zur *conditio humana*, die äußerlich als Zweisprachigkeit erscheinen mag. Im Denken und Dichten jedoch spreche jeder eine mit seinem Körper regelrecht verwachsene Sprache. Wie Celans Antwort konkretisieren wird, impliziert diese Vorstellung keine Einsprachigkeit im national-sprachlichen Sinne.

<sup>10</sup> Martin Flinker an Paul Celan, 15.11.1960, DLA, D:Celan, Paul, D 90.1.1461/1.

<sup>11</sup> Übersetzung J.M.W.

<sup>12</sup> Die vollständige Stelle bei Derrida lautet: »1) Man spricht immer nur eine Sprache – oder vielmehr ein einziges Idiom. 2) Man spricht niemals eine einzige Sprache – oder vielmehr es gibt kein reines Idiom« (Jacques Derrida: Die Einsprachigkeit des Anderen oder die ursprüngliche Prothese. München 2003, S. 23). Im Original: »On ne parle jamais qu'une seule langue; 2) On ne parle jamais une seule langue.« (Jacques Derrida: Le Monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine. Paris 1996, S. 21).

Flinkers Ideen aufgreifend, scheint Celan den Begriff der ›Einsprachigkeit‹ in seiner Antwort gar gezielt zu umschiffen. Wenn er erklärt »An Zweisprachigkeit in der Dichtung glaube ich nicht. [...] Dichtung – das ist das schicksalhaft Einmalige der Sprache«,<sup>13</sup> setzt er der »Zweisprachigkeit« stattdessen den schillernden Begriff des »Einmalige[n]« entgegen. Dass dieser ein Sprachverständnis aufruft, das nicht mit nationalen Einsprachigkeitskonzepten gleichzusetzen ist, ist verschiedenenorts betont worden.<sup>14</sup> Wofür genau das »Einmalige« steht, bleibt dennoch offen – allein deshalb, weil Celan den Begriff in seiner Stellungnahme deziert unterbestimmt lässt. Die Zweisprachigkeit umreißt der Autor hingegen präziser. Mit dem Begriff »Doppelzüngigkeit« diffamiert Celan Bilingualität zum einen als Täuschung und Lüge. Vielsprachigkeit wird von ihm jedoch nicht nur mit einer moralischen Wertung versehen, er verknüpft sie auch mit einer bestimmten Ästhetik und setzt sie doppelt ins Bild: »[P]olyglott wie polychrom« nennt er die von ihm abgewerteten sprachlichen Kunstwerke – vielsprachig und vielfarbig, bunte »Wortkünste[]«.

Bevor diese Beschreibung in meiner Arbeit in ihren verschiedenen Schattierungen ausgedeutet wird – von der Frage nach den implizit adressierten Texten bis zur konsumkritischen Dimension der Buntheitsskepsis –, sei hier zunächst das Offensichtliche benannt: Celans Reflexion über poetische Sprachen vollzieht sich in Kategorien der Farbe. Sprachdenken trifft hier Farbdenken. Diese Beobachtung mag banal anmuten und hat vielleicht auch deshalb in bisherigen Forschungsdiskussionen keine Aufmerksamkeit erhalten. Wie meine Arbeit zeigen möchte, eröffnet sie jedoch eine äußerst gewinnbringende Perspektive auf Mehrsprachigkeitskonzepte bei Celan und darüber hinaus. Mit der Engführung von Vielsprachigkeit und Vielfarbigkeit – »polyglott wie polychrom« – umreißt der Autor eine

---

13 Celan: »Antwort auf eine Umfrage« (1961), S. 175. Hieraus stammen auch alle nachfolgenden Zitate Celans in diesem Absatz.

14 Vgl. Kilchmann: »»Dichtung – das ist das schicksalhaft Einmalige der Sprache.««, S. 92; Dirk Weissmann: »Anders einsprachig – Celan in Derridas Sprachphilosophie«. In: Evelyn Dueck & Sandro Zanetti (Hg.): Mitdenken. Paul Celans Theorie der Dichtung heute. Heidelberg 2022, S. 95–111, hier S. 107. Ausführlich hat dies jüngst auch Weissmanns Monographie *Wortöffnungen. Zur Mehrsprachigkeit Paul Celans* (2024) gezeigt. Die Studie ist nach Einreichung der vorliegenden Dissertation erschienen und konnte bei der Drucklegung des Manuskripts nicht mehr eingehend berücksichtigt werden. Mit ihrem Fokus auf die Verschränkung von Celans Farb- und Sprachdenken besitzt die vorliegende Arbeit jedoch eine andere Ausrichtung, die auch andere Perspektiven auf Celans Mehrsprachigkeit eröffnet: Während Weissmann Celans Abgrenzung von der deutschen Nationalsprache zentral setzt, betrachte ich diese in enger Verknüpfung mit Celans Distanzierung von den vielsprachigen Internationalisierungstendenzen in der Literatur seiner Zeit. Anders als Weissmann bezeichne ich Celan daher auch nicht als ‚polyglotten Dichter‘, sondern unterscheide zwischen Mehrsprachigkeit und Polyglossie.

Ästhetik der Vielheit, die ihm als negative Kontrastfolie zur Konturierung eines eigenen poetischen Sprachbegriffs dient. Der bunten Polyglossie stellt Celan dabei ein anderes, nicht-einsprachiges Dichtungsverständnis gegenüber, dem er in einem früheren Teil von Flinkers Umfragenreihe auch eine Farbe gab:

Es ist also, wenn ich das Polychrome des scheinbar Aktuellen im Auge behaltend, im Bereich des Visuellen nach einem Wort suchen darf, eine ›grauere‹ Sprache.<sup>15</sup>

Analog zur Positionierung des »Einmalige[n]«<sup>16</sup> jenseits der Opposition von Ein- und Vielsprachigkeit ist diese »›grauere‹ Sprache«<sup>17</sup> weder ein- noch vielfarbig. Das zeigt nicht nur die Steigerungsform »grauere« an. Bereits der Farbton Grau selbst entzieht sich kunstwissenschaftlichen Einordnungen zufolge klaren Gegensätzen: Im Übergang zwischen den »absolute[n] Endpunkte[n]« von Schwarz und Weiß, so David Batchelor, eröffne sich ein ganzes »Meer von Grau«.<sup>18</sup> Iris Brahms ergänzt, dass der Farbton zudem die »Zugehörigkeit zu einer Buntfarbe« verweigert.<sup>19</sup> Alles Graue, so kann man festhalten, liegt somit jenseits von bunt und schwarz-weiß.

Vor diesem Hintergrund entwickelt die vorliegende Studie eine Neuperspektivierung der an Celans Werk herangetragenen Sprachenfragen. Ziel ist es, herauszuarbeiten, wie Celan gegenüber der von ihm abgewerteten bunten Polyglossie die Poetik einer ›graueren Sprache‹ entwirft, die mehr als einsprachig, aber auch mehr als vielsprachig (im Sinne eines zählbaren Nebeneinanders multipler Einzelsprachen) ist – nämlich: mehrsprachig. Die dabei angestellte Verknüpfung von Farbreflexion und Sprachreflexion eröffnet neue Betrachtungsweisen multilingualer Verfahren, die sich nicht allein für die Analyse von Celans Gedichten fruchtbar machen lassen. Der Forschungsbeitrag, den meine Arbeit leisten möchte, besitzt so eine doppelte Stoßrichtung: Gegenüber der Celan-Forschung plädiere ich für eine Relektüre von Celans ›grauerer Sprache‹ als mehrsprachiger Sprache; der Mehrsprachigkeitsforschung schlage ich eine Perspektivierung literarischer Mehrsprachigkeit im Prisma der Farben vor.

<sup>15</sup> Paul Celan: »Antwort auf eine Umfrage der Librairie Flinker, Paris (1958)«. In: GW 3, S. 167–168, hier S. 167.

<sup>16</sup> Celan: »Antwort auf eine Umfrage« (1961), S. 175.

<sup>17</sup> Nachfolgend in einfachen Anführungszeichen zitiert.

<sup>18</sup> David Batchelor: Chromophobie. Angst vor der Farbe. Wien 2002, S. 85.

<sup>19</sup> Iris Brahms: »Wie bunt ist grau?«. In: Magdalena Bushart & Gregor Wedekind (Hg.): Die Farbe Grau. Berlin/Boston 2016, S. 89–112, hier S. 93.



## Celan, mehrsprachig. Zum Forschungsstand

Je nach Blickwinkel ist Celans Mehrsprachigkeit sehr unterschiedlich beschrieben und verstanden worden. Angesichts der bisher geleisteten Forschung ist als übergreifender Befund daher wohl zunächst festzuhalten, dass *die* Mehrsprachigkeit Paul Celans nicht als klar definierter Untersuchungsgegenstand existiert. Die biographische Mehrsprachigkeit des Autors ist vor dem Hintergrund von Celans Aufwachsen in der multilingualen Region der Bukowina sowie seiner Migration über Bukarest und Wien nach Paris schon seit den Anfängen der Celan-Forschung Thema.<sup>20</sup> Besondere Aufmerksamkeit kam den vielfältigen Sprachkenntnissen Celans auch in Hinblick auf seine Tätigkeit als Übersetzer zu.<sup>21</sup> Bei der »Entdeckung« Celans als mehrsprachigem Autor spielte die Übersetzung ebenfalls eine wichtige Rolle: Denn zum Thema gemacht wurde die literarische Mehrsprachigkeit seiner Gedichte erstmals aus übersetzerischer Perspektive. Nach einem frühen Aufsatz der amerikanischen Germanistin Elizabeth Petuchowski zu »bilingualen und multilingualen Wortspielen«<sup>22</sup> in Celans Lyrik (1978) verfasste der Stanforder Komparatist John Felstiner in den 1980er Jahren eine Reihe von Artikeln über die Herausforderungen, vor die ihn nicht-deutschsprachige Elemente in den Gedichten bei deren Übersetzung stellten.<sup>23</sup> Mit dem Ziel, die Effekte der Sprachenwechsel für das englischsprachige Lesepublikum nachzubilden, fragt Felstiner darin zum einen nach der Wirkung, die Worte in unterschiedlichen Sprachen in Celans Lyrik auf das deutschsprachige Publikum haben: Mittelhochdeutsches übersetzt er analog zur teilweisen Verständlichkeit für deutsche Leser:innen ins Old English, Hebräisches

<sup>20</sup> Vgl. dazu etwa Chalfen: Paul Celan. Eine Biographie seiner Jugend, S. 39–41; Felstiner: Paul Celan. Poet, Survivor, Jew, S. 6.

<sup>21</sup> Einen Überblick hierzu bietet der Katalog zur Ausstellung »Fremde Nähe« – Celan als Übersetzer, die 1997 und 1998 in Marbach am Neckar und Zürich zu sehen war: Axel Gellhaus (Hg.): »Fremde Nähe« – Celan als Übersetzer. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs in Verbindung mit dem Präsidialdepartement der Stadt Zürich im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar und im Stadthaus Zürich. Marbach am Neckar 1997. Die erste umfassende Studie zu Celan als Übersetzer, der eine Vielzahl an Studien zu verschiedenen Einzelsprachen gefolgt ist, hat Leonard Olschner vorgelegt: Leonard Moore Olschner: Der feste Buchstab. Erläuterungen zu Paul Celans Gedichtübertragungen. Göttingen/Zürich 1985.

<sup>22</sup> Im Original »Bilingual and Multilingual »Wortspiele««. (Vgl. Elizabeth Petuchowski: »Bilingual and Multilingual »Wortspiele« in the Poetry of Paul Celan«. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 52/4 (1978), S. 635–651).

<sup>23</sup> John Felstiner: »Translating Paul Celan's »Du Sei Wie Du««. In: Prooftexts 3/1 (1983), S. 91–108; John Felstiner: »Mother tongue, holy tongue: On Translating and not Translating Paul Celan«. In: Comparative Literature 38/2 (1986), S. 113–136; John Felstiner: »Ziv, that light: Translation and Tradition in Paul Celan«. In: New Literary History 18 (1987), S. 611–631.

lässt er hingegen unübersetzt, da diese Sprache der englischen wie deutschen Leser:innenschaft verschlossen bliebe.<sup>24</sup> Welche nicht-deutschen Worte ersetzbar und welche im Original zu erhalten seien, begründet Felstiner jedoch nicht allein mit Blick auf die Rezipient:innenseite, sondern auch mit Bezug auf die Autorenbiographie. Gleich zu Beginn seines Aufsatzes zitiert der Literaturwissenschaftler eine Stelle aus Israel Chalfens Celan-Biographie, die von der intimen Beziehung des Autors zur jiddischen und hebräischen Sprache berichtet:

Unexpectedly Paul would recite Yiddish stories or suddenly take up softly a synagogue tune from the New Year's service. For the first time one heard him speak about the beauty of the Hebrew language and the years he had spent in learning Hebrew.<sup>25</sup>

Die daraus abgeleitete biographische Bedeutung des Jiddischen und Hebräischen für den Autor Paul Celan dient Felstiner in einem zweiten Schritt zur Erschließung der Bedeutung dieser Sprachen in Celans Texten. Mit dem Wechsel vom Deutschen ins Hebräische im Gedicht *Du sei wie du* etwa bewege sich der Text nicht nur in eine andere Sprache, sondern zurück an jenen Ort, an dem Celan als Kind diese Sprache erlernte:

In turning from *Sprache*, *Finster-Lisene* to *kumi / ori*, Celan's verse moves from German speech under stress to the Hebrew words that counteract darkness. Implicitly he is returning along the meridian he always followed to his origins in Bukovina<sup>26</sup>

Celans literarische Mehrsprachigkeit wird hier unmittelbar auf seine biographische Mehrsprachigkeit zurückgeführt: Die Bedeutung der Präsenz nicht-deutscher Einzelsprachen für den poetischen Text rekonstruiert Felstiner aus der Bedeutung dieser Einzelsprachen für Celan als Person.

Diese Perspektive bestimmte die frühe Beschäftigung mit der Mehrsprachigkeit von Celans Werk nahezu durchgängig. Im Fokus dieser Arbeiten stehen meist die jiddische und die hebräische Sprache, die als Ausdruck einer jüdischen Auto-renidentität gelesen werden. Biographischer Mehrsprachigkeit wird dabei die Deutungshoheit über literarische Mehrsprachigkeit eingeräumt. Besonders deutlich tritt diese Hierarchisierung in der Celan-Forschung hervor, wo – anders als in Felstiners Betrachtungen ›manifeste‹ Mehrsprachigkeit – nach ›latente‹ Mehr-

24 »If Celan's German-speaking audience would catch the sense of Eckhart's words, then I believe the words need translating into an equivalence, enough like modern English to be understood yet strange to the eye and ear, very slightly inaccessible in form and thus perhaps also in substance« (Felstiner: »Translating Paul Celan's ›Du Sei Wie Du‹«, S. 97–98).

25 Felstiner: »Translating Paul Celan's ›Du Sei Wie Du‹«, S. 95.

26 Felstiner: »Translating Paul Celan's ›Du Sei Wie Du‹«, S. 105.

sprachigkeit gefragt wird. Eingeführt wurde dieses Begriffspaar in der Mehrsprachigkeitsphilologie von Giulia Radaelli, die 2011 erklärte: »Literarische Mehrsprachigkeit ist dann manifest, wenn sie bei der Lektüre eines Textes unmittelbar wahrzunehmen ist« – etwa in Form expliziter »Sprachwechsel« oder »Sprachmischungen« im Text.<sup>27</sup> »Latente« Mehrsprachigkeit hingegen liege vor, »wenn andere Sprachen nur unterschwellig vorhanden und nicht unmittelbar wahrnehmbar sind«, der Text also zwar »eine einsprachige Oberfläche« besitzt, implizit aber durch Übersetzungsvorgänge geprägt ist oder Mehrsprachigkeit thematisch reflektiert.<sup>28</sup> Auf Radaellis Modell – und die mit ihm verknüpften Fallstricke – wird im Laufe meiner Studie noch kritisch eingegangen. Die bisher geleistete Forschung zu Celans Mehrsprachigkeit lässt sich entlang der Unterscheidungslinie zwischen »manifest« und »latent« jedoch auf erhellende Weise kartieren: So geht die Hierarchisierung von Celans biographischer Mehrsprachigkeit gegenüber der literarischen insbesondere in der früheren Forschung auch mit einer erhöhten Aufmerksamkeit für »latente« Mehrsprachigkeit einher. Das zentrale Erkenntnisinteresse dieser Analysen richtet sich auf die Person und die Sprachen, die sich hinter dem Text verbergen. Als exemplarisch hierfür kann Klaus Reicherts Aufsatz *Hebräische Züge in der Sprache Paul Celans* (1988) gelten. Darin argumentiert Reichert, Celans poetische Sprache sei implizit von der Sprachstruktur des Hebräischen geprägt, und zeigt an Celans Neologismen Parallelen zur hebräischen Wortbildung auf.<sup>29</sup> Diese verdeckten grammatischen Spuren des Hebräischen sind im Anschluss an Reichert verschiedenenorts weiterverfolgt worden.<sup>30</sup>

---

27 Giulia Radaelli: *Literarische Mehrsprachigkeit. Sprachwechsel bei Elias Canetti und Ingeborg Bachmann*. Berlin 2011, S. 54.

28 Radaelli: *Literarische Mehrsprachigkeit*, S. 61; Natalia Blum-Barth hat dieses Begriffspaar mit der »exkludierte[n] literarische[n] Mehrsprachigkeit« jüngst noch um eine Kategorie erweitert. Diese liege vor, »wenn im Text eine andere Sprache erwähnt oder thematisiert wird, ohne dass sie die Basissprache des Textes beeinflusst und auf sie einwirkt« (Natalia Blum-Barth: *Poietik der Mehrsprachigkeit. Theorie und Techniken des multilingualen Schreibens*. Heidelberg 2021, S. 85).

29 Vgl. Klaus Reichert: »Hebräische Züge in der Sprache Paul Celans«. In: Werner Hamacher & Winfried Menninghaus (Hg.): *Paul Celan*. Frankfurt/Main 1988, S. 156–169.

30 Vgl. Irene Fußl: »Geschenke an Aufmerksame«. *Hebräische Intertextualität und mystische Weltauffassung in der Lyrik Paul Celans*. Tübingen 2008; Heike Kristina Behl: »References to Hebrew in Paul Celan's »Kleide Die Worthöhlen Aus««. In: *Monatshefte* 87/2 (1995), S. 170–186. Auch Bernd Auerochs betont in seinem Beitrag »Im Streit ums Judentum« des Celan-Handbuchs ein »öftere[s] Durchscheinenlassen des Hebräischen in der Syntax und Semantik von [C]elans Deutsch« (Bernd Auerochs: »Im Streit ums Judentum«. In: Markus May, Peter Gofens & Jürgen Lehmann (Hg.): *Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart 2012, S. 257–259, hier S. 258). Zur Bedeutung der »latenten« wie »manifesten« Präsenz von Hebräischem bei Celan vgl. zuletzt: Thomas C. Connolly: »Paul Celan's Other Tongue. David Rokeah, Hebrew and the Problem of

Eine besondere Zuspitzung hat die Deutung ›latenter‹ Mehrsprachigkeit bei Celan darüber hinaus in Diskussionen um die Bedeutung von Fremdheit für seine Poetik erfahren. Der den Gedichten immer wieder attestierte verfremdende Sprachgebrauch wurde dabei mit einer impliziten fremdsprachigen Prägung der Texte verknüpft. George Steiners prominente These zur »idiosynkratischen«<sup>31</sup> Verfasstheit der Texte – »Alle Gedichte Celans sind *ins* Deutsche übersetzt«<sup>32</sup> – ist dabei bisweilen geradezu wörtlich genommen worden. Dieser Ansatz erscheint keineswegs unproblematisch. Zur Erkundung hebräischer grammatischer Strukturen in Celans Gedichten mag eine »Rückübersetzung«<sup>33</sup> ins Hebräische, wie Klaus Reichert sie vorschlägt, erhellend sein. Eine verfängliche Dimension gewinnt die Diagnose latenter Mehrsprachigkeit allerdings dort, wo sie Celans Deutsch eine grundlegende ›Fremdsprachigkeit‹ attestiert. So schreibt Jean Bollack in seiner wegweisenden Studie *Paul Celans Poetik der Fremdheit* (2000):

Manche der von Celan markierten Wörter, die einfachsten und zugleich komplexesten wie »Herz« oder »Seele« oder auch »Name«, haben einen jüdischen Ton – nicht minder als ein Wort wie »Menorah«. Es ist, als würden sie im Deutschen hebräisch gesagt: »lev«, »nefesch« oder »schem«.<sup>34</sup>

Diese Behauptung erscheint spekulativ. Vor allem aber bewegen sich die angeführten Aussagen Steiners und Bollacks über Celans Gebrauch des Deutschen als Fremdsprache und seinem »jüdischen Ton« in gefährlicher Nähe zu jenen antisemitischen Diskursen, die über Jahrhunderte hinweg zum Ausschluss jüdischer Sprecher:innen aus der deutschen Sprachgemeinschaft genutzt wurden.<sup>35</sup> Hier treten die ethischen Herausforderungen der Erforschung von Celans Mehrsprachigkeit markant zutage, denn es wird deutlich, dass sie nicht allein textbezogen unter Ausblendung der beteiligten Akteure erfolgen kann. Auf den ersten Blick mag Bollacks Aussage in der Tat haltlos erscheinen. Bedenkt man, dass sie über das Werk eines jüdischen Autors getroffen wurde, der selbst erklärte, dass »das

---

Bilingualism«. In: Chiara Caradonna & Vivian Liska (Hg.): *Zäsuren | Caesurae. Paul Celans Spätwerk | Paul Celan's Later Work*. Göttingen 2024, S. 390–416.

31 George Steiner: *Nach Babel. Aspekte der Sprache und des Übersetzens*. Frankfurt/Main 1994, S. 375.

32 Steiner: *Nach Babel*, S. 375, Hervorhebung im Original.

33 Reichert: »Hebräische Züge in der Sprache Paul Celans«, S. 163.

34 Jean Bollack: *Poetik der Fremdheit*. Wien 2000, S. 203.

35 Vgl. dazu etwa Arndt Kremer: *Deutsche Juden – deutsche Sprache. Jüdische und jüdenfeindliche Sprachkonzepte und -konflikte 1893–1933*. Berlin 2007, S. 105. Rekonstruiert wird die Geschichte dieser Diskurse zudem in *Kap. 3 – Wolfsbohne [1959], »nicht: Lupine«*. *Graue Literatur und die Abgrenzung von der Nationalsprache* der vorliegenden Arbeit.

Jüdische« für ihn »im Gedicht [...] nicht so sehr eine thematische als eine pneuma-tische Angelegenheit«<sup>36</sup> sei – also irgendwie immer »mitatmet« – gewinnt sie auf eine Weise jedoch ihre Berechtigung. Neben der Biographie des Autors spielt zudem die Biographie der Lesenden eine Rolle: Die Diagnose einer jüdischen oder eben auch hebräischsprachigen Prägung der Texte Celans kann als antisemitische Ausschlussgeste ebenso fungieren wie als affirmative, ja ermächtigende Form jüdischer Selbstbehauptung – eine Stoßrichtung, die vom Diskurszusammenhang abhängt sowie von der Position des Sprechenden. Eine identifikatorische Lektüre der Wörter Celans als »jüdische Wörter«,<sup>37</sup> wie Bollack sie vornimmt, ist dem jüdischen Philologen, zumal aus Perspektive einer nicht-jüdischen Literaturwissen-schaftlerin, vor diesem Hintergrund kaum abzusprechen. Spätestens an dieser Stelle zeigt sich, dass die eingangs eingeführten Kategorien von biographischer und literarischer Mehrsprachigkeit nur allzu schwer voneinander abzugrenzen sind: Literarische Mehrsprachigkeit steht und entsteht im Kontext der (Sprach-)Biographien ihrer Schreibenden wie ihrer Lesenden. Welche Sprachen an und in einem Gedicht wahrgenommen werden – ob »manifest« oder »latent« – hängt letztlich immer auch davon ab, wer hinter und wer vor dem Text steht. Haltlos ist Bollacks Interpretation also nur insofern, als sie sich nicht im Text allein verankern lässt. Nichts an den Wörtern »Herz«, »Seele« und »Name« im Ge-dicht selbst legt nahe, sie hebräisch zu lesen – bezeichnenderweise zitiert Bollack sie auch gar nicht in ihrem Textzusammenhang.<sup>38</sup> Ihre legitimierende Befestigung gewinnt die Deutung stattdessen aus der Biographie von Autor und Leser – vor dem Hintergrund der jüdischen Identität Paul Celans, die ihn auch mit dem Freund Jean Bollack verband. Damit steht Bollacks Interpretation als exemplari-scher »Extremfall« für eine Form mehrsprachiger Lektüre, die den Kontexten die Deutungshoheit über die Texte einräumt.

Mit der zunehmenden Kritik biographistischer Tendenzen in der Celan-Forschung und den damit verbundenen Versuchen, die Texte stärker von ihren Kontexten zu lösen, hat sich die Perspektive auf Celans Mehrsprachigkeit im Lau-fe der Jahre merklich verschoben. Von den Bezügen des Autors zu bestimmten Einzelsprachen, die auch mit Blick auf seine Lektüren und seine Übersetzertätig-keit aufgearbeitet worden sind,<sup>39</sup> verlagerte sich das Interesse zunehmend auf

36 Paul Celan an Gershom Schocken, 05.02.1970. In: Briefe 1934–1970, Nr. 680, S. 880–881, hier S. 880.

37 Bollack: Poetik der Fremdheit, S. 203.

38 Bollack: Poetik der Fremdheit, S. 203.

39 Neben Celans Beziehung zum Hebräischen (Fußl: »Geschenke an Aufmerksame«) ist so insbe-sondere seine Beziehung zur russischen Sprache und deren Einfluss auf sein poetisches Werk

multilinguale Techniken und Verfahren in den Gedichten. Damit standen auch Formen ›latenter‹ Mehrsprachigkeit immer weniger im Fokus als ›manifeste‹. Ein früher Forschungstext, der Celans Sprachbiographie in den Hintergrund stellt, ist Ferdinand van Ingens Aufsatz *Das Problem der lyrischen Mehrsprachigkeit bei Paul Celan* (1986).<sup>40</sup> Bezeichnend für das darin verfolgte Erkenntnisinteresse ist nicht nur, dass van Ingen direkt im Titel von »lyrische[r] Mehrsprachigkeit« spricht und so die Literarizität seines Gegenstands hervorhebt. Auch die betrachteten Sprachen zeugen von einer anderen Perspektive als in den Analysen Felstiners, Reicherts oder Bollacks: Neben Jiddisch und Hebräisch rücken hier weitere Sprachen ins Blickfeld der Untersuchung. So widmen sich die ersten zwei Teile des Beitrags ausschließlich französischen und englischen Textstellen in den Gedichten. Doch auch dort, wo van Ingen Hebräisches in den Blick nimmt, verfolgt er einen anderen Ansatz als die hier zuvor betrachteten Arbeiten. Das lässt sich im Kontrast zu Felstiners Deutung von *Du sei wie du* veranschaulichen. Beide Interpreten beleuchten dieselben Sprachwechsel in Celans Gedicht – und kommen dabei auf den ersten Blick auch zu identischen Einsichten. Wie Felstiner beschreibt van Ingen den Verlauf des Textes vom Neuhochdeutschen über das Mittelhochdeutsche zum hebräischen »kumi ori« als eine Bewegung »zurück zur Herkunft«:

Das Sprechen ins Vorwärts, in die Zeit hinein, erfolgt in der »Gehugnis« als ein rückwärts schreitendes Dichten. Das Unterwegssein ist am Gedichttext selber abzulesen: vom Neuhochdeutschen zum Mittelhochdeutschen zurück, schließlich zurück zur Herkunft, dem hebräischen »kumi ori«.<sup>41</sup>

In ihrem Verständnis des geteilten Begriffs der Herkunft (engl. ›origin‹) tritt jedoch zugleich der zentrale Unterschied zwischen den beiden Ansätzen hervor: Meint ›Herkunft‹ bei Felstiner die Herkunft des Autors – »Implicitly he is returning [...] to his *origins* in Bukovina«<sup>42</sup> –, meint sie bei van Ingen die Herkunft der Worte aus dem Bibelhebräischen. Als Herkunftsort steht ihm nicht Czernowitz vor Augen, sondern der Text des Alten Testaments. Im Gedichtverlauf verfolgt van Ingen die Herkunftsgeschichte des Zitats aus Meister Eckharts mittelhochdeut-

---

umfassend beleuchtet worden: Vgl. Christine Ivanović: *Das Gedicht im Geheimnis der Begegnung. Dichtung und Poetik Paul Celans im Kontext seiner russischen Lektüren*. Tübingen 1996.

<sup>40</sup> Vgl. Ferdinand van Ingen: »Das Problem der lyrischen Mehrsprachigkeit bei Paul Celan«. In: Joseph P. Strelka (Hg.): *Psalm und Hawdalah. Zum Werk Paul Celans. Akten des Internationalen Paul Celan-Kolloquiums* New York 1985. Bern 1987, S. 64–78; Ders.: *Diskursive Lyrik seit 1945*. Passau 2014, Kap. IV.2 »Mehrsprachigkeit bei Celan«, S. 48–53.

<sup>41</sup> van Ingen: »Das Problem der lyrischen Mehrsprachigkeit bei Paul Celan«, S. 76.

<sup>42</sup> Felstiner: »Translating Paul Celan's ›Du Sei Wie Du‹«, S. 105, Hervorhebung J.M.W.

scher Bibelübersetzung – »*Stant up Jherosalem inde erheyff dich / inde wirt / erluchtet*« – zurück zu seinem hebräischen Ursprung: »*kumi / ori*« (dt. »Erhebe dich, leuchte«), den »heiligen Worte[n]« im Alten Testament.<sup>43</sup> Wenn der Literaturwissenschaftler zu Beginn seines Aufsatzes erklärt, Celans Aufwachsen in der multilingualen Bukowina habe ihn als Lyriker »gewissermaßen zur Mehrsprachigkeit disponiert«,<sup>44</sup> blendet er die Autorenbiographie keineswegs aus. Zur Beweisführung in der Gedichtinterpretation dient ihm der biographische Hintergrund allerdings nicht: Wo Felstiner sich auf die Autorenherkunft bezieht, argumentiert van Ingen entlang der Wortherkunft.

Versucht man, aus den Beiträgen zu Celans Mehrsprachigkeit, die in den letzten Jahren vereinzelt erschienen sind, eine gegenwärtige Forschungskonjunktur zu eruieren, so scheint sich dieser zweite Weg – hin zur Emanzipation »lyrische[r] Mehrsprachigkeit«<sup>45</sup> von der Biographie – insgesamt durchgesetzt zu haben. Dies hängt auch mit der Ausrichtung der jüngeren literaturwissenschaftlichen Mehrsprachigkeitsforschung zusammen, mit der sich, wie Till Dembeck und Rolf Parr in ihrer Einleitung zum Handbuch *Literatur und Mehrsprachigkeit* (2020) darlegen, ein »neu erstarkte[s] Interesse an der sprachlichen Struktur der literarischen Textualität« verbindet.<sup>46</sup> Hauptanliegen einer »Philologie der Mehrsprachigkeit«,<sup>47</sup> wie Dembeck sie entwirft, ist die Beschreibung des »strukturelle[n] Gefüge[s] von Sprachdifferenzen im Text« sowie von »deren kulturpolitische[m] Einsatz«. <sup>48</sup> Kilchmann kommt in ihrer kürzlich publizierten Überblicksstudie zu literarischer Mehrsprachigkeit zu der Einschätzung:

Insgesamt lässt sich sagen, dass in der aktuellen Forschung das Interesse an mehrsprachigen Autorinnen und Autoren und dem Einfluss der Sprachbiografie auf die Texte tendenziell zurücktritt und der Fokus stattdessen auf die Textur selbst und somit eine ästhetische oder literarische Produktion von Mehrsprachigkeit gerichtet wird.<sup>49</sup>

43 van Ingen: »Das Problem der lyrischen Mehrsprachigkeit bei Paul Celan«, S. 74–76.

44 van Ingen: »Das Problem der lyrischen Mehrsprachigkeit bei Paul Celan«, S. 64.

45 van Ingen: »Das Problem der lyrischen Mehrsprachigkeit bei Paul Celan«, S. 64.

46 Vgl. Till Dembeck & Rolf Parr: »Mehrsprachige Literatur. Zur Einleitung«. In: Dies. & Thomas Küpper (Hg.): *Literatur und Mehrsprachigkeit. Ein Handbuch*. Tübingen 2017, S. 9–11, hier S. 9.

47 Till Dembeck: »Für eine Philologie der Mehrsprachigkeit«. In: Ders. & Georg Mein (Hg.): *Philologie und Mehrsprachigkeit*. Heidelberg 2013, S. 9–38.

48 Dembeck & Parr: »Mehrsprachige Literatur. Zur Einleitung«, S. 10.

49 Kilchmann: *Poetologie und Geschichte literarischer Mehrsprachigkeit*, S. 29.

Das veranlasst viele jüngere Arbeiten zum Thema literarischer Mehrsprachigkeit dazu, ihren Gegenstand direkt auf »manifeste Mehrsprachigkeit« einzugrenzen – unter Ausschluss »latenter« mehrsprachiger Phänomene.<sup>50</sup>

Dieser Befund wird durch die bisher publizierten Einzeltextanalysen zu Celans Mehrsprachigkeit durchaus bestätigt. In *close readings* wurden an einzelnen Gedichten textuelle Dynamiken der Mehrdeutigkeit,<sup>51</sup> der Dialogizität,<sup>52</sup> der Grenzziehung und -überschreitung<sup>53</sup> sowie der Oberflächenübersetzung<sup>54</sup> als multilinguale Techniken Celans vorgestellt und diskutiert. Doch auch diese primärtextzentrierten Arbeiten zeugen von der Einsicht, dass mit einer vollständigen Ausblendung der Kontexte für die Erforschung von Celans poetischer Mehrsprachigkeit kaum etwas gewonnen wäre. Klare Trennungsversuche zwischen literarisch »erzeugter« Mehrsprachigkeit von biographisch »erlebter« affirmieren die Vorstellung einer stabilen

---

<sup>50</sup> Katrin Gunkel hält fest: »Bei der Erforschung der Mehrsprachigkeit eines Textes liegt der derzeitige Fokus – ähnlich wie in der Linguistik – auf der Betrachtung von auf der Sprachoberfläche sichtbaren Mehrsprachigkeitsphänomenen.« (Katrin Gunkel: »Literarische und nichtliterarische Mehrsprachigkeitsforschung – Überlegungen zur Analyse von mehrsprachigen Texten.« In: Áine McMurtry, Barbara Siller & Sandra Vlasta (Hg.): Mehrsprachigkeit in der Literatur. Das probeweise Einführen neuer Spielregeln. Tübingen 2023, S. 21–42, hier S. 26). Auch Natalia Blum-Barth resümiert: »Hauptsächliches Objekt der wissenschaftlichen Untersuchung ist bislang ihre sichtbare Präsenz, das heißt die manifeste Form der literarischen Mehrsprachigkeit« (Blum-Barth: *Poietik der Mehrsprachigkeit*, S. 63). Blum-Barth selbst stellt in ihrer Studie zur *Poietik der Mehrsprachigkeit* (2021) stattdessen die Produktionsprozesse literarischer Mehrsprachigkeit ins Zentrum und fragt nach den Techniken, mit denen Autor:innen eine multilinguale »Literatursprache« nach ihren eigenen »ästhetischen Vorstellungen konzipier[en]« (Blum-Barth: *Poietik der Mehrsprachigkeit*, S. 63). Was beide Ansätze verbindet, ist ihre Abkehr von der Autor:innenbiographie.

<sup>51</sup> Vgl. Dinah Schöneichs Analyse von Celans Gedicht *Wein und Verlorenheit* (Dinah Schöneich: »»bei / beider Neige«. Ortlose Sprache in Gedichten Paul Celans.« In: *Analele Universității de Vest din Timișoara. Seria științe filologice* 61/1 (2023), S. 119–131) sowie die Interpretation des Gedichts *Haut Mal* in ihrer noch unveröffentlichten Dissertationsschrift: Dinah Schöneich: *Lyrisches Potenzial. Mehrsprachigkeit und Mehrdeutigkeit als politisch-poetische Spiel-Züge* [2023], S. 193–230 (hier und im Folgenden zit. n. dem Manuskript der 2023 verteidigten Fassung, das mir die Autorin freundlicherweise zur Verfügung gestellt hat).

<sup>52</sup> Vgl. Laura Cheie: »Inszenierte Mehrsprachigkeit. Sprache zwischen Dialog und Maske in der Lyrik Paul Celans.« In: *Spiegelungen. Zeitschrift für deutsche Kultur und Geschichte Südosteuropas* 14/2 (2019), S. 25–34.

<sup>53</sup> Vgl. Dirk Weissmann: »Monolinguisme, plurilinguisme et translinguisme chez Paul Celan. À propos de la genèse du poème »Huhedi blu.«. In: *Genesis* 46 (2018), S. 35–50; Till Dembeck: »»No pasaran« – Lyrik, Kulturpolitik und Sprachdifferenz bei T.S. Eliot, Paul Celan und Rolf Dieter Brinkmann.« In: *arcadia* 48/1 (2013), S. 1–40.

<sup>54</sup> Vgl. Kilchmanns Analyse von Celans Gedicht *Wein und Verlorenheit* in: Kilchmann: *Poetologie und Geschichte literarischer Mehrsprachigkeit*, S. 278–281.



Grenze zwischen Text und Kontext, deren Errichtung auch in der Mehrsprachigkeitsforschung inzwischen bereits wieder in die Kritik gerät.<sup>55</sup> Was bei der Beschäftigung mit den meisten Autor:innen einer künstlichen Trennung gleichkäme, erweist sich im Falle Celans als besonders problematisch: Wie in der Celan-Forschung ausführlich diskutiert wurde, sind Leben und Schreiben in seiner biographischen Poetik nach dem Holocaust untrennbar miteinander verflochten.<sup>56</sup> Celans Charakterisierung des Gedichts als »gestaltgewordene Sprache eines Einzelnen«<sup>57</sup> oder als »Händedruck«<sup>58</sup> rahmen die Lektüre seiner Texte poetologisch als Begegnung mit ihrem Verfasser. Eine Lektüre seiner Texte losgelöst von der Person Celans, so Cornelia Ortlieb, erschiene heute daher »buchstäblich ignorant«, denn sie verkenne »die existentielle Bindung seines Lebens an diese Sprache, die lebensnotwendige Suche nach einem Ausdruck für das eigentlich Unsagbare der Shoa und der unerträglichen Zustände ihrer Folgen«.<sup>59</sup> Die Frage, wie damit von literaturwissenschaftlicher Seite umzugehen ist, ist jedoch keineswegs schon beantwortet.<sup>60</sup> Auch für die Mehrsprachigkeitsforschung stellt Celan eine besondere »Herausforderung« dar.<sup>61</sup> Welche Kontexte sind bei der Analyse literarischer Mehrsprachigkeit heranzuziehen und in welches Verhältnis setzt man sie zum Primärtext? Von einer hierarchischen Anordnung, die der Sprachbiographie des Autors letztgültige Deutungshoheit über die mehrsprachige Gestaltung der Gedichte einräumt, scheint die gegenwärtige Forschung weitgehend abgerückt. Eine Verortung von Celans Gedichten im größeren Zusammenhang seines Werks und dessen historischer Situiertheit erweist sich jedoch weiterhin als essentiell: So hat Dirk Weissmann das Erkenntnispotenzial hervorgekehrt, das eine Verortung mehrsprachiger Gedichte Celans im Kontext seiner Poetologie eröffnet.<sup>62</sup> Im Anschluss an Yasemin Yildiz' wegweisende Studie

---

55 So etwa in Kilchmanns Untersuchung literarischer Mehrsprachigkeit in der Dada-Bewegung (Kilchmann: Poetologie und Geschichte literarischer Mehrsprachigkeit, S. 126).

56 Vgl. dazu zuletzt Hans Graubner: »Unter dem Neigungswinkel«. Celans biographische Poetologie. Würzburg 2018.

57 Paul Celan: »Der Meridian. Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises Darmstadt, am 22. Oktober 1960«. In: GW 3, S. 187–202, hier S. 197–198.

58 Paul Celan an Hans Bender, 18.05.1960. In: GW 3, S. 177–178, hier S. 177.

59 Cornelia Ortlieb: »Celans Versuch über dem Grund nach Rimbauds *Le Bateau ivre*«. In: Celan-Perspektiven 2 (2020), S. 69–87, hier S. 80.

60 Auch Ortlieb erklärt: »[W]ie eine adäquate Lektüre der Gedichte aussehen soll, wird die Philologie weiter beschäftigen müssen« (Ortlieb: »Celans Versuch über dem Grund nach Rimbauds *Le Bateau ivre*«, S. 80).

61 Vgl. Kilchmann: »Dichtung – das ist das schicksalhaft Einmalige der Sprache.« Celans Poetologie als Herausforderung literarischer Mehrsprachigkeitsforschung heute.

62 Dirk Weissmann: »Monolinguale (Selbst)Verortung und translinguale Praxis: Zu Paul Celans Übersetzungspolitik in Frankreich«. In: Silke Pasewalck, Dieter Neidlinger und Terje Loogus (Hg.):

*Beyond the Mother Tongue* (2012) ist Celans mehrsprachiges Schreiben zudem als ein politisches Schreiben betrachtet worden, das sich kritisch zu nationalen Vorstellungen von Sprachgemeinschaft positioniert und mit der Vorstellung einer muttersprachlichen Bindung eines jeden Sprechers an *eine* Nationalsprache und *eine* Nation bricht.<sup>63</sup> Als »außerliterarische« Kontexte zur Untersuchung literarischer Mehrsprachigkeit gewinnen dabei historische Diskurse zu Mehrsprachigkeit und Muttersprache an Bedeutung.<sup>64</sup>

Darüber hinaus zeichnet sich in der Beschäftigung mit Celans Mehrsprachigkeit noch eine dritte Tendenz ab, die den Fokus vom Entstehungshintergrund der Texte – der Sprachbiographie des Autors oder den Diskurszusammenhängen – auf diejenigen verschiebt, die vor dem Text stehen: die Lesenden. Dass deren Position bei der mehrsprachigen Lektüre eine wichtige Rolle spielt, ist freilich nicht neu. Erkennbar wurde dies hier etwa schon in der hebräischen Celan-Lektüre Jean Bollacks. Ihre Verankerung findet die Aufwertung der Lesenden- perspektive zum einen also in der Tradition der Hermeneutik, die, wie Hans-Georg Gadamer's berühmte Frage *Wer bin Ich und wer bist Du?* illustriert, dem Adressaten von Celans Gedichten einen gleichwertigen Platz neben der Sprechinstanz zuweist.<sup>65</sup> Auch in dekonstruktivistischen Lektüren wie denen Jacques Derridas oder Werner Hamachers kommt der Mehrsprachigkeit der Leser:innen eine besondere Rolle zu: Der Lesende tritt in ihnen als Entfesselungskünstler mehrsprachiger Bezüge in Erscheinung, der den Text von den Zwängen der Einsprachigkeit befreit.<sup>66</sup> Ob als Freundschaftsdienst

---

Interkulturalität und (literarisches) Übersetzen. Wechselwirkungen zwischen Literaturwissenschaft und Translatologie. Tübingen 2014, S. 91–101; Dirk Weissmann: »Paul Celan's (M)Other Tongue(s): On the Self Portrayal of the Artist as a Monolingual Poet«. In: Juliane Prade (Hg.): (M)Other Tongues: Literary Reflexions on a Difficult Distinction. Cambridge 2013, S. 142–152.

<sup>63</sup> Yildiz bezeichnet diese Vorstellung einer organischen Einheit von Sprecher, nationaler Muttersprache und nationaler Gemeinschaft als »monolingual paradigm« (Yasemin Yildiz: *Beyond the Mother Tongue. The Postmonolingual Condition*. New York 2012, S. 7).

<sup>64</sup> Vgl. Kilchmann: »Dichtung – das ist das schicksalhaft Einmalige der Sprache.« Celans Poetologie als Herausforderung literarischer Mehrsprachigkeitsforschung heute«.

<sup>65</sup> Vgl. Hans-Georg Gadamer: *Wer bin Ich und wer bist Du?* Kommentar zu Paul Celans Gedichtfolge »Atemkristall«. Frankfurt/Main 1973.

<sup>66</sup> Bekanntermaßen brachte Derrida die Dekonstruktion in einem Interview auf die Kurzdefinition, sie sei »plus d'une langue«, »mehr als eine Sprache«: »Si j'avais à risquer, Dieu m'en garde, une seule définition de la déconstruction, brève, elliptique, économique comme un mot d'ordre, je dirais sans phrase: plus d'une langue.« (Jacques Derrida: *Mémoires pour Paul de Man*. Paris 1988). Mehrsprachigkeit entsteht in dieser Perspektive also durch die dekonstruktive Praxis des Lesenden. Auch Werner Hamachers Celan-Lektüren verstehen sich als praktizierte Befreiung der Sprache vom Gebot der »Monolingualität«, das Hamacher mit dem »Monotheismus« verknüpft (Werner Hamacher: »Epoché Gedicht. Celans Reimklammer um Husserls Klammern«. In: Ders.: *Keinmaleins. Texte zu Celan*. Frankfurt/Main 2019, S. 143–197, hier S. 163). Für eine mehrsprachig-

gegenüber dem Autor (Bollack) oder als Dienst an Sprache und Text (Derrida, Hamacher) verorten diese Lektüren ihre eigene mehrsprachige Perspektive dabei jedoch weiterhin in einem untergeordneten Verhältnis gegenüber dem Werk. Ob Hebräisch oder Französisch – Bollack, Derrida und Hamacher rücken stets Sprachen in den Mittelpunkt, zu denen nicht nur sie selbst, sondern auch Celan einen biographisch belegten Bezug hatte. Anders verhält es sich mit der Autorin und Literaturwissenschaftlerin Yoko Tawada, die in ihren mehrsprachigen Lektüren in den vergangenen Jahren eine gezielte Umgewichtung in dieser Hierarchie vorgenommen hat: In ihrem Essay *Das Tor des Übersetzers oder Celan liest Japanisch* (2013) erkundet sie Celans Gedichte durch das Japanische – einer Sprache, mit der zwar die lesende Tawada vertraut ist, der schreibende Celan es nachweislich aber nicht war. Darin liegt ein markanter Unterschied zu Bollack, Derrida oder Hamacher. Mit deren mal explizit in den Vordergrund gestellten, mal implizit mitlaufenden Ausrichtung an der Sprachbiographie des Autors bricht schon Tawadas Titel – nicht ohne Augenzwinkern: Schließlich stellt *Celan liest Japanisch* eine Behauptung auf, die sich mit Blick auf Celans Sprachbiographie als kontrafaktisch erweist. Stattdessen tritt die Autorin direkt im ersten Absatz als ›Ich‹ in Erscheinung: »Vielmehr hatte ich das Gefühl, dass sie [Celans Gedichte, J.M.W.] ins Japanische hineinblicken.«<sup>67</sup> Dass gerade Tawada mit einer Aufwertung ihrer eigenen Sprachbiographie gegenüber der des Autors experimentiert, zeugt einmal mehr von der Bedeutung der Standortgebundenheit im Nachdenken über Paul Celans Mehrsprachigkeit. Erstens schreibt Tawada weder aus der Position einer Person mit jüdischer noch mit nationalsozialistischer Familiengeschichte. Zweitens verorten sich ihre Texte an der Schnittstelle zwischen Literaturwissenschaft und Literatur. Wissenschaftliche Objektivität, so stellt Tawada gleich zu Beginn klar, ist nicht ihr wegweisender Anspruch. Stattdessen geht es um die Möglichkeiten einer subjektiven wie affektiven Lektüre, geleitet von der mehrsprachigen Perspektive der Leserin.

Damit stellt Tawadas Lektüre im Kontext der Celan-Philologie eine provokante Intervention dar.<sup>68</sup> Man mag sie als Übergewichtung der Lesendenperspektive

---

keitsreflexive Celan-Lektüre Hamachers vgl. auch Werner Hamacher: »HÄM. Ein Gedicht Celans mit Motiven Benjamins«. In: Ders.: *Keinmaleins. Texte zu Celan*. Frankfurt/Main 2019, S. 13–55.

67 Yoko Tawada: »Das Tor des Übersetzers oder Celan liest Japanisch«. In: *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 4/2 (2013), S. 171–178, hier S. 171. In ähnlicher Weise verfährt Tawada auch in ihren anderen Essays zu Paul Celan: Vgl. Yoko Tawada: »Rabbi Löw und 27 Punkte«. In: Dies: *Sprachpolizei und Spielpolyglotte*. Tübingen 2007, S. 38–44; Yoko Tawada: »Die Krone aus Glas«. In: Dies: *Sprachpolizei und Spielpolyglotte*. Tübingen 2007, S. 63–84.

68 Davon zeugt unter anderem die polemische Reaktion Albrecht Schönes auf Tawadas Lektüremethode, die er für »abwegig« hält und als »Schwachsinn« bezeichnet (Vgl. Albrecht Schöne: »Vom Betreten des Rasens«. In: Ulrich Joost, Jürgen Stenzel & Ernst-Peter Wieckenberg (Hg.):

empfinden. In jedem Fall aber exponiert ihr Essay einen Aspekt, dem die Mehrsprachigkeitsforschung bislang weitgehend ausweicht: Literarische Mehrsprachigkeit liegt nicht einfach im Text vor, sie liegt stets auch im Auge des Betrachters. Dies anzuerkennen heißt nicht, der Willkür Tür und Tor zu öffnen, sondern der Tatsache Rechnung zu tragen, dass Mehrsprachigkeit keine inhärente Qualität literarischer Texte darstellt, sondern eine Kategorie ihrer Beschreibung. Wann ein Text und was an ihm als mehrsprachig wahrgenommen wird, ist immer standortgebunden. Inwieweit man diese Positionalität und mit ihr verbundene Formen der Affektivität in die literaturwissenschaftliche Analyse miteinbeziehen (oder besser doch ausklammern) sollte, ist im Zeichen des *affective turn* und der Debatten um ›Post-Kritik‹ in den Geisteswissenschaften der letzten Jahre angeregt diskutiert worden.<sup>69</sup> Mit Blick auf literarische Mehrsprachigkeit zeigt sich in jedem Fall: Vollständig objektivisieren lässt sich das Phänomen nicht. Auch in der Sprachsoziologie wurde inzwischen dafür plädiert, Mehrsprachigkeit nicht als »observable, objective fact«<sup>70</sup> zu verstehen, der sich im untersuchten Material als feste Größe auffinden lässt, sondern als etwas, das kontextgebunden erlebt, erzeugt und beschrieben wird – auch seitens derjenigen, die sie erforschen.

Der eingangs gestellte Befund, dass es *die* Mehrsprachigkeit Celans nicht als klar definierten Untersuchungsgegenstand gibt, findet sich durch diesen Überblick also nicht nur bestätigt. Es wird zudem erkennbar, dass er keine zu überwindende Problemlage beschreibt. Wenn in dieser Arbeit, wie es ihr Titel verspricht, Paul Celans Poetik der Mehrsprachigkeit erschlossen wird, so also nicht mit dem Ziel, sie als Untersuchungsgegenstand dingfest zu machen. Literarische Mehrsprachigkeit, in meinem Verständnis, ist keine objektivierbare Eigenschaft der Texte; sie entsteht im Wechselspiel zwischen Text, Kontext und Lesendem

---

Siebzehn Reden über Literatur. München 2005, S. 345–346). Ausführlich zu Schönes Kritik sowie zu Tawadas Intervention in die Celan-Forschung vgl. Christine Ivanović: »Reading Celan in a New Century, Reading Celan in Times of Corona. Tawada's Productive (Exophonic) Celan-Reception as Example«. In: Christine Ivanović & Klaus Weissenberger (Hg.): *Lifelines. Paul Celan's Poetry and Poetics After 100/50 Years*. Würzburg 2022, S. 41–62.

<sup>69</sup> Einen aktuellen Überblick über den »affective turn« bietet Stephen Ahern: »Affect Theory and Literary Criticism«. In: *Emotion Review* 16/2 (2024), S. 96–106. Zur Beziehung von Affektivität und Mehrsprachigkeit siehe den gleichnamigen Band: Marion Acker, Anne Fleig & Matthias Lüthjohann (Hg.): *Affektivität und Mehrsprachigkeit. Dynamiken der deutschen Gegenwartsliteratur*. Tübingen 2019. Zur Einführung in die Debatte um die Idee der ›Post-Kritik‹ vgl. Elizabeth S. Anker & Rita Felski: »Introduction«. In: Dies. (Hg.): *Critique and Post-Critique*. Durham 2017, S. 1–28.

<sup>70</sup> Florian Coulmas: *An Introduction to Multilingualism. Language in a Changing World*. Oxford 2018, S. 1. Diesen Punkt greift auch Kilchmann auf, bezieht ihn allerdings nicht auf die Standortgebundenheit der Lesenden, sondern allein auf den historischen Entstehungszusammenhang der literarischen Texte.

Subjekt. Im Gegensatz zur bisherigen Forschung, die sich Celans Mehrsprachigkeit meist unter der impliziten Hierarchisierung oder dem expliziten Ausschluss eines der drei Bereiche – der Text, sein Davor, sein Dahinter – angenähert hat, liegt mein Erkenntnisinteresse auf dem dynamischen Zusammenspiel dieser drei Ebenen in der mehrsprachigen Lektüre.

### **Gedicht, Davor, Dahinter. Bemerkungen zu Korpus und Methode**

In einer Notiz Celans zu seiner Büchnerpreisrede heißt es: »Gegenständlichkeit, Gegenständigkeit der Gedichte: Anschauung kein Durchschauen. Das Gedicht ist schon das Dahinter.«<sup>71</sup> Was aber impliziert das für die Lesenden, die vor ihm stehen? Von der Forschung ist die Stelle meist als Appell gedeutet worden, das Gedicht ›selbst‹ zu betrachten, statt »einen vermeintlichen Sinnbereich außerhalb desselben aufzusuchen und zu entschlüsseln«.<sup>72</sup> Als Plädoyer für eine ›immanente‹ Lektüre ist die Notiz meines Erachtens jedoch ebenfalls nicht zu verstehen: Die Aussage, dass das Gedicht »schon das Dahinter [ist]«, erklärt eine klare räumliche Trennung zwischen Text und Kontext vielmehr für unmöglich. Gedicht und Dahinter sind hier nicht streng auseinanderzuhalten.<sup>73</sup> Vor Celans Lesenden liegt eine Grauzone – in die der Autor sie auch mit hineinholen will: Wenn er für »Anschauung« statt »Durchschauen« plädiert, ermutigt er die Lesenden zu einem phänomenologisch-explorativen Gang durch seine Texte, statt die Gedichte objektivierend auf Distanz zu halten.<sup>74</sup>

Daran muss sich freilich keine Lektüre halten. Für die Erforschung literarischer Mehrsprachigkeit lohnt es jedoch, sich auf eine Erkundung dieser Verflochtenheit einzulassen. Denn, wie der Forschungsstand verdeutlicht, spielt das Verwobensein des Texts in diskursive Entstehungszusammenhänge und Schreibpraktiken (das ›Dahinter‹) sowie seine Einbettung in Lektürepraktiken (das ›Davor‹) hier eine tragende Rolle. Das Augenmerk meiner Studie liegt so auf der Verschränkung dreier ›Bereiche‹, die in ihrer dynamischen Interaktion letztlich nicht mehr räumlich distinkt zu denken sind. Aus der Annahme, dass literarische Mehrsprachigkeit nicht

71 TCA/M, Nr. 190, S. 97.

72 Frank König: Vertieftes Sein. Wahrnehmung und Körperlichkeit bei Paul Celan und Maurice Merleau-Ponty. Heidelberg 2014, S. 284.

73 Das betont auch Friederike Felicitas Günther in ihrer Einordnung der Notiz vgl. Friederike Felicitas Günther: Grenzgänge zum Anorganischen bei Rilke und Celan. Heidelberg 2018, S. 32–34.

74 Zu den phänomenologischen Bezügen von Celans Opazitätsbegriff vgl. Chiara Caradonna: Opak. Schatten der Erkenntnis in Paul Celans Meridian und im Gedicht »Schwanengefahr«. Göttingen 2020.

einfach *in* einem Text vorliegt, ziehe ich daher zwei zentrale methodische Konsequenzen:

1 | Dass Mehrsprachigkeit keine objektivierbare Größe darstellt, führt die vorliegende Studie zu einer literaturwissenschaftlichen Kernpraktik: der Einzeltextlektüre. Was literarische Mehrsprachigkeit der Definition dieser Arbeit nach ist – ein Destabilisierungsmodus, in dem sich Texte nicht einem einzigen Sprachsystem zuordnen lassen – lässt sich am besten praktisch zeigen: im Lesen der Gedichte.

2 | Dass literarische Mehrsprachigkeit nicht als textimmanentes Phänomen verstanden wird, weitet den Blickwinkel dieser Lektüren jedoch von vornherein über die Grenzen des abgedruckten Einzeltexts hinaus aus. Die angestellten *close readings* einzelner Celan-Gedichte sind *close* – da sie sich in der Tradition Peter Szondis dicht am Einzeltext entlang bewegen –, aber nicht *closed*, da sie den Einzeltext nicht als autonomes Gebilde betrachten, das sich von seinem Dahinter und seinem Davor trennscharf abgrenzen ließe.

Damit ist ein Verfahren umrissen, das sich vielleicht als *open close reading* beschreiben ließe: eine nicht-immanente Einzeltextlektüre. In Anknüpfung an die praxeologische und heteronomieästhetische<sup>75</sup> Neuausrichtung der Geisteswissenschaften in den vergangenen Jahren weite ich den Fokus vom Textverstehen auf die »Verstehenspraktiken«<sup>76</sup> aus, in die die Texte eingebettet sind.<sup>77</sup> Was ich als Celans Poetik der Mehrsprachigkeit beschreibe, erschöpft sich folglich nicht in Sprachwechseln in den Gedichten und ihren Vorstufen, auf die die gegenwärtige Forschung ihren Schwerpunkt gelegt hat. Neben diesen textuellen Verfahren rückt hier noch eine Reihe weiterer Bewegungen ins Blickfeld – von den Dynami-

---

<sup>75</sup> In ihrer Einleitung zum Band *Heteronomieästhetik der Moderne* (2022) haben Irene Albers, Marcus Hahn und Frederic Ponten herausgearbeitet, dass die Methode werkimmanenter Lektüren autonomieästhetischen Vorstellungen entspringt und diese – im Umkehrschluss – festigt und aufrechterhält. Berücksichtigt man hingegen die »heteronome Grundlage aller Ästhetiken«, die »Verstrickung von Kunst in Nichtkunst, von Literatur in Nichtliteratur«, erfordere dies auch eine Revision literaturwissenschaftlicher Methoden. Die Autor:innen skizzieren dazu ein »Projekt einer symmetrischen Literaturwissenschaft« (Irene Albers, Marcus Hahn & Frederic Ponten: »Die Heteronomieästhetik der Moderne und das Projekt einer symmetrischen Literaturwissenschaft«. In: Dies. (Hg.): *Heteronomieästhetik der Moderne*. Berlin/Boston 2022, S. 1–23, hier S. 18, 13 & 25).

<sup>76</sup> Steffen Martus & Carlos Spoerhase: *Geistesarbeit. Eine Praxeologie der Geisteswissenschaften*. Berlin 2022, S. 22.

<sup>77</sup> In der Celan-Forschung hat Sandro Zanetti 2006 unter dem Schlagwort der »Ereignishaftigkeit« in ähnlicher Stoßrichtung für einen Einbezug der »Prozesse« plädiert, »die in der Literaturwissenschaft unter die Stichworte der ›Textproduktion‹ und ›Textrezeption‹ fallen« (Sandro Zanetti: »zeitoffen«. Zur Chronographie Paul Celans. München 2006, S. 12). Praxistheoretische Ansätze lösen sich noch stärker vom Textprodukt und nehmen etwa auch textungebundene Alltagspraktiken in den Blick.

ken historischer Diskurse über schriftstellerische Praktiken des Wörterbuchgebrauchs, Übersetzens, Schreibens und Publizierens bis hin zur literaturwissenschaftlichen Praxis des Lesens. Um diese Praktiken zu erforschen wurde mit Archivmaterial aus Celans Nachlass gearbeitet – insbesondere mit der Autorenbibliothek, aber auch mit unpublizierten Notizen, Briefen und Sammlungen von Presseerzeugnissen.<sup>78</sup> Unter Einbezug dieser Materialien rekonstruieren meine Analysen diskursgeschichtliche Zusammenhänge des Nachdenkens über Sprache und Farbe in Celans Gegenwart ebenso wie in den historisch weit zurückreichenden Lektüren des Autors und fragen nach der Entwicklung von Verstehenspraktiken und Bewertungstendenzen im Umgang mit literarischer Mehrsprachigkeit von damals bis heute. Obgleich Celan im Zentrum steht, beschäftigt sich die vorliegende Arbeit somit keinesfalls nur mit einem Autor. Sie widmet sich auch Autor:innen, die vor ihm schrieben – darunter Kafka, Buber, Landauer, Perse, Joyce und Hölderlin –, ebenso wie Zeitgenossen Celans – von Adorno und Arendt bis zu Benn und Enzensberger –, und sie eröffnet Ausblicke auf das Schreiben ›nach Celan‹ – etwa bei Tawada, Glissant und Czollek.

Unter dem Schlagwort der ›graueren Sprache‹ erkundet die Studie so ein breites Spektrum mehrsprachiger Praktiken, die statisch imaginierte Grenzen zwischen Ein- und Vielsprachigkeit ebenso überschreiten wie zwischen Text und Kontext. Ausgangs- und Ankerpunkt dieser Überlegungen bilden fünf Gedichte Paul Celans aus den Jahren 1959 bis 1968. Die leitende Verknüpfung von Celans Mehrsprachigkeit mit seinem Konzept der ›graueren Sprache‹ bestimmte meine Auswahl dieser Texte. Seitenblicke auf frühere wie spätere Gedichte unterstreichen, dass sich Celans literarische Mehrsprachigkeit zwar keineswegs auf diese Jahre, geschweige denn auf die hier besprochenen Gedichte, beschränkt. Kaum überraschend, treten die Praktiken und Schreibweisen, die ich mit Celans ›grauer Mehrsprachigkeit‹ verbinde, jedoch immer deutlicher *nach* seiner Prägung des Begriffs einer ›graueren Sprache‹ (1958) hervor. Dass mit der gewählten Periode ein Schwerpunkt auf Celans Gedichtband *Niemandrose* (1963) liegt, dem zwei der fünf analysierten Gedichte entstammen, ist für die Erforschung von Celans Mehrsprachigkeit nicht ungewöhnlich: Meist wurden mehrsprachige Verfahren Celans am Beispiel von Texten aus der *Niemandrose* diskutiert, mit der Begründung, dass es sich dabei um den ersten Band handelt, »in dessen Gedichten außerhalb der Titel mit anderssprachigem

---

78 An dieser Stelle möchte ich dem Deutschen Literaturarchiv Marbach und Bertrand Badiou für die Unterstützung meiner Arbeit und die Genehmigung zum Abdruck der Zitate aus Celans Nachlass danken. Dem S. Fischer Verlag danke ich für die Förderung meiner Archivrecherchen durch das S. Fischer Stipendium für Autoren- und Verlagsgeschichte.

Vokabular gearbeitet wird.«<sup>79</sup> Auch die Gedichtanalysen dieser Arbeit lassen sich oftmals von solch linguistisch beschreibbaren Sprachdifferenzen auf die Fährte locken. Davon ausgehend entwickeln sie jedoch ein Verständnis literarischer Mehrsprachigkeit, das über die Identifikation multipler Einzelsprachen in den Texten hinausgeht und stattdessen Techniken des ›Verschattens‹ von Sprachgrenzen sichtbar macht, die gerade darauf zielen, klare Identifikationen von Worten als ›anderssprachig‹ zu erschweren. So geraten auch Gedichte in den Blick, die – aus linguistischer Perspektive – kein »anderssprachige[s] Vokabular«<sup>80</sup> enthalten. Ausgehend von der mit der *Niemandrose* typischerweise verknüpften ›manifesten‹ Sprachenvielfalt, wendet sich meine Studie diesen abseitigen mehrsprachigen Verfahren zu und macht eine ›grauere‹ Form literarischer Mehrsprachigkeit sichtbar, die Celans Schreiben auch über die *Niemandrose* hinaus bis in sein Spätwerk prägt.

## Neunmal Grau. Aufbau der Arbeit

Im ersten Teil *Grauer Sprache, grauer Theorie* werden die theoretischen Grundlagen der Arbeit gelegt. Dazu wird in *Kapitel 1 – Celans Grau* zunächst Celans Begriff der ›graueren Sprache‹ genauer umrissen und als poetologisches Konzept lesbar gemacht. Anschließend werden verschiedene Herstellungs- und Gebrauchsweisen beleuchtet, die sich mit dem Farbton im Kontext von Celans Poetik sowie in zeitgenössischen Reflexionen über die Farbe Grau verbinden. Nach dieser Relektüre der ›graueren Sprache‹ als Verfahrensbegriff setze ich das Konzept in Verbindung zu mehrsprachigen Verfahren: *Kapitel 2 – Kleine Farbenlehre der Mehrsprachigkeit* skizziert die theoretischen Grundannahmen des hier verwendeten Mehrsprachigkeitsbegriffs. Was Celans Poetik der Mehrsprachigkeit im Detail auszeichnet, wird anschließend an seinen Texten gezeigt.

Als erste Station *Auf dem Weg zu grauer Mehrsprachigkeit* nimmt der gleichnamige Teil der Arbeit das Jahr 1959 in den Blick. *Kapitel 3 – Wolfsbohne [1959], »nicht: Lupine«*. *Graue Literatur und die Abgrenzung von der Nationalsprache* widmet sich einem Text, der bezeichnenderweise nicht in die *Niemandrose* aufgenommen wurde, sondern bis zu Celans Tod ein Stück ›grauer‹, das heißt: nicht regulär publizierter, Literatur geblieben ist. Meine Analyse zeigt, dass sowohl

---

<sup>79</sup> Kilchmann: Poetologie und Geschichte literarischer Mehrsprachigkeit, S. 278. Damit knüpft Kilchmann an Christoph Parry an: Vgl. Christoph Parry: »Sprachenvielfalt im kosmopolitischen Gedicht der Moderne«. In: Liisa Laukkanen & Christoph Parry (Hg.): Schreiben zwischen Sprachen. München 2017, S. 78–91.

<sup>80</sup> Kilchmann: Poetologie und Geschichte literarischer Mehrsprachigkeit, S. 278.



dieses Gedicht, *Wolfsbohne*, als auch die Geschichte seiner Nicht-Publikation von einem intrikatem Wechselspiel zwischen Öffnung und Rückzug geprägt sind. Im historischen Kontext des Jahr 1959 werden diese Dynamiken als Abgrenzungsgesten Celans von der Nationalsprache lesbar – bei einem gleichzeitigen Bestehen auf seiner Zugehörigkeit zur deutschen Muttersprache. Die Lektüre arbeitet heraus, wie Celan diese Spannung in der Destabilisierung sprachlicher Grenzen auszuloten sucht und so mittels mehrsprachiger Verfahren den Weg in Richtung einer ›graueren Sprache‹ einschlägt.

Der Teil *Graue Mehrsprachigkeit im Zyklus ›Niemandrose‹* verfolgt diese Spuren im besagten Gedichtband weiter. Auch hier liegt der Fokus auf heteronomieästhetischen Verflechtungen von Text und Kontext. Ich betrachte die *Niemandrose* als ein Experimentierfeld mit unterschiedlichen multilingualen Schreibweisen und ihren politischen Implikationen, dessen Grenzen nicht durch die Buchdeckel des Bandes abgesteckt sind. In *Kapitel 4 – »Sprachhygiene«. Celans mehrsprachige Wörterbuchpraxis* wird gezeigt, dass die ›grauere Sprache‹ im Kontext alltäglicher Verstehenspraktiken steht und entsteht, die sich in die Gedichte einschreiben. Letzteres veranschaulichen die darauffolgenden Kapitel zu *Anabasis* (1963) und *In eins* (1963). In ihnen rückt die Frage in den Mittelpunkt, welche alternativen Formen der Verbundenheit – jenseits von nationaler Sprachgemeinschaft – sich im mehrsprachigen Schreiben und Lesen eröffnen könnten. Meine Analysen verhandeln Übergänge von Einsprachigkeit zu Vorsprachigkeit (*Anabasis*) beziehungsweise Vielsprachigkeit (*In eins*) und arbeiten heraus, wie sich die zwei Gedichte von dort aus weiter in Richtung dessen bewegen, was ich als ›graue Mehrsprachigkeit‹ bezeichne. Dabei verorte ich Celans mehrsprachige Experimente im Kontext seines politischen Engagements: *Kapitel 5 – Anabasis (1963). Anarchisch, mehrsprachig, »Mitsammen«* widmet sich Celans Lektüren anarchistischer Schriften und Poetiken der Jahrhundertwende. *Kapitel 6 – In eins (1963). Grenzen der Gemeinschaft* beleuchtet Celans Beschäftigung mit dem Schibboleth-Phänomen im zeitgenössischen politischen Kontext – vom Algerienkrieg bis zu Debatten um den ›Verlust der Mitte‹ in der jungen Bundesrepublik.

Der letzte Teil *Immer grauere Mehrsprachigkeit im Spätwerk* eröffnet einen Ausblick darauf, wie sich Celans mehrsprachiges Schreiben nach dem ›Zeitraum Niemandrose‹ weiterentwickelt. Wie verhält es sich mit der Mehrsprachigkeit in Celans Spätwerk – der angeblich ›grauesten‹ und idiosynkratischsten Periode seines Schaffens? *Kapitel 7 – Give the word (1967). Schibboleth an der Grenze zum Spätwerk* diskutiert den Zusammenhang von Mehrsprachigkeit und wahnhaftem Sprechen in einem weiteren Schibboleth-Gedicht Celans und beleuchtet die politische Dimension dieser Schreibweisen im Lichte der 68er-Bewegung. Im Anschluss daran untersucht *Kapitel 8 – Wer herrscht? (1968). Widerständige Mehrsprachig-*

keit den Zusammenhang von Mehrsprachigkeit und Unverständlichkeit. Meine Analyse rekonstruiert den Zusammenhang von Herrschaft und Verstehen und arbeitet vor diesem Hintergrund die politische Widerständigkeit ›grauer Mehrsprachigkeit‹ heraus. Mit der Frage nach dem Verstehen schiebt sich zudem eine Instanz in den Vordergrund, die in den vorangehenden Analysen zwar präsent war, sich aber doch im Hintergrund hielt: die Leserin. Eine Abschlussreflexion in *Kapitel 9 – Wer beherrscht die Lektüre?* erörtert die Bedingungen und Möglichkeiten mehrsprachigen Lesens und stellt gängige Auslegungspraktiken und theoretische Konzepte der Mehrsprachigkeitsforschung am Ende der Arbeit noch einmal auf den Prüfstand.

Im *Fazit und Ausblick. Celans Grau in der Gegenwart* werden die gewonnenen Erkenntnisse gebündelt präsentiert und in Bezug gesetzt zu aktuellen Debatten um gesellschaftliche Vielfalt und ihren politischen Farbensprachen. Vorwegnehmen lässt sich schon jetzt: Auf einen Farbton wird sich Celans ›grauere Sprache‹ nicht bringen lassen. In ihr eröffnet sich vielmehr ein ganzes »Meer von Grau«. <sup>81</sup> Doch eben darin liegt die Politik ›grauer Mehrsprachigkeit‹.

---

<sup>81</sup> Batchelor: *Chromophobie*, S. 85.

---

**Graudere Sprache, graudere Theorie**



# 1 Celans Grau

Celans Plädoyer für eine ›grauere Sprache‹ zählt wohl zu den meistzitierten poetologischen Aussagen des Autors. Dass die Bezeichnung keineswegs so selbsterklärend ist, wie ihre Verwendung bisweilen nahelegt, zeigt sich schon in der großen Spannweite der mit ihr verbundenen Programmatiken: Meint eine ›grauere Sprache‹ eine karge, metaphernlose Sprache oder impliziert sie gar ein »Sprechen ohne Stimme«?<sup>1</sup> Auch die oft getroffene Einordnung der Formulierung als »poetologisches Programm«<sup>2</sup> bedarf mit Blick auf ihren ursprünglichen Textzusammenhang einer genaueren Prüfung. Wie Celans Ausführungen zur Zweisprachigkeit entstammt das Zitat einer Stellungnahme des Autors in Flinkers Umfragenreihe. Auf das 1958 gestellte Thema »Projets & Problèmes« antwortet Celan darin mit einer Darstellung der Unterschiede zwischen der deutschen und der französischen Lyrik:

Die deutsche Lyrik geht, glaube ich, andere Wege als die französische. Dürsterstes im Gedächtnis, Fragwürdigstes um sich her, kann sie, bei aller Vergegenwärtigung der Tradition, in der sie steht, nicht mehr die Sprache sprechen, die manches geneigte Ohr immer noch von ihr zu erwarten scheint. Ihre Sprache ist nüchterner, faktischer geworden, sie mißtraut dem ›Schönen‹, sie versucht, wahr zu sein. Es ist also, wenn ich das Polychrome des scheinbar Aktuellen im Auge behaltend, im Bereich des Visuellen nach einem Wort suchen darf, eine ›grauere‹ Sprache, eine Sprache, die unter anderem auch ihre ›Musikalität‹ an einem Ort angesiedelt wissen will, wo sie nichts mehr mit jenem ›Wohlklang‹ gemein hat, der noch mit und neben dem Furchtbarsten mehr oder minder unbekümmert einhertönte.<sup>3</sup>

Diese Passage wirft mehrere Fragen zum Status der ›graueren Sprache‹ auf: Bezieht sie sich auf die Sprache der »deutsche[n] Lyrik« im Allgemeinen oder auf die poetische Sprache des schreibenden Autors?<sup>4</sup> Meint sie eine bereits gefundene

---

1 Barbara Heber-Schärer: Paul Celan, Gespräch im Gebirg. Eine Untersuchung zum Problem von Wahrnehmung und Identität in diesem Text Celans. Stuttgart 1994, S. 115; zum Metaphernverzicht vgl. Peter Rychlo: Stationen poetischer Entwicklung. Paul Celans Gedichtbände in chronologisch-historischer Folge. Göttingen 2022, S. 52 sowie Ralf Wilms: Das Motiv der Wunde im lyrischen Werk von Paul Celan. Historisch-systematische Untersuchung zur Poetik des Opfers. München 2011, S. 798; als ›bildlose Sprache‹ hat sie Patrick Djoufack beschrieben: Vgl. Patrick Djoufack: Entortung, hybride Sprache und Identitätsbildung zur Erfindung von Sprache und Identität bei Franz Kafka, Elias Canetti und Paul Celan. Göttingen 2010, S. 357.

2 Rychlo: Stationen poetischer Entwicklung, S. 52.

3 Paul Celan: »Antwort auf eine Umfrage der Librairie Flinker, Paris« (1958). In: GW 3, S. 167–168, hier S. 167.

4 Die Einschätzung, die Antwort sei eine Anmerkung Celans »zum Charakteristischen seiner Dichtung im Verhältnis zur französischen Lyrik« (Robert André: Gespräche von Text zu Text. Hamburg 2001, S. 47), ist nicht so naheliegend wie die Forschung bisweilen suggeriert.

oder erst noch zu findende Form des sprachlichen Ausdrucks – ein existierendes Phänomen oder ein zu verwirklichendes Programm? Kurzum: Ist die ›grauere Sprache‹ überhaupt als ein poetologisches Konzept Celans zu denken?

Im Stile einer Zustandsbeschreibung gehalten, muten die Ausführungen zunächst als nüchterne Bestandsaufnahme an. Es scheint, als wolle Celan auch hier das ›Schicksalhafte‹ an der beschriebenen Sprache in den Vordergrund stellen: Anders als die »zeitgenössischen Wortkünste[] bzw. -kunststücke[], [...] die sich, in freudiger Übereinstimmung mit dem jeweiligen Kulturkonsum genauso polyglott wie polychrom zu etablieren wissen«, ist die ›grauere Sprache‹ nicht für eine gegenwärtige Rezeptionssituation konzipiert, sondern von einer historischen Situation geformt. Dass die deutsche Lyrik nach dem Einschnitt der Shoah, der damit adressiert ist, nicht in ungebrochener Fortsetzung die Sprache der Tradition sprechen »kann«, ist jedoch nicht deterministisch zu verstehen. Einerseits bezeichnet das Modalverb ›können‹ ein Vermögen – das Im-Stande-Sein, etwas zu tun. Andererseits wird es verwendet, um zu umreißen, was in einer bestimmten Situation geboten ist – die (moralische) Berechtigung, etwas zu tun. Ruft man sich diese zweite Bedeutungsdimension in Erinnerung, stechen neben den ›Ist-Zuständen‹ in der Passage immer mehr Formulierungen ins Auge, die von den programmatischen Ansprüchen zeugen, die diese Sprache aktiv an sich stellt: »sie *versucht*, wahr zu sein«, sie »*will*« eine andere Form der »Musikalität« als den »Wohlklang« (Hervorhebung J.M.W.). Damit erscheint die ›grauere Sprache‹ nicht nur als geschichtlich geprägte, sondern auch gegenwärtig gestaltende Sprache. Sie versucht, wie es einige Zeilen weiter heißt, »den Bereich des Gegebenen und des Möglichen auszumessen«.<sup>5</sup> Die Ansprüche, die sie sich auferlegt, sind folglich noch nicht abschließend erfüllt – sie zeugen vielmehr von einer andauernden Suche. Hier wird eine Herausforderung skizziert. Wem aber stellt sie sich?

Sie stellt sich in Celans Ausführung zunächst einmal der Sprache selbst, die personifiziert als einziges Subjekt des Abschnitts auftritt. Doch dann wendet er ein:

Freilich ist hier niemals die Sprache selbst, die Sprache schlechthin am Werk, sondern immer nur ein unter dem besonderen Neigungswinkel seiner Existenz sprechendes Ich, dem es um Kontur und Orientierung geht. Wirklichkeit ist nicht, Wirklichkeit will gesucht und gewonnen sein.<sup>6</sup>

Damit holt der Autor das menschliche Individuum zurück in den Text. Er legt die Ansprüche an die Sprache in schreibende Hände. Die Herausforderungen für die abstrakte Instanz der »deutsche[n] Lyrik« werden so zu Herausforderungen für

5 Celan: »Antwort auf eine Umfrage« (1958), S. 167–168.

6 Celan: »Antwort auf eine Umfrage« (1958), S. 167–168.

diejenigen, die sie verfassen. Auch der Rahmen, in dem Celans Ausführungen stehen, rückt die Autorinstanz in den Fokus: Unter dem Titel »Projets & Problèmes« fragt Flinker die von ihm kontaktierten Philosoph:innen, Autor:innen und Kritiker:innen nach aktuellen Arbeiten und den Problemen, die sie gegenwärtig beschäftigen (»quels travaux ils préparaient et quel étaient les problèmes qui les préoccupaient«).<sup>7</sup> All dies verdeutlicht: ›Grauere Sprache‹ muss geschrieben werden. Doch wie?

Wo Celans Aussprache für eine ›grauere Sprache‹ auf sein eigenes Schreiben bezogen wurde, näherte sich die Forschung der Farbe bislang vorrangig in motivischer Hinsicht. Eine erste umfassende Auseinandersetzung mit Celans Farben findet sich in Sabine Könneckers Studie *»Sichtbares, Hörbares«*. *Die Beziehung zwischen Sprachkunst und bildender Kunst am Beispiel Paul Celans* (1995). Durch eine detaillierte Analyse der Präsenz von Farbwörtern arbeitet Könnecker die »stete Abnahme« des Bunten in Celans Gesamtwerk heraus.<sup>8</sup> Insbesondere das Spätwerk weist ihr zufolge »nur noch wenige Farbwörter auf. Auch die Farbpalette, d.h. die Vielfalt der auftretenden Farben, reduziert sich. Die Bedeutung von bunten Farben nimmt ab; immer wichtiger werden Weiß und dunkle Farbtöne, vor allem Grau«.<sup>9</sup> Während das Frühwerk Celans durchaus noch reich an Farben ist – Dirk Weissmann spricht in seinem Aufsatz *»Farbenbelagert das Leben«*. *La Double Face de la Couleur chez Celan* (2000) allerdings schon mit Blick auf den Verlauf vom Frühwerk bis zur *Niemandrose* (1963) von einer Reduktion der Farberwähnungen um über 80 Prozent –<sup>10</sup> werden bunte Farben in Celans späteren Werkphasen so rar, dass sich der französische Dichter Jean Daive in seinen Erinnerungen an seinen Zeitgenossen und Freund Paul Celan gar zu der Aussage hinreißen ließ, es gebe in dessen Texte überhaupt keine bunten Farben: »Il n'y a pas de couleurs dans les livres de Paul Celan [...]. Mais s'y trouvent toutes les nuances de blanc, de noir, de gris.«<sup>11</sup> Könneckers und Weissmanns Analysen des Farbeinsatzes in Paul Celans Dichtung zeigen, dass es

7 Martin Flinker: »Projets et Problèmes. Une enquête de la librairie Flinker avec les réponses de: [...]«. In: Ders. (Hg.): *Almanach de la librairie Flinker*. Paris 1958, S. 31.

8 Sabine Könnecker: »Sichtbares, Hörbares«. *Die Beziehung zwischen Sprachkunst und bildender Kunst am Beispiel Paul Celans*. Bielefeld 1995, S. 22.

9 Könnecker: »Sichtbares, Hörbares«, S. 22–23.

10 »La réduction des couleurs apparaît encore plus forte: du Frühwerk à la *Niemandrose* par exemple, les occurrences se réduisent de plus de 80%.« (Dirk Weissmann: »Farbenbelagert das Leben«. *La Double Face de la Couleur chez Celan*. In: Andrei Corbea-Hoişie (Hg.): *Paul Celan. Biographie und Interpretation*. Bukarest 2000, S. 132–143, hier S. 137).

11 Jean Daive: *La Condition d'infini*, 5. Sous la coupole. Paris 1996, S. 35.

sich dabei um eine Übertreibung handelt.<sup>12</sup> Dennoch kommen auch ihre Betrachtungen zu dem Schluss, dass sich die Tendenz zu einer ›graueren Sprache‹, wie Könnecker es formuliert, »bei der Untersuchung der Gedichte von Celan hinsichtlich der Verwendung von Farbworten wortwörtlich bewahrheitet«.<sup>13</sup> Die Studien beschreiben einen Ergrauungsprozess, der in den späten Texten des Autors seinen Höhepunkt erreicht. Celans Plädoyer für eine ›grauere Sprache‹ heißt, so betrachtet: Bunte Farbbezeichnungen nehmen im Werkverlauf immer weiter ab – die Gedichte werden motivisch immer ›grauer‹.

Dass Ergrauungsprozesse für Celans Werk eine tragende Rolle spielen, ist somit keineswegs eine neue Beobachtung: In den genannten Studien lag das Erkenntnisinteresse jedoch explizit auf dem Einsatz von »Farbworten«.<sup>14</sup> In Erweiterung dieser Perspektive schlage ich eine Lesart der ›graueren Sprache‹ vor, die über die Motivebene hinausweist. Schließlich setzt Celan die Farbe in seiner Antwort auf die Umfrage in ein attributives Verhältnis zur Sprache: Grau ist nicht ihr Gegenstand, sondern die Sprache selbst. Im Zentrum meiner Überlegungen soll so die Frage stehen, was es bedeutet, in einer ›graueren Sprache‹ zu schreiben – nicht: über Grau zu schreiben. Wo aber ist Grauheit als Eigenschaft einer Sprache anzusiedeln, wenn nicht in der Benennung grauer Farbe? Eine Lektürenotiz Celans aus dem Jahr 1959 eröffnet hierzu eine bedenkenswerte Perspektive.

## »in der Wolle gefärbt«. Farbworte und die Farbe des Gedichts

Im Zuge seiner Vorbereitungen des Vortragsprojekts *Von der Dunkelheit des Dichterischen* setzte sich Celan mit Walther Kilys Ausführungen über die Farbworte in den Gedichten Georg Trakls auseinander:<sup>15</sup>

<sup>12</sup> Beide betonen stattdessen den »pointierter[en]« Einsatz der seltenen Farbwörter in Celans späten Texten (Könnecker: »Sichtbares, Hörbares«, S. 23; vgl. Weissmann: »Farbenbelagert das Leben«, S. 143).

<sup>13</sup> Könnecker: »Sichtbares, Hörbares«, S. 32.

<sup>14</sup> Könnecker: »Sichtbares, Hörbares«, S. 32.

<sup>15</sup> Celan bezieht sich hier auf eine Interpretation Kilys von Trakls Gedicht *Die junge Magd*, in der er über Trakls Einsatz der Farbe Weiß schreibt: »weiß wird zur Farbe von Verfall und Untergang, weit entfernt von jenen Inhalten, die Goethe in ihm fand. [...] Jedes Farbwort ist versetzbar und kann Dingen zugeordnet werden, welche natürlicherweise nichts mit der Farbe zu tun haben. [...] Es handelt sich vielmehr um aus ihren ursprünglichen Zusammenhängen abgelöste Stimmungsträger.« (Walther Killy: *Wandlungen des lyrischen Bildes*. Göttingen 1956, DLA, BPC:C047, S. 102–103).



Die Farbwörter bei Trakl: sie sind nicht »ursprünglich« da und damit herauslösbar und symbolisch wertbar; das Traklsche Gedicht ist also bereits in der Wolle gefärbt, so oder so, es bleibt, blau oder braun, das Gedicht; im übrigen weiß die Sprachwissenschaft, daß die Farbwörter Derivate sind: albus, etc. (tongrau usw.)<sup>16</sup>

In Killys Studie *Wandlungen des lyrischen Bildes* (1956), auf die Celan hier Bezug nimmt, verwirft der Autor die Idee eines Index' oder Wörterbuchs zur symbolischen Einordnung und Übersetzung der Farbwörter bei Trakl:

Es ist bekannt, daß Trakls Dinge durch Farben qualifiziert werden. Aber es wäre ein verhängnisvoller Irrtum zu meinen, daß diese Qualifikation festlegbar sei – sie wird meist widersprüchliche Deutungen zulassen. Mit einem Katalog ist nichts getan<sup>17</sup>

Mit der Aussprache gegen einen Katalog, der die Farbwörter auf eine Bedeutung festlegt – im Sinne von ›grün = Hoffnung‹ –, wendet sich Killy hier gegen eine einzelwortzentrierte Lesart, die Begriffe nach einer binären Logik von Zeichen und Bezeichnetem aufzuschlüsseln sucht. Was Wörter im Gedicht auszeichne, so Killy, entstehe vielmehr im Wechselspiel mit ihrer Textumgebung, in ihrer Nachbarschaft und Verflechtung mit anderen Wörtern. Ausschlaggebend sei neben ihrer »sinnlichen Qualität« so »vor allem« die »Stelle, an der sie stehe[n]«. <sup>18</sup> Diese Verflochtenheit hält Celan in seiner Notiz im Bild der »Wolle« fest, wenn er erklärt: »das Traklsche Gedicht ist also bereits in der Wolle gefärbt, so oder so, es bleibt, blau oder braun, das Gedicht«. Vom individuellen Farbwort verschiebt er den Fokus damit wie Killy zur Färbung des gesamten Textes. Die poetologische Metapher der gefärbten Wolle, aus dem Text und Textur gesponnen werden, weist auf eine textile Struktur des Gedichts hin, eine ihm eingewobene Grundfarbe, die durch symbolische Deutungen einzeln herausgegriffener Farbwörter nicht zu erfassen ist.

Mit der Wolle scheint in Celans Notiz jedoch zugleich eine materielle und gesellschaftliche Dimension auf, die Killys Ausführungen entbehren. Dies zeigt sich bereits an ihren unterschiedlichen Perspektiven auf die Farbwörter. Bezeichnet Killy sie als »aus ihren ursprünglichen Zusammenhängen abgelöste Stimmungsträger«, <sup>19</sup> macht Celan gerade ihre weltliche Eingebundenheit stark, indem er betont, »daß die Farbwörter Derivate sind« – dass Bezeichnungen wie »tongrau« also eine

<sup>16</sup> Celan: Mikrolithen, Nr. 252.5, S. 140.

<sup>17</sup> Killy: *Wandlungen des lyrischen Bildes*, DLA, BPC:C047, S. 100.

<sup>18</sup> Killy: *Wandlungen des lyrischen Bildes*, DLA, BPC:C047, S. 102.

<sup>19</sup> Killy: *Wandlungen des lyrischen Bildes*, DLA, BPC:C047, S. 103.

materielle Geschichte (als Farbe von Stein und Ton) besitzen.<sup>20</sup> Geht es Killy um die »immanenten Beziehungen« von Worten im Gedicht, so nimmt Celan über die Wollfarbe folglich nicht nur ihre werkimmanenten Verflechtungen in den Blick, sondern auch ihre historischen. Das Gedicht interessiert Celan nicht als »eine Welt reiner Poesie«<sup>21</sup> (Killy), sondern – so legt die textile Metapher nahe – gerade in seinen Verstrickungen. Das Bild von der gefärbten Wolle betont dabei die praktische Seite des Dichtens. Die Färbung des Gedichts erscheint als Resultat eines handarbeitlichen Vorgangs. Sie entsteht aus dem intrikaten Ineinander von Fasern und Fäden – dem Verweben der Wollfäden zu Text, das neue Schattierungen und Muster kreiert. Mit der Benennung des Rohstoffs für dieses poetische Spinnen und Weben wird zudem betont, dass der Schreibende sein Material nicht aus der Luft nimmt: Die Wolle, das sprachliche Material, besitzt schon eigene Färbungen, die in den Text unweigerlich eingeflochten werden. Das »Handwerk des Dichters«, das Celan als »Vorgelände« der »Dichtung« bezeichnet hat,<sup>22</sup> ist eine Arbeit mit existierendem Material, das sich aus seiner weltlichen Eingebundenheit nie gänzlich lösen lässt. Obgleich der Autor bekanntermaßen bemerkt hat, man solle »[n]irgends von der Entstehung des Gedichts sprechen, nur vom entstandenen Gedicht«,<sup>23</sup> rückt er in seiner Reflexion zu Trakls Farben so doch die Praxis des Dichtens in den Fokus – und schreibt den poetischen Verfahren dabei explizit politische Bedeutung zu. Im umgangssprachlichen Gebrauch bezieht sich ›in der Wolle gefärbt‹ schließlich nicht nur auf die Eigenschaften von Textilien, sondern auch von Personen: In diesem übertragenen Sinne bezeichnet die Wendung eine »unverfälscht[e], überzeugungstreue[]« Haltung. Ein ›in der Wolle gefärbter‹ Marxist ist ›durch und durch‹ Marxist – keiner, der nur Parolen vor sich herträgt.

Wie könnte, so betrachtet, ein grauer gefärbtes Gedicht aussehen? Was unterscheidet es von polychromen Texten? Und welche Politiken verknüpfen sich mit dem Schreiben einer ›graueren Sprache‹? Für die Diskussion dieser Fragen ist die Farbe Grau in diesem Kapitel zunächst genauer zu beleuchten – nicht, um sie in symbolische Bedeutungen zu übersetzen, sondern um ihre praktischen Verwendungsweisen und ihre diskursiven Verstrickungen im historischen Kontext besser zu verstehen. Anders gesagt: um sie als Wollfarbe in den Blick zu bekommen.

---

20 Auch Christoph Grube deutet Celans Aussage so, dass die Farbe Grau ein zur »Substanz des Tons« »gehöriger Teil« ist: »Dass also die Bedeutung der Farbe erst entsteht, wenn sie von einem Gegenstand abgeleitet wird« (Christoph Grube: »so oder so, es bleibt blau oder braun, das Gedicht«. Aspekte der Trakl-Rezeption Paul Celans. Würzburg 2013, S. 86).

21 Killy: Wandlungen des lyrischen Bildes, DLA, BPC:C047, S. 124.

22 Celan: Mikrolithen, Nr. 166.1, S. 102.

23 TCA/M Nr. 165, S. 94. Vgl. dazu: André: Gespräche von Text zu Text, S. 177–178.

## Hintergrundfarbe Grau

Auf die Frage »Was bedeuten die Wörter ›rot‹, ›blau‹, ›schwarz‹, ›weiß‹,« können wir freilich gleich auf Dinge zeigen, die so gefärbt sind, – aber weiter geht unsre Fähigkeit die Bedeutungen dieser Worte zu erklären nicht! Im übrigen machen wir uns von ihrer Verwendung keine, oder eine ganz rohe, zum Teil falsche, Vorstellung.<sup>24</sup>

Was Ludwig Wittgenstein in seinen *Bemerkungen über die Farben* (1951) hier über ›rot‹, ›blau‹, ›schwarz‹ und ›weiß‹ ausführt, gilt selbstverständlich ebenso für das Wort ›grau‹. Wie schon in seiner umfänglichen Abhandlung über das Unsagbare im *Tractatus logico-philosophicus* (1921) wird Wittgensteins Credo »Wovon man nicht reden kann, darüber muß man schweigen«<sup>25</sup> von ihm selbst zwar auch in den *Bemerkungen über die Farben* performativ unterlaufen: Statt sich angesichts der Unmöglichkeit, Farbworte zu »erklären«<sup>26</sup> auf die stumme Geste des Zeigens zurückzuziehen, umkreist er das Phänomen in einer ausufernden Textsammlung hunderter kleiner Beobachtungen. Dennoch ist der Unmöglichkeitstopos, den Wittgenstein hier aufruft, nicht einfach als leere Geste abzutun. Als prägendes Element der Diskursgeschichte zum Verhältnis von Farbe und Sprache weist er hingegen auf eine Grundproblematik jeglichen Sprechens über Farben, die auch den hier angestellten Überlegungen zu Celans Grau als Wort der Vorsicht vorzuschicken ist.

In der langen Geschichte der ›Problembeziehung‹ zwischen Sprache und Farbe lassen sich zwei zentrale Argumentationslinien ausmachen.<sup>27</sup> Der erste Argumentationsstrang basiert auf der Annahme einer radikalen Autonomie der Farbe gegenüber der Sprache.<sup>28</sup> Farbwahrnehmung wird hier als außerdiskursive Erfahrung gehandelt, die sich dem Bereich des Verbalen entzieht und sich schlichtweg nicht in Sprache übersetzen lässt. Die Philosophin Jacqueline Lichtenstein spricht gar vom ›Versagen der Sprache‹ an der Farbe. Die Konfrontation mit Farbe verursache, so Lichtenstein, »the crumbling of all discursive modes, the sudden failing of language«.<sup>29</sup> Gelten Sprache und Farbe hier als strikt getrennte Sphären, geht die zweite Argumentationslinie von der gegenteiligen Prämisse aus. Nicht die

24 Ludwig Wittgenstein: *Bemerkungen über die Farben*. In: Ders.: Werkausgabe. Band 8. Hg. v. G.E.M. Anscombe & Joachim Schulte. Frankfurt/Main 1984, S. 27.

25 Ludwig Wittgenstein: *Tractatus logico-philosophicus*. Frankfurt/Main 2019, S. 111.

26 Wittgenstein: *Bemerkungen über die Farben*, S. 27.

27 Einen ersten Überblick bieten: David Batchelor: *Chromophobie. Angst vor der Farbe*. Wien 2002, insbesondere im vierten Kapitel »Hanunoo«, S. 48–65; David Scott Kastan: *On Color*. London 2018, insbesondere in der Einleitung »Why Color Matters«, S. 1–19.

28 Vgl. Batchelor: *Chromophobie*, S. 80.

29 Jacqueline Lichtenstein: *The Eloquence of Color. Rhetoric and Painting in the French Classical Age*. Berkeley/Los Angeles 1993, S. 195.

unüberbrückbare Trennung zwischen den Sphären von Farbe und Sprache gilt hier als Problem, sondern ihre untrennbare Verwobenheit. So fragt Wittgenstein in seinen *Philosophischen Untersuchungen*: »Wie erkenne ich, daß diese Farbe Rot ist? – Eine Antwort wäre: ›Ich habe Deutsch gelernt.«<sup>30</sup> Farbwahrnehmung ist hier nicht mehr unabhängig von Sprache, sondern grundlegend von ihr strukturiert. »The perception of color is cultural«,<sup>31</sup> bringt David Scott Kastan es in *On Color* (2018) auf den Punkt. Damit erscheint der menschliche Blick auf Farbe immer schon sprachlich geformt. Auch wenn diese zwei Argumente gegenläufig operieren – mal stehen Sprache und Farbe zu weit voneinander entfernt, mal stehen sie sich direkt im Weg –, kreisen sie doch um den selben Befund: So etwas wie die ›reine Qualität‹ einer Farbe scheint nicht beschreibbar; denn ein unverstellter Zugang zu Farben bleibt uns als sprachlichen Wesen – ob erst im Akt der Artikulation oder schon im Moment der Farbwahrnehmung – stets verwehrt. Das eingangs anzuerkennen, bedeutet jedoch nicht, dass alles, was hier folgen wird, zwangsläufig »roh«,<sup>32</sup> »falsch«<sup>33</sup> oder vollkommen unaussagekräftig ausfallen muss. Denn wie bei Wittgenstein hat die diagnostizierte Unmöglichkeit des Sprechens über Farbe das Gespräch nie zum Erliegen gebracht, sondern eine unermessliche Fülle an Beschreibungen, Definitionsversuchen und Deutungsansätzen angeregt, die – unabhängig davon, ob sie dem Phänomen tatsächlich gerecht werden – den einzelnen Farben diskursgeschichtlich prägende Identitäten zugeschrieben haben. Statt die Unzugänglichkeit des ›reinen Phänomens Farbe‹ zu beklagen, lässt sich der Blick also auf eben jene historisch konstruierten Eigenschaften der Farbe Grau richten, die zwar kaum ›wahr‹, deswegen aber nicht weniger wirkmächtig sind.

Da es sich dabei nicht um inhärente Eigenschaften der Farbe Grau handelt, nimmt der Farbton in verschiedenen Zeiten und kulturellen Kontexten unterschiedliche Identitäten an. Das betrifft nicht nur symbolische Farbbedeutungen, sondern auch Reflexionen über die vermeintlich ›rein materielle‹ Qualität der Farbherstellung – die Verfahren zur Erzeugung von Grau. Je nachdem, ob Grau als Mischung aus den Gegensatzfarben Schwarz und Weiß betrachtet wird oder als Resultat der Mischung verschiedener Buntfarben, werden der Farbe andere Eigenschaften und Effekte zugeschrieben, die je nach Kontext dann auch mit unterschiedlichen Wertungen einhergehen: Wird Grau zwischen den »absolute[n]

---

30 Ludwig Wittgenstein: *Philosophische Untersuchungen*. Frankfurt/Main 1971, S. 147.

31 David Scott Kastan: *On Color*. London 2018, S. 9, Hervorhebung im Original.

32 Wittgenstein: *Bemerkungen über die Farben*, S. 27.

33 Wittgenstein: *Bemerkungen über die Farben*, S. 27.

Endpunkte[n]»<sup>34</sup> von Schwarz und Weiß entweder als vermittelnde, veruneindeutigende oder verunreinigende Farbe zwischen zwei binären Polen betrachtet, wird es im Falle der Mischung aus Buntfarben als eine Vielfalt vereinigende oder aber vernichtende Farbe gehandelt. Bereits im Zuge vermeintlich objektiver, technischer Reflexionen über die Herstellungsweise werden also verschiedene Deutungen und Wertungen an die Farbe Grau herangetragen, deren Vielfalt sich auf Ebene der Assoziationen und symbolischen Qualitäten, die mit der Farbe verknüpft werden, noch weiter potenziert: Gilt Grau den Symbolisten im 19. Jahrhundert etwa als gefühlvolle Farbe des individuellen emotionalen Ausdrucks, wird es in der Moderne zur Farbe der Kälte, Distanz und der Entfremdung stilisiert.<sup>35</sup>

Das schier unerschöpfliche Spektrum an Deutungen der Farbe Grau ist hier nicht aufzufächern. Ein solches Vorgehen wäre für das hier verfolgte Erkenntnisinteresse zudem wohl nur bedingt gewinnbringend, denn die Variation an Interpretationen in der Diskursgeschichte der Farbe zeigt, wie zeit- und kontextgebunden die ihr zugeschriebenen Attribute sind. Statt nach ›wesentlichen‹ Eigenschaften der Farbe Grau zu fragen, deren Definierbarkeit, wie deutlich wurde, ohnehin zweifelhaft erscheinen muss, oder ein um Vollständigkeit bemühtes Bild aller mit der Farbe verknüpften Assoziationen zu zeichnen, wird der Fokus daher auf jene Diskursgeschichten grauer Farbe gelegt, die Celan in poetologischen Reflexionen selbst aufscheinen lässt, ergänzt durch Seitenblicke auf zeitgenössische Farbdebatten in Kunst, Literatur und Philosophie der jungen Bundesrepublik. Wie zu zeigen sein wird, lässt sich auch in diesem begrenzten Blickfeld keine alleingültige Bedeutung der Farbe Grau ausmachen. Stattdessen treten diverse miteinander verschränkte Assoziationsfelder hervor, die ich nachfolgend als unterschiedliche Schattierungen von Celans Grau betrachten möchte.

## Grauer als bunt

Bevor Celan die Sprache der von ihm anvisierten »deutschen Lyrik« in der Antwort von 1958 eine ›grauere‹ nennt, zeichnet er dieses Grau im vorangehenden Satz bereits durch mehrere Attribute vor. Es lohnt daher ein zweiter Blick auf diese Stelle:

<sup>34</sup> Batchelor: *Chromophobie*, S. 85.

<sup>35</sup> Vgl. Magdalena Bushart & Gregor Wedekind: »Die Farbe Grau. Zur Geschichte einer künstlerischen Praxis«. In: Dies. (Hg.): *Die Farbe Grau*. Berlin/Boston 2016, S. IX-XX.

Ihre Sprache ist nüchterner, faktischer geworden, sie mißtraut dem ›Schönen‹, sie versucht, wahr zu sein. Es ist also, wenn ich das Polychrome des scheinbar Aktuellen im Auge behaltend, im Bereich des Visuellen nach einem Wort suchen darf, eine ›grauere‹ Sprache<sup>36</sup>

Obgleich im ersten Satz dieses Zitats noch gar nicht von Farbe die Rede ist, greift der Autor mit den darin angeführten Eigenschaften ein Farbnarrativ – oder besser gesagt: ein ›Anti-Farbnarrativ‹ – auf, das bis in die Antike zurückreicht: »Im übertragenen Sinn bedeutet Farbe immer das weniger Wahre, das Nicht-ganz-Wirkliche. Das Lateinische *color* hängt mit *celare*, verstecken oder verbergen, zusammen«,<sup>37</sup> erläutert Batchelor in seiner Geschichte der *Chromophobie. Angst vor der Farbe* (2002). Demgegenüber wurden die unbunten Töne – Schwarz, Weiß und Grau – zu Farben des Eigentlichen und Wahren stilisiert. Dass dieser Diskurs maßgeblich von der Philosophie geformt wurde, betont bereits Goethe. So bemerkt er in der Einleitung zu seiner *Farbenlehre* (1810): »Hält man dem Stier ein rotes Tuch vor, so wird er wütend; aber der Philosoph, wenn man nur überhaupt von Farbe spricht, fängt an zu rasen.«<sup>38</sup> Während sich »Zeichen frühster Farbfurcht [...] schon bei Aristoteles nachweisen [lassen]«,<sup>39</sup> steht Goethe als rasender Philosoph hier wohl an erster Stelle Kant vor Augen, dessen Abwertung der Farben in der *Kritik der Urteilskraft* (1790) den Topos vom höheren Wahrheitsgehalt unbunter Darstellungsweisen maßgeblich geprägt hat: »Der Reiz der Farben, oder angenehmer Töne des Instruments, kann hinzukommen, aber die Zeichnung in der ersten und die Komposition in dem letzten machen den eigentlichen Gegenstand des reinen Geschmacksurteils aus.«<sup>40</sup> schreibt Kant in seiner Abhandlung und erklärt die Farbe damit zu etwas Sekundärem, Uneigentlichem. Die Bedeutung von Kants »Geringschätzung bunter Farbe« für die westliche Philosophie und Ästhetik ist verschiedentlich hervorgehoben worden<sup>41</sup> und hat auch in Celans zeitgenössischem Kontext unübersehbare Spuren hinterlassen. Im Falle Theodor W. Adornos sogar ganz materielle: Wie die *Frankfurter Rundschau* berichtet, veranlasste der Philosoph in den 1960er Jahren, dass die Wände des Hörsaals VI der Frankfurter Universität, in dem er seine berühmte Vorlesung »Ästhetik II« hielt, grau gestrichen wurden: »[K]omplett grau. Damit nichts von der

36 Celan: »Antwort auf eine Umfrage« (1958), S. 167.

37 Batchelor: *Chromophobie*, S. 50.

38 Johann Wolfgang von Goethe: »Farbenlehre«. In: Ders.: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Band 23/1. Hg. v. Manfred Wenzel, S. 325.

39 Jakob Steinbrenner, Christoph Wagner & Oliver Jehle (Hg.): »Einführung«. In: Dies. (Hg.): *Farben in Kunst- und Geisteswissenschaften*. Regensburg 2011, S. 7–20, hier S. 10.

40 Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*. Werkausgabe. Band X. Hg. v. Wilhelm Weischedel. Wiesbaden 1957, §14, S. 141

41 Zu Kants »Geringschätzung bunter Farbe und der Malerei« vgl. Jakob Steinbrenner, Christoph Wagner & Oliver Jehle: »Einführung«, S. 10; Batchelor: *Chromophobie*, insbesondere S. 51.

Philosophie ablenkte«. <sup>42</sup> Dass Adorno damit das Nüchtern-Sachliche als räumliches Gestaltungsprinzip für ausgerechnet jenen Hörsaal durchsetzte, in dem er am 22. April 1969 im Zuge des berühmten ›Busenattentats‹ mit entfesselter Sinnlichkeit konfrontiert werden sollte, ist bezeichnend und lenkt den Blick auf eine nicht zuletzt generationelle Konfliktlinie, die die ästhetischen Debatten um die Farbe Grau in diesen Jahren wesentlich bestimmte. <sup>43</sup> Nicht von ungefähr bezeichnet der Journalist Helmut Lamprecht die Proteste der Studentinnen in Adornos grauem Hörsaal im April 1969 als »Pop-Art-Furor«. <sup>44</sup>

Während Adorno in der Universität Frankfurt die Wände grau streichen ließ, entstand zeitgleich nur einige Straßen weiter Deutschlands bunteste Buchreihe. Doch auch bei der Entwicklung der ikonisch polychromen *edition suhrkamp* kam es im Juni 1962 zu heftigen Debatten um die Farbe. <sup>45</sup> Wie aus einem Brief des Initiators Siegfried Unseld an Adorno hervorgeht, war die Taschenbuchreihe in ihrer Konzeption von Beginn an auf ein studentisches Publikum ausgerichtet:

Ich komme eben aus Tübingen zurück, wo ich mich unter anderem auch einige Zeit in den Universitätsbuchhandlungen aufhielt. Die dreizehntausend Studenten prägen das Bild Tübingens ganz neu, aber ich war über die geistige Aufgeschlossenheit dieser jungen Leute, um nicht zu sagen, über ihren Hunger sehr erstaunt: die billigen wissenschaftlichen Reihen, die Taschenbücher und Sonderausgaben wurden fleißig examiniert und durchstöbert. Auch von diesem Besuch weiß ich, wie richtig es ist, grundlegende philosophische Texte zu Preisen vorzulegen, die eben für den kleinen Geldbeutel erschwinglich sind. <sup>46</sup>

Für diese junge und breite Leserschaft entwarf der Buchgestalter Willy Fleckhaus ein Design in Regenbogenfarben, das noch heute als Markenzeichen der Edition gilt, bei ihrer Entwicklung jedoch heftige Kontroversen auslöste: Vehement woll-

---

<sup>42</sup> Anne Lemhöfer: »Busenattentat im Raum für Ideen«. In: Frankfurter Rundschau, 30.04.2008, Web: <https://www.fr.de/politik/busenattentat-raum-ideen-11592206.html>. Letzter Aufruf am 10.07.2022.

<sup>43</sup> Welch unterschiedliche Lebensrealitäten und generationelle Erfahrungshorizonte hier aufeinanderprallen hat Wolfgang Kraushaar in einem Aufsatz zum Verhältnis Adornos und Horkheimers zur Studentenbewegung beleuchtet: Wolfgang Kraushaar: »Die Wiederkehr der Traumata im Versuch sie zu bearbeiten. Die Remigration von Horkheimer und Adorno und ihr Verhältnis zur Studentenbewegung«. In: Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch 9 (1991), S. 46–67. Zu Celans Verhältnis zur Studentenbewegung sh. Kap. 7 – *Give the word (1967)*. *Schibboleth an der Grenze zum Spätwerk*.

<sup>44</sup> Helmut Lamprecht: »Über Adorno und die Studentenrevolte« zit. n. Typoskript, beigelegt in: Helmut Lamprecht an Günter Kunert, 1969, DLA, A:Kunert, Günter, HS001036750.

<sup>45</sup> Vgl. dazu auch Philipp Felsch: *Der lange Sommer der Theorie. Geschichte einer Revolte 1960 bis 1990*. München 2015, S. 56–57.

<sup>46</sup> Siegfried Unseld an Theodor W. Adorno, 25.05.1962, abgedruckt in: Raimund Fellinger & Wolfgang Schopf: *Kleine Geschichte der edition suhrkamp*. Frankfurt/Main 2003, S. 17.

ten der Lektor Walter Boehlich und andere »die ›Ostereierfarben‹ von Fleckhaus verhindern«,<sup>47</sup> berichtet Unselde rückblickend:

Suhrkamps Farbe sei Grau gewesen, und eine intellektuelle Reihe sollte in Grau gehalten sein. Tagelang, richtiger: nächtelang kämpften wir um dieses Problem. Schließlich traf ich, buchstäblich in der letzten Minute, eine keineswegs salomonische Entscheidung: die ›edition suhrkamp‹ erhielt einen ursprünglich nicht geplanten Umschlag. Der darunterliegende Karton für den Einband war grau, die Farben des Umschlags folgten wie geplant dem Spektrum.<sup>48</sup>

Fleckhaus' »emotional aufgeladene Regenbogen-Farben«<sup>49</sup> erschienen den Kritikern als unpassend für eine »intellektuelle Reihe«, für die einzig der sachlich-nüchterne Farbton Grau prädestiniert sei. Dass diese Lesart der Farbe nicht nur für das Genre ›grauer Theorie‹ veranschlagt wurde, zeigen die Publikationsvorbereitungen für Celans Übertragung von Arthur Rimbauds *Bateau ivre. Das trunkene Schiff*, die 1958 in einer bibliophilen Ausgabe beim Insel-Verlag erschien. In Reaktion auf den Erhalt der ›Vorprobe‹ des Bändchens bat Celan in einem Brief an den damaligen Verlagsleiter Fritz Arnold, »eine Bemerkung zur Mehrfarbigkeit des Überzugpapiers«<sup>50</sup> machen zu dürfen:

Erlauben Sie mir, es unumwunden zu sagen: das Anspruchslosere, Einfarbige, ja Graue wäre mir lieber, nicht allein deshalb, wie mir das Dichterische aus einem Raum zu sprechen scheint, in dem Farbe, Bild und Sinnbild nicht von primärer Bedeutung sind, sondern auch aus diesem andern (gewiß weit weniger anfechtbaren) Grunde: die Bücher des Insel-Verlags, an denen mein Geschmack sich orientieren gelernt hat, sind *einfarbig*. Heißt es nun allzu anspruchsvoll sein, wenn ich Sie und Herrn de Beaclair bitte, das schöne rote Schildchen auf grauem Grund stehen zu lassen?<sup>51</sup>

Anders als die Fürsprecher des Graus beim Suhrkamp-Verlag fand Celan mit seinem Einwand kein Gehör: Unter Verweis auf die Popularität der bunten Pappaus-

47 Siegfried Unselde: Der Marienbader Korb. Über die Buchgestaltung im Suhrkamp Verlag. Hamburg 1976, S. 43.

48 Unselde: Der Marienbader Korb, S. 43. Wie Raimund Fellingner und Wolfgang Schopf anmerken, wird dieser Umschlag ab Band 355 der Reihe aufgegeben: »Von da an werden die Regenbogenfarben direkt auf den Karton gedruckt.« (Fellingner & Schopf: Kleine Geschichte der edition suhrkamp, Anmerkungen, S. 100).

49 Michael Koetzle & Carsten M. Wolf: Fleckhaus. Deutschlands erster Art Director. München/Berlin 1997, S. 163.

50 Paul Celan an Fritz Arnold (Insel-Verlag), 12.07.1958, abgedruckt in: Arthur Rimbaud: Le Bateau ivre. Das trunkene Schiff. Übertragen von Paul Celan. Mit Dokumenten, Abbildungen und einem Nachwort hg. v. Joachim Seng. Frankfurt/Main/Leipzig 2008, S. 42.

51 Paul Celan an Fritz Arnold (Insel-Verlag), 12.07.1958, S. 42.



gaben, etwa von Rilkes *Sonetten an Orpheus*, wiegelte Arnold Celans Einwand ab.<sup>52</sup> Die Erstausgabe von *Das trunkene Schiff* erschien mit einem bunten Cover, das den in Goldschrift gesetzten und rot hinterlegten Titel auf einer in Gelb, Türkis und Schwarz marmorierten Fläche platziert.<sup>53</sup>

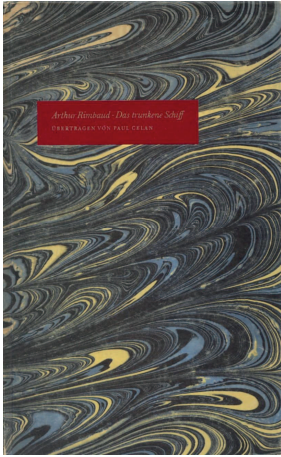


**Abb. 1:** Arthur Rimbaud: *Le Bateau ivre*. Das trunkene Schiff. Übers. v. Paul Celan. Wiesbaden 1958, U1.

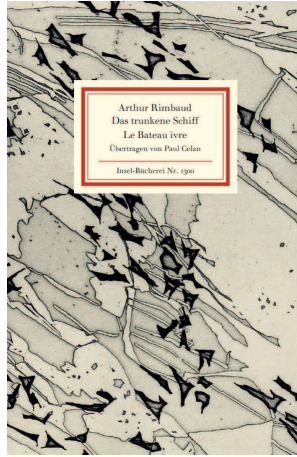


**Abb. 2:** Arthur Rimbaud: *Le Bateau ivre*. Das trunkene Schiff. Übers. v. Paul Celan. Frankfurt/Main 2008, U1.

Die ineinanderfließenden kräftigen Farben auf dem Einband der Erstausgabe erinnern an Rausch und Exzess – jene bunten Höhenflüge der »Trunkenheit«, die in Celans Übertragung von Rimbauds *Trunkenem Schiff*, wie Cornelia Ortlieb dargestellt hat, hinter der Schattenseite trunkenen Schwankens zurücktreten.<sup>54</sup> Das Gefühl einer bedrohlichen Bodenlosigkeit und »heillosen Verstrickung«,<sup>55</sup> das

<sup>52</sup> Vgl. Fritz Arnold (Insel-Verlag) an Paul Celan, 15.07.1958, abgedruckt in: Arthur Rimbaud: *Le Bateau ivre*. Das trunkene Schiff. Übertragen von Paul Celan. Mit Dokumenten, Abbildungen und einem Nachwort hg. v. Joachim Seng. Frankfurt/Main/Leipzig 2008, S. 43–44, hier S. 44.

<sup>53</sup> In der hier zitierten Neuauflage von 2008 wurde die bunte Marmorierung gegen eine schwarz-weiße Radierung von Gisèle Lestrangé mit dem Titel »Les flots se ferment – Zusammen-schlagende Flut« (1967) ausgetauscht.

<sup>54</sup> Vgl. Cornelia Ortlieb: »Celans Versuch über dem Grund nach Rimbauds *Le Bateau ivre*«. In: *Celan-Perspektiven 2* (2020), S. 69–87, hier S. 87.

<sup>55</sup> Ortlieb: »Celans Versuch über dem Grund nach Rimbauds *Le Bateau ivre*«, S. 87.

Celans Übersetzung zentral setzt, sah er im »grauem Grund«<sup>56</sup> vielleicht visuell besser umgesetzt als im bunten Farbenspiel von Gelb, Schwarz und Türkis.

In jedem Fall zeigt sich im Brief des Autors an Arnold eine Gemeinsamkeit zwischen der Farbfurcht im Hause Suhrkamp und Celans Skepsis gegenüber der »Mehrfarbigkeit« des Rimbaud-Bändchens: Die Sorge um die Verpackung ist eigentlich Sorge ums Produkt – genauer gesagt: um die Auswirkungen des Umschlags auf die Rezeption dessen, was in ihm steckt. So nennt Celan sein persönliches Geschmacksurteil erst an zweiter Stelle und weist zunächst auf die Gefahr hin, dass die »Mehrfarbigkeit des Überzugpapiers« sinnbildorientierte Lektürehaltungen begünstigen könnte,<sup>57</sup> die dem literarischen Gegenstand nicht gerecht würden. Im Gegensatz zu »diversen zeitgenössischen Wortkünsten bzw. -kunststücken, [...] die sich in freudiger Übereinstimmung mit dem jeweiligen Kulturkonsum genauso polyglott wie polychrom zu etablieren wissen«,<sup>58</sup> gehören Dichtung und Vielfarbigkeit für Celan nicht zusammen. Wie die Verknüpfung des Polyglotten und Polychromen mit dem Begriff des »Kulturkonsum[s]«<sup>59</sup> in seiner Antwort auf die zweite *Flinker-Umfrage* nahelegt, scheint es dem Autor bei seinem Plädoyer für einen »[a]nspruchslosere[n]«, »einfarbig[en]«, »graue[n]« Umschlag somit eben nicht nur um ästhetische Schlichtheit zu gehen,<sup>60</sup> sondern vielmehr um die von einem bunten Cover provozierten Rezeptionsweisen. Das Polychrome tritt hier als Ästhetik einer bunten Konsumwelt in den Vordergrund, der sich die Dichtung zu entziehen habe, anstatt sich ihr »in freudiger Übereinstimmung« anzupassen.<sup>61</sup>

Das Thema »Kulturkonsum« prägte auch den Streit um die bunte *edition suhrkamp*. Während Unseld begeistert vom »Hunger« der Studierenden schrieb,<sup>62</sup> drohte die Marke Suhrkamp anderen zu konsumierbar zu werden. So erklärte Max Frisch in einem Brief an den Initiator der Reihe: »Die Idee, der studierenden Masse nicht länger die Substanz des Suhrkamp Verlags vorzuenthalten, ist nobel, kein Zweifel«, doch »Suhrkamp in Leinen, Suhrkamp in Dosen, Suhrkamp als Brotaufstrich, Suhrkamp, Suhrkamp, der Name wird grassieren, je weniger er heisst.«<sup>63</sup> Wurde Fleckhaus' farbenfroher Entwurf von den einen als unelitär ge-

56 Paul Celan an Fritz Arnold (Insel-Verlag), 12.07.1958, S. 42.

57 Paul Celan an Fritz Arnold (Insel-Verlag), 12.07.1958, S. 42.

58 Paul Celan: »Antwort auf eine Umfrage der Librairie Flinker, Paris« (1961). In: GW 3, S. 175.

59 Celan: »Antwort auf eine Umfrage« (1961), S. 175.

60 Paul Celan an Fritz Arnold (Insel-Verlag), 12.07.1958, S. 42.

61 Celan: »Antwort auf eine Umfrage« (1961), S. 175.

62 Siegfried Unseld an Theodor W. Adorno, 25.05.1962, S. 17.

63 Max Frisch an Siegfried Unseld, 06.07.1962, abgedruckt in: Raimund Fellingner & Wolfgang Schopf: *Kleine Geschichte der edition suhrkamp*. Frankfurt/Main 2003, S. 25.

lobt,<sup>64</sup> so sahen kritische Stimmen in der Regenbogen-Reihe also gerade wegen ihrer ›Massentauglichkeit‹ »eine ernste Gefahr für den Verlag«: »Muss diese Edition Suhrkamp sein? Ich zweifle nicht an ihrem Erfolg, ich fürchte eher einen Erfolg«, schlussfolgert Frisch im Brief an Unseld.<sup>65</sup> In Reaktion auf solche hausinternen Bedenken bemühte man sich schließlich im Ankündigungsprospekt, den Eindruck, mit der jungen *edition* entstünde etwas aufregend buntes Neues, mit allen Mitteln abzuschwächen:

Die ›edition suhrkamp‹ schafft keinen neuen ›Buchtyp‹. Sie wahrt die Tradition. Ihr Erscheinungsbild ist bekannt, konservativ, bewährt: kartoniert (silbergrauer Karton, ›holzfrei extrazäh‹), farbige, typographisch gestaltete Umschläge (die Farben der Umschläge folgen dem Sonnenspektrum [...]); keine Glanzfolie, kein Lack; Reklame findet auf dem Umschlag nicht statt.<sup>66</sup>

»Bekannt, konservativ, bewährt« – mit diesen Attributen versuchte man die Reihe vom neuen Verkaufsschlagerformat ›Taschenbuch‹ abzugrenzen.<sup>67</sup> Dabei spielte die Betonung der grauen Grundfarbe der Ausgaben erneut eine zentrale Rolle. Als ›wahrer Kern‹ unter dem farbigen Umschlag steht der graue Karton, »holzfrei« und »extrazäh«, für beständige Qualität. Die polychrome Umschlagsgestaltung hingegen bedurfte mehrerer Absicherungsgesten. Als abnehmbarer Umschlag hielt man das Bunte zum einen im ganz praktischen Sinne auf sicherer Distanz vom Textprodukt; zudem zielte die Beschreibung im Ankündigungsprospekt darauf, bestimmte mit Polychromie verknüpfte Lesarten zu unterbinden: Mit dem Hinweis auf Abwesendes – »keine Glanzfolie, kein Lack«, keine »Reklame« – sollte Verknüpfungen des Bunten mit der schillernden Konsumwelt vorsorglich Einhalt geboten werden. Diese Bestrebung zeigt sich auch in der Beschreibung der Vielfarbigkeit selbst, denn während »die Farben durchaus als ›poppig‹, also der Pop-Art nahestehend verstanden und gesehen« wurden,<sup>68</sup> schob der Ankündigungsprospekt diese Nähe zur konsum-, massenmedien-, und werbeinspirierten Kunstrichtung gezielt beiseite und setzte die Farbenvielfalt stattdessen als Naturphänomen in Szene: »die Farben der Umschläge folgen dem Sonnenspektrum«.

In diesen Relativierungsgesten von Suhrkamps Präsentation der bunten Reihe, die 1963 – zeitgleich mit Celans *Niemandsrose* – in den Verkauf startete, wer-

<sup>64</sup> Vgl. Claudia Michalski: Die edition suhrkamp 1963–1980. Geschichte, Texte und Kontexte. Berlin/Boston 2021, S. 234.

<sup>65</sup> Max Frisch an Siegfried Unseld, 06.07.1962, S. 25.

<sup>66</sup> Ankündigungsprospekt des SV für die edition suhrkamp, 1963, DLA, SUA:Suhrkamp, zit. n. Michalski, S. 249.

<sup>67</sup> Vgl. dazu Michalski: Die edition suhrkamp, S. 248–261.

<sup>68</sup> Michalski: Die edition suhrkamp, S. 248.

den die Gegensätze, die die Gegenüberstellung von Grau und Bunt in den Debatten der Kulturlandschaft der jungen BRD tragen, somit noch einmal komprimiert greifbar: In Abgrenzung von der ›emotionsgeladenen‹, impulsiven Polychromie wird Grau nicht nur zum Ton des ›Sachlich-Nüchternen‹ und damit eines ausgeglichenen und beständigen Affekthaushalts stilisiert; die Privilegierung der Farbe Grau dient auch dazu, sich von den schillernden Farben der Konsumgesellschaft abzusetzen. Gegenüber dieser als oberflächlich stigmatisierten Vielfarbigkeit, die als künstlich-grelle Werbefarbe der Täuschung und Verführung diene, wurde das ›intellektuelle‹ Grau zur Farbe des Eigentlichen und ›Wahren‹ erhoben.

Die im Kontrast von Bunt und Grau aufscheinenden Gegensätze – Sachlichkeit versus Emotionalität, Künstlichkeit versus Natürlichkeit, Oberfläche versus Tiefe, Lüge versus Wahrheit – bestimmen jedoch nicht nur die Forderungen nach grauen Rezeptionsumgebungen, sei es in Form von Buchcovern oder von Hörsaalwänden. Wie aus den beiden *Flinker-Umfragen* hervorgeht, strukturieren sie auch die Formulierung von Anspruchshaltungen an die Texte selbst. Schon in seiner ersten Stellungnahme von 1958 charakterisiert Celan die ›grauere Sprache‹ durch eine Kontrastierung von Wahren und Schönen: »sie mißtraut dem ›Schönen‹, sie versucht, wahr zu sein.«<sup>69</sup> Dass hierin bereits ein gezielter Seitenhieb auf zeitgenössische Poetiken – genauer gesagt: auf Gottfried Benn – steckt, lässt ein Aufsatz des Literaturkritikers und ehemaligen SS-Obersturmführers Hans Egon Holthusen vermuten, dessen Arbeit Celan seit dem Erscheinen einer antisemitischen Kritik Holthusens 1954 genau verfolgte.<sup>70</sup> Ein Jahr vor der *Flinker-Umfrage* hatte Holthusen im *Merkur* einen Aufsatz mit dem Titel »Das Schöne und das Wahre in der Poesie« publiziert, in dem er Benn »als Anwalt des ›Schönen‹ gegen das ›Wahre‹« porträtierte.<sup>71</sup> In direkter Inversion tritt Celan in seinen Ausführun-

---

69 Celan: »Antwort auf eine Umfrage« (1958), S. 167.

70 In der Kritik hatte Hans Egon Holthusen Celans dichterische Sprache mit Verweis auf dessen Herkunft als ›fremd‹ markiert und Piontek, Höllerer, Scholl und Forestier gegenüber Celan als »Synoptiker« bezeichnet: »In Paul Celan, der am östlichen Rande des deutschen Sprachgebiets, in Czernowitz, geboren wurde und seit vielen Jahren in Paris lebt, begegnet uns ein Fremdling und Außenseiter der dichterischen Rede. Piontek und Höllerer, Scholl und Forestier, obwohl sie doch untereinander sehr verschieden sind, wirken als Synoptiker, wenn man sie mit Celan vergleicht.« (Hans Egon Holthusen: »Fünf junge Lyriker«. In: *Merkur* 8 (1954), S. 378–390, hier S. 385).

71 Hans Egon Holthusen: »Das Schöne und das Wahre in der Poesie. Zur Theorie des Dichterischen bei Eliot und Benn«. In: *Merkur* 4 (1957), S. 305–330, hier S. 306. Benn, so Holthusen, sage sich nicht von der Wahrheit los – auch wenn er dies bisweilen proklamiere. Der Autor werte das Schöne jedoch insofern gegenüber dem Wahren auf, als für ihn nur das Schöne wahr sein könne: »Er meint das magisch geglückte, das sinnerschließende, durch sein Schönsein und nur dadurch wahre Wort« (Holthusen: »Das Schöne und das Wahre in der Poesie«, S. 321, Hervorhebung J.M.W.) Diese Idee eines symbiotischen Verhältnisses von Schönheit und Wahrheit, die Holthusen

gen nun als Anwalt des ›Wahren gegen das Schöne‹ auf, wobei er seiner Distanzierung vom ›Schönen‹ durch das Setzen von Anführungszeichen besonderen Nachdruck verleiht. In der zweiten Antwort von 1961 wird diese Gegenüberstellung erneut aufgegriffen und, wie ein erneuter Blick auf die Passage zeigt, dabei zum offenen Angriff ausgebaut:

An Zweisprachigkeit in der Dichtung glaube ich nicht. Doppelzüngigkeit – ja, das gibt es, auch in diversen zeitgenössischen Wortkünsten bzw. -kunststücken, zumal in solchen, die sich, in freudiger Übereinstimmung mit dem jeweiligen Kulturkonsum genauso polyglott wie polychrom zu etablieren wissen. Dichtung – das ist das schicksalhaft Einmalige der Sprache.<sup>72</sup>

Die Autor:innen, die Celan hier vor Augen stehen, bleiben ungenannt – wobei die Formulierung »Wortkünste[] bzw. -kunststücke[]« unter anderem wieder an Benn und seinen poetologischen Schlüsselbegriff der ›Artistik‹ denken lässt.<sup>73</sup> Jenseits der Frage nach den hier möglicherweise adressierten Personen sollen an dieser Stelle jedoch die kontrastierten Poetiken im Zentrum stehen: Ist in der Antwort aus dem Jahr 1958 noch zurückhaltender vom *Misstrauen* gegenüber dem ›Schönen‹ die Rede und vom *Versuch*, wahr zu sein; attestiert Celan den »polyglott[en] wie polychrom[en]« »Wortkünsten bzw. -kunststücken« 1961 ganz unverblümt Verlogenheit. Das Vielsprachige und Vielfarbige erscheint hier nicht nur artifiziell, sondern als absichtliche Täuschung. Durch die Formulierung »sich [...] zu etablieren wissen« wird dieser Eindruck einer berechnenden Inszenierung zusätzlich verstärkt, denn Polyglottie und Polychromie stellen demnach keine inhärenten Eigenschaften der Texte dar; sie werden von ihnen nur strategisch performiert. Vor diesem Hintergrund werden die Anführungszeichen um das ›Schöne‹ noch auf eine weitere Weise lesbar: Als Geste der Desillusionierung. Das Schöne, legen die beiden Striche nahe, ist gar nicht wirklich schön, sondern nur vorgetäuscht: Schönfärberei.

Wenn Celan das ›Schöne‹ und Vielfarbige aufseiten der Lüge platziert, das Graue aufseiten der Wahrheit, greift er auf etablierte Muster aus der Diskursgeschichte des Bunten zurück, die in der Begriffsgeschichte der ›Schönfärberei‹ komprimiert sichtbar werden: Als terminus technicus aus dem Textilgewerbe bezeichnete ›Schönfärberei‹ ursprünglich schlicht die handwerkliche Tätigkeit

---

in seinem Aufsatz affirmiert, erscheint 1957 im Schatten der Shoah durchaus problematisch und steht konträr zu Celans poetischem Programm.

<sup>72</sup> Celan: »Antwort auf eine Umfrage« (1961), S. 175.

<sup>73</sup> Darüber hinaus lassen sich Bezüge zu Celans Kritik an der ›konkreten poesie‹ herstellen. Vgl. dazu Kap. 5 – »Anabasis« (1963). *Anarchisch, mehrsprachig, »Mitsammen«*.

des »Schönfärbers« – »der färber, der«, laut *Grimmschem Wörterbuch* »mit ›hohen und hellen‹ farben zu färben weisz, im gegensatze zum schwarzfärber, der nur mit tiefen, dunklen farben färbt«. <sup>74</sup> Die Konnotation zur »beschönigenden Darstellungsweise« und den damit verbundenen Täuschungsabsichten, aufgrund derer der Begriff heute insbesondere in Beschreibungen der Sprache von Politik und Werbung verwendet wird, ist hier noch gänzlich abwesend und entwickelt sich erst im Übergang vom 19. zum 20. Jahrhundert. <sup>75</sup> In der Kontrastierung des ›Hohen und Hellen‹ mit dem ›Tiefen und Dunklen‹ – Eigenschaften, die sich bei Grimm ausschließlich auf die Farbtonung der Textilien beziehen – ist jedoch schon der Gegensatz angelegt, der später in die »moralische Unterscheidung zwischen dem Tiefen und dem Oberflächlichen« <sup>76</sup> chromophober Diskurse überführt wird. Auch wenn die Färbung sowohl im Falle des Schönfärbers als auch des Schwarzfärbers sekundär ist, das heißt dem eigentlichen Material erst nachträglich hinzugefügt wird, werden spezifisch die »hohen und hellen« Farben des Schönfärbers so mit moralischen Attributen des Oberflächlichen, Verdeckenden und schließlich Manipulativen verknüpft. Künstlerische Verfahren, bei denen von einer nachträglich mit Farbe versehenen schwarz-weißen Grundlage ausgegangen wird – etwa im Zuge der Arbeit mit Skizzen in der Malerei oder aber in der Praxis des Nachkolorierens von Schwarz-Weiß-Fotografien – speisten dieses Narrativ von der ›Schönfärberei‹ mit ergiebigem Anschauungsmaterial und stärkten im Umkehrschluss so auch seinen prägenden Einfluss auf das je eigene Medium. So ragt die Rede von der nachträglichen verfälschenden Wirkung bunter Farbe etwa in der Fotografietheorie weit in die Zeit der Farbfotografie hinein, in der die Praxis des Nachkolorierens längst passé war. <sup>77</sup> Noch 1980 erklärte Roland Barthes in *Die helle Kammer*, dass für ihn »bei jeder Photographie die Farbe eine Tünche ist, mit der die ursprüngliche Wahrheit des *Schwarz-Weißen* nachträglich zuge-

---

74 Art. »Schönfärberei«. In: Jacob Grimm & Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm. Leipzig 1854–1960. Band 16, Sp. 1507.

75 Art. »Schönfärberei«. In: Wolfgang Pfeifer u.a. (Hg.): Etymologisches Wörterbuch des Deutschen. Berlin 1993.

76 Batchelor: Chromophobie, S. 52.

77 Vgl. dazu Bettina Gockel: »Schillernd. Die Erfindung der Schwarz-Weiß-Fotografie«. In: Monika Wagner & Helmut Lethen (Hg.): Schwarz-Weiß als Evidenz. »With black and white you can keep more of a distance«. Frankfurt/Main 2015, S. 126–144, hier S. 156–170; sowie im selben Band: Peter Geimer: »Die Farben der Geschichte und die ›Wahrheit des Schwarz-Weiß‹«. In: Wagner & Lethen (Hg.): Schwarz-Weiß als Evidenz, S. 246–258, insbesondere S. 249–251.

deckt wird. Die *Farbe* ist für mich eine unechte Zutat, eine Schminke (von der Art, die man den Toten auflegt)«. <sup>78</sup>

Eine ›grauere Sprache‹ – mit dem Anspruch, »wahr zu sein«<sup>79</sup> – macht sich zum Ziel, hinter oder besser gesagt: *unter* diese Fassade zu blicken. Dementsprechend gestaltet auch Celan seine Abwendung von den bunten Farben als ein »Zur-Tiefe-Gehn«. <sup>80</sup> Der Gang in tiefere Sphären stellt für seine Dichtung eine charakteristische Bewegung dar, auf die seitens der Forschung vielfach hingewiesen wurde. <sup>81</sup> »Das Wort vom Zur-Tiefe-Gehn« im Speziellen entstammt dem gleichnamigen Gedicht aus dem März 1959, das Celan seiner Frau Gisèle Celan-Lestrange zum Geburtstag widmete:

#### DAS WORT VOM ZUR-TIEFE-GEHN

das wir gelesen haben.  
Die Jahre, die Worte seither.  
Wir sind es noch immer.

5        Weißt du, der Raum ist unendlich,  
          weißt du, du brauchst nicht zu fliegen,  
          weißt du, was sich in dein Aug schrieb,  
          vertieft uns die Tiefe. <sup>82</sup>

Neben den intertextuellen Bezügen zum Psalm 130, *De Profundis*, sowie zu Mandelstams Gedicht *Die Freiheit, die da dämmert*,<sup>83</sup> ist im Zusammenhang der Wid-

<sup>78</sup> Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt/Main 1985, S. 91–92. Im Begriff der Schminke zeigt sich zudem eine vergeschlechtlichende Dimension der Farbkritik.

<sup>79</sup> Celan: »Antwort auf eine Umfrage« (1958), S. 167.

<sup>80</sup> Celan: »Das Wort vom Zur-Tiefe-Gehn«. In: NKG, S. 129.

<sup>81</sup> So etwa in den Bezügen des Zyklus' *Niemand'srose* zu Dantes Abstieg in die Unterwelt: Vgl. Axel Gellhaus: »›sovenha vos a temps di ma dolor‹. Anmerkungen zu Paul Celans Gedichtband *Die Niemand'srose* und seinen Frühstadien«. In: Dieter Burdorf (Hg.): *Edition und Interpretation moderner Lyrik seit Hölderlin*. Berlin/New York 2010, S. 193–202, hier insbesondere S. 197–200; sowie Leonard Moore Olschner: »Das Wort vom Zur-Tiefe-Gehn«. In: Jürgen Lehmann (Hg.): *Kommentar zu Paul Celans »Die Niemand'srose«*. Unter Mitarbeit von Christine Ivanović. Heidelberg 1997, S. 57–60.

<sup>82</sup> Celan: »Das Wort vom Zur-Tiefe-Gehn«, S. 129.

<sup>83</sup> Vgl. zu diesen Bezügen ausführlicher: Olschner: »Das Wort vom Zur-Tiefe-Gehn«, S. 57–60.

mung an Gisèle Lestrangé insbesondere die Verbindung zu Georg Heyms Liebesgedicht *Deine Wimpern, deine langen* hervorgehoben worden, in dem die Tiefe als »Schoß« erotisch konnotiert ist und das das Paar Anfang der 1950er Jahre gemeinsam gelesen haben soll.<sup>84</sup> Vor diesem Hintergrund wurde *Das Wort vom Zur-Tiefe-Gehn* biographisch als Zeugnis von einer – nach dem Bruch mit Ingeborg Bachmann – im Wortsinne tiefer gewordenen, gestärkten Beziehung Paul Celans zu Gisèle Lestrangé gelesen.<sup>85</sup> »Wir sind es noch immer. [...] vertieft uns die Tiefe«. Dabei ist das »Zur-Tiefe-Gehn« nicht nur erotisch zu deuten, sondern es verweist auch auf die künstlerische Zusammenarbeit zwischen den beiden, die sich in dieser Zeit intensivierte. Mit *Atemkristall* (1965) und *Schwarzmaut* (1969) – zwei bibliophilen »livre d'artiste«, die Grafiken Lestrangés und Gedichte Celans gemeinsam präsentieren – erscheinen in den 1960er Jahren zwei Zeugnisse dieser Zusammenarbeit.<sup>86</sup> In Studien zu den Text-Bild-Relationen dieser zwei Bände hat der Einfluss der Zusammenarbeit auf Celans Schreiben in einem breiteren Sinne Beachtung gefunden. So hat etwa Sabine Könnecker nachverfolgt, wie »Worte aus dem Werkstattvokabular der Künstlerin«<sup>87</sup> Eingang in Celans Texte fanden. Hier begegnet uns das »Zur-Tiefe-Gehn« nicht als erotische Erfahrung, sondern als technisches Verfahren: Mehrere der Begriffe, die Celan aus dem Fachvokabular der Druckgrafik übernimmt – etwa das Beizen (»Weggebeizt«<sup>88</sup>) oder Ätzen (»geätzt«<sup>89</sup>) – beziehen sich auf Vertiefungsprozesse, bei denen etwas an der Oberfläche abgetragen wird, um in die Substanz des bearbeiteten Materials vorzudringen.<sup>90</sup> Bemerkenswerterweise schreibt Celan diesem Oberflächlichen dabei auch eine Farbqualität zu: bunt. So heißt es im Gedicht *Weggebeizt* (1963):

**WEGGEBEIZT** vom  
Strahlenwind deiner Sprache  
das bunte Gerede des An-

<sup>84</sup> Vgl. Barbara Wiedemann: »Kommentar«. In: NKG, S. 784.

<sup>85</sup> Vgl. Böttiger, Helmut: Celan am Meer. Göttingen 2017, S. 89–89.

<sup>86</sup> Zu den Bezügen auf Celan-Lestrangés Graphiken vgl. in diesem Zusammenhang auch Barbara Wiedemann: Paul Celan. Die Goll-Affäre. Dokumente zu einer »Infamie«. Frankfurt/Main 2000, S. 778.

<sup>87</sup> Könnecker: »Sichtbares, Hörbares«, S. 137.

<sup>88</sup> Paul Celan: »Weggebeizt«. In: NKG, S. 185.

<sup>89</sup> Paul Celan: »Von Ungeträumtem«. In: NKG, S. 179.

<sup>90</sup> Auch Christoph Jamme liest »Weggebeizt« als Begriff aus der »Graphikersprache« (Christoph Jamme: »Paul Celan. Sprache – Wort – Schweigen«. In: Ders. & Otto Pöggeler (Hg.): »Der glühende Leertext«. Annäherungen an Paul Celans Dichtung. München 1993, S. 213–225, hier S. 221).



5 erlebten – das hundertzüngige Mein-  
Gedicht, das Genicht.

Aus-  
gewirbelt,  
frei  
der Weg durch den menschen-  
10 gestalten Schnee,  
den Büßerschnee, zu  
den gastlichen  
Gletscherstuben und -tischen.

Tief  
15 in der Zeitenschrunde,  
beim Wabeneis,  
wartet, ein Atemkristall,  
dein unumstößliches  
Zeugnis.<sup>91</sup>

Mit Verweis auf die umfassenden Interpretationen, die zu diesem Gedicht bereits geleistet wurden,<sup>92</sup> will ich mich hier darauf beschränken, schlaglichtartig einige Entwicklungslinien des Farbgeschehens im Text herauszugreifen: Nachdem das »bunte Gerede« »[w]eggebeizt« (V. 1) ist, werden mit »Büßerschnee« (V. 11), »Gletscherstuben« (V. 13) und »Wabeneis« (V. 16) ausschließlich unbunte Bilder aufgerufen: die charakteristisch nicht rein weißen, sondern von Erosion grau-braun durchsetzten Schnee- und Eisformationen einer Gletscherlandschaft. Wie das Titelwort ankündigt, gestaltet sich dieser Prozess zugleich als ein Gang in die Tiefe: Verweisen der »Strahlenwind« (V. 2) und das Partizip »Aus- /gewirbelt« (V. 6f.) auf die Sphäre der Luft, landen wir in der zweiten Versgruppe auf dem Boden, vielleicht sogar in einem geschlossenen Raum, wie das Bild der »gastlichen Gletscherstuben und -tische[n]« (V. 12f.) nahelegt. In der letzten Versgruppe verlagert sich die Perspektive noch eine Ebene tiefer: »Tief / in der

<sup>91</sup> Paul Celan: »Weggebeizt«. In: NKG, S. 185.

<sup>92</sup> Einen ersten Einstieg bietet Sieghild Bogumils Interpretation: Sieghild Bogumil: »Weggebeizt«. Das Letzte was bleibt«. In: Hans-Michael Speier (Hg.): Gedichte von Paul Celan. Stuttgart 2002, S. 133–147. Hans Graubner hat das Gedicht im Kontext einer breiteren Abkehr von Farbe und »sommerlichem Leben« in Celans Werk gedeutet: Vgl. Hans Graubner: »Unter dem Neigungswinkel«. Celans biographische Poetologie. Würzburg 2018, S. 134–165, insbesondere S. 141.

Zeitenschrunde / beim Wabeneis« (V. 14ff.). Durch einen Riss, eine Furche («Schrunde») im Gletscher kriecht das Gedicht bis ins Berginnere, wo der Text schließlich in einer jener »Eishöhlen oder Eisgrotten im Innern der Berge« anzukommen scheint, »deren Eis ein eigentümlich löcheriges Aussehen hat (Alveolarstruktur, Wabeneis)«. <sup>93</sup> Im Spannungsfeld zwischen dem »hundertzüngigen Mein- / gedicht« (V. 4f.) – mit dem die »Doppelzüngigkeit« aus der *Flinker-Umfrage* noch eine Steigerung erfährt, wie auch die Assoziation zum »Meineid« und die Formulierung »An- /erlebt[]« (V. 3f.) unterstreichen – <sup>94</sup> und dem »unumstößliche[n] / Zeugnis« (V. 18f.) stellt sich die Bewegung ins Innere des Gletschers zudem als Gang von der Lüge zur Wahrheit dar.

Wurde hier ersichtlich, wie Celans poetische Distanzierung von der Vielfarbigkeit auf den für farbskeptische Diskurse typischen Oppositionspaaren von Oberfläche und Tiefe, Lüge und Wahrheit aufbaut, so lässt sich umgekehrt, ausgehend von *Weggebeizt*, auch ein kritisch-prüfender Blick zurück auf diese Gegenüberstellungen und den an sie geknüpften Dichtungsanspruch werfen. Als Gang ins Berginnere, in die Tiefe, wird die Abkehr von der Sphäre des Bunten im Gedicht nicht nur als Weg zur Wahrheit lesbar; sie erscheint auch als radikaler Isolationsprozess. Der Text eröffnet eine Landschaft fernab der Zivilisation, in der es lediglich »menschen- / gestaltigen Schnee« (V. 9f.) gibt und Gastlichkeit nur noch von leeren, eisigen »Gletschertischen« zu erwarten ist. Mit der Ankunft im Inneren der Gletscherfurche schließlich scheint der Rückzug vollkommen. Wird hier als Loslösung vom »bunten Gerede des An- /erlebten« (V. 3f.) der Weg in eine elfenbeinturmähnliche Existenz skizziert? In den Warnungen vor Massentauglichkeit und der Furcht vor Erfolg, die die Verfechter grauer Farbe in den Debatten um die bunte *edition suhrkamp* äußerten, schwang derartiger Elitismus deutlich mit. Und auch in Celans Polemik gegen den »Kulturkonsum« ist eine elitäre Grundhaltung nur schwer zu leugnen. Dennoch wäre es verfehlt, den Gang in die Eishöhle in *Weggebeizt* als Rückzug in eine Echokammer vollkommener Abgeschlossenheit zu lesen, denn da ist ja das »Zeugnis« (V. 19). Im Gegensatz zum »Gerede«, das – egal von wie viel Zungen es hervorgebracht wird – ein Vor-Sich-Hin-Reden, also ein Reden zu sich selbst sein kann, braucht ein Zeugnis immer ein Gegenüber. Kennzeichnend für den Sprechakt des Zeugnisses – ob schriftlich oder

<sup>93</sup> Siegmund Günther: *Physische Geographie*. (Sammlung Göschen 26), Stuttgart 1895 (BPC) zit. n. Barbara Wiedemann: »Kommentar«. In: NKG, S. 859. Das Buch war in Celans Besitz und trägt Lektürespuren; detailliert aufgearbeitet hat dies Barbara Wiedemann, vgl. Wiedemann: »Kommentar«. In: NKG, S. 858–859.

<sup>94</sup> Celan: »Antwort auf eine Umfrage« (1961), S. 175.

mündlich – ist, dass es vor jemandem abgelegt wird. Noch in der Eishöhle bleibt es also an einen Anderen gerichtet.

An dieser Stelle lohnt ein weiterer Seitenblick auf Adorno – nicht zuletzt, um dem Eindruck vorzubeugen, Farbe hätte ihn nur als Wandfarbe interessiert. Vielmehr stellt die »Askese gegen die Farbe«, <sup>95</sup> die Adorno in der Graustreichung von Hörsaal VI praktisch umsetzen ließ, ein wichtiges, wenn auch nicht umfangreich ausbuchstabiertes, kunstphilosophisches Prinzip seiner *Ästhetischen Theorie* (1970) dar. Dabei erscheint der Farbverzicht wie bei Celan nicht nur als präferierte Eigenschaft der Rezeptionsumgebung. Das Kunstwerk selbst hat sich der Farben zu enthalten:

Um inmitten des Äußersten und Finstersten der Realität zu bestehen, müssen die Kunstwerke, die nicht als Zuspruch sich verkaufen wollen, jenem sich gleichmachen. Radikale Kunst heute heißt soviel wie finstere, von der Grundfarbe schwarz. Viel zeitgenössische Produktion disqualifiziert sich dadurch, daß sie davon keine Notiz nimmt, etwa kindlich der Farben sich freut. <sup>96</sup>

Die Ähnlichkeit zu Celans Farbkritik in der Antwort auf die *Flinker-Umfrage* von 1961 ist in der Tat bemerkenswert. In den direkten Begriffsüberschneidungen (»zeitgenössischen«, PC/ »zeitgenössische«, TWA; »freudig«, PC/ »freut«, TWA) tritt sie wohl am markantesten hervor; doch sind beide Passagen auch in ihrer Argumentationsweise ganz ähnlich angelegt. Wie Celan inszeniert Adorno das Bunte in seiner Gegenüberstellung der »[r]adikale[n] Kunst heute« und der »zeitgenössische[n] Produktion« als ein Oberflächenphänomen: Ist erstere in ihrer »Grundfarbe schwarz«, so wird die Vielfarbigkeit gerade nicht als inhärente Qualität beschrieben, wenn es heißt, die »zeitgenössische[n] Produktion« freue sich »der Farben«. Als Freude an etwas anderem – eine tendenziell nur vorübergehend praktizierte Vorliebe – erscheint das Verhältnis dieser Kunstwerke zu den Farben sowohl räumlich externalisiert als auch zeitlich kurzlebig, das heißt: im doppelten Sinn »uneigentlich«. Bei Celan wird die mit dem Gefühl der Freude verbundene Schnelllebigkeit noch stärker akzentuiert, wenn von der »freudige[n] Übereinstimmung mit dem *jeweiligen* Kulturkonsum« <sup>97</sup> die Rede ist. Hier scheint es fast, als ließen sich die bunten Farben wie eine Modegarderobe wechseln. So weit geht Adorno an der zitierten Stelle nicht. Eine Nähe von bunten Oberflächenphänomenen zum Heiter-

<sup>95</sup> Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Band 7. Hg. v. Gretel Adorno & Rolf Tiedemann. Frankfurt/Main 2003, S. 204.

<sup>96</sup> Adorno: *Ästhetische Theorie*, S. 65.

<sup>97</sup> Celan: »Antwort auf eine Umfrage« (1961), S. 175, Hervorhebung J.M.W.

Karnevalesken und Performativen<sup>98</sup> – wie sie sich etwa in der Doppelbedeutung von Worten wie ›Verkleidung‹ zeigt – ist jedoch nicht nur Celans Ausführungen eingeschrieben, der im Begriff »Wortkünste und -kunststücke«<sup>99</sup> den Bereich der Artistik aufscheinen lässt. Im Attribut »kindlich« findet sie sich auch bei Adorno. Das mit dem ›Kindlichen‹ verknüpfte Spiel – ebenso wie die Heiterkeit – werden, wie Pola Groß gezeigt hat, in dessen Ästhetiktheorie zwar keinesfalls nur abgewertet.<sup>100</sup> In seinen Überlegungen zum schwarzen Kunstwerk jedoch fungieren sie als negative Kontrastfolie: Wenn Adorno erklärt, in ihrer kindlichen Freude an der Farbe »disqualifizier[e] sich« die »zeitgenössische Produktion«, so erscheint die Sphäre des heiteren Spiels hier nicht als freies Experimentierfeld, auf dem – losgelöst von »materielle[m] Kalkül«<sup>101</sup> – systemkritische Ideen entstehen könnten, sondern als ein Bereich, in dem die Widerständigkeit des Kunstwerks sich neutralisiert: Was hier passiert, bleibt folgenlos.

Vor diesem Hintergrund wird augenfällig, dass Celan und Adorno im Sprechen über Farbe zwei Arten der Anpassung und zwei Arten der Abgeschiedenheit gegeneinanderstellen: Während die sich »polyglott wie polychrom [...] etablieren[den]« »zeitgenössischen Wortkünste und -kunststücke« (Celan) und die sich »kindlich der Farbe freu[ende]« »zeitgenössische Produktion« (Adorno) in einem oberflächlichen Prozess bunten Verkleidens in »Übereinstimmung« mit Werbestrategien treten, die das eigentlich »Düsterste[]« und »Finsterste[] der Realität« zu verschleiern suchen, sollen das Kunstwerk bei Adorno und das Gedicht bei Celan einen anderen Weg der Anpassung gehen: »Um inmitten des Äußersten und Finstersten der Realität zu bestehen, müssen die Kunstwerke, die nicht als Zuspuch sich verkaufen wollen, jenem sich gleichmachen.«<sup>102</sup> Wie die Formulierung des ›Sich-Gleichmachens‹ zeigt, wird hier ein tiefgreifender, wesensverändernder Prozess imaginiert, der eher als Verwandlung denn als Verkleidung zu denken wäre. Von der Oberfläche bewegen wir uns einmal mehr in die Tiefe. Statt das Düstere und Finstere der Wirklichkeit mit bunten Farben zu überdecken, gilt es, zu ihm hinabzusteigen. Diese zwei skizzierten Formen der Anpassung bringen grundlegend unterschiedliche Formen der Verflochtenheit der Kunstwerke mit ihrer Umgebung hervor. Denn für Adornos Begriff des ›Gleichmachens‹ ist ausschlaggebend, dass, »was sich gleichmacht, nicht gleich wird«, wie er in der *Ästhe-*

<sup>98</sup> Vgl. dazu Batchelors Kapitel »Chromophilie«. In: Ders.: *Chromophobie*, S. 66–110.

<sup>99</sup> Celan: »Antwort auf eine Umfrage« (1961), S. 175.

<sup>100</sup> Vgl. Pola Groß: *Adornos Lächeln. Das »Glück am Ästhetischen« in seinen literatur- und kulturtheoretischen Essays*. Berlin/New York 2020.

<sup>101</sup> Simon Duckheim: *Auf der Suche nach der versprengten Spur. Glück und Hoffnung bei Adorno und Benjamin*. Würzburg 2014, S. 317; vgl. dazu auch Groß: *Adornos Lächeln*, S. 340.

<sup>102</sup> Adorno: *Ästhetische Theorie*, S. 204.

tischen Theorie betont.<sup>103</sup> Auch Celan erklärt gegenüber der *Librairie Flinker*, dass die grauere »Wirklichkeit« im Gedicht nicht einfach schon da liege, sondern das Resultat eines künstlerischen Prozesses sei: »Wirklichkeit will gesucht und gewonnen sein«.<sup>104</sup> Trotz aller Eigentlichkeitsrhetorik, die mit der Ablehnung von Vielfarbigkeit bei Celan und Adorno verknüpft ist, beharren beide also auf der Gemachtheit des Unbunten im Kunstwerk.

Damit bleiben die ›grauere Sprache‹ und das »finstere« Kunstwerk stets doch in Differenz zum »Düstersten« und »Finsternsten«, dem sie sich gleichzumachen suchen. Und gerade hierin besteht ihr Potenzial: Während die bunten »Kunststücke« das selbe Verfahren wie die Werbepraktiken der Konsumgesellschaft wählen – den Weg, die graue Realität oberflächlich mit bunten Farben zu überziehen – und so in ein Nebeneinander der »Übereinstimmung« zu dieser geraten, ist es im Fall der ›graueren Sprache‹ und der »finstere[n] Kunstwerke« eben ihr eigenes Verfahren des »Zur-Tiefe-Gehn[s]«, des ›Sich-Gleichmachens‹ in der »Grundfarbe«, das sie sowohl von den bunten Verkleidungen als auch von der grauen Realität unterscheidet. Indem das »finstere« Kunstwerk sich der Farbe der grauen Welt ›gleichmacht‹ ohne gleich zu werden, widersetzt es sich deren Verfahren der Schönfärberei ohne ganz im Grau aufzugehen. Die Abgeschiedenheit zu ihrer Umgebung, die Celan und Adorno sowohl dem Bunten als auch dem Unbunten attestieren, ist demnach grundlegend verschieden: Wenn Celan erklärt, die ›grauere Sprache‹ habe nichts mehr mit »jenem ›Wohlklang‹ gemein [], der noch mit und neben dem Furchtbarsten mehr oder minder unbekümmert einhertönte«,<sup>105</sup> so kennzeichnet er mit einem musikalischen Bild das horizontal angesiedelte harmonische ›Nebeneinander‹ als eine Existenzweise, mit der die oberflächlich schöngefärbte Kunst sich »disqualifiziert« – das heißt: sich selbst ins Abseits stellt. »Inmitten des Äußersten und Finstersten der Realität zu bestehen«, die eigene Widerständigkeit also nicht zu verspielen, erfordert nach Celan und Adorno eine Bewegung in den Bereich der »Grundfarbe«. Dieses »Zur-Tiefe-Gehn« eröffnet den Weg in eine Abgeschiedenheit, die die gesellschaftliche Wirksamkeit des Kunstwerks nicht neutralisiert, sondern sie eben erst ermöglicht.

103 Adorno: *Ästhetische Theorie*, S. 170.

104 Celan: »Antwort auf eine Umfrage« (1958), S. 168.

105 Celan: »Antwort auf eine Umfrage« (1958), S. 167.

## Grauer als schwarz oder weiß

Als solches »Zur-Tiefe-Gehn« wurde der sprachliche Ergrauungsprozess, von dem Celan gegenüber der *Librairie Flinker* spricht, hier bislang als ein Abtragen von Farben betrachtet – ein ästhetischer Reduktionsvorgang, bei dem das Bunte weggebeizt, Vielfarbigkeit von der Oberfläche gelöst wird. Die Abwärtsbewegung in Celans Gedicht *Weggebeizt* als bloßes Reduktions- oder gar Reinigungsverfahren zu lesen, wäre jedoch simplifizierend, denn mit dem Auftragen von Beize wird niemals nur entfernt, sondern stets auch hinzugefügt, verfärbt, verändert. Dieser Aspekt tritt deutlicher hervor, wenn man das Grau der »graueren Sprache« noch einmal aus einem anderen Winkel perspektiviert: Schließlich steht graue Farbe nicht nur in Gegensatz zum Bunten; Grau steht auch zwischen Schwarz und Weiß. Zwischen diesen zwei »absolute[n] Endpunkte[n]«<sup>106</sup> betrachtet, geraten andere Eigenschaften des Graus in den Vordergrund als im Kontrast zum Polychromen. Plädierte Celan in Ablehnung des Bunten in einem Atemzug für das »Anspruchslosere, Einfarbige, ja Graue«,<sup>107</sup> gewinnt sein Grau hier andere Züge. Im Gegensatz zum reinen Weiß erscheint Grau nicht als reduziert, sondern als mit Pigmenten angereichert. Hier ist an die berühmten Zeilen aus Celans *Bremer Rede* zu denken, in der er 1958 erklärte:

[S]ie [die Sprache, J.M.W.] mußte hindurchgehen durch ihre eigenen Antwortlosigkeiten, hindurchgehen durch furchtbares Verstummen, hindurchgehen durch die tausend Finsternisse todbringender Rede. Sie ging hindurch und gab keine Worte her für das, was geschah; aber sie ging durch dieses Geschehen. Ging hindurch und durfte wieder zutage treten, »angereichert« von all dem.<sup>108</sup>

»Düsterstes im Gedächtnis«<sup>109</sup> und »angereichert« von »tausend Finsternisse[n]« erscheint Celans Sprache alles andere als makellos weiß. Es wird ersichtlich: Die »grauere Sprache« kann keine reine Sprache sein. Im Gegenteil: Wie Amy Colin und andere aufgezeigt haben, distanziert sich Celan mit dem Konzept von zeitgenössischen Poetiken, die, getragen von der Hoffnung auf Reinigung und Neuanfang, nach einer »weißen Sprache« suchen.<sup>110</sup> Der Begriff der »weißen Sprache« stammt aus einem Gedicht Hilde Domins, das diese Sehnsucht thematisiert:

<sup>106</sup> Batchelor: Chromophobie, S. 85.

<sup>107</sup> Celan an Arnold (Insel-Verlag), 12.07.1958.

<sup>108</sup> Paul Celan: »Ansprache. Anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der freien Hansestadt Bremen« [1958]. In: GW 3, S. 185–186, hier S. 185–186.

<sup>109</sup> Celan: »Antwort auf eine Umfrage« (1958), S. 167.

<sup>110</sup> Vgl. Amy Colin: »Wo die reinsten Worte reifen. Zur Sprachproblematik deutsch-jüdischer Holocaust-Lyriker aus der Bukowina«. In: Dietmar Goldschnigg & Anton Schwob (Hg.): Die Bukowina. Studien zu einer versunkenen Literaturlandschaft. Tübingen 1991, S. 225–242; Asako Miyaz-

## LINGUISTIK

Du mußt mit dem Obstbaum reden.

Erfinde eine neue Sprache,  
die Kirschblütensprache, Apfelblütenworte,  
rosa und weiße Worte,  
5 die der Wind lautlos davonträgt.

Vertraue dich dem Obstbaum an  
wenn dir ein Unrecht geschieht.

Lerne zu schweigen  
in der rosa  
10 und weißen Sprache.<sup>111</sup>

Unmittelbar sticht hier die Leichtigkeit der »rosa und weiße[n] Worte« (V. 4) ins Auge, die vom Wind »lautlos« davongetragen werden – eine Bewegung hoch hinauf in luftige Sphären, die in klarem Gegensatz zu Celans Gang in die »Tief[e]« der »Zeitenschrunde« steht.<sup>112</sup> Diese Diskrepanz zeigt sich zudem mit Blick auf die Abkehr vom Bunten, die Domin 1959 in einem Gedichttext als Rückzugsbewegung inszeniert:

## RÜCKZUG

Ich bitte die Worte zu mir zurück  
ich locke alle meine Worte  
die hilflosen

Ich versammle die Bilder  
5 die Landschaften kommen zu mir  
die Bäume die Menschen

---

aki: »Erinnerung an eine »erinnerungslose« Sprache«. In: Zeitschrift für interkulturelle Germanistik 7/1 (2016), S. 33–46.

**111** Hilde Domin: »Linguistik«. In: Dies.: Gesammelte Gedichte. Frankfurt/Main 1987, S. 74.

**112** Celan: »Weggebeizt«, S. 185.

Nichts ist fern  
alle versammeln sich  
so viel Helle

10 Ich ein Teil von allem  
kehre mit allem  
in mich zurück  
und verschließe mich  
und gehe fort  
15 aus der blühenden Helle  
dem Grün dem Gold dem Blau  
in das Erinnerungslose<sup>113</sup>

Wie in Celans Gedicht *Weggebeizt* wird hier eine Abkehr von der Vielfarbigkeit beschrieben. Doch die Bewegung, die Domin's Gedicht reflektiert, unterscheidet sich grundlegend vom Gang in die Tiefe, den Celan skizziert: Während Domin den Weg aus »dem Grün dem Gold dem Blau« (V. 16) als Gang »in das Erinnerungslose« (V. 17) vorführt, endet die Abkehr vom Bunten in Celans Gedicht beim »unumstößliche[n] Zeugnis«. <sup>114</sup> In dieser Gegenüberstellung treten die Nuancen von Celans Entfärbungsprozess somit noch einmal deutlich hervor: Das »bunte[] Gerede des An- /erlebten« (V. 3f.) wird bei Celan vom »Strahlenwind« (V. 2) »weggebeizt« (V. 1), doch wird der Text dadurch eben gerade nicht vom »[E]rlebten« (V. 4) befreit. Im Gegenteil: Wie im Enjambement im Übergang von der dritten zur vierten Zeile, tritt das »[E]rlebte[]« (V. 4) durch die Ablösung der auf oberflächliche Aneignung verweisenden Vorsilbe »An-« (V. 3) nur markanter hervor. Das »An-« (V. 3) wird abgetragen und lässt das Erlebte exponiert zurück.

Im Kontrast zur »weiße[n] Sprache«, die Domin mit »Erinnerungslosigkeit« verknüpft, tritt so eine weitere Facette von Celans »grauerer Sprache« in den Vordergrund: Die mit dem Grau verknüpfte Tiefe ist auch als historische Tiefe zu verstehen. In einem Brief an Brigitte und Gottfried Berman Fischer aus dem Jahr 1958 nennt er seine Dichtung ein »Medium« der Farbe »Grau«, dessen Sprache eine »durch die Zeit gegangene[] Sprache« sei. <sup>115</sup> Diese geschichtliche Geworden-

<sup>113</sup> Hilde Domin: »Rückzug«. In: Dies.: Sämtliche Gedichte. Hg. v. Nikola Herweg & Melanie Reinhold, Frankfurt/Main 2009, S. 266.

<sup>114</sup> Celan: »Weggebeizt«, S. 185.

<sup>115</sup> Paul Celan an Brigitte und Gottfried Bermann Fischer, 22.11.1958. In: Briefe 1934–1970, Nr. 232, S. 332–333, hier S. 332.



heit der Sprache ist im Gedicht jedoch nicht automatisch evident, sie »will gesucht und gewonnen sein«.<sup>116</sup> Hier kommt das »Zur-Tiefe-Gehn« als poetisches Verfahren ins Spiel, das als Herstellungsprozess einer historisch »angereichert[en]«<sup>117</sup> Sprache nun keinesfalls mehr als bloße Reduktion oder Reinigung verstanden werden kann. Celans *Zur-Tiefe-Gehn* erscheint als ein poetisches Durchschreiten der Zeitschichten, die die Sprache geformt und gefärbt haben: Um diese Schichten im Gedicht auszustellen, reicht es nicht, nur das Bunte »wegzubeizen«, das heißt, sich künstlerischen Praktiken der Schönfärberei zu entziehen, sondern das Gedicht muss die verschmutzenden, verfärbenden und verunreinigenden Partikel der »durch die Zeit gegangenen Sprache«<sup>118</sup> dezidiert in sich aufnehmen. Weg vom Neuanfang verheißenden Weiß bewegt sich die »grauere Sprache« »[t]ief / in [die] Zeitschrunde«<sup>119</sup> der Geschichte hinein – ganz im Sinne des von Adorno formulierten Ziels »radikaler Kunst«, sich mit dem »Äußersten und Finstersten der Realität« »gleichzumachen«.<sup>120</sup> Denn sowohl bei Adorno als auch bei Celan meint »Realität« beziehungsweise »Wirklichkeit« stets historisch geformte Gegenwart. Der »schwarze[n] Kunst«<sup>121</sup> und der »graueren Sprache« wird so nicht nur das Potenzial zugeschrieben, aktuelle Missstände kapitalistischer Entfremdung hervorzukehren. Sie werden immer auch als Erinnerungsmedien gedacht. Sie sind – mit einem Wort aus Celans spätem Gedicht *Das unbedingte Geläut* (1967) gesprochen – »zeitgeschwärtz[t]«.<sup>122</sup>

Bei diesem Wort ist abschließend noch einmal zu verharren, denn »zeitgeschwärtz« rückt eine Farbnuance ins Licht, die – bei allen Gemeinsamkeiten – doch eine Differenz zwischen Adornos und Celans Farbreflexion verdeutlicht: Im Unterschied zu Adornos plakativem Begriff der »schwarze[n] Kunst«<sup>123</sup> kommt Celan beim reinen Schwarz nie an, sondern positioniert sich mit dem Begriff der »graueren Sprache« im Schwellenbereich zwischen den »absoluten Endpunkten von Schwarz und Weiß«.<sup>124</sup> Auch »zeitgeschwärtz« bezeichnet keine Übertünchung im Sinne der Schwärzung von Text durch Druckerschwärze, bei der das Schwarz als überdeckender Farbton fungiert, sondern eine unvollkommene, meist durch

116 Celan: »Antwort auf eine Umfrage« (1958), S. 168.

117 Celan: »Ansprache. Anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der freien Hansestadt Bremen« (1958), S. 186.

118 Celan an Brigitte und Gottfried Bermann Fischer, 22.11.1958, S. 332.

119 Celan: »Weggebeizt«, S. 185.

120 Adorno: Ästhetische Theorie, S. 204.

121 Adorno: Ästhetische Theorie, S. 66.

122 Paul Celan: »Das unbedingte Geläut«. In: NKG, S. 129.

123 Adorno: Ästhetische Theorie, S. 66.

124 Batchelor: Chromophobie, S. 85.

natürliche Prozesse der Verwitterung hervorgebrachte graduelle Verfärbung – meistens von Holz.<sup>125</sup> Diesem Prinzip gradueller Verdunkelung scheint Celans ›grauere Sprache‹ zu folgen,<sup>126</sup> wobei ›Zeitschwärze‹ im Gedicht anders als die der Holzverwitterung wiederum nicht natürlich entstehen kann, sondern der Herstellung durch Techniken bedarf.

In einem Gespräch mit Hugo Huppert 1966 hat Celan seine »Spezialtechnik«<sup>127</sup> für solche Vorgänge benannt. Er erklärte: »Ich bin vom genauen Intellekt dieser Graveurkunst – ich meine die französische Schule – sehr beeindruckt, um nicht zu sagen: beeinflusst.«<sup>128</sup> Als Huppert entgegnete, dass ihm die »feinen, aber haar-scharfen Umrissführungen von Madame Lestrange« zu Celans Poetik »doch ein wenig im Widerstreit zu stehen« scheinen,<sup>129</sup> präzierte dieser:

Das ist Sache der Spezialtechnik. Es gibt eben Techniken, Regeln der Machart. Ich arbeite nicht mit dem Stichel, auch im übertragenen Sinn nicht. Auch musiziere ich nicht mehr, wie zur Zeit der vielbeschworenen *Todesfuge*, die nachgerade schon lesebuchreif gedroschen ist. Jetzt scheide ich streng zwischen Lyrik und Tonkunst. Das Zeichnerische liegt mir näher, nur schattiere ich mehr als Gisèle, ich verschatte absichtlich manche Kontur, um der Wahrheit der Nuance willen<sup>130</sup>

Die hier von Celan vorgenommene Abgrenzung von den schwarz-weißen Stichen Lestranges ist bedenkenenswert, denn sie verweist auf eine ›Struktureigenschaft‹ des Grauen, die jenseits der Frage nach ›bunt‹ oder ›unbunt‹ anzusiedeln ist. Wenn Celan betont, er »verschatte«, um »der Wahrheit der Nuance willen«, siedelt er die Wahrheit im ›Übergang‹, im ›Ineinander‹ von Farben an. *Meyers Konversationslexikon* definiert die ›Nuance‹ als

Abstufung, Abschattung, zunächst in Bezug auf den leisen, allmählichen Übergang von Farben und Farbschattierungen ineinander; dann verallgemeinert auch von Begriffen; beson-

<sup>125</sup> Vgl. Beispiele der Begriffsverwendung aus dem 19. Jahrhundert: »Alles war dunkelgetönt, zeitgeschwärzt und verwittert. = hatte einen dunklen Farbton.« (»Erläuterungen zu dem Roman ›Schwertlilie‹ von Sophie Junghans« [1893]. In: Zeitschrift für deutsche Sprache 8 (1895), S. 68–75, hier S. 68).

<sup>126</sup> Zu Verdunkelungsdynamiken in Celans Werk vgl. auch Friederike Felicitas Günther: »Absage an Erlösung. Paul Celans Gedicht ›Von Dunkel zu Dunkel‹ (1954)«. In: Celan-Perspektiven 2 (2020), S. 184–195.

<sup>127</sup> Paul Celan zit. n. Hugo Huppert: »›Spirituell‹. Ein Gespräch mit Paul Celan«. In: Werner Hamacher & Winfried Menninghaus (Hg.): Paul Celan. Frankfurt/Main 1988, S. 319–324, hier S. 320.

<sup>128</sup> Celan zit. n. Huppert: »›Spirituell‹. Ein Gespräch mit Paul Celan«, S. 320.

<sup>129</sup> Huppert: »›Spirituell‹. Ein Gespräch mit Paul Celan«, S. 321.

<sup>130</sup> Celan zit. n. Huppert: »›Spirituell‹. Ein Gespräch mit Paul Celan«, S. 321.

derer feiner Zug (Geste etc.) im Spiel oder im Ton eines Schauspielers oder Sängers. *Nuancieren*, abstufen, abschwächen, leise und fast unmerklich abändern.<sup>131</sup>

Sind die Gedichte von Paul Celan und die Druckgrafiken von Gisèle Lestrangé in ihrer Abkehr vom Bunten vereint, scheint Celans Distanzierung von Polychromie also doch anders gelagert: ›Vielfarbigkeit‹ wird bei ihm nicht nur als Buntheit verworfen, sondern unter dem Leitbegriff der ›Nuance‹ auch als Struktur. Auf dieser Ebene tritt die ›grauere Sprache‹ sowohl in Differenz zum Nebeneinander bunter Farben als auch zum Nebeneinander der absoluten Töne Schwarz und Weiß. Als Sprache der Schattierung erscheint sie als radikal unreine Sprache – eine Eigenschaft, die mit dem materiellen Charakter der Farbe Grau korrespondiert: »Seine Besonderheit liegt darin, dass es kein graues Pigment gibt, sodass die Farbe Grau nur als Mischergebnis gewonnen werden kann.«<sup>132</sup>

Damit steht das Graue im Gegensatz zu reinen Farben. Wie dieser Mischvorgang und damit auch sein Endprodukt gezeichnet werden, ist je nach zeitlichem und kulturellem Kontext jedoch ganz unterschiedlich. Einen zentralen Erzählstrang der europäischen Diskursgeschichte der Farbe Grau stellt hierbei das Narrativ von der Vermischung als Vernichtung dar: Schon Otto Runge beschreibt in seiner *Farbenkugel* (1810) wie »roth und grün« sich »durch ihre Vereinigung vernichten in grau«.<sup>133</sup> Folglich gilt ihm das Graue als »Gegensatz aller Individualität«, als Farbton, in dem sich die völlige »Auflösung entgegengesetzter Kräfte« ins »Allgemein[e]« vollzieht: »[E]s ist der Tod, der Indifferenzpunkt, in und durch welchen alle Activität sich mindert und aufhört«.<sup>134</sup> In Fortsetzung dieser Denklinie fasst in der Moderne Wassily Kandinsky die graue Farbe als absoluten Stillstand, ein »bodenloses unendliches Loch«.<sup>135</sup> Und als wohl prominentester Fürsprecher des Graus in der Gegenwartskunst erklärt Gerhard Richter: »Grau ist für mich die willkommene Entsprechung zu Indifferenz, Aussagenverweigerung, [...], Gestaltlosigkeit«.<sup>136</sup> Das Graue erscheint in dieser Vorstellung als eine Farbe, in der das

<sup>131</sup> Art. »Nuance«. In: Meyers Großes Konversationslexikon. Band 14. Leipzig 1908, S. 829. Digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities (2023), Web: <https://www.woerterbuchnetz.de/Meyers>. Letzter Aufruf am 02.10.2024.

<sup>132</sup> Franziska Storch: *Grauzonen. Zum Unbunten im Werk von Richard Artschwager*. München 2020, S. 33.

<sup>133</sup> Otto Runge: *Hinterlassene Schriften*. Teil 1. Hamburg 1840, S. 125.

<sup>134</sup> Runge: *Hinterlassene Schriften*, S. 125.

<sup>135</sup> Wassily Kandinsky: *Über das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei* [1911/1912]. Bern 2009, S. 94.

<sup>136</sup> Gerhard Richter an Edy de Wilde am 23.02.1975, zit. n. Peter J. Schneemann: »Welche Farbe hatte ein Konzept? Wenn sich die Postmoderne erinnert«. In: Jakob Steinbrenner, Christoph

Individuelle und Gestalthafte seine Kontur verliert; ein Ort völliger Auflösung ins Allgemeine, Differenz- und Strukturlose. Die Vielfalt an Farben, aus denen Grau gemischt wird, wird getilgt und kippt in eine Form absoluter Monochromie, das heißt: Einfarbigkeit ohne »Figur-Grund-Beziehung«.<sup>137</sup>

Solch einer Lesart seiner ›graueren Sprache‹ arbeitet Celan auf mehreren Ebenen entgegen, denn nicht nur vertikal – im »Zur-Tiefe-Gehn« – auch auf horizontaler Ebene holt er bei allen Verschattungen immer wieder Struktur zurück ins Grau. Entgegen dem schwarz-weißen Ideal der »Linienreinheit«<sup>138</sup> werden Konturen in Celans ›grauerer Sprache‹ zwar dezidiert überschritten – wie er es nennt: »absichtlich« verschattet – doch lösen sie sich nie ganz auf. Ziel des Schattierens ist das Herausarbeiten von »Nuance«,<sup>139</sup> nicht die Verdunkelung zur Unkenntlichkeit. Das betont Celan auch in der *Flinker-Umfrage*:

Dieser Sprache geht es, bei aller unabdingbaren Vielstelligkeit des Ausdrucks, um Präzision. Sie verklärt nicht, »poetisiert« nicht, sie nennt und setzt, sie versucht, den Bereich des Gegebenen und den des Möglichen auszumessen. Freilich ist hier niemals die Sprache selbst, die Sprache schlechthin am Werk, sondern immer nur ein unter dem besonderen Neigungswinkel seiner Existenz sprechendes Ich, dem es um Kontur und Orientierung geht.<sup>140</sup>

Als Sprache, die »nennt und setzt« grenzt Celan die ›grauere Sprache‹ nicht nur von »poetisier[enden]« Techniken bunter Schönfärberei ab. Auch ihre Uneindeutigkeit erfährt damit eine Verkomplizierung. Celan will Grau, doch mit Kontur. Dass hier keine bodenlose, gestaltlose oder gar aussageverweigernde Sprache imaginiert wird, steht außer Frage. Wie der Begriff der »Präzision« verdeutlicht, geht es der ›graueren Sprache‹ gar um eine Schärfung der Darstellung, doch eben nicht durch die Herstellung von »Linienreinheit«,<sup>141</sup> sondern durch ihr Verschatten: »Wahr spricht, wer Schatten spricht.«<sup>142</sup> So erklärt Celan im Gespräch mit Huppert, dass er gerade seine »Mehrdeutigkeit für Momente des Realismus hal-

Wagner & Oliver Jehle (Hg.): Farben in Kunst- und Geisteswissenschaften. Regensburg 2011, S. 315–326, hier S. 322.

<sup>137</sup> »Unter Monochromie versteht man eine einfarbige Malerei ohne Figur-Grund-Beziehung, die sich aus einer langen Tradition von Künstlern herausgebildet hat, die mit reduzierter Farbigkeit gearbeitet haben.« (Storch: Grauzonen, S. 24); Die »Aufhebung der Figur-Grund-Beziehung« monochromer Darstellungsweisen bespricht auch Benjamin Buchloh im Ausstellungskatalog zu Gerhard Richters Serie *Acht Grau*: Benjamin H.D. Buchloh: Gerhard Richters Acht Grau. Zwischen Vorschein und Glanz. Ostfildern-Ruit/New York 2002, insbesondere S. 17–18.

<sup>138</sup> Wagner: »Kunstgeschichte in Schwarz-Weiß«, S. 129.

<sup>139</sup> Celan zit. n. Huppert: »›Spirituell.« Ein Gespräch mit Paul Celan«, S. 321.

<sup>140</sup> Celan: »Antwort auf eine Umfrage« (1958), S. 168.

<sup>141</sup> Wagner: »Kunstgeschichte in Schwarz-Weiß«, S. 129.

<sup>142</sup> Celan: »Sprich auch du«, S. 89.

te«. <sup>143</sup> Die Uneindeutigkeit des Graus gilt ihm damit als präziser, wahrheitsgetreuer als die exakte Linie des Schwarz-Weiß, <sup>144</sup> doch bleibt Mehrdeutigkeit als Prinzip eben doch immer auf die Struktur der Linie angewiesen. Die sprachlichen Phänomene, die Celan mit der »Mehrdeutigkeit« verbindet – »Begriffsüberschneidung«, »Überlappung der Bezüge« – zeigen, dass es ihm weniger um Entgrenzung geht als um einen Modus der Überschreitung: <sup>145</sup> ein Hinausgehen über die klaren Linien eines distinkten Nebeneinanders, ohne völlige Auslöschung der Kontur.

Im Gegensatz zu Vorstellungen vom ›absoluten Grau‹ fasst Celan das Grau seiner Sprache somit als Farbe der Nuance. Verschattet wird »um der Wahrheit der Nuance willen«, <sup>146</sup> doch zeichnet sich im obigen Zitat auch ab, dass Celans Verbleib in der Grauzone nicht allein vom Anspruch der Realitätstreue motiviert ist: Vielmehr geht es auch ihm um den für die Grauzone charakteristischen Interpretations- und Ermessensspielraum. Wenn er dem Begriff des »Gegebenen« den des »Möglichen« zur Seite stellt, so liegt darin eine Einladung zur Überschreitung, für die, wie ich abschließend zeigen möchte, das nuancierte Grau eine prädestinierte Farbe darstellt. Selbst in Farbtheorien des absoluten und vernichtenden Graus wie bei Otto Runge bleibt nämlich eine Einschränkung bestehen: Grau ist nicht Schwarz. Für Runge heißt das: Grau »ist der Tod«, doch geht es – ganz salopp gesagt – eben auch noch ein bisschen ›toter‹. In ihrer Analyse vom »Grau als ›Tod‹ wie auch als Medium der Farben bei Otto Runge« schlussfolgert Saskia Pütz: »Im Gegensatz zum Schwarz, das Runge mit der Finsternis und dem Bösen gleichsetzt, lässt sich das Grau als Tod [...] nicht als totale Negation alles Lebendigen verstehen.« <sup>147</sup> Das trifft auch auf Celans ›grauere Sprache‹ zu, die keine reine »Todfarbe« <sup>148</sup> ist, sondern als Schattensprache zwischen dem Toten und dem Lebendigen steht. Ein Ausschnitt aus Celans Gedicht *Sprich auch du* (1955) kann dies veranschaulichen:

143 Celan zit. n. Huppert: »›Spirituell‹. Ein Gespräch mit Paul Celan«, S. 321.

144 Vgl. demgegenüber zum Schwarz-Weißen als »Evidenz« den gleichnamigen Band: Monika Wagner & Helmuth Lethen (Hg.): Schwarz-Weiß als Evidenz. »With black and white you can keep more of a distance«. Frankfurt/Main 2015.

145 Celan zit. n. Huppert: »›Spirituell‹. Ein Gespräch mit Paul Celan«, S. 321.

146 Celan zit. n. Huppert: »›Spirituell‹. Ein Gespräch mit Paul Celan«, S. 321.

147 Saskia Pütz: »Grau als ›Tod‹ wie auch als Medium der Farben bei Otto Runge«. In: Magdalena Bushart & Gregor Wedekind (Hg.): Die Farbe Grau. Berlin/Boston 2016, S. 177–196, hier S. 187.

148 Zu Grau als »Todfarbe« vgl. ausführlicher Jennifer Sliwka: »Studien von Licht und Schatten«. In: Dies. & Lelia Packer (Hg.): Black and White. Von Dürer bis Eliasson. München/London 2017, S. 53–75, hier S. 71.

Sprich –  
 Doch scheide das Nein nicht vom Ja.  
 Gib deinem Spruch auch den Sinn:  
 gib ihm den Schatten.

5        Gib ihm Schatten genug,  
           gib ihm so viel,  
           als du um dich verteilt weißt zwischen  
           Mitternacht und Mittag und Mitternacht.

10       Blicke umher:  
           sieh, wie's lebendig wird rings –  
           Beim Tode! Lebendig!  
           Wahr spricht, wer Schatten spricht.<sup>149</sup>

Im Grau der Dämmerstunde verschwimmen die existenziellen Grenzen zwischen Leben und Tod. Wie der Ausruf »Beim Tode! Lebendig!« verdeutlicht, markiert die Schattenfarbe Grau damit einen Bereich, in dem (gerade) im Toten das Lebendige steckt.

Das zeigt sich nicht nur im Verschatten der vermeintlich schwarz-weißen, binären Gegensätze von Leben und Tod, sondern auch in Konstellierungen bunter und unbunter Farben bei Celan. In einer kleinen, vermutlich 1963 niedergeschriebenen Folge von Aphorismen unter dem Titel *Gegenlicht*, heißt es: »Mit jeder Asche, jedem wirklichen Gedicht ist uns immer der Phoenix zurückgegeben.«<sup>150</sup> Im Kontext der hier angestellten Überlegungen wird diese Notiz auch als Beschreibung eines Farbgeschehens lesbar: In grauer Asche, dem grauen, »wirklichen« Gedicht, liegt der Phoenix mit rotgoldenem Gefieder. »Wirklich« lässt sich hier einerseits bekräftigend lesen – im Sinne eines echten, richtigen Gedichts; andererseits verweist es auf Wirklichkeit im Sinne von Realität und bezeichnet so einen realitätsbezogenen, fest in geschichtlichen Zusammenhängen verankerten Text. Mit Auftauchen des mythischen Wesens werden die Grenzen des »Gegebenen« jedoch zugleich überschritten; als »Mögliches« erweist sich das, was in der Literatur poetisch möglich ist. Dabei beschreibt die Zeile allerdings keine »Poetisierung« im Sinne einer Ästhetisierung des Todes. Die Asche wird hier nicht ver-

149 Celan: »Sprich auch du«. In: NKG, S. 89.

150 Celan: Mikrolithen, Nr. 70.1, S. 48. Die Aphorismenfolge ist undatiert, Barbara Wiedemann vermutet ihre Entstehung »Anfang Januar 1963?« (Wiedemann: »Kommentar«. In: NKG, S. 411).

goldet. Statt einem Auftragen von Farbe an der Oberfläche sind die Farben des Vogels der Asche mitgegeben: Rot und Gold stecken *im* Grau. Als »Todfarbe« »ohne Negation alles Lebendigen«<sup>151</sup> liefert das nuancierte Grau den idealen Hintergrund für solch eine Erzählung. Steht es vom Endpunkt ›Weiß‹ her besehen für das Dunkel, wird es doch nie ganz schwarz; und geht im Prozess seiner Farbherstellung die Buntheit der verschiedenen Einzelfarben oberflächlich verloren, so sind sie in der Mischfarbe Grau als Zutaten stets schon enthalten.

Als solch eine zurückhaltend hoffnungsvolle Farbe erweist sich das Grau auch bei Adorno, der die in der *Ästhetischen Theorie* geforderte Schwärze von Zeit zu Zeit doch abzuschwächen scheint. Auffällig ist, dass Adorno häufig dort ins Grau wechselt, wo Utopie ins Spiel kommt. In der *Negativen Dialektik* heißt es: »Bewußtsein könnte gar nicht über das Grau verzweifeln, hegte es nicht den Begriff von einer verschiedenen Farbe, deren versprengte Spur im negativen Ganzen nicht fehlt.«<sup>152</sup> Auch in der *Ästhetischen Theorie* stellt Adorno dem Schwarz des Kunstwerks ausgerechnet dann ein nuancierteres Grau zur Seite, wenn er auf den utopischen Charakter der Kunst zu sprechen kommt:

Das Schwarz und Grau neuer Kunst, ihre Askese gegen die Farbe ist negativ deren Apotheose. [...] Weil aber der Kunst ihre Utopie, das noch nicht Seiende, schwarz verhängt ist, bleibt sie durch all ihre Vermittlung hindurch Erinnerung, die an das Mögliche gegen das Wirkliche, das jenes verdrängte, etwas wie die imaginäre Wiedergutmachung der Katastrophe Weltgeschichte, Freiheit, die im Bann der Necessität nicht geworden, und von der ungewiß ist, ob sie wird.<sup>153</sup>

Während das Utopische in Adornos ›schwarzem Kunstwerk‹ nur als ›verhängt‹, also hinter einer Schicht schwarzer Farbe verborgen liegend, gedacht werden kann, sind die Farben Celans ›grauerer Sprache‹ jedoch wesentlich eingeschrieben. Die Tatsache, dass der Phoenix bei Celan schon »mit der Asche [...] zurückgegeben« ist und nicht erst auf sein plötzliches Aufsteigen aus dieser gewartet wird, markiert einen entscheidenden Unterschied zu Adornos schwarzem Vorhang, der die Farbe in einer separaten Sphäre verortet, auf die mit Lichtung des Vorhangs plötzlich der Blick freiwerden kann. Wenn Celan den poetischen Text mit der Asche gleichsetzt, denkt er das bunte Pigment des rotgoldenen Phönix also schon immer als integralen Bestandteil des grauen Gedichts.

---

151 Pütz: »Grau als ›Tod‹«, S. 187.

152 Theodor W. Adorno: *Negative Dialektik*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Band 6. Hg. v. Rolf Tiedemann u.a. Frankfurt/Main 2003, S. 370.

153 Adorno: *Ästhetische Theorie*, S. 204.

## »Düsterstes im Gedächtnis, Fragwürdigstes um sich her«. Celans Grau im Kontext

Wie in den hier aufgefächerten Schattierungen von Celans Grau zu zeigen versucht wurde, verfolgt die Poetik der ›graueren Sprache‹ ein »Zur-Tiefe-Gehn« im zweifachen Sinne: »Düsterstes im Gedächtnis, Fragwürdigstes um sich her«<sup>154</sup> sucht sie zum einen die historischen dunklen Farbschichten der deutschen Sprache ins Gedicht einzuholen. Zum anderen zielt sie darauf, sich von bunten Oberflächengestaltungen – wie Celan sie in der zeitgenössischen Lyrikszene ausmacht – zu distanzieren. Diese zwei ineinandergreifenden Bewegungen der Vertiefung enden jedoch nicht in der Versenkung in einer leeren Echokammer: Wenn am Ende des Vertiefungsprozesses in *Weggebeizt* ein Zeugnis gesprochen wird, so richtet sich dieses auch in der Eishöhle noch an ein Gegenüber. Damit ist die Hoffnung auf neue Formen der Sozialität im Grau von Celans Sprache genauso präsent wie die in ihr nie gänzlich vernichteten Farben. In dem bereits verschiedentlich herangezogenen Brief an Brigitte und Gottfried Berman Fischer vom 22.11.1958 führt Celan diese Stränge noch einmal zusammen, wenn er seine Dichtung als ein »Medium« beschreibt, »das bei all seiner Unerbittlichkeit, all seinem Grau, aller Herbe des darin Geatmeten eine Möglichkeit menschlichen Zueinanders offen läßt«. Weiter erläutert er:

Es ist kein Brückenschlagen, gewiß; aber es versucht, indem es an die Abgründe herantritt, das hier noch Mögliche – möglich sein zu lassen. Es versucht es mit den ihm von der durch die Zeit gegangenen Sprache an die Hand gegebenen Mitteln, unter dem besonderen Neigungswinkel seiner (also meiner) Existenz. Es versucht es, inmitten der Beschönigungen und Bemäntelungen, auf das ungeschminkteste. Es spricht ins Offene, dorthin, wo Sprache auch zur Begegnung führen kann.<sup>155</sup>

»[I]nmitten der Beschönigungen und Bemäntelungen« soll die Dichtung »auf das ungeschminkteste« verfahren, das heißt: die Maske ablegen, ohne eindeutig zu werden. Das »im Auge behaltend« fragen die Gedichtanalysen der vorliegenden Arbeit nach der sprachlichen Verfasstheit von Celans ›grauerer Sprache‹ und den in ihr entworfenen Formen sozialer Verbundenheit. Dabei erweist sich die herausgearbeitete doppelte Stoßrichtung von Celans Gang zur Tiefe als zentral, denn es wird deutlich, dass Celans mehrsprachige Poetik nicht nur gegen Vorstellungen nationaler Einsprachigkeit und den mit ihr verknüpften Narrativen von Sprachreinheit gerichtet ist, sondern sich auch ins Verhältnis zu polyglotten Verfahren und Poetologien zeitgenössischer Lyriker wie Gottfried Benn, Saint-John Perse, Hans Magnus

154 Celan: »Antwort auf eine Umfrage« (1958), S. 167.

155 Celan an Brigitte und Gottfried Bermann Fischer, 22.11.1958, S. 332.



Enzensberger oder den ›konkreten poeten‹ setzt. »Düsterstes im Gedächtnis, Fragwürdigstes um sich her«<sup>156</sup> – so distanziert sich Celan nicht nur vom Prinzip ›Nationalsprache‹, sondern grenzt sich in seinen mehrsprachigen Schreibweisen auch von der Idee einer internationalen ›Weltsprache der Poesie‹ ab, deren Renaissance in der Lyriklandschaft der 1960er Jahre eine neue Begeisterung für vielsprachige Texte weckte. Um die dabei verhandelten Auffassungen von Ein- und Mehrsprachigkeit in ihren Nuancen beleuchten und differenzieren zu können, ist im nächsten Kapitel ein Grundverständnis dessen zu umreißen, was hier unter Mehrsprachigkeit verstanden wird und wie dies mit der Farbe Grau zusammenhängt.

---

156 Celan: »Antwort auf eine Umfrage« (1958), S. 167.

## 2 Kleine Farbenlehre der Mehrsprachigkeit

Ausgehend von der im ersten Kapitel beleuchteten ›Hintergrundfarbe Grau‹ lassen sich einige theoretische Vorüberlegungen zum Konzept ›grauer Mehrsprachigkeit‹ anstellen, das ich in meiner Arbeit konturieren möchte. Denn die zwei eingenommenen Perspektiven auf Celans Grau setzen uns auch die strukturelle Verfasstheit mehrsprachiger Texte ins Bild:

1 | Grauer als schwarz oder weiß lässt sich übersetzen in mehr als einsprachig.

2 | Grauer als bunt können wir übertragen in mehr als vielsprachig.

Mit diesem Verständnis von Mehrsprachigkeit als ›Mehr-als-Einsprachigkeit‹ sowie ›Mehr-als-Vielsprachigkeit‹ knüpfe ich an gegenwärtige Theoriebildung in der Mehrsprachigkeitsforschung an. Die von mir vorgeschlagene Verknüpfung mehrsprachigkeitsphilologischer Ansätze mit dem Bereich der Farbenlehre ermöglicht es jedoch, diese Betrachtungsweisen literarischer Mehrsprachigkeit genauer zu schärfen und weiterzudenken. Die Perspektivierung mehrsprachiger Gedichte durch Farbkategorien – wie sie hier in Anlehnung an Celans Parallelisierung »polyglott wie polychrom« entwickelt wird – soll so nicht nur zur Veranschaulichung existierender Modelle des Nachdenkens über Einsprachigkeit, Vielsprachigkeit und Mehrsprachigkeit beitragen, sondern auch dazu anregen, etablierte Beschreibungsformen zu hinterfragen und sie zugunsten einer ›grauer‹ Mehrsprachigkeitstheorie zu erweitern. Praktisch vollzogen wird diese Erweiterung in den Einzeltextanalysen der vorliegenden Arbeit: in der Lektüre ausgewählter Gedichte Paul Celans. Als methodischer Rahmen sei vorab anhand der zwei obigen Prämissen jedoch skizziert, welche Grundannahmen diese Neuperspektivierung leiten.

### Grauer als schwarz oder weiß | mehr als einsprachig

Einsprachigkeit, da ist die Mehrsprachigkeitsforschung sich einig, ist ein Mythos. Seit Yasemin Yildiz' wegweisender Studie *Beyond the Mother Tongue. The Postmonolingual Condition* (2012) hat sich diese Einsicht fest im Forschungsdiskurs der letzten Jahre verankert.<sup>1</sup> In einer, wie einschränkend bemerkt sei, etwas vereinfach-

---

1 In der 2024 erschienen Ausgabe der Germanisch-romanischen Monatsschrift zum Thema ›Dialoge von Zeit zu Zeit. Literarische Mehrsprachigkeit und Übersetzung‹ konstatiert jüngst etwa Cornelia Ortlieb: »Einsprachigkeit ist vielleicht nicht mehr als eine Phantasie von Reinheit und

chenden Perspektive auf das 19. Jahrhundert,<sup>2</sup> zeigt Yildiz auf, wie im Zuge des Projekts ›Nationalsprache‹ die Vorstellung einer natürlichen Bindung des einzelnen Sprechers an *eine* Nation durch *eine* Sprache, die Muttersprache, etabliert werde. Dieses bis heute wirkmächtige Einsprachigkeitsparadigma (»monolingual paradigm«), so Yildiz, überdecke eine mehrsprachige Realität, in der die Einsprachigkeit von Individuen tatsächlich die Ausnahme und nicht die Regel darstelle.<sup>3</sup> Auch David Gramling, Verfasser von *The Invention of Monolingualism* (2016), spricht von einem »Spannungsfeld zwischen einsprachigem Mythos und mehrsprachiger Welt«.<sup>4</sup> Mit *Die Macht der Mehrsprachigkeit* (2021) hat die Gegenwartsautorin Olga Grjasnowa der Vorstellung von Mehrsprachigkeit als »Normalzustand« jüngst eine essayistische Streitschrift gewidmet. Darin erklärt sie:

Es gibt weltweit rund 7000 Sprachen und 195 Staaten. Mehrsprachigkeit ist also der Normalzustand. Die Ausnahme ist eher die Einsprachigkeit, allerdings findet sie sich bei einer sehr mächtigen Minderheit.<sup>5</sup>

Dass sich das »Einsprachigkeitsparadigma« auch angesichts eines solchen multilingualen ›Realitätschecks‹ nicht einfach fortwischen lässt, verdeutlicht bereits Yildiz' Begriff ›postmonolingual‹. Unter diesem Schlagwort zeigt die Autorin auf, dass das »key structuring principle«<sup>6</sup> der Einsprachigkeit selbst die Beschäftigung mit Mehrsprachigkeit weiter bestimmt, wenn diese als bloßes Nebeneinander multipler Einsprachigkeiten gefasst wird. Wie Till Dembeck und Liesbeth Minnaard betonen, ist diese andauernde Wirkmacht nicht unbedingt verwunderlich, bedenkt man, dass das monolinguale Paradigma als imaginiertes

---

Ursprung, in jedem Fall eine Fiktion.« (Cornelia Ortlieb: »Dialoge von Zeit zu Zeit. Literarische Mehrsprachigkeit und Übersetzung, ›global‹«. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift 71/1 (2024), S. 1–10, hier S. 4, Hervorhebung im Original).

2 Vgl. Marko Pajević: »Sprachabenteuer. Yoko Tawadas exophone Erkundung des Deutschen«. In: Ders. (Hg.): Mehrsprachigkeit und das Politische. Interferenzen in zeitgenössischer deutschsprachiger und baltischer Literatur. Tübingen 2020, S. 213–228, hier S. 223. Auch Dembeck betont, dass Yildiz' Narrativ »Herder unrecht tut«. (Till Dembeck: »Philologische Sprachpolitik?«. In: kultuRRevolution 65 (2013), S. 25–27, hier S. 25).

3 Vgl. Yasemin Yildiz: Beyond the Mother Tongue. The Postmonolingual Condition, New York 2012, S. 7.

4 David Gramling: »Zur Abwicklung des Mythos literarischer Einsprachigkeit«. In: kultuRRevolution 65 (2013), S. 11–16, hier S. 15.

5 Olga Grjasnowa: Die Macht der Mehrsprachigkeit. Über Herkunft und Vielfalt. Berlin 2021, S. 17.

6 Yildiz: Beyond the Mother Tongue, S. 2.

Konstrukt eben durchaus »Realitäten geschaffen hat« und dass »Einsprachigkeit in vielen Gesellschaftsbereichen offenkundig bestimmte Funktionen erfüllt«. <sup>7</sup>

Das gilt auch für die Literatur, wo das Konzept der Nationalliteratur selbst in Zeiten der gesteigerten Beachtung und Förderung von mehrsprachigem Schreiben weiterhin strukturbildend bleibt. Literarische Texte entstehen in nationalsprachlich ausgerichteten institutionellen Kontexten. Bücher erscheinen auf nationalen Buchmärkten. Innerhalb dieser einsprachig imaginierten literarischen Öffentlichkeiten inszenieren sich gerade Autor:innen mit mehrsprachigen Biographien immer wieder gezielt als monolingual, was – wie nicht zuletzt Celans Fall zeigt – oft weniger über die tatsächliche Verfasstheit ihrer Texte aussagt als über die Deutungsmechanismen der Öffentlichkeit, in der die Schreibenden agieren. Wer kommt in einem Kontext, in dem Einsprachigkeit als Gegebenheit gilt, überhaupt in die Lage, die Einsprachigkeit seiner Texte herausstellen zu müssen? Olga Grjasnowa betont: Selten Autor:innen ohne biographische Migrationserfahrung. <sup>8</sup> Meist stellen monolinguale Autorinszenierungen Reaktionen auf externe Zuschreibungen einer mehrsprachigen Autor:innenidentität dar, die den Schreibenden innerhalb eines einsprachig imaginierten Literaturbetriebs eine Sonderrolle zuweist. Blickt man auf die Literaturpreislandschaft, wird schnell deutlich, dass sich die Bewertungen, die mit dieser Zuschreibung einhergehen, innerhalb der letzten Jahrzehnte merklich verschoben haben. Zugespitzt ließe sich sagen: Literarische Mehrsprachigkeit ist vom Makel zur Marke geworden. Mit der Einrichtung des Adelbert-von-Chamisso-Preises 1985 wurde Werken von Autor:innen »nicht-deutschsprachiger Herkunft« in Deutschland erstmals offiziell eine besondere Förderungswürdigkeit attestiert. Mit der Ehrung Herta Müllers im Jahr 2009 befand man mehrsprachiges Schreiben gar als »nobelpreiswürdig«: »For a writer it can be invaluable to have two different languages, and from this situation she early learned to compare, to turn and twist words to extract new meanings«, heißt es in der Begründung der schwedischen Akademie. <sup>9</sup>

Was sich in dieser positiven Umwertung erhalten hat, ist die diskursive Verknüpfung zwischen einer (nun als im besten Sinne besonders und außergewöhnlich befundenen) mehrsprachigen Autor:innenbiographie und literarischer Mehrsprachigkeit. Wenn Andrea Köhler 2003 in der *Neuen Zürcher Zeitung* Herta Müllers mehrsprachigen Stil als einen bezeichnet, »der an der östlichen Periphe-

---

7 Till Dembeck & Liesbeth Minnaard: »Nach der einen Sprache – literarische Mehrsprachigkeit?«. In: *kultuRRevolution* 65 (2013), S. 3–5, hier S. 4.

8 Vgl. Grjasnowa: *Die Macht der Mehrsprachigkeit*, S. 48–50.

9 »Award ceremony speech«. Nobel Prize Outreach AB 2024, Web: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2009/ceremony-speech/>. Letzter Aufruf am 05.09.2024.

rie des Deutschen angesiedelt ist«,<sup>10</sup> so ist die Wortwahl nahezu deckungsgleich mit einer Formulierung Hans Egon Holthusens, der Paul Celan 1954 im *Merkur* als Autor »am östlichen Rande des deutschen Sprachgebiets« verortet.<sup>11</sup> Während der Bezug auf die Herkunft des Schreibenden bei Holthusen als Ausschlussgeste fungiert, erscheint er in gegenwärtigen Diskursen jedoch meist in Form eines wertschätzenden Narrativs der ›Bereicherung‹. 1954 schreibt Holthusen über Celans von verschiedenen Spracheinflüssen geprägte Biographie:

In Paul Celan, der am östlichen Rande des deutschen Sprachgebiets, in Czernowitz, geboren wurde und seit vielen Jahren in Paris lebt, begegnet uns ein Fremdling und Außenseiter der dichterischen Rede.<sup>12</sup>

2013 verknüpft Günther Rüter die Zuschreibung einer ›peripheren Position‹ gegenüber der deutschen Sprache hingegen mit einer Aufwertung der Autor:innen Paul Celan und Herta Müller:

So wie Franz Kafka, Joseph Roth und Paul Celan aus dem Rand des deutschen Sprachraums in die deutsche Literatur hineingewirkt und diese auf unvergessliche Weise bereichert haben, so tut dies heute Herta Müller.<sup>13</sup>

Trotz der unterschiedlichen Bewertungen verbindet beide Fälle ein Kurzschluss von der Autor:innenbiographie auf einen vermeintlich andersartigen sprachlichen Stil, der die Schreibenden negativ formuliert zu »Außenseitern«, positiv formuliert zu einer besonderen Bereicherung für »die«, sprachlich homogen imaginierte, »deutsche Literatur« macht. Um eben diesem Kurzschluss vorzubeugen, finden sich auch in der gegenwärtigen Literaturlandschaft immer wieder explizite auktoriale Rubrizierungen der eigenen Texte als ›einsprachig‹. Inmitten allen Lobs der *Macht der Mehrsprachigkeit* betont so auch Olga Grjasnowa: »Ich kann meine Texte ausschließlich auf Deutsch schreiben.«<sup>14</sup> Und ein paar Seiten weiter: »Ich bin also mehrsprachig im Alltag und monolingual beim Schreiben: Wenn ich schreibe, dann, wie gesagt ausschließlich auf Deutsch.«<sup>15</sup>

Unter den Schlagworten von ›erlebter‹ und ›erzeugter‹ Mehrsprachigkeit wurde dieses Verhältnis zwischen Autor:innenidentität und mehrsprachigem

---

<sup>10</sup> Andrea Köhler: »Der Schneezackensaum der Sätze. Herta Müllers poetische Erweiterung der Wahrnehmung«. In: Neue Zürcher Zeitung, 27.09.2003, S. 66.

<sup>11</sup> Hans Egon Holthusen: »Fünf junge Lyriker«. In: *Merkur* 8 (1954), S. 378–390, hier S. 385.

<sup>12</sup> Holthusen: »Fünf junge Lyriker«, S. 385.

<sup>13</sup> Günther Rüter: *Literatur und Politik. Ein deutsches Verhängnis?* Göttingen 2013, S. 196.

<sup>14</sup> Grjasnowa: *Die Macht der Mehrsprachigkeit*, S. 30.

<sup>15</sup> Grjasnowa: *Die Macht der Mehrsprachigkeit*, S. 32.

Schreiben auch von der Mehrsprachigkeitsforschung intensiv (wie auch kritisch) diskutiert.<sup>16</sup> Die Bezeichnung von Einsprachigkeit als ›Mythos‹ weist über solch eine kritische Auseinandersetzung mit der ›Normalvorstellung‹ des einsprachig sozialisierten und schreibenden Autors allerdings noch hinaus. Die Einsicht, dass Einsprachigkeit »ein historisch spezifisches, ja, kontrafaktisches Konstrukt« darstellt, wirft schließlich die grundlegende Frage auf, ob es so etwas wie einsprachige Texte überhaupt gibt. Der Mehrsprachigkeitsforscher Till Dembeck hat das durchaus provokativ verneint: Unter der Leitthese *Es gibt keine einsprachigen Texte!* plädierte er 2017 für eine Neuausrichtung der »Literaturwissenschaft als Mehrsprachigkeitsphilologie«.<sup>17</sup> In der Tat fällt es nach längerem Nachdenken durchaus schwer, sich einen Text vorzustellen, der »als Ganze[s] auf die Regeln eines wohlbestimmten Systems linguistischer Standards zurückgeführt werden« könnte.<sup>18</sup> Dazu muss man nicht erst in die Tiefen der Etymologie hinabsteigen und auf die sprachgeschichtliche Wanderung von Worten durch verschiedene (national-)sprachliche Systeme verweisen. Auch auf synchroner Ebene, so Dembeck, ist im Sprechen wie im Schreiben die

Anwendung von Mitteln aus verschiedenen sprachlichen Kontexten und die Abweichung von sprachlichen Standards immer schon vorgesehen, ja bei der Diversifizierung unserer Mittel zur Erzeugung von Bedeutsamkeit überschreiten wir durchaus regelmäßig die Grenzen der radikal einsprachigen Rede, also einer Rede, die durchgängig genau aus einem System generiert würde. Anders wäre Sprachwandel gar nicht erklärbar.<sup>19</sup>

In der Anwendung der Regeln eines sprachlichen Systems hält jeder Text (wie jeder Sprechakt) die Regeln also zugleich in Bewegung, dehnt und verändert sie. Die grammatische Sprachwissenschaft hat diese zwei Formen der Beweglichkeit von Sprache – ihre synchrone Dynamisierung durch die Sprech- und Schreibakte einzelner Sprecher:innen und der dadurch angestoßene diachrone Sprachwandel – zur systematischen Beschreibung von Sprachen und ihren Regelmäßigkeiten gezielt ausgeblendet. Auch der in Ferdinand de Saussures berühmtem *Cours de linguistique générale* entwickelte Betrachtungsmodus systemisch geschlossener Einzelsprachen (*langues*) wird eben dadurch ermöglicht, dass die Herausgeber sich von sprachhistorischen und sprachpraktischen Perspektivierungen methodisch abgrenzen. Demgegenüber, argumentiert Dembeck, müsse die Literaturwis-

<sup>16</sup> Vgl. dazu jüngst Esther Kilchmann: *Poetologie und Geschichte literarischer Mehrsprachigkeit*. Berlin/Boston 2024, S. 34 & S. 126.

<sup>17</sup> Till Dembeck: »Es gibt keine einsprachigen Texte! Ein Vorschlag für die Literaturwissenschaft«. In: *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 11/1 (2020), S. 163–176.

<sup>18</sup> Dembeck: »Es gibt keine einsprachigen Texte!«, S. 167.

<sup>19</sup> Dembeck: »Es gibt keine einsprachigen Texte!«, S. 166.

senschaft andere Wege gehen. Denn im Gegensatz zur grammatischen Sprachwissenschaft gehe es ihr gerade nicht um die Erfassung von Regelmäßigkeiten, sondern vielmehr um Unregelmäßiges:

Hier macht sich das Erbe der antiken Rhetorik bemerkbar, das die Literaturwissenschaft angetreten hat – und das sie methodisch wie erkenntnistheoretisch in einen Gegensatz zur Grammatik setzt. (vgl. Stockhammer 2014) Die Rhetorik interessiert sich immer für den Einzelfall, für die individuelle Situation – so wie die Literaturwissenschaftler, wie die Philologen sich für den singulären Text interessieren. (vgl. Szondi 1967)<sup>20</sup>

Während es aus grammatischer Perspektive zur Erschließung von Regelmäßigkeiten durchaus sinnvoll und gerechtfertigt sei, mit dem Konstrukt der Einsprachigkeit zu arbeiten, verschließt sich die Literaturwissenschaft mit einer solchen Betrachtungsweise Dembeck zufolge also eben jenen Singularitäten, die sie besonders interessieren. Damit ist, wie der Verweis auf Peter Szondi unterstreicht, freilich nur eine bestimmte Linie ›der‹ Literaturwissenschaft angesprochen, die ebenso wenig für die gesamte Disziplin eintreten kann wie die Grammatik für ›die‹ Sprachwissenschaft.<sup>21</sup> Dennoch ist Dembecks Forderung, sich in der literaturwissenschaftlichen Erforschung von Mehrsprachigkeit nicht auf von der Linguistik identifizierte Idiomtypen (Deutsch, Englisch, Bayrisch, Russisch, Niederdeutsch usw.) zu beschränken, bedenkenswert – nicht zuletzt für eine Lockerung der weiterhin so oft angelegten Klammer zwischen Autor:innenbiographie und mehrsprachigem Schreiben.

Erst wer den Blick auch für Überschreitungen von »Grenzen der radikal einsprachigen Rede« öffnet, die aus linguistischer und Alltagssprachlicher Perspektive zunächst gar nicht als solche wahrgenommen werden, kann Texte ›postmonolingual‹ betrachten – sprich: nationale Einsprachigkeit nicht als ›normale‹ Textrealität annehmen, die von besonders polyglott versierten Autor:innen unter Rückgriff auf ihre Sprachenkenntnisse subvertiert und durchbrochen wird. Das heißt nicht, dass das Anschreiben gegen Nation und Nationalsprache keine wichtige poetische Triebfeder zahlreicher mehrsprachiger Texte darstellt. Es heißt zweitens auch nicht, dass die Verwendung multipler ›Sprachen‹ im grammatischen wie Alltagssprachlichen Sinne für die Diskussion literarischer Mehrsprachigkeit keine Rolle mehr spielen sollte. Und es heißt drittens nicht, dass die Mehrsprachigkeitsforschung um Texte vielsprachig sozialisierter Autor:innen zur Vermeidung biographischer Kurzschlüsse in Zukunft besser einen Bogen machen sollte. Träfen diese drei Dinge zu, hätte sich die vorliegende Arbeit gleich zu Be-

<sup>20</sup> Dembeck: »Es gibt keine einsprachigen Texte!«, S. 167.

<sup>21</sup> Zur Geschichte der Einzeltextinterpretation vgl. jüngst Erhard Schüttelpelz: Deutland. Berlin 2023.

ginn ihre eigene Grundlage entzogen: Mit Paul Celans Poetik der Mehrsprachigkeit steht hier ein anti-national engagiertes Werk im Zentrum, in das zahlreiche Sprachen Eingang gefunden haben, die der Autor im Laufe seines Lebens erlernt hat. Was ich als ›graue Mehrsprachigkeit‹ beschreiben möchte, lässt sich jedoch nicht auf die genannten Aspekte reduzieren. Stattdessen wird ein Perspektivwechsel vorgeschlagen, der sich im Anschluss an Dembeck der Annahme entledigt, Texte könnten »als Ganze[s] auf die Regeln eines wohlbestimmten Systems linguistischer Standards zurückgeführt werden«.<sup>22</sup> Setzen wir uns diese Einsprachigkeits-Definition ›ins Bild‹ – übersetzen wir sie in die Farbkategorien von Schwarz/Weiß und Grau – wird anschaulich, was diese Annahme für die Betrachtung literarischer Mehrsprachigkeit impliziert. Zudem deutet sich an, inwiefern Dembecks Konzept der »Mehrsprachigkeitsphilologie« in Auseinandersetzung mit der Idee einer ›graueren Sprache‹ weiterzudenken wäre.

Gegenüber den klaren Gegensätzen von Schwarz und Weiß verhält sich Grau, wie eingangs dargestellt, verschattend. Es lässt die Grenze zwischen den beiden monochromen Farbtönen undeutlich werden. Zugespitzt ließe sich sagen: Wo Linienreinheit überschritten wird, da wird es grau. Eine ›grauere Sprache‹ wäre entsprechend eine, die sich dem Gebot der Linienreinheit widersetzt, sich ihm entzieht, es aufzuheben sucht. Was aber impliziert Linienreinheit auf dem Gebiet von Sprache und Literatur?

Zur Annäherung an diese Frage können wir zum einen die Linie selbst in den Blick nehmen. Wie die Kunsthistorikerin Dorothea Eimert herausgestellt hat, besitzt die Vorstellung der ›reinen Linie‹ eine Geschichte enger Verflechtung von Sprachkunst, Klangkunst und bildender Kunst, die im Kontext der Konzeptkunst des 20. Jahrhunderts besonders anschaulich wird: Vor die Aufgabe gestellt, die Einleitung zu einem Bildband über die monochromen Malereien Yves Kleins zu verfassen, schrieb der Komponist Claude Pascal »einen Text ohne Worte, bestehend aus einer schwarzen Linie auf weißem Papier«.<sup>23</sup> Dabei handelt es sich Eimert zufolge um eine Anspielung auf Kleins um 1950 konzipierte *Symphonie Monotone* – eine 20-minütige Komposition bestehend aus einem einzigen Ton, die – man denke etwa an Kurt Schwitters' *Ursonate* – wiederum literarische Vorläufer im Futurismus und Dadaismus besitzt. In Pascals wortlosem Vorwort avanciert die »reine Linie« zum Inbegriff einer monochromen, monotonen Ästhetik, die mit einem Minimum an Sprache – oder am besten gleich ganz ohne sie – auskommen möchte. Sie steht für weniger Sprache statt mehr. Das zeigt sich auch im Vergleich zu visuellen Konzepten wie

<sup>22</sup> Dembeck: »Es gibt keine einsprachigen Texte!«, S. 167.

<sup>23</sup> Dorothea Eimert: Kunst und Architektur in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. New York 2010, S. 20.



dem des »Helldunkel[s]«, das von Schelling bis Bachtin genutzt wurde, um Polyphonie, sprachliche Vielstimmigkeit, ins Bild zu setzen.<sup>24</sup> Als Notation der Einstimmigkeit erscheint die reine schwarze Linie auf weißem Grund demgegenüber als Visualisierung einer Monologizität, die mit der Lyrik gattungstheoretisch traditionell verknüpft wurde und Michail Bachtin gar dazu veranlasste, Lyrik als Gattung der »Abgeschlossenheit« und »Einheitssprache« zu fassen.<sup>25</sup> Zurecht hat Dinah Schöneich eingewandt, dass Bachtin die Lyrik dabei als monolingualen und »monologischen Strohmann« aufbaut, um demgegenüber den polyphonen, mehrsprachigen Roman zu profilieren.<sup>26</sup> Um zu verstehen, wie sich lyrische Texte mehrsprachig denken lassen – was das »Helldunkel« einer »graueren Sprache« im Gedicht auszeichnet –, ist der Zusammenhang zwischen Linienreinheit und Einsprachigkeit jedoch genauer zu beleuchten.

Dass Linienreinheit neben Einstimmigkeit auch mit Einsprachigkeit verknüpft ist, wird augenfällig, wenn wir den Fokus von der schwarzen Linie auf die weißen Bereiche ausweiten, die diese voneinander abgrenzt. Einsprachigkeitsvorstellungen sind auf die klare Linie angewiesen: »Geschlossenheit, Unteilbarkeit, Souveränität« gehören, mit Gramling gesprochen, zu ihren »Maxime[n]«. <sup>27</sup> Während wir uns einen einstimmigen Text *als* reine Linie vorstellen können, wäre ein einsprachiger Text somit als einer zu denken, *um den* eine reine Linie gezogen ist: einer, der, mit Dembeck gesprochen, »als Ganzer auf die Regeln eines wohlbestimmten Systems linguistischer Standards zurückgeführt werden« kann.<sup>28</sup> Die systemische Geschlossenheit, die die reine Linie als Textumgrenzung gewährleistet, manifestiert sich darin, dass hier zwischen »falsch« und »richtig« klar unterschieden werden kann. In dem durch ein grammatisches Regelwerk abgesteckten Bereich können wir eindeutig bestimmen, ob eine sprachliche Äußerung korrekt oder inkorrekt ist. Anders gesagt: Wir können Fehler finden. Die reine Linie, die den einsprachigen Text umgrenzt, fungiert als *line of absolute correctness*.<sup>29</sup> Im

<sup>24</sup> Vgl. dazu Shira Miron: »Das Spiel des Helldunkels und die Erfahrung der Polyphonie: Mannigfaltigkeit zwischen und jenseits der Sinne«. In: Wiener Digitale Revue 3 (2022), Web: doi:10.25365/wdr-03-02-07. Letzter Aufruf am 05.09.2024.

<sup>25</sup> Michail M. Bachtin: Die Ästhetik des Wortes. Hg. v. Rainer Gröbel. Frankfurt/Main 1979, S. 189.

<sup>26</sup> Dinah Schöneich: Lyrisches Potenzial. Mehrsprachigkeit und Mehrdeutigkeit als politisch-poetische Spiel-Züge [2023], S. 53.

<sup>27</sup> Gramling: »Zur Abwicklung des Mythos literarischer Einsprachigkeit«, S. 15.

<sup>28</sup> Dembeck: »Es gibt keine einsprachigen Texte!«, S. 167.

<sup>29</sup> Diese Bezeichnung verwende ich Anlehnung an Sabine Mainberger, die mit dem Begriffspaar der *line of absolute correctness* und der *line of beauty* unterschiedlichen Funktionen umreißt, die der Linie historisch im Dienst eines »Ästhetizismus« (*line of beauty*) und im Dienste der nationa-

Falle der rhetorisch geformten Sprache literarischer Texte erweist sich diese Linie allerdings seit jeher als durchlässig: Denn die Überschreitung bestehender Regeln, die, wie David Martyn betont hat, dem Sprechen per se innewohnt,<sup>30</sup> wird auf dem Gebiet der Rhetorik zum Programm. Um diese Grenzübertritte zu legitimieren, ohne vom Anspruch auf Sprachrichtigkeit abrücken zu müssen, hat der antike Rhetorik-Diskurs die Unterscheidung zwischen ›Fehler‹ und ›Figur‹ eingeführt.<sup>31</sup> Laut Robert Stockhammer zeigt sich jedoch bereits bei Quintilian, dass sich zwischen diesen beiden Phänomenen nur schwer differenzieren lässt.<sup>32</sup> Wann eine Regelverletzung als rhetorische Figur gilt oder als Fehler, »wann sie ›akzeptabel‹ oder ›nicht-akzeptabel‹, wann sie ›grammatisch‹ oder ›anti-grammatisch‹ ist«, hängt, wie Erhard Schüttpelz in seiner *Theorie der rhetorischen Figur* (1996) ausgearbeitet hat, von einer breiten Fülle an Faktoren ab.<sup>33</sup> Mit der zunehmenden Wirkmacht des Konzepts der ›Muttersprache‹ kam dabei seit dem späten 18. Jahrhundert der Vorstellung muttersprachlicher Kompetenz immer größere Bedeutung zu.<sup>34</sup> Die Bindung an den Körper und die Herkunft des Sprechenden sollte die mangelnde Unterscheidbarkeit zwischen Fehler und Figur aufheben: Wo ein:e Muttersprachler:in gegen Regeln verstößt, ließ sich nach dieser Logik nun von einer intendierten Figur ausgehen, bei nicht-muttersprachlichen Sprecher:innen hingegen von einem unterlaufenen Fehler. So kam es im späten 18. Jahrhundert »paradoxiertweise im Zusammenhang mit der gleichzeitig sich vollziehenden Etablierung der Muttersprachsemantik«<sup>35</sup> zu einer Ausweitung nationalsprachlicher Grenzen auf dem Feld der Literatur: »Herders Formulierung, nur der Muttersprachler wisse, wann er eine sprachliche Regel biege, aber nicht breche, bezeichnet präzise das Selbstbewusstsein von Autoren, die die Muttersprache gleichsam von Innen heraus um neue und teils eben aus anderen Sprachen angelegene Strukturen bereichern.«<sup>36</sup> Die Grundproblematik mangelnder Abgrenzung

---

len Gemeinschaft (*line of absolute correctness*) zugeschrieben wurden. (Sabine Mainberger: Experiment Linie. Künste und ihre Wissenschaften um 1900. Berlin 2010, S. 62).

30 Vgl. dazu David Martyn: » ›‹. In: Jürgen Fohrmann (Hg.): Rhetorik. Figuration und Performanz. Stuttgart 2004, S. 397–419.

31 Vgl. Robert Stockhammer: Grammatik. Wissen und Macht in der Geschichte einer sprachlichen Institution. Berlin 2014, S. 307–316.

32 Vgl. Stockhammer: Grammatik, S. 313.

33 Erhard Schüttpelz: Figuren der Rede. Zur Theorie der rhetorischen Figur. Berlin 1996, S. 220.

34 An einem konkreten historischen Beispiel, der Geschichte des Philosophen Maimon, hat das David Martyn erläutert: Vgl. David Martyn: »Genius, Idiotism, Translingualism: Maimon and Kant«. In: MLN 136/3 (2021), S. 587–599.

35 Till Dembeck: »Versform«. In: Ders., Rolf Parr & Thomas Küpper (Hg.): Literatur und Mehrsprachigkeit. Ein Handbuch. Tübingen 2017, S. 259–276, hier S. 266.

36 Dembeck: »Versform«, S. 266.

zwischen Fehler und Figur bleibt jedoch weiterhin bestehen. Dadurch, dass eine gute Rede wie gute Literatur »auf fremde Strukturen angewiesen [ist], obwohl diese zugleich die Einheit des Idioms gefährden«, verunsichert sie auch aus dem Mund der Muttersprachler:in durchwegs »den Status des sprachlichen Fremden«. <sup>37</sup> In diesem Sinne ist rhetorisch geformte Sprache immer schon anderssprachig, Literatur per se Fremdsprache.

Vor diesem Hintergrund ergibt es, wie Dembeck überzeugend argumentiert, für die Literaturwissenschaft in der Tat nur bedingt Sinn, Texte an bestehenden grammatischen *puritas*-Vorstellungen zu messen. Der Grundsatz seiner ›Mehrsprachigkeitsphilologie‹ lautet entsprechend: Die Grenzen der Sprache literarischer Texte sind nicht deckungsgleich mit den Grenzen realweltlicher »linguistischer Standards«. <sup>38</sup> Beziehungsweise: Wir sollten in unserer Lektüre nicht annehmen, dass sie es sind. Schließlich möchte Dembeck mit der These *Es gibt keine einsprachigen Texte!* letztlich »keine Existenzaussage treffen, sondern eine Einstellung umreißen, eine methodische Voraussetzung namhaft machen«. <sup>39</sup> Vom einsprachigen Blick auf literarische Texte sind wir mit dieser »Einstellung« allerdings erst in einer Hinsicht befreit: Wir nehmen nun an, dass sich ein literarischer Text nicht innerhalb der Grenzen eines einzigen von der Linguistik erfassten Idiomtyps, also eines der Systeme, die wir als ›Sprache‹ (*langue*) kennen – sei es Deutsch, Französisch oder Plattdeutsch – bewegt. Stattdessen gehen wir davon aus, dass die Linienreinheit grammatischer Spracheinheiten gerade im literarischen Sprachgebrauch immer überschritten und verschattet wird. Daraus folgt: Beim Lesen von Literatur gilt es sich von der *line of absolute correctness* zu lösen.

Auch nach der Emanzipation literarischer Texte von der Linientreue gegenüber »linguistische[n] Standards« lassen sich Texte allerdings noch einsprachig betrachten. Anders gesagt: Die Annahme literarischer ›Anderssprachigkeit‹ schließt die Annahme literarischer Einsprachigkeit nicht aus. Vielmehr zeigt der Blick in die Literaturgeschichte, dass gerade in der Abgrenzung von realweltlichen Einsprachigkeiten oft eine neue einsprachigkeitsgenerierende Linie um den literarischen Text gezogen wird: An die Stelle der *line of absolute correctness* tritt eine nach dem gleichen Prinzip operierende *line of beauty*. <sup>40</sup> Auch innerhalb ihres

37 Till Dembeck: »Sprachliche und kulturelle Identität«. In: Ders., Rolf Parr & Thomas Küpper (Hg.): Literatur und Mehrsprachigkeit. Ein Handbuch. Tübingen 2017, S. 27–33, hier S. 28.

38 Dembeck: »Es gibt keine einsprachigen Texte!«, S. 167.

39 Dembeck: »Es gibt keine einsprachigen Texte!«, S. 167.

40 Vgl. zu diesen beiden Begriffen Sabine Mainberger, die sie zur Differenzierung zweier unterschiedlicher Funktionen der Linie – im Dienst eines »Ästhetizismus« (*line of beauty*) und im Dienste der nationalen Gemeinschaft (*line of absolute correctness*) – einführt. (Mainberger: Experiment Linie, S. 62).

Einzugsbereichs herrscht oftmals Einsprachigkeit – doch handelt es sich bei dieser einen Sprache nun eben nicht mehr um eine (nationale) Gebrauchssprache, sondern um eine dezidiert poetische Sprache – oft verbunden mit Reinheitsvorstellungen wie denen der reinen Poesie, »schlackenlose[n]« Sprache oder *langue pure*. In seiner *Geschichte der reinen Poesie* (2010) legt Jürgen Brokoff dar, dass zwischen grammatischer und poetischer *puritas* nicht nur zu unterscheiden ist, sondern dass die Erzeugung einer reinen Dichtersprache oft mit einer ganz entschiedenen Distanzierung von nationalsprachlicher Linienreinheit verknüpft ist: »Die Reinigung der Poesie erfolgt nicht im Hinblick auf die homogene Sprachgemeinschaft der Nation, sondern ist auf das künstlerische Individuum bezogen.«<sup>41</sup> Statt die Konturen grammatisch etablierter Spracheinheiten zu übernehmen, wird eine neue, feste Linie zur Konsolidierung einer distinkten poetischen Sprache gezogen. Auch sie folgt den Maximen der »Geschlossenheit, Unteilbarkeit, Souveränität«.<sup>42</sup> Einsprachigkeit muss folglich nicht zwangsläufig im Dienst einer Nation oder anderer realweltlicher Sprachgemeinschaften stehen. Sie kann auch darauf zielen, alternative einsprachige Gemeinschaften hervorzubringen oder aber ein idiosynkratisches Individualidiom.

Mit seinen Aussprüchen »Ich spreche klipp und klar pastior«<sup>43</sup> und »Hölderlin ist eine schöne, dem Deutschen verwandte Sprache«<sup>44</sup> hat der Lyriker Oskar Pastior die Idee dichterischer Privatidiome in zwei schöne Bonmots gefasst. Während die beiden Sätze in Pastiors Ausführungen mit einem Augenzwinkern versehen sind, hat die Vorstellung poetischer Individualsprachen in der Geschichte der Literaturwissenschaft allerdings durchaus ernste und groß angelegte Unternehmungen hervorgebracht: Darunter ein über 800 Seiten starkes »Hölderlin-Wörterbuch«, das, wie es im Vorwort heißt, »den vollständigen Wortschatz des Dichters [erschließt]«.<sup>45</sup> Wo Pastior klar zu verstehen gibt, dass »die« individuelle dichterische Sprache für ihn stets im Plural zu denken ist – »Sprache und Sprachen – jeweils und miteinander

---

41 Jürgen Brokoff: *Geschichte der reinen Poesie. Von der Weimarer Klassik bis zur historischen Avantgarde*. Göttingen 2010, S. 15.

42 Gramling: »Zur Abwicklung des Mythos literarischer Einsprachigkeit«, S. 15.

43 Oskar Pastior: *Das Unding an sich*. Frankfurter Vorlesungen. Berlin 1994, S. 95.

44 Oskar Pastior: *Meine Gedichte*. In: Ders.: *Ingwer und Jedoch. Texte aus diversem Anlaß*. Göttingen 1985, S. 9–17, hier S. 15.

45 Neben diesem von Hölderlin-Kommentator Friedrich Beißner in den 1940er Jahren initiierten Projekt, das von einer Aachener Forschengruppe 1983 durch computerbasierte Lexikographie fertiggestellt wurde, sind tatsächlich noch weitere »Hölderlin-Wörterbücher« entstanden. So etwa: Bernhard Böschstein: *Konkordanz zu Hölderlins Gedichten nach 1800*. Auf Grund des zweiten Bandes der Großen Stuttgarter Ausgabe. Göttingen 1964.

eine Gemengelage« –,<sup>46</sup> wird die Sprache Hölderlins in dieser Formulierung als ein in sich geschlossenes Idiom präsentiert. »[D]e[r] vollständige Wortschatz des Dichters« steht im Singular. Hölderlins Sprache erscheint geschlossen, unteilbar, souverän – nach Gramlings Definition: einsprachig.

Auch die verschiedenen Projekte zur Erschließung von Celans poetischem Wortschatz – von sogenannten ›Formwörterbüchern‹ wie Konkordanzen, Indices und Wortregistern bis hin zu Werner Wolskis geplantem ›Bedeutungswörterbuch‹ – sind vom Anspruch geleitet, *den* Wortschatz *der* Sprache Celans zu präsentieren und systematisch zu erfassen.<sup>47</sup> So breit gefächert die dazu gewählten einzelnen Methoden ausfallen, eint die Autorenlexikographien ein geteilter Ansatz: Die dichterische Sprache wird von ihnen als eine Spracheinheit gehandelt, die sich vergleichend neben andere Einzelsprachen – alltäglich gebrauchte oder andere Dichtersprachen – stellen lässt. So erklärt Wolski in Anlehnung an Mattausch, »Zielsetzung« des geplanten Celan-Wörterbuchs sei es, das »Wechselverhältnis« zwischen der »Allgemein-[sprache]« und Celans »Individualsprache« zu erkunden.<sup>48</sup> Die Grenzen der poetischen Sprache werden hier also nicht als deckungsgleich mit realexistierenden Spracheinheiten wie der Nationalsprache gesetzt. Im Gegenteil: Die dichterische Individualsprache tritt in Differenz zur Allgemeinsprache, doch eben wieder als Sprache im Singular, als *eine* Einheit, von der angenommen wird, sie lasse sich als in sich geschlossenes sprachliches System fassen. Während die poetische Sprache in dieser Betrachtungsweise vom Gebot der Linienreinheit sprachwissenschaftlich verbürgter Spracheinheiten befreit ist, wird so der Einsprachigkeitsanspruch an den Text gewissermaßen ›durch die Hintertür‹ wiedereingeführt. Das macht die Celan-Wörterbücher zu Einsprachigkeitsprojekten im Sinne Gramlings: Sie stehen im »Einflussbereich des Mythos der Einsprachigkeit«, da sie durch ihren lexikographischen Gesamtheitsanspruch die Sprache Celans als ein System fassen, das »qua Übersetzung und Austausch in seiner Gänze zugänglich ist«.<sup>49</sup> Dieser Problematik sind sich die Verfassenden teils durchaus bewusst. So erklären Karsten Hvidtfelt Nielsen und Harald Pors im letzten Satz des Vorworts zu ihrem Celan-›Formwörterbuch‹: »Bedauerlich ist natürlich, daß wir durch unser Verfahren auch dort zur Eindeutigkeit gezwungen sind, wo Celan ganz offensichtlich die Mehrdeutigkeit bewußt gewählt hat«.<sup>50</sup>

<sup>46</sup> Pastior: Das Unding an sich, S. 95.

<sup>47</sup> Vgl. dazu Werner Wolski: »Ein Wörterbuch zum Werk von PAUL CELAN. Vorüberlegungen zu einer extremen textlexikographischen Unternehmung«. In: Lexicographica 10 (1994), S. 61–89.

<sup>48</sup> Wolski: »Ein Wörterbuch zum Werk von PAUL CELAN«, S. 76.

<sup>49</sup> Gramling: »Zur Abwicklung des Mythos literarischer Einsprachigkeit«, S. 15.

<sup>50</sup> Karsten Hvidtfelt Nielsen & Harald Pors: Index zur Lyrik Paul Celans. München 1981, S. XII.

Die von mir vorgeschlagene postmonolinguale Perspektive will sich diesem ›Mehr‹ emphatisch öffnen statt es bedauernd auszuklammern. Dazu gilt es, sich von der Idee zu lösen, ein Text ließe sich »als Ganzer auf die Regeln eines«<sup>51</sup> sprachlichen Systems zurückführen – von dem wir, in Erweiterung von Dembecks Definition, nun sagen können, dass es sich dabei nicht nur um ein »wohlbestimmtes System[] linguistischer Standards«,<sup>52</sup> sondern eben auch um ein alternatives System einer poetischen Sprache handeln kann. Wenn Mehrsprachigkeit hier als ›Mehr-als-Einsprachigkeit‹ aufgefasst wird, geht es sowohl darum, den Text von der sprachlichen Fixierung durch eine grammatische *line of absolute correctness* zu lösen als auch von der festen Eingrenzung durch eine einsprachigkeitsstiftende poetische *line of beauty*. Celans Gedichte mehrsprachig zu lesen heißt, sie weder als rein deutschsprachig noch als rein ›Celan-sprachig‹ noch in anderer Weise einsprachig zu verstehen. Stattdessen begreife ich sie als Grauzonen, in denen einsprachige Linienreinheit *per se* überschritten, verwischt und verschattet wird.

## Grauer als bunt | mehr als vielsprachig

Diese Tendenz zum Verschatten klarer Konturen betrifft nicht nur die ›Außengrenzen‹ des Textes – die Tatsache, dass wir ihn nicht »als Ganze[n] auf die Regeln eines«<sup>53</sup> sprachlichen Systems zurückführen können –, sondern auch Sprachgrenzen innerhalb der Gedichte. Sie verunsichert die ›Sprachigkeit‹ einzelner Wendungen, Wörter, ja gar Wortbestandteile, das heißt: Sie verringert die Sicherheit, mit der sich diese Elemente einem bestimmten einzelnen Idiom zurechnen lassen.<sup>54</sup> Wenn hier von ›grauer Mehrsprachigkeit‹ die Rede ist, impliziert das somit eine doppelte Perspektivierung der Texte als (1) *mehr als einsprachig* und (2) *mehr als vielsprachig*.

51 Dembeck: »Es gibt keine einsprachigen Texte!«, S. 167.

52 Dembeck: »Es gibt keine einsprachigen Texte!«, S. 167.

53 Dembeck: »Es gibt keine einsprachigen Texte!«, S. 167, Hervorhebung J.M.W.

54 Zur »Sprachigkeit« als Bezeichnung für die Zuordenbarkeit von Texten oder eben auch individuellen Worten zu definierten Einzelsprachen vgl. Robert Stockhammer: »Zur Konversion von Sprachigkeit in Sprachlichkeit (langagification des langues) in Goethes ›Wilhelm Meister-Romanen‹. In: Critical Multilingualism Studies 5/3 (2017), S. 13–31. Daran anknüpfend hat David Martyn für Texte, die die ihnen zugeschriebene Zugehörigkeit kritisch reflektieren, jüngst den Begriff der ›Metasprachigkeit‹ vorgeschlagen: Vgl. David Martyn: »Authorship, Translation, Play: Schleiermacher's Metalangual Poetics«. In: Edgar Landgraf & Elliott Schreiber (Hg.): Play in the Age of Goethe. Lewisburg, PA 2020, S. 236–259.

In der *Flinker-Umfrage* übt Celan selbst in Farbbegriffen Kritik an lyrischer ›Polyglossie‹: Die Formulierung »polyglott wie polychrom« umreißt eine Poetik sprachlicher Vielheit, von der sich seine Idee einer ›graueren Sprache‹ ebenso absetzt wie von der Vorstellung des Gedichts als einsprachiger Einheit. Grauer heißt eben nicht nur grauer als schwarz oder weiß, sondern auch grauer als bunt. Beide Seiten hängen durchaus zusammen. Im Lichte der gegenwärtigen Mehrsprachigkeitsforschung erscheint die von Celan 1961 formulierte Vielsprachigkeitskritik gar als logische Konsequenz einer einsprachigkeitskritischen Perspektive. Denn die Vervielfältigung von Sprachen stellt das monolinguale Paradigma nicht zwangsläufig infrage. Wie Yasemin Yildiz und David Gramling argumentiert haben, tragen Vorstellungen von Multilingualität als Pluralität multipler Einzelsprachen – Gramling nennt diese nach Michael A. K. Halliday »glossodiversity«<sup>55</sup> – vielmehr zur Festigung der Einsprachigkeitsnorm bei. Statt die vermeintliche Geschlossenheit distinkter Spracheinheiten zu dekonstruieren, konserviere das Modell der Glossodiversität sie in einem harmonischen Nebeneinander – »preserving and accommodating them harmoniously«.<sup>56</sup> Diese Struktur des Nebeneinanders gerät auch bei Celan verschiedentlich in die Kritik: Wenn der Autor erklärt, die ›grauere Sprache‹ habe nichts mehr mit »jenem ›Wohlklang‹ gemein [], der noch mit und neben dem Furchtbarsten mehr oder minder unbekümmert einher-tönte«, wendet er sich gegen ein akustisches Nebeneinander, das er als unreflektiert bis problematisch apolitisch kennzeichnet. Auf visuelle und sprachliche Ausformungen des Nebeneinanders richtet Celan zudem einen konsumkritischen Blick, der uns – freilich unter veränderten Bedingungen – auch in aktuellen Debatten um die Glossodiversität wiederbegegnet. Wenn Celan über zeitgenössische lyrische Texte polemisch bemerkt, dass diese »sich in freudiger Übereinstimmung mit dem jeweiligen Kulturkonsum genauso polyglott wie polychrom zu etablieren wissen«, charakterisiert er sprachliche und farbliche Vielfalt als leicht bekömmliche und gut verkäufliche Ästhetik der kapitalistischen Konsumgesellschaft. In ähnlicher Stoßrichtung argumentieren knapp ein halbes Jahrhundert nach Celan auch Yildiz und Gramling. Sie betrachten das Nebeneinander äquivalenter, durch wechselseitige Übersetzbarkeit verbundener Einzelsprachen als eine Konzeptualisierung von Multilingualität, die sich dem Markt der Globalisierung anpasse:

---

55 »M.A.K. Halliday (2002) introduced a distinction between glossodiversity (a diversity of linguistic codes) and semiodiversity (a diversity of meanings conveyed). With this binary heuristic, Halliday hoped to show how glossodiversity – a diversity of codes in service of common meaning-making – is only one archetype of multilingualism« (David Gramling: *The Invention of Monolingualism*. New York 2016, S. 31).

56 Yildiz: *Beyond the Mother Tongue*, S. 23.

Gramling nennt Glossodiversität »the ›fast lane‹ of contemporary commercial multilingualism«. <sup>57</sup> Am Beispiel der Skulptur *Wordsearch* der Künstlerin Karin Sander, die die Multilingualität der amerikanischen Metropole New York als Nebeneinander zahlreicher Einzelsprachen abbildet, übt Yildiz ähnliche Kritik:

*Wordsearch* performs multilingualism as a fantasy of preserved particularities and individuality, on the one hand, and as a fantasy of complete equivalency, anonymity, and unencumbered universality of the financial markets, on the other. <sup>58</sup>

Das Modell der Vielsprachigkeit eröffnet demzufolge keinen Vorstellungsraum jenseits der Einsprachigkeit. Wie Schöneich treffend zusammenfasst, erweist es sich nicht als »Gegenteil des Monolingualismus«, sondern vielmehr als eine »überspitzte Form« desselben, »in der Sprachen nicht nur abgeschlossen definiert, sondern gar durch ihre Nachbarsprachen ersetzbar werden«. <sup>59</sup>

Die Sehnsucht nach einer solchen transaktionslogischen Übersetzbarkeit zwischen äquivalenten distinkten Einzelsprachen lässt sich schon in der biblischen Erzählung vom Turmbau zu Babel ausmachen. Die Vorstellung, dass bei der Übersetzung »aus einer in sich selbst geschlossenen Sprache in eine ebensolche übersetzt werde«, ist Bettine Menke zufolge eng »mit dem Gemeinplatz des Turmbaus zu Babel« verknüpft, »der für die Vielheit voneinander geschiedener, in sich homogener Sprachen stehe«. <sup>60</sup> In seiner Studie *Shibboleth. Judges, Derrida, Celan* (2020) betont auch Marc Redfield, dass die ›Babel‹-Erzählung nicht nur Trauer um die verlorene ursprüngliche Einsprachigkeit der Menschheit wecke, sondern im Schatten dieser einsprachigen Ganzheitsfantasie zugleich eine neue Fantasie hervorbringe – die Vorstellung restloser Übersetzbarkeit zwischen den durch die göttliche Zerstreuung entstandenen Einzelsprachen:

Babel generates the fantasy of a pure translation: the erasure of *shibboleth*, which is also to say the erasure of literature and for that matter of language itself, along with every possibility of a *Fremdwort* or a *Hindurchgehen*, a passing through and living-on. That fantasy of language purified to zero is woven into the theological fabric of commodity exchange, capitalism, and modern technics. <sup>61</sup>

Dass solch ein Äquivalenzdenken, in dem Sprachen als klar voneinander getrennte Einzelidiome problemlos ineinander übersetzt – lies: ausgetauscht – werden

<sup>57</sup> Gramling: *The Invention of Monolingualism*, S. 32.

<sup>58</sup> Yildiz: *Beyond the Mother Tongue*, S. 24–25.

<sup>59</sup> Schöneich: *Lyrisches Potenzial*, S. 13.

<sup>60</sup> Bettine Menke: »Babeln-Babbeln«. In: *wespennest* 179 (2020), S. 73–76, hier S. 76.

<sup>61</sup> Marc Redfield: *Shibboleth. Judges, Derrida, Celan*. New York 2020, S. 93.



können, illusorisch bleiben muss, ist der ›Babel‹-Erzählung allerdings ebenfalls eingeschrieben. Denn mit der göttlichen Intervention erhält die Stätte des Turmbaus einen ›unübersetzbare[n]‹ Namen:

Daher heißt ihr Name Babel, weil der HERR daselbst verwirrt hat aller Welt Sprache und sie von dort zerstreut hat über die ganze Erde. (1. Mose 11,9)

Hinter dem Verb ›verwirren‹ in der Luther-Übersetzung steht im hebräischen Original das Verb בָּלַל (balal), das an anderen Stellen der Bibel das Mischen von Getreide und Vermengen von Mehl und Wasser beim Backen bezeichnet. Buber und Rosenzweig übersetzen es entsprechend als ›vermengen‹.<sup>62</sup> Während die Bezeichnung ›Babel‹ und der Vorgang, der sie begründet – das Verwirren, Vermengen – in den deutschen Übersetzungen begrifflich auseinandertreten, entsteht im Hebräischen so eine Paranomasie: Babel ist »kein hebräisches Wort, sondern es handelt sich um ein multilinguales Wortspiel«.<sup>63</sup> Sein Klang verknüpft es nicht nur mit dem assyrisch-babylonischen Wort für »Gottespforte« (Bab-êl oder Bāb-ilim), wie Menke bemerkt.<sup>64</sup> Laut Redfield setzt die phonetische wie graphische Resonanz von ›Babel‹ (בָּבֶל) mit dem Verb ›balal‹ (בָּלַל) in der *Genesis* zugleich ein Anagrammspiel in Gang:

It also produces a chord of anagrammatic echoes: »let us mix« [בָּלֵה , nblh] is an anagram of »let us make bricks« [נִלְבֵּה , nllh] and of »let us build« [נִבְנֵה , nbnh]. Yahweh's act resonates in the text's scrambling of signifiers. The mixing is already in (the story of) the speech act that calls for baking and building, the archetechne.<sup>65</sup>

Diese performative Dimension setzt den Begriff ›Babel‹ (בָּבֶל) im Bibeltext auf eine Weise in Bewegung, die sich nicht in Form einer literalen ›Wort-für-Wort-Übersetzung‹, einfangen lässt, wie sie die Vorstellung eines vielsprachigen Nebeneinanders austauschbarer Einzelsprachen verspricht: Wir können die Verwicklungen von ›Babel‹ (בָּבֶל), Bab-êl, Bāb-ilim, בָּלַל (balal) – Menke und Redfield machen es vor – durchaus präzise in anderen Sprachen umschreiben und übersetzerisch vermitteln. Durch einen einzigen äquivalenten Begriff – Wort für Wort – wird sich das biblische ›Babel‹ (בָּבֶל) allerdings nicht ersetzen lassen. Wenn ich ›Babel‹ als unübersetzbar bezeichne, so also im Sinne der Definition Barbara

<sup>62</sup> Vgl. Die Schrift. Aus dem Hebräischen verdeutscht. Neuausgabe des vollständigen Bibeltexts. Übers. v. Martin Buber & Franz Rosenzweig. Gütersloh 2007.

<sup>63</sup> Menke: »Babeln-Babbeln«, S. 74.

<sup>64</sup> Menke: »Babeln-Babbeln«, S. 74.

<sup>65</sup> Redfield: Shibboleth, S. 91.

Cassins, als etwas, was wir »nie aufhören (nicht) zu übersetzen«.<sup>66</sup> Menke veranschaulicht diesen Aspekt an einer Passage aus Kafkas *Beschreibung eines Kampfes*. Babel erscheint dort als eine Erfahrung von »Seekrankheit auf festem Lande«, die sich nicht in ein Wort fassen lässt:

Ich habe Erfahrung und es ist nicht scherzend gemeint, wenn ich sage, daß es eine Seekrankheit auf festem Lande ist. Deren Wesen ist so, daß ihr den wahrhaftigen Namen der Dinge vergessen habt und über sie jetzt in einer Eile zufällige Namen schüttet. Nur schnell, nur schnell! Aber kaum seid ihr von ihnen weggelaufen, habt ihr wieder ihre Namen vergessen. Die Pappel in den Feldern, die ihr den »Thurm von Babel« genannt habt, denn ihr wußtet nicht oder wolltet nicht wissen, daß es eine Pappel war, schaukelt wieder namenlos und ihr müsst sie nennen »Noah, wie er betrunken war«<sup>67</sup>

Wie Menke herausarbeitet, steht hier nur auf den ersten Blick die Klage um verlorene Einsprachigkeit im Fokus. Über den Gleichklang von Babel und Pappel stellt Kafka vielmehr die Sehnsucht nach stabilisierenden Einwortübersetzungen als eine Illusion aus, die das Schaukeln und Schwanken der Pappel stets verkennen muss. Eine Lösung eröffnet sich erst in der Abkehr vom wortwörtlichen Äquivalenzdenken hin zum prozesshaften Umschreiben: anstelle eines Worts oder Namens tritt am Ende so der Verweis auf eine ganze Geschichte: »»Noah, wie er betrunken war««. Das Mehr an Sprechen und Sprachen, das Babel verlangt, fasst Menke folgendermaßen zusammen:

Die Paranomasie, Wortspiel oder pun, als die »Babel« gehört/gelesen wird, lässt als unauflösbar mehrsprachiges keine Entscheidung zwischen verschiedenen Sprachen für eine Sprache (in welcher Sprache spricht der Bibeltext?) und daher auch keine Übersetzung in eine homogene Sprache zu.<sup>68</sup>

Die Vorstellung nebeneinanderstehender Einzelsprachen, deren Vielheit nach der göttlichen Strafe von Babel zwar unhintergebar geworden sei, die sich in ihrer Separierbarkeit jedoch problemlos wechselseitig ineinander übersetzen lassen, wird von der biblischen Erzählung also selbst durchkreuzt. Stattdessen ist »mit ›Babel‹ eine Verwirrung zu denken, die schon jedem Wort angehört, das jederzeit als anderes Wort, als andere Wörter sich zu hören/lesen gibt. In der Rede gegen-

<sup>66</sup> Im französischsprachigen Original: »Ce qu'on ne cesse pas de traduire, ce qu'on ne cesse pas de (ne pas) traduire« (Barbara Cassin: *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*. Paris 2004, S. xvii, Hervorhebung im Original).

<sup>67</sup> Franz Kafka: »Beschreibung eines Kampfes«. In: Ders.: *Historisch-Kritische Ausgabe sämtlicher Handschriften Drucke und Typoskripte*. Hg. v. Roland Reuß in Zus. m. Peter Staengle & Joachim Unseld. Frankfurt/Main/Basel 1999, S. 128–131.

<sup>68</sup> Menke: »Babeln-Babbeln«, S. 74.

spricht«. <sup>69</sup> Anders gesagt: Babel »generiert« [»generates«<sup>70</sup>] die Fantasie bunter Vielsprachigkeit und negiert sie zugleich. Denn wo die Verwirrung und Vermengung von Sprachen nicht nur die Sprachen als Ganzes, als geschlossene Idiomeinheiten betrifft, sondern sie bis auf die Ebene ihrer kleinsten bedeutungstragenden Einheiten – in die Wörter hinein – durchzieht, lassen sich Sprachen nicht im Sinne bunter Farbenvielfalt nebeneinanderstellen. Hier wird es grauer.

Der besondere Fall des biblischen Wortspiels um »Babel« veranschaulicht so letztlich etwas ganz Allgemeines: »Wörter zeigen sich jederzeit bereit, sich als *andere* Wörter zu hören und zu lesen zu geben, sie halten sich dabei nicht an die Grenzen einer vermeintlich jeweils *einen* Sprache.«<sup>71</sup> In *Eiscafé Europa* (2018) hat die Gegenwart Autorin Enis Maci dies folgendermaßen beschrieben:

Manchmal beim Lesen einzelner albanischer Wörter, stolpert es in meinem Kopf, und aus einem Wort wird ein anderes deutsches, und ich lese zum Beispiel »e barberet«, »gleich, gerecht« und denke »Barbaren«, wobei ich zu allem Überfluss, in ähnlichen Situationen oft auch ein anderes albanisches oder gar englisches Wort erkenne, anstelle eines korrekten Begriffs . . . Das Wort ist ein Boot.<sup>72</sup>

Anders als in der traditionellen Übersetzungsmetapher vom Übersetzer als Fährmann, der die Worte sicher vom Ufer der Herkunftssprache an das andere Ufer der Zielsprache transportiert, bezeichnet Maci das Wort selbst als Boot: ein Boot, das die Lesende in ganz unterschiedliche Richtungen zu bewegen scheint und das, »[z]u allem Überfluss«, auch noch gleichzeitig. Das Wort ist nicht fester Bestandteil eines bestimmten Sprachwortschatzes, das von Übersetzenden in einen anderen Sprachbereich verschoben werden kann, sondern die Bewegung des Übersetzens steckt in ihm selbst. Als Boot ist es stets unterwegs: Wer aufspringt, kann auf ihm verschiedene Gewässer befahren, doch bewegt es die Leserin in Macis Darstellung dabei eben gerade nicht nacheinander von einem Sprachgebiet ins nächste. Verschiedene sprachliche Assoziationen überlagern sich, stellen sich gleichzeitig ein – eine Fluidität, die im statischen Modell eines vielsprachigen Nebeneinanders nicht denkbar wäre und letztlich auch die Einheit des Worts selbst infrage stellt. Mit Menke ließe sich vielleicht sagen: Das Wort fährt hier nicht durch die Sprachen, sondern Sprachen durchfahren das Wort: »Sie laufen – latent – durch jedes Wort, in jedem Wort, es von sich scheidend, es in andere

---

<sup>69</sup> Menke: »Babeln-Babbeln«, S. 74.

<sup>70</sup> Redfield: Shibboleth, S. 93.

<sup>71</sup> Menke: »Babeln-Babbeln«, S. 75.

<sup>72</sup> Enis Maci: *Eiscafé Europa*. Essays. Berlin 2018, S. 39–40.

Wörter verziehend, als anderes anders, gegen (sich) sprechend.«<sup>73</sup> Macis Boot liefert kein stabiles Gefährt, mit dem sich ein Fluss nach dem anderen überqueren – von einer Sprache in die nächste übersetzen – ließe: Stattdessen zieht es die Lesende in eine Zone des »Überfluss[es]«. Dieser »Überfluss« besteht nicht in einer zählbaren Menge anderssprachiger Assoziationen. Was Maci mit ihm benennt, ist eine ausufernde Bewegung des Wörtererkennens: »zu allem Überfluss« werden simultan mehrere Wörter aus unterschiedlichen, teils auch derselben Sprache erkannt.

Diese Fokusverschiebung von zählbaren Einheiten zur unzählbaren Bewegung findet sich bereits bei Jacques Derrida. Seine berühmte Formulierung, Dekonstruktion sei »plus d'une langue«<sup>74</sup> beschreibt einen Prozess des Über-Sich-Hinausweisens. Mit seinem ›Mehr‹ zielt Derrida nicht darauf, eine zahlenmäßig fassbare Menge sprachlicher Bedeutungen hochzuskalieren. Es geht ihm um Bewegung: »Die Bewegung des Bezeichnens fügt etwas hinzu, so daß immer mehr vorhanden ist.«<sup>75</sup> Daran anknüpfend, nimmt Schöneich in ihrer Studie zu mehrsprachiger Lyrik eine Differenzierung zwischen ›Viel‹ und ›Mehr‹ vor, die auch hier als Grundlage dienen soll:

›Viel‹ ist eine zählbare Menge (Bedeutungen, Gedichte, Texte, Sprachen, Wörter), während ›mehr‹ eine Qualität darstellt, nämlich ein Potenzial zum Dynamischen (dazu, über eine Bedeutung, ein Gedicht, einen Text, eine Sprache, ein Wort hinauszugehen).<sup>76</sup>

Das Erkenntnisinteresse einer in diesem Sinne mehrsprachigen Perspektive auf Gedichte kann es folglich nicht sein, den Worten eines Textes die Zugehörigkeit zu multiplen zählbaren Einzelsprachen nachzuweisen. Vielmehr ist nach den Verfahren zu fragen, die Texte, Wörter, ja – wie sich in den Gedichtanalysen der vorliegenden Arbeit zeigen wird – sogar einzelne Buchstaben und Vokale ins Wanken bringen. Die jüngere Forschung zu mehrsprachiger Lyrik hat für dieses ›mehr als‹ verschiedene Begriffe in Anschlag gebracht: Schöneich theoretisiert es als »Potenzial«, Brigitte Rath als Exzess. Mehrsprachige Texte, so zeigt Rath am Beispiel von Uljana Wolf, seien

73 Menke: »Babeln-Babbeln«, S. 75.

74 Der vollständige Satz lautet im Original: »Si j'avais à risquer, Dieu m'en garde, une seule définition de la déconstruction, brève, elliptique, économique comme un mot d'ordre, je dirais sans phrase: plus d'une langue.« (Jacques Derrida: *Mémoires pour Paul de Man*. Paris 1988, S. 38, Hervorhebung im Original).

75 Jacques Derrida: »Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaft vom Menschen«. In: Dorothee Kimmich, Rolf G. Renner & Bernd Stiegler (Hg.): *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*. Ditzingen 2017, S. 304–317, hier S. 314.

76 Schöneich: *Lyrisches Potenzial*, S. 17.

excessively non-monolingual: by exceeding a single language, by using non-lingual elements, and by exceeding itself, being mutually linked to other texts and media and embedded in social relationships.<sup>77</sup>

An dieser Aufzählung wird deutlich, dass Mehrsprachigkeit nicht einfach Mehrdeutigkeit meint. Wie Rath's Verweise auf nicht-sprachliches Material, Intermedialität und intertextuelle Gemeinschaftsbildung zeigen, geht es nicht nur um ein Mehr an Bedeutung, sondern zugleich um mehr als Bedeutung: um das Anschaulich-Sinnliche am Text, seine Materialität sowie um die sozialen Gefüge, in die er eingebunden ist und die er eröffnet. Mehrsprachig lesen heißt in diesem Sinne auch, wie der Exzessbegriff andeutet, Affekten mehr Raum zu geben. Es geht um eine Bewegung, die über ein Maß, einen Rahmen des Zähl- und Messbaren hinausweist. Um dies zu pointieren, ziehe ich den Begriff der Mehrsprachigkeit auch dem der Translingualität vor: Mehrsprachigkeit meint nicht die Überschreitung der Grenzen von Einzelsprachen, sondern impliziert ein grundlegendes Hinausweisen über einen auf Bedeutung begrenzten Sprachbegriff.<sup>78</sup> Celans Formulierung von der ›graueren Sprache‹ setzt uns diese Bewegung ins Bild, ohne sie zu fixieren. Denn die Steigerungsform ›grauer‹ verweist auf Prozesshaftigkeit. In der Kontrastierung einer ›graueren Sprache‹ und bunter Vielsprachigkeit stehen sich so nicht nur konträre Strukturen (Ineinander – Nebeneinander) gegenüber, son-

---

77 Brigitte Rath: »Exceedingly Non-Monolingual: Associating with Uljana Wolf and Christian Hawkey's ›sonne from ort‹«. In: SubStance 50/1 (2021), S. 76–94, hier S. 90.

78 Der Begriff der ›Mehrsprachigkeit‹ bringt dies meines Erachtens besser zum Ausdruck als der der ›Translingualität‹, der die Überschreitungsprozesse zwischen Sprachen in den Fokus rückt. Dass der Begriff ›translingual‹ besonders in englischsprachigen Publikationen floriert, verwundert allerdings nicht, da Bezeichnungen wie ›multilingual‹, anders als das deutsche ›mehrsprachig‹, an der Separierbarkeit zählbarer Einzelsprachen festhalten. (Vgl. dazu etwa Julie Hansen: Reading Novels Translingually. Boston 2024, insbesondere Kap. 1 »Introduction: Translingual Reading«, S. 1–20; sowie mit Bezug zu Lyrik: Sophie Seit: »Contemporary Experimental Translations and Translingual Poetics«. In: Georgina Colby (Hg.): Reading Experimental Writing. Edinburgh 2021, S. 123–144.) Im deutschen Kontext macht in den vergangenen Jahren mit Uljana Wolf daher bezeichnenderweise eine Autorin den Begriff des Translingualen stark, die zwischen Berlin und New York lebt und vom angloamerikanischen Diskurs stark beeinflusst ist: Vgl. dazu Uljana Wolf im Interview mit The Berliner: »When I started to think about translingual writing, I meant a writing where the languages destabilise and question each other«. (»Essayist and poet Uljana Wolf on life ›between languages‹«. The Berliner, 27.09.2023. Interview, Web: <https://www.the-berliner.com/books/uljana-wolf-interview-poetry-translation-kochanie-today-i-bought-bread-life-between-languages/>. Letzter Aufruf am 05.09.2024.) Zu Wolfs Verständnis von Translingualität vgl. zudem: Christian Hawkey & Uljana Wolf (Hg.): Freily ausgefranst. Translingual Poetics. Berlin 2019; Uljana Wolf: Wandernde Errands. Theresa Ha Kyung Chas translinguale Sendungen. Heidelberg 2016.

dern auch gegensätzliche Modi (Dynamik – Statik). Als ›grauere Sprache‹ sollten wir uns ein in Bewegung befindliches Idiom vorstellen, das sich – anders als Indices und Celan-Wörterbücher es suggerieren – weder als einsprachige noch als vielsprachige Einheit fassen lässt. Sie als mehrsprachige Sprache zu betrachten heißt folglich nicht, ein feststehendes Mischverhältnis zu bestimmen, die Anteile verschiedener separierbarer Einzelsprachen auseinanderzuidividieren, aus denen sich Celans Sprache beziehungsweise die Sprache einzelner Gedichte zusammensetzen würde. Im Sinne von Celans Ausspruch »An Zweisprachigkeit in der Dichtung glaube ich nicht, Dichtung, das ist das schicksalhaft Einmalige der Sprache«, <sup>79</sup> der das Ereignishafte poetischer Texte ins Zentrum rückt, soll es stattdessen darum gehen, die mehrsprachigen Dynamiken von Celans ›grauerer Sprache‹ in den Blick zu nehmen.

Die Perspektivierung mehrsprachiger Gedichte durch Farbkategorien besitzt dabei keinen rein illustrativen Charakter. Sie stellt nicht nur ein Metaphernreservoir zur Verfügung, mittels dessen sich diese Dynamiken besser veranschaulichen lässt. Wie ich in einem abschließenden Seitenblick auf den Bereich der Farbenlehre zeigen möchte, kann die Mehrsprachigkeitsphilologie auch hinsichtlich der Methodenreflexion von ihr lernen. Denn vor dem Hintergrund der hier angestellten Überlegungen schwebt eine Frage doch noch ungeklärt im Raum: Wo sind die besagten Dynamiken nun genau anzusiedeln? Während Dembecks Plädoyer für eine Mehrsprachigkeitsphilologie es zu ihrem zentralen Anliegen erhebt, die Perspektive der Lesenden vom monolingualen Paradigma zu lösen, fragen Beiträge wie der von Rath gezielt nach textuellen Verfahren, die in exzessiver Manier über die Einsprachigkeitsnorm hinausweisen. Was also impliziert ›graue Mehrsprachigkeit‹ methodologisch – ist sie Lektüretechnik, Schreibweise oder letztlich doch reine Ansichtssache? Zu diesen Fragen lassen sich erhellende Einsichten aus der langen Tradition des Nachdenkens über Farben in Philosophie und Literatur gewinnen. Denn in der Diskursgeschichte der Farbenlehre spielen sie seit jeher eine wichtige Rolle. Über die Jahrhunderte hinweg hat sich im Nachdenken über Farbe dabei eine erkenntnistheoretisch informierte Diskussion entsponnen, die ich für die Betrachtung mehrsprachiger Texte fruchtbar machen will.

---

<sup>79</sup> Celan: »Antwort auf eine Umfrage« (1961), S. 175.

## Grauer Theorie, mehr Praxis

Das *Grimmsche Wörterbuch* definiert »Farbenlehre« als »lehre von den farben, ihrer entstehung, messung und wirkung«. <sup>80</sup> Der mittlere Aspekt – das Messen – verweist dabei auf die systematisierenden Zählvorgänge oder später statistischen Ansätze, die sich mit Farbenlehren verbinden: Farbenkreise, Farbtabelle oder seitenlange Verzeichnisse von Farbwörtern sollen durch »Ordnung oder Klassifikation« zählbare Einzelfarben voneinander abgrenzen, um sie beschreibbar zu machen und so Erkenntnisse über das »Phänomen Farbe« zu gewinnen. <sup>81</sup> Diesen Formen der »messung« stellt das *Grimmsche Wörterbuch* allerdings noch zwei weitere Aspekte zur Seite, die über sie hinausweisen: »entstehung« und »wirkung«. Bei der Betrachtung von Farben, so legt der Eintrag nahe, geht es folglich um mehr als Zahlen und Quantifizierbares – um *mehr als viel*.

Eine tragende Rolle für diese methodische Ausrichtung der Farbenlehre spielte Johann Wolfgang von Goethe. Im Jahr 1806 stellt Goethe seinen *Faust I* fertig, der den berühmten Satz enthält: »Grau, teurer Freund, ist alle Theorie / Und grün des Lebens goldner Baum.« <sup>82</sup> Zeitgleich schließt er die Arbeit an einem überaus bunten Theorie-Projekt ab: seinem *Entwurf einer Farbenlehre* (1806). Goethes Abhandlung als graue Theorie zu bezeichnen, erscheint nicht nur aufgrund der Polychromie ihres Gegenstandes verfehlt. Wie die Goethe-Forschung immer wieder hervorgehoben hat, handelt es sich bei der *Farbenlehre* auch gar nicht um ein reines Theorieprojekt: In *Der Weg der Farbe (Goethe)* (2007) spricht Joseph Vogl von einer »Gleichsinnigkeit von Didaktik, Methode und Theorie« in Goethes Schrift. <sup>83</sup> Prozesse des Lernens, experimentellen Erfahrens und theoretisierender Reflexion würden hier parallel geführt. Leitend für Goethes Unterfangen sei letztlich nicht die Frage danach, was Farbe sei, sondern vielmehr

<sup>80</sup> Art. »Farbenlehre«. In: Jacob Grimm & Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm. Leipzig 1854–1960. Neubearbeitung hg. v. Joachim Dückert. Berlin 1983. Band 9, Sp. 145.

<sup>81</sup> André Karliczek: »Natur der Farben – Farben der Natur. Die Eigenschaft »Farbe« zwischen natürlicher Ordnung, Naturbeschreibung und Naturerkenntnis um 1800«. In: Martin Dönike, Jutta Müller-Tamm & Friedrich Steinle (Hg.): Die Farben der Klassik. Wissenschaft – Ästhetik – Literatur. Göttingen 2016, S. 173–204. Zum Prinzip der Farbordnung vgl. auch André Karliczek: »Vom Phänomen zum Merkmal. Farben in der Naturgeschichte um 1800«. In: Margrit Vogt, André Karliczek (Hg.): Erkenntniswert Farbe. Jena 2013, S. 83–111.

<sup>82</sup> Johann Wolfgang von Goethe: *Faust*. In: Ders.: Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche in 40 Bänden. Band 7/1. Hg. v. Albrecht Schöne. Frankfurt/Main 1994, S. 87.

<sup>83</sup> Joseph Vogl: »Der Weg der Farbe (Goethe)«. In: Inka Mülder-Bach & Gerhard Neumann (Hg.): Räume der Romantik. Würzburg 2007, S. 157–168, hier S. 159.

»wie sie erscheine«.<sup>84</sup> »Die Farben«, so Vogl, präsentieren für Goethe »weder Objekte noch Substanzen, sie präsentieren mehr ›Tätigkeiten als Gegenstände‹«.<sup>85</sup> Im Fokus stehen Praktiken statt zählbarer Einheiten. Zudem rückt die Instanz des wahrnehmenden Subjekts in den Vordergrund. Dessen Körper – genauer gesagt: das zum geflügelten Wort gewordene ›Auge des Betrachters‹ – bildet den Ausgangs- und Mittelpunkt von Goethes Studie. Nicholas Boyle nennt Goethes *Farbenlehre* daher eine »Phänomenologie«.<sup>86</sup> Ihr Ziel sei die »Integration von subjektivem und objektivem Erkennen«:

Ein systematisches Verhältnis der Farben zueinander – blau gegenüber gelb, rot gegenüber grün – lässt sich demgemäß als Farbenkreis darstellen. Farben sind aber keine Eigenschaften von Gegenständen, sondern sich zeitlich abspielende Erfahrungen eines erkennenden Subjekts.<sup>87</sup>

Diese Gleichzeitigkeit von Systematisierung und subjektiver Exploration verunsichert die Gattungsgrenzen von Goethes Abhandlung ebenso wie die zwischen betrachtetem Gegenstand und betrachtendem Ich. Für Goethe, so Vogl, ist Farbe »weder *an* einer Sache noch *in* einem Subjekt«.<sup>88</sup> Stattdessen erscheinen »Farbergebnisse in einem Feld«, das sich als »Ununterscheidbarkeitszone von Subjekt und Objekt herausstellt«.<sup>89</sup> Anders gesagt: Das Feld der Farbenlehre ist eine Grauzone.

In der Sprache des Rechts, der dieser Begriff entlehnt ist, bezeichnet die ›Grauzone‹ eine unklare Gesetzeslage. Rechtliche Grauzonen sind jedoch keine rechtsfreien Räume. In ihnen herrscht weder eine gesetzlich eindeutig geregelte Situation noch Gesetzlosigkeit. Im Kleinen tun sich solche Grauzonen in der juristischen Arbeit alltäglich auf: Obgleich das Recht »binär« strukturiert ist – »entweder etwas ist legal oder illegal, rechtmäßig oder rechtswidrig, gültig oder ungültig« –, gestaltet sich die Praxis ›grauer‹: Bei der Anwendung von Gesetzen muss stets im Einzelfall neu abgewägt werden.<sup>90</sup> Jurist:innen sagen dann bekanntlich: ›Es kommt darauf an‹. Von einer rechtlichen Grauzone spricht man in der Regel jedoch erst, wenn dieser Abwägeprozess längerfristig ausfällt, vielleicht gar auf Dauer gestellt ist. Das macht Grauzonen zu Tätigkeitszonen: Bereiche, in denen

<sup>84</sup> Vogl: »Der Weg der Farbe«, S. 164.

<sup>85</sup> Vogl: »Der Weg der Farbe«, S. 164.

<sup>86</sup> Nicholas Boyle: »Embodied Cognition. Goethe's Farbenlehre as Phenomenology«. In: *German Life and Letters* 70/4 (2017), S. 478–490.

<sup>87</sup> Boyle: »Embodied Cognition. Goethe's Farbenlehre as Phenomenology«, S. 478.

<sup>88</sup> Vogl: »Der Weg der Farbe«, S. 164.

<sup>89</sup> Vogl: »Der Weg der Farbe«, S. 164.

<sup>90</sup> Lea Barbara Kuhlmann: »›Es kommt darauf an‹ – Rechtliche Grauzonen«. In: fuks, Web: <https://fuks.org/karlsruher-transfer-kt-56-rechtliche-grauzonen/>. Letzter Aufruf am 05.09.2024.



das Auslegen nicht zum Ende kommt. Oft tritt dies ein, wenn Unklarheit über lokale Zuständigkeiten herrscht: Da das Recht territorial organisiert ist, entstehen rechtliche Grauzonen so etwa häufig in kriegerisch umkämpften Gebieten oder in transnationalen Räumen wie dem Internet.<sup>91</sup> Unklar wird die Gesetzeslage hier also durch die unklaren Grenzen des Bereichs, auf den sie angewandt werden soll. Anders gesagt: Grau wird die Zone durch ihren undeutlichen Umriss.

Dass wir uns mehrsprachige Gedichte in diesem Sinne als textuelle Grauzonen denken dürfen, wurde hier bereits in zwei Hinsichten erläutert: Die Verschattung der imaginären Linie, die die Sprache eines Werks als *line of absolute correctness* oder als *line of beauty* umreißt, macht Texte *mehr als einsprachig* (*grauer als schwarz oder weiß*). Die Tatsache, dass sich diese Undeutlichkeit auf der Textebene immer weiter fortsetzt und eine exzessiv-ausufernde Ästhetik generiert, in der sich selbst Worte oder gar Wortbestandteile der Lektüre durch ein einzelnes festgesetztes sprachliches Regelsystem entziehen, macht sie zudem *mehr als vielsprachig* (*grauer als bunt*). Dass wir die Texte nicht auf die Regeln eines einzigen sprachlichen Systems zurückführen können, besagt letztlich also nichts anderes als die Abwesenheit eines klar abgesteckten Rahmens. In welchem sprachlichen Kontext ich einen Text betrachte, ist bei der mehrsprachigen Lektüre unklar – fest steht nur: nicht in einem allein.

Über Vogls Perspektivierung der Farbenlehre als ›Grauzonen-Wissenschaft‹ rückt nun noch eine dritte territoriale Verunsicherung in den Fokus: die unklare Grenze zwischen Gegenstand und Betrachtenden, Gedicht und Lesenden. Hier ist zu fragen: Woher rührt die Ermangelung eines klar abgesteckten Rahmens bei der mehrsprachigen Lektüre? Durch die Forderung, postmonolinguale Lektüren sollten sich von der Einhegung des Texts durch eine nationalsprachlich ausgerichtete *line of absolute correctness* ebenso lösen wie von der durch eine *line of beauty*, könnte der Eindruck entstehen, der Rahmen werde allein von den Lesenden gesetzt. Die Vorstellung der Grauzone als einem unklar regulierten Raum hält hier jedoch zur Differenzierung an. Auch David Gramling greift in seiner Reflexion über Literatur und Mehrsprachigkeit auf ein Konzept aus dem Recht zurück: den Vertragsschluss. Manche Texte und Autoren, so Gramling, würden ihre Lesenden »geradezu vertraglich auf Einsprachigkeit [verpflichten]«. <sup>92</sup> Dabei gehören zu jeder Vertragsschließung freilich zwei Seiten. Lesende müssen keinen Einsprachigkeitsvertrag eingehen. Alle Texte lassen sich mehrsprachig lesen. Dennoch zeigen sich Unterschiede darin, zu welchem Grad Texte ihre Lesenden »vertraglich« auf Einsprachigkeit zu »verpflichten« suchen oder sich – in umgekehrter

<sup>91</sup> Kuhlmann: »Es kommt darauf an«, Web.

<sup>92</sup> Gramling: »Zur Abwicklung des Mythos literarischer Einsprachigkeit«, S. 12.

Stoßrichtung – dem Rahmen eines potentiell an sie herangetragenen Einsprachigkeitsvertrags zu entziehen. Eine mehrsprachige Grauzone betreten wir bei der Lektüre dann, wenn Unklarheit über den Rahmen besteht, in dem ein einsprachiger Vertrag überhaupt geschlossen werden könnte: Hier greift kein einzelnes Regelsystem – seien es die Gesetze einer Nationalsprache oder die Eigengesetzlichkeit einer poetischen Dichtersprache. Erzeugt wird diese Unklarheit selten auf einer textuellen Ebene allein: Von paratextuellen Rahmungen bis in die Mikrostrukturen des poetischen Textes werden Einstellungen vorgenommen, die im Zusammenspiel miteinander, nicht selten auch in Widerspruch zueinander stehen. Doch Unklarheit gibt es nicht ohne ein Subjekt, das sie wahrnimmt. Das gilt für die Jurist:in angesichts einer rechtlichen Grauzone ebenso wie für die Leser:in eines grauen, mehrsprachigen Gedichts. Zum Tragen kommt sie letztlich also bei der Lektüre: durch die Lesenden, in deren Entscheidung es liegt, sich auf die Mehrsprachigkeit des Textes einzulassen, oder doch einsprachig zu lesen.

Damit gilt für literarische Mehrsprachigkeit im hier verstandenen Sinne dasselbe wie für die Farbe bei Goethe: Sie ist, mit Vogl gesprochen, »weder *an* einer Sache noch *in* einem Subjekt«. <sup>93</sup> Die von mir in Anlehnung an Celans ›grauere Sprache‹ gewählte Bezeichnung ›graue Mehrsprachigkeit‹ verweist auf ein Zusammentreffen von Text und Lesenden, bei dem die Trennlinie zwischen diesen beiden Instanzen nicht mehr deutlich zu ziehen ist. Wo Mehrsprachigkeit nicht als Vielfalt objektiv zähl- und bestimmbarer Einzelsprachen im literarischen Text gefasst wird, sondern als dynamisches Geschehen, bei dem Sätze, Wörter und Vokale durch verschiedene Sprachen und Sprachen durch sie hindurchbewegt werden, lässt sie sich schließlich nicht mehr losgelöst von den Praktiken des Schreibens und Lesens denken, durch die das vor uns liegende Gedicht zu dem wurde und immer wieder neu wird, was es ist. Sie ist nicht vom wahrnehmenden Subjekt zu trennen.

Wie aber damit nun methodisch umgehen? Der Blick in den Bereich der Farbenlehre legt nahe: Die Erforschung textueller Grauzonen bedarf einer graueren Theorie. Das meint gerade nicht die ›graue Theorie‹, die Mephisto in Goethes *Faust* verteuftelt. Wie die Graduierung ›grauer‹ andeutet, geht es vielmehr um eine Annäherungsform, die zwischen den Modi des ›Grau‹ und des ›Grün‹ aus dem *Faust I* steht. Eine ›grauere Theorie‹ ist eine, in der – wie in der *Farbenlehre* Goethes – das Grau der Theorie und das Grün des Lebens nicht streng auseinanderzuhalten sind, sondern »subjektives und objektive[s] Erkennen« verschränkt werden. Die Weichenstellung für diese methodische Ausrichtung bei Goethe sieht Vogl in der Umperspektivierung des Erkenntnisinteresses: weg von der Frage, was Farbe ist, hin zu

---

93 Vogl: »Der Weg der Farbe«, S. 164.

der Frage, »wie sie erscheine«.<sup>94</sup> Statt Farbe als identifizierbares Objekt zu bestimmen, verschiebe Goethe den Fokus damit auf »Farbereignisse«<sup>95</sup> – die Praktiken, mit denen Farbe erzeugt und wahrgenommen wird. Es gilt, ganz im Sinne der *Grimmschen Trias*, »entstehung, messung, wirkung« zusammenzudenken.

Wie das im Bereich der Literaturwissenschaft aussehen könnte, ist mit Bezug auf die Erforschung literarischer Farbworte bereits vorgemacht worden. In *Goethe und Schiller ausgezählt. Farbstatistik in der Philologie um 1900* (2016) legt Jutta Müller-Tamm am Beispiel »einer kleinen Folge höchst aufschlussreicher philologischer Irrtümer und Entgleisungen« zunächst einmal dar, wie es nicht gelingt. Müller-Tamm erläutert, wie sich eine Gruppe von Philologen Anfang des 20. Jahrhunderts in ihren Versuchen, die »Farbensprache der Weimarer Klassik«<sup>96</sup> numerisch zu systematisieren, verrannte. Studien wie die *Statistischen Untersuchungen über die Verwendung der Farben in den Dichtungen Goethes* (1909) erweisen sich nicht nur in ihren Zählmethoden als willkürlich, sie müssen, so Müller-Tamm, schon deshalb fehlgehen, weil sie rein »quantifizierend [...] das Farbensprachmaterial aus seiner anschaulichen Bedeutung ent[lassen]«,<sup>97</sup> sich also zunächst auf die »messung« beschränken, um so objektivierbar gemachtes Sprachmaterial zur Interpretation freizulegen. Dass eine statistische und quantitative Erforschung von Literatur gewinnbringende Perspektiven eröffnen kann, lässt sich seit Franco Morettis Studie *Distant Reading* (2016) kaum mehr bestreiten.<sup>98</sup> Das historische Beispiel der statistischen Klassikerlektüren um 1900 veranschaulicht jedoch, dass quantifizierende Ansätze dort fehlgehen müssen, wo sie – anders als in Morettis *Distant Reading* – nicht auch mit neuen Fragestellungen an die Texte verknüpft werden. Was den Versuchen des Philologenkreises um Groos ihren »ungewollt komische[n] Effekt«<sup>99</sup> verleiht, sind weniger die Zweifelhaftigkeit ihrer Zählmethoden als die Tatsache, dass die Wissenschaftler Sprachmaterial statistisch zu objektivieren suchen, nur um es anschließend in autorenzentrierte Interpretationen rückzubinden, die individualpsychologische Erkenntnisse über die Autorenpersönlichkeiten der Klassik zutage fördern soll.<sup>100</sup> Es entsteht eine Art des *Distant Readings*, das sich auf die Distanz

<sup>94</sup> Vogl: »Der Weg der Farbe«, S. 164.

<sup>95</sup> Vogl: »Der Weg der Farbe«, S. 164.

<sup>96</sup> Jutta Müller-Tamm: »Goethe und Schiller ausgezählt. Farbstatistik in der Philologie um 1900«. In: Martin Dönike, Dies. & Friedrich Steinle (Hg.): *Die Farben der Klassik. Wissenschaft – Ästhetik – Literatur*. Göttingen 2016, S. 313–324, hier S. 316.

<sup>97</sup> Müller-Tamm: »Goethe und Schiller ausgezählt«, S. 322.

<sup>98</sup> Vgl. Franco Moretti: *Distant reading*. London 2013.

<sup>99</sup> Müller-Tamm: »Goethe und Schiller ausgezählt«, S. 319.

<sup>100</sup> »Es geht«, wie die Autoren einleitend sagen, darum, »auf Grund statistischer Methoden die literarische Produktion hervorragender Persönlichkeiten von psychologischen und kunstwissen-

doch nicht recht einlassen mag: In einem ersten Schritt soll Objektivität generiert werden, um sie in einem zweiten Schritt doch wieder subjektzentrierten Deutungsmustern zu unterwerfen.<sup>101</sup>

Eine ähnliche Problematik eröffnet sich bei Projekten wie Dichter-Wörterbüchern und Indices, wie Müller-Tamm im zweiten Teil ihres Aufsatzes zur literaturwissenschaftlichen Erforschung von Georg Trakls Farben ausführt:

Immer wieder hat die Forschung [...] versucht, über die Sichtung von Parallelstellen diese Gedichte zu verstehen und insbesondere die Farbworte zu semantisieren, das heißt mit einer spezifischen, Trakl eigenen Bedeutung zu versehen. Interpretieren, die Kurzschlüsse zwischen Text und Dichterseele und eine gewaltsame Vereinheitlichung verschiedener Verwendungen desselben Farbwortes vermeiden wollen, müssen allerdings zugeben, dass derartige Bedeutungszuschreibungen nur eingeschränkte Aussagekraft besitzen.<sup>102</sup>

Auch die Dichter-Wörterbücher scheitern somit daran, dass sie etwas systematisch zu abstrahieren suchen, was an den Einzelfall gebunden bleibt: Dass sich Trakls Farben, wie Müller-Tamm betont, durch seine Platzierungsverfahren der Farbworte den alltagssprachlich etablierten Farbsemantiken entziehen, erkläre den philologischen Drang, eine poetische Eigengesetzlichkeit, eine eigene Farbensprache Trakls freizulegen. Darin zeigt sich letztlich nichts anderes als ein ›Einsprachigkeits-Affekt‹ der Philologie: das Bedürfnis, das, was die Konventionen realweltlicher Einsprachigkeit überschreitet, durch die systematische Etablierung einer poetischen Einsprachigkeit wieder einzuhegen. Durch seine gezielte Herauslösung der Farbworte aus ihrem alltagssprachlichen Bedeutungsspektrum, »die Autonomisierung des einzelnen Wortes«, so Müller-Tamm, »provoziert Trakl eine statistische Lesart seiner Gedichte – das Parallelstellenzählen, das Wörrerauflisten – und führt diese zugleich als Desemantisierungs- und Verrätselungseffekt vor«.<sup>103</sup> Schließlich erhalten die Farbworte durch ihre poetische Verwendung im Gedicht nicht einfach eine andere, neue Bedeutung, die sich im Sinne einer ›Wort-für-Wort-Übersetzung‹ fassen ließe. Stattdessen rücken ihre sinnlichen Qualitäten als

---

schaftlichen Fragestellungen aus« zu untersuchen. Diese Arbeiten zielen auf die »Erforschung einer Individualität« (Karl & Marie Groos zit. n. Müller-Tamm: »Goethe und Schiller ausgezählt«, S. 316).

**101** In späteren Studien haben Karl und Marie Groß, wie Müller-Tamm bemerkt, diese Spannung »zwischen zahlenmäßiger Erfassung und rechnerischer Auswertung sprachlicher Phänomene einerseits und deren psychologischer Interpretation andererseits« selbst erkannt und problematisiert. (Müller-Tamm: »Goethe und Schiller ausgezählt«, S. 320).

**102** Müller-Tamm: »Goethe und Schiller ausgezählt«, S. 322–323.

**103** Müller-Tamm: »Goethe und Schiller ausgezählt«, S. 324.

»Sprach- und Klanggebilde«<sup>104</sup> in den Fokus, die in der Saussureschen Binarität von Zeichen und Bezeichnetem nicht zu fassen sind. Rüdiger Görner nennt das Traklsche Gedicht ein »synästhetische[s] Ereignis«, bei dem sich den Lesenden eine »verdichtete Klang-Farb-Sprachwelt« eröffne.<sup>105</sup> Statistische Projekte wie die Erstellung von Indices und Dichter-Wörterbüchern, suchen diese sinnliche Dimension wieder von Trakls Worten abzulösen. Zugunsten einer kontrollierbaren Einsprachigkeit entziehen sie ihnen damit jenes ›Mehr‹ *an* und ›Mehr‹ *als* Bedeutung, bei dem die mehrsprachige Lektüre ansetzt.

Wo dieses ›Mehr‹ greifbar wird, lässt sich *ex negativo* folglich auch daran erkennen, was quantifizierende Verfahren wie die Farbstatistik oder Autorenindices ausblenden: die Bereiche von »entstehung« und »wirkung«. Um die Unzulänglichkeit von Trakl-Lesarten zu demonstrieren, die sich auf die »messung« der Farbworte beschränken, verweist auch Müller-Tamm auf diese zwei Bereiche, wenn sie erstens über Vorstufen der Gedichte Trakls Schreibverfahren in den Blick nimmt und zweitens mit Robert Müller auf die Bedeutung der »Hör- und Sichtbarkeit«<sup>106</sup> der Worte im Gedicht verweist. Beide Seiten bringen das Gerüst eines »fest etablierte[n] System[s]«<sup>107</sup>, einer Traklschen Farbensprache, wie sie den statistischen Lesarten vor Augen steht, ins Wanken. Statt die Farbworte in einem stabilen Referenzsystem zu fixieren, eröffnen sie eine Achse, auf der die Worte in Bewegung geraten: von den Schreibverfahren der »entstehung« des Gedichts bis zu den Wahrnehmungsprozessen bei seiner »wirkung«.

Eine solche Bewegungslinie der Worte durch die Zeit spannt auch Paul Celan auf, wenn er auf die Etymologie der Farbwörter bei Trakl verweist:

Die Farbwörter bei Trakl: sie sind nicht »ursprünglich« da und damit herauslösbar und symbolisch wertbar; das Traklsche Gedicht ist also bereits in der Wolle gefärbt, so oder so, es bleibt, blau oder braun, das Gedicht; im übrigen weiß die Sprachwissenschaft, daß die Farbwörter Derivate sind: albus, etc. (tongrau usw.)<sup>108</sup>

Diese dynamischen Seiten von »entstehung« und »wirkung«, die die »Farbwörter« als bewegliche und bewegte Elemente statt als fixierte Bedeutungsträger erscheinen lassen, gilt es, so meine These, nun auch dort mitzudenken, wo wir uns der

**104** Robert Müller zit. n. Müller-Tamm: »Goethe und Schiller ausgezählt«, S. 324.

**105** Rüdiger Görner: »Farbintervall und Wortverschattung. Versuch über Trakl«. In: Euphorion 102 (2008), S. 187–201, hier S. 192 & 194.

**106** Robert Müller zit. n. Müller-Tamm: »Goethe und Schiller ausgezählt«, S. 324.

**107** Achim Geisenhanslüke: »Farbenanfalle in der Lyrik der Moderne. Arthur Rimbaud – Georg Trakl – Thomas Kling«. In: Jakob Steinbrenner, Christoph Wagner & Oliver Jehle (Hg.): Farben in Kunst- und Geisteswissenschaften. Regensburg 2011, S. 233–246, hier S. 239.

**108** Celan: Mikrolithen, Nr. 252.5, S. 140.

zweiten Farbebene zuwenden, die Celan neben den »Farbwörtern« in seiner Notiz anspricht: der Farbe des Gedichts, der Färbung seiner Wolle. Dieses strukturelle Grau der Gedichte, das ich als mehrsprachige Verfasstheit der Texte betrachte, bekommen wir nicht in den Blick, wenn wir uns ihm lediglich im Modus des Zählens annähern, durch eine »messung«, wie viele unterschiedliche Sprachen sich in den Gedichten identifizieren lassen. Solch eine quantifizierende Erfassung der Sprachenvielfalt in Celans Gedichten wäre auf ihre Weise gewiss erhellend. Eine mehrsprachige Lektüre muss sich des Zählens auch nicht vollständig entledigen. Auch in den nachfolgenden Interpretationen werden Einzelsprachen identifiziert und benannt – doch geht es letztlich eben um mehr als Vielsprachigkeit. In Celans Gedicht *Die Silbe Schmerz* heißt es: »Und Zahlen waren mitverwoben in das / Unzählbare«. <sup>109</sup> Wenn in den hier angestellten Analysen zählbare Einzelsprachen in den Fokus rücken, so ließe sich in Anschluss an diese Zeile formulieren, liegt das Erkenntnisinteresse also in erster Linie auf deren Verwobenheit. Im Fokus stehen Verfahren des Verschattens, Verstrickens, Verfärbens im Schreiben und Lesen von Texten, die vermeintlich zählbare Spracheinheiten in Bewegung setzen – mit Kafka und Menke gesprochen: das Gebabbel in der Pappel hervorkehren, Worte also derart ins Schwanken bringen, dass sie sich nicht eins zu eins übersetzen lassen. Die Pappel »schauzelt« dann »wieder namenlos«, über ihre Bewegung lässt sich jedoch Einiges sagen – angefangen vielleicht mit Kafkas Satz: »Noah, wie er betrunken war«. <sup>110</sup>

So wie Kafka zur Vermittlung der Erfahrung von »Babel« die Ein-Wort-Übersetzung zugunsten der Schilderung eines Vorgangs hinter sich lässt, erfordert auch die Beschreibung des »Mehr« an Celans Gedichten eine Ausweitung der Perspektive auf die Praktiken der »entstehung« und »wirkung«, in die die Texte eingebettet sind und die sie in Bewegung setzen. Daher richtet die vorliegende Arbeit den Blick immer wieder über die scheinbar festen Grenzen der Gedichttexte hinaus. Sie reflektiert die mehrsprachige Schreibpraxis, aus der die Texte hervorgehen, Aushandlungen von Ein- und Mehrsprachigkeit in den Diskurszusammenhängen, in denen sie stehen, sowie die mehrsprachige Lektürepraxis, mit der sie hier beleuchtet werden. Zugunsten einer »graueren Theorie« literarischer Mehrsprachigkeit möchte ich meine Analysen für die praktischen Seiten mehrsprachigen Schreibens und Lesens öffnen, das heißt: aus der Hermeneutik kommend auf eine praxeologische Perspektive zusteuern, die den Fokus vom Textverstehen auf die Verstehenspraktiken verschiebt. Die Kapitel zu Celans mehrsprachigem Wörterbuchgebrauch und zu mehrsprachigen Lektürewesen geben diesem Anspruch

<sup>109</sup> Celan: *Die Silbe Schmerz*. In: NKG, S. 163–164, hier S. 163.

<sup>110</sup> Kafka: »Beschreibung eines Kampfes«, S. 131.

besonderen Raum.<sup>111</sup> Das hier formulierte *Credo Grauere Theorie, mehr Praxis* impliziert jedoch auch, dass eine ›grauere Mehrsprachigkeitstheorie‹ die Praxis der Lektüre braucht – eine Einsicht, die meinen theoretischen Vorüberlegungen an dieser Stelle ein Ende setzen soll: Was Celans ›grauere Sprache‹ und seine Poetik der Mehrsprachigkeit im Detail auszeichnet, ist in Auseinandersetzung mit seinen Texten herauszuarbeiten. Damit komme ich zu den Gedichten.

---

111 Vgl. Kap. 4 – »Sprachhygiene«, Paul Celans mehrsprachige Wörterbuchpraxis und Kap. 9 – Wer beherrscht die Lektüre? Mehrsprachig lesen.





—

**Auf dem Weg zu grauer Mehrsprachigkeit**



### 3 *Wolfsbohne* [1959], »nicht: Lupine«.

## Graue Literatur und die Abgrenzung von der Nationalsprache

---

#### WOLFSBOHNE

... O

*Ihr Blüten von Deutschland, o mein Herz wird  
Untrügbarer Kristall, an dem  
Das Licht sich prüfet, wenn Deutschland*

Hölderlin, »Vom Abgrund nämlich...«

*... wie an den Häusern der Juden (zum  
Andenken des ruinierten Jerusalems's), immer  
etwas unvollendet gelassen werden muß*

Jean Paul, »Das Kampaner Tal«

Leg den Riegel vor: Es  
sind Rosen im Haus.  
Es sind  
sieben Rosen im Haus.  
5 Unser  
Kind  
weiß es und schläft.

10 (Weit, in Michailowka, in  
Gaissin, in  
der Ukraine, wo  
sie mir Vater und Mutter erschlugen: was  
blühte dort, was  
blüht dort? Welche  
Blume, Mutter,

15                   tat dir dort weh  
mit ihrem Namen?

Mutter, dir,  
die du *Wolfsbohne* sagtest, nicht:  
Lupine.

20                   Gestern kam einer von ihnen und  
tötete dich  
zum andern Mal in  
meinem Gedicht.

Mutter.

25                   Mutter, wessen  
Hand hab ich gedrückt,  
da ich mit deinen  
Worten ging nach  
Deutschland?

30                   In - -, sagtest du immer, in  
- - an  
der Elbe,  
auf  
der Flucht.

35                   Mutter, es wohnten dort . . .

Du, die du *Wolfsbohne* sagtest.  
Sie, die die Wolfsschanze bauten. – Wer  
lebt?

Auf der Atemspur lebst du, auf  
Atemsuche, im  
40                   Gedicht.

Mutter, ich habe  
Briefe geschrieben.  
Mutter, es kam keine Antwort.

45                   Mutter, es kam eine Antwort.  
Mutter, ich habe

Briefe geschrieben an –  
 Mutter, sie schreiben Gedichte.  
 Mutter, sie schrieben sie nicht,  
 50 wär das Gedicht nicht, das  
 ich geschrieben hab um  
 deinet-  
 willen, um  
 55 deines  
 Gottes  
 willen.  
 Gelobt, sprachst du, sei  
 der Ewige und  
 Gepriesen, drei-  
 60 mal  
 Amen.

Mutter, sie schweigen.  
 Mutter, sie dulden es, daß  
 die Niedertracht uns verleumdet.  
 65 Mutter, keiner  
 fällt den Mördern ins Wort.

Mutter, sie schreiben Gedichte.  
 O  
 Mutter, wieviel  
 70 fremdester Acker trägt deine Frucht!  
 Trägt sie und nährt  
 die da töten!

Mutter, ich  
 bin verloren.  
 75 Mutter, wir  
 sind verloren.  
 Mutter, mein Kind, das  
 dir ähnlich sieht.)

80            Leg den Riegel vor: Es  
               sind Rosen im Haus.  
               Es sind  
               sieben Rosen im Haus.  
               Es ist  
               der Siebenleuchter im Haus.  
               Unser  
               Kind  
               weiß es und schläft.<sup>1</sup>

### »mit diesen Worten kann ich nicht in die Öffentlichkeit! \*«

schreibt Paul Celan am 15.03.1960 über das Gedicht *Wolfsbohne* an seinen Verleger Rudolf Hirsch.<sup>2</sup> Entstanden war der Text ein halbes Jahr zuvor, am 21.10.1959 in Paris. Celan stellte ihn dabei in Zusammenhang mit einer Rezension seines Bandes *Sprachgitter* durch den Literaturkritiker Günter Blöcker, die am 11.10.1959 im *Tagesspiegel* erschienen war. Am 23.10.1959 schickte Celan eine Entgegnung auf Blöckers Kritik an die Redaktion der Zeitung. Diese ließ er gemeinsam mit einem Manuskript von *Wolfsbohne* auch Rudolf Hirsch zukommen: »Lieber Herr Dr. Hirsch, ich mußte reagieren. Hier noch – aber es bedarf dessen ja gar nicht – ein Gedicht, ›Wolfsbohne‹, das all das erklärt.«<sup>3</sup>

1 Paul Celan: *Wolfsbohne*. In: NKG, S. 419–421. Die dort abgedruckte Fassung, die dieser Interpretation zugrunde gelegt wird, basiert auf einem Typoskript vom 21.10.1959. Daneben existieren noch zwei weitere Fassungen des Textes: Ein früherer Entwurf, der, wie noch genauer zu erläutern sein wird, an einigen Stellen von der hier zitierten Typoskript-Fassung abweicht (abgedruckt in Celan: Nachlassgedichte, S. 45–48) sowie eine spätere Fassung aus dem Jahr 1965, in der die hier vorliegende Version des Textes, wie Barbara Wiedemann darlegt (vgl. Barbara Wiedemann: »Kommentar«. In: NKG, S. 1072), handschriftlich um eine letzte Strophe ergänzt wurde: »Mutter, Unverlorene, mit uns, / den Unverlorenen, / siegst du. / Und mit uns Wahr und Gerech und Gerade, / um / der versöhnenden / Liebe / willen.« (abgedruckt in Celan: Nachlassgedichte, S. 306–309).

2 Paul Celan an Rudolf Hirsch, 15.03.1960, DLA, D:Celan/Fischer-Verlag, Briefe von ihm an Rudolf Hirsch, D 90.1.2927/2.

3 Celan an Hirsch 15.03.1960. In: Celan/Hirsch, Nr. 98, S. 86.

Diese Einordnung des Gedichts als ›Erklärung‹ einer außerliterarischen Gemengelage ist bemerkenswert, zumal im Umgang mit Gedichten – Celans Gedichten im Besonderen – häufig der umgekehrte Weg gewählt wird: das Erklären von Gedichten durch äußere Umstände. Die Inversion, die Celan im Schreiben an Hirsch vornimmt, lässt die Herstellung solch unidirektionaler Kausalverbindungen fragwürdig erscheinen. Wo Erlebtes nicht nur zum Schreibenanlass wird, sondern Literatur wiederum außerliterarische Zusammenhänge »erklärt«, wird eine intrikate Verflochtenheit von Schreiben und Leben postuliert, in der sich Gedichte nicht einfach aus ihrem Kontext erklären lassen, sondern als Deutungsinstrumente von Wirklichkeit selbst das Erleben formen. Die Grenzen zwischen Text und Kontext scheinen im Fall von *Wolfsbohne* derart undeutlich, dass Celan über den literarischen Status des Texts selbst ins Zweifeln gerät. Am 01.06.1960 schreibt er an Hirsch:

Lieber Herr Dr. Hirsch, ich bin Ihnen dankbar für Ihre Entscheidung, die ›Wolfsbohne‹ nicht im Almanach zu bringen; dieses Gedicht – Klaus Demus meint ja, und damit hat er wohl recht, daß es eigentlich kein Gedicht sei – bleibt also privat, und nun bitte ich Sie, es ganz ins Private zurückkehren zu lassen und es mir bei Gelegenheit zurückzuschicken.<sup>4</sup>

Nur unter Vorbehalt – »Klaus Demus meint ja, und damit hat er wohl recht, daß es eigentlich kein Gedicht sei« – hält Celan an der Bezeichnung von *Wolfsbohne* als »Gedicht« fest und ruft den Text sodann ein weiteres Mal zurück: Statt »hinaus« in »die Öffentlichkeit«, solle er »ganz ins Private zurückkehren«.

Was hat es mit diesem Rückzug auf sich? Auf Celans Übersendung des Textes hatte Hirsch durchaus emphatisch reagiert und ihn zu dessen Veröffentlichung ermutigt:

Würden Sie erlauben, dass ich ›Wolfsbohne‹ veröffentliche? Ich lese die Zeilen jeden Tag und meine, sie sollten hinaus, ihre Schönheit und ihre Wahrheit sind ein und dasselbe. Geben Sie mir bald ein Zeichen.<sup>5</sup>

---

4 Celan an Hirsch 15.03.1960. In: Celan/Hirsch, Nr. 124, S. 117; Hirsch antwortet darauf am 23.06.1960: »Die Wolfsbohne schicke ich in den nächsten Tagen« (Rudolf Hirsch an Celan, DLA, D:Celan/Fischer-Verlag, Briefe an ihn von Rudolf Hirsch, 15.12.1959, D 90.1.2983/10), zur Rücksendung kommt es jedoch zunächst nicht, am 18.01.1962 hakt Celan noch einmal nach: »Eine Bitte noch: ich hätte gerne zwei Manuskripte wieder, die ich Ihnen vor längerer Zeit gab–: ›Wolfsbohne‹ und die Mandeltsamm-Sendung.« (Celan an Hirsch, DLA, D:Celan/Fischer-Verlag, Briefe von ihm an Hirsch, Rudolf, D 90.1.2929/6).

5 Rudolf Hirsch an Celan, DLA, D:Celan/Fischer-Verlag, Briefe an ihn von Rudolf Hirsch, 15.12.1959, D 90.1.2382/12.

Doch schon an Silvester 1959 telegraphiert Celan zurück: »BITTE WOLFSBOHNE NICHT PUBLIZIEREN DA ALLZU PERSÖNLICH« und schlägt stattdessen den Prosatext *Gespräch im Gebirg* zur Publikation vor.<sup>6</sup> Was genau den Autor dazu bewogen haben mag, *Wolfsbohne* nicht zu veröffentlichen, ist in der Forschung rege diskutiert worden: Mit Verweis auf einen nicht mehr erhaltenen Brief, in dem Hirsch Celan im Jahr 1960 von einer Publikation abgeraten hätte, argumentieren Amir Eshel und Inga Bartkuvienė, Celans Rückzug des Gedichts sei auf »die Einmischung Fremder« zurückzuführen.<sup>7</sup> Angesichts des Telegramms vom 31.12.1959 sowie des Briefs vom 15.03.1960 erscheint das zweifelhaft. Denn die eingangs zitierte Stelle lautet vollständig:

Lieber Herr Dr. Hirsch, ich hatte Sie gebeten »Wolfsbohne« in der »Rundschau« zu veröffentlichen – jetzt kommt, im gleichen Zusammenhang, eine zweite, der ihr vorausgegangenen widersprechende Bitte: nein, dieses Gedicht soll nicht erscheinen. »O Mutter«: mit diesen Worten kann ich nicht in die Öffentlichkeit!<sup>x8</sup>

Michael Hamburger, Christoph Parry und Franz Wurm verorten die Entscheidung gegen die Publikation entsprechend ganz aufseiten Celans. Dass der Autor den Text zurückhielt, so kommentiert sein englischsprachiger Übersetzer Hamburger 1997 im *Times Literary Supplement*, liege daran, dass das Gedicht wie kein anderes aus dieser Schaffensperiode jene Wunde offenlege, die die Ermordung seiner Eltern bei Celan hinterlassen habe. Die Entscheidung, *Wolfsbohne* für sich zu behalten, betrachtet Hamburger als eine Entscheidung, die Trauerarbeit im Überarbeiten fortzusetzen.<sup>9</sup> Auch der Literaturwissenschaftler Christoph Parry sieht die Gründe für den Rückzug des Textes in dessen unverstellt offenem Sprechen begründet, verknüpft dies jedoch mit einem ästhetischen Werturteil: Das Gedicht, so bemerkt Parry in einer Entgegnung auf Hamburgers Beitrag im *TLS*, sei von der Eindeutigkeit einer einzelnen Botschaft dominiert – »its single dominant message« –, und bliebe deshalb hinter der Komplexität der von radikaler Ambivalenz

6 Celan an Hirsch, 31.12.1959. In: Celan/Hirsch, Nr. 105, S. 96.

7 Inga Bartkuvienė: »(Un)lesbarkeit der Erinnerung. Zur Gedächtnispoetik in Paul Celans Gedicht ›Wolfsbohne‹«. In: *Sprachkunst* 47 (2018), S. 97–122, hier S. 103; vgl. Amir Eshel: »Blumen der Geschichte, Blumen der Erinnerung. Paul Celan und der postmoderne Diskurs«. In: Frank Stern & Maria Gierlinger (Hg.): *Die deutsch-jüdische Erfahrung. Beiträge zum kulturellen Dialog*. Berlin 2003, S. 129–145, hier S. 137–138.

8 Paul Celan an Rudolf Hirsch, 15.03.1960, DLA, D:Celan/Fischer-Verlag, Briefe von ihm an Rudolf Hirsch, D 90.1.2927/2.

9 Vgl. Michael Hamburger: »Wolfsbohne«. In: *TLS. Times Literary Supplement* 4911 (1997), S. 26.



gezeichneten Texte des ›Zeitraums *Niemand'srose*‹ zurück.<sup>10</sup> Franz Wurm, der sich als Letzter im *Times Literary Supplement* zu Wort meldet, widerspricht der Annahme, Celan habe *Wolfsbohne* für unterkomplex oder unzulänglich befunden, hingegen vehement. Stattdessen betont der Schriftsteller und Freund Celans die langanhaltende Bedeutung des Gedichts für seinen Verfasser: Noch viele Jahre nach dessen Entstehung habe Celan im Austausch mit ihm immer wieder auf *Wolfsbohne* Bezug genommen.<sup>11</sup> Die Frage, weshalb der Autor sich gegen die Veröffentlichung entschied, erklärt Wurm vor diesem Hintergrund als zweitrangig (»surely secondary«).<sup>12</sup> Sie führe nicht nur ins Spekulative (»such reasons are left to mere surmise«), sondern – so setzt Wurm der Debatte ein Ende – sei für das Gedicht selbst kaum von Belang (»barely relevant to the poem itself«).<sup>13</sup> Um den ästhetischen Eigenwert des Textes hervorzukehren und ihn vor psychologisierenden Lesarten zu bewahren, wie er schreibt, grenzt Wurm den Text also von seinem Entstehungszusammenhang ab. Dass er diese Entscheidung wiederum selbst biographisch begründet, lässt die von ihm errichtete Mauer zwischen Text und Kontext allerdings doch schon wieder bröckeln.

Der Impuls, Texte von ihren Kontexten zu emanzipieren, ist der Celan-Forschung als Reaktion auf biographisierende Tendenzen alles andere als unbekannt: Als prominentester Versuch, eine solche Abgrenzungsgeste zu vollziehen, kann gewiss Peter Szondis Text *Eden* [1971] zu Celans Gedicht *Du liegst* [1967] gelten, dessen besondere Stärke darin besteht, dass sein Verfasser sich das Scheitern dieser Unternehmung selbst offen eingesteht. Wie im Diskurs um *Wolfsbohne* führt das bei Szondi zu einer Verunsicherung von Gattungsgrenzen – hier nun die Wissenschaftlichkeit des eigenen Textes betreffend: Der Literaturwissenschaftler liefert in *Eden* einen, wie er es nennt, »biographischen Bericht«.<sup>14</sup> Der interpretatorische Teil seiner Studie hingegen, der das Gedicht von diesem biographischen Teil emanzipieren soll, bricht an einem Punkt ab, bleibt unvollendet. Die Leitfrage, die Szondi umtreibt – und an die Grenzen der Gattung ›Interpretation‹ treibt –

<sup>10</sup> Christoph Parry: »Paul Celan and Hermeticism«. In: TLS. *Times Literary Supplement* 4914 (1997), S. 26.

<sup>11</sup> Vgl. Franz Wurm: »Paul Celan's ›Wolfsbohne‹«. In: TLS. *Times Literary Supplement* 4918 (1997), S. 17.

<sup>12</sup> Wurm: »Paul Celan's ›Wolfsbohne‹«, S. 17.

<sup>13</sup> Wurm: »Paul Celan's ›Wolfsbohne‹«, S. 17.

<sup>14</sup> Peter Szondi: »Eden«. In: Ders.: *Celan-Studien*. Hg. v. Jean Bollack. Frankfurt/Main 1973, S. 113–125, hier S. 119.

*Was muss man wissen, um Celans Gedichte zu verstehen?*,<sup>15</sup> erscheint im Fall von *Wolfsbohne* jedoch von vornherein auf den Kopf gestellt: Wo ein Gedicht die Umstände »erklärt«, besteht zweifellos eine enge Verflochtenheit zwischen Text und Kontext. Von einer Deutungshoheit der Umstände über den poetischen Text ist jedoch nicht auszugehen. Das Gedicht, das vielleicht »eigentlich kein Gedicht« ist, emanzipiert sich gegenüber dem Kontext nicht, indem es ihn ausschließt, sondern indem es ihm gegenüber selbst eine deutende, erklärende, anverwandende – kurzum: gestaltende – Rolle einnimmt. Für die Interpretation folgt daraus: Weder sind Kontexte als unumstößliches Erklärungsmaterial heranzuziehen, noch sind sie auszublenden. Will man Text und Kontext in ihrer Verflochtenheit betrachten, scheint es vielmehr geboten, den Fokus von definitorisch-räumlichen Kategorisierungsversuchen auf die Praktiken zu verschieben, mit denen dieses Verhältnis ausgelotet und gestaltet wird. Nach der Beleuchtung des ›Schreibanlasses‹ für Celans *Wolfsbohne* – der Blöcker-Kritik – soll hier folglich nicht versucht werden, das Gedicht aus seiner Entstehungsgeschichte heraus zu erklären. In meiner Interpretation des Textes will ich den Blick stattdessen umkehren und fragen: Was heißt es, dass *Wolfsbohne* »all das erklärt«?<sup>16</sup> Welche Ein-, Aus- und Abgrenzungsdynamiken stecken im Text und inwiefern ermöglichen sie ein vertiefteres Verständnis jener Rückzugsgesten, die die Publikationsgeschichte des Textes bestimmen? Solch eine Lektüre des Gedichts eröffnet nicht nur neue mögliche Antworten darauf, weshalb Celan meinte, »mit diesen Worten [...] nicht in die Öffentlichkeit«<sup>17</sup> zu können. Sie liefert auch eine Grundlage für die Diskussion der Frage, wie Öffentlichkeit von Celan gedacht wird und welche Rolle mehrsprachiges Schreiben für die Positionierung des Autors in der deutschsprachigen Öffentlichkeit spielt.

---

15 Zur Bedeutung dieser Frage für die Celan-Forschung im weiteren Sinne vgl. Barbara Wiedemann: »LESEN SIE! IMMERZU NUR LESEN«: Celan-Lektüre und Celans Lektüren«. In: *Poetica* 36/1–2 (2004), S. 169–191, hier S. 171.

16 Teile dieses Kapitels sind im Rahmen folgenden Aufsatzes publiziert worden: Jana Maria Weiß: »Leg den Riegel vor:« Abgrenzungsstrukturen in Celans *Wolfsbohne*«. In: *Celan-Perspektiven* 2 (2020), S. 41–67.

17 Paul Celan an Rudolf Hirsch, 15.03.1960, DLA, D:Celan/Fischer-Verlag, Briefe von ihm an Rudolf Hirsch, D 90.1.2927/2.

## Celan, Blöcker und der »Kommunikationscharakter der Sprache«

In seiner Rezension von Celans Band *Sprachgitter* hatte Günter Blöcker dessen Gedichte als »vorwiegend graphische Gebilde« bezeichnet, denen es an »dinghafter Sinnlichkeit« und »Fühlung mit der ausserhalb seines kombinationsfreudigen Intellekts gelegenen Wirklichkeit« fehle.<sup>18</sup> Celans *Todesfuge* und sein Gedicht *Engführung* beschrieb er als »kontrapunktische Exerzitien auf dem Notenpapier oder auf stummen Tasten – Augenmusik, optische Partituren, die nicht voll zum Klang entbunden sind«.<sup>19</sup> Diese Kritikpunkte stellt Blöcker in Zusammenhang mit Celans »Herkunft«:

Celan hat der deutschen Sprache gegenüber eine grössere Freiheit als die meisten seiner dichtenden Kollegen. Das mag an seiner Herkunft liegen. Der Kommunikationscharakter der Sprache hemmt und belastet ihn weniger als andere. Freilich wird er gerade dadurch oftmals verführt, im Leeren zu agieren.<sup>20</sup>

Worauf der Begriff der »Herkunft« anspielt, wird in der Rezension nicht offengelegt. Die Modalverb-Formulierung »das mag« verstärkt zudem die Vagheit, die dieser Aussage anhaftet. Wie aus diversen Briefen hervorgeht, die Celan in Reaktion auf Blöckers Kritik an Freunde und Schriftstellerkolleg:innen schreibt, ordnet er selbst die Bemerkung als antisemitisch ein. Dem Autor Paul Schallück schickt er Blöckers Text am 19.10.1959 mit den Worten »eine Besprechung meines letzten Gedichtbandes – nein, nein, nicht von Goebbels, sondern von Günter Blöcker ...«<sup>21</sup> und fügt in einem nachgelagerten Brief an denselben am 26.10.1959 hinzu: »Die Blöcker-Kritik ist nicht, wie der Jud-Süß-Aufsatz von Korn im ›Reich‹ vom 29.IX.1940 erschienen, sondern im Tagesspiegel vom 11.X.1959!«<sup>22</sup> Die Verbindungslinie, die Celan vom Tagesspiegel der 1950er Jahre zu der von Joseph Goebbels herausgegebenen nationalsozialistischen Wochenzeitung *Das Reich* zieht, ist alles andere als bloße Polemik. Wie Axel Schildt in seiner Studie *Medien-Intellektuelle in der Bundesrepublik* (2020) nachzeichnet, rekrutieren sich die westdeutschen Redaktionen der Nachkriegszeit maßgeblich aus dem Kreise ehemaliger Autor:innen des *Reichs*. »Bei der Betrachtung publizistischer Biographien der Nachkriegszeit«, so Schildt, »gewinnt man den Eindruck, dass die Mitarbeit an Goebbels' *Reich* nicht nur keine Nachteile mit sich

<sup>18</sup> Günter Blöcker: »Gedichte als graphische Gebilde«. In: Der Tagesspiegel. 11.10.1959, zit. n. dem Abdruck in: Bachmann/Celan, Nr. 143.1, S. 124.

<sup>19</sup> Blöcker zit. n. Bachmann/Celan, S. 124.

<sup>20</sup> Blöcker zit. n. Bachmann/Celan, S. 124.

<sup>21</sup> Celan an Schallück, 19.10.1959. In: Celan/Rhein. Freunde, Nr. 33, S. 285.

<sup>22</sup> Celan an Schallück, 26.10.1959. In: Celan/Rhein. Freunde, Nr. 34, S. 286.

brachte, sondern für die Nachkriegskarriere mitunter von erheblichem Nutzen war.<sup>23</sup> Kontinuitäten zwischen dem *Reich* und der westdeutschen Nachkriegspresse, so wird an Blöckers Rezension ersichtlich, zeigen sich jedoch nicht allein mit Blick auf die Lebensläufe: Wie die Journalisten-Karrieren finden auch antisemitische Diskurse oft nahezu ungebrochene Fortsetzung. Diese ideologische Kontinuität unterstreicht auch Paul Schallück, der Celan in seiner Antwort vom 15.11.1959 zustimmt, dass die Rezension

wirklich und wahrhaftig mit der Tinte des Goebbels geschrieben wurde, unbewußt vielleicht, meinerwegen; aber das ist keine Entschuldigung. Für das Phänomen ist es umso schrecklicher, daß ein Blöcker – ich will es zu seinen Gunsten noch immer annehmen – seinen Federhalter unbewußt in Goebbels' Tintenfaß taucht.<sup>24</sup>

Schallück, der im selben Jahr die *Germania Judaica*, eine Bibliothek zur Geschichte des deutschen Judentums, mitgründet, gehört damit zu den wenigen Zeitgenossen, die Celans Antisemitismus-Vorwurf gegenüber Blöcker teilen. Dass der Schriftsteller Blöcker zugesteht, diese Haltung womöglich nicht aktiv zu vertreten, sondern »unbewusst« einen antisemitischen Diskurs fortzuschreiben, macht die Rezension aus seiner Sicht keineswegs weniger problematisch – im Gegenteil. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass Schallück seiner Antwort an Celan einen Vortrag über »Anti-Intellektualismus« mit dem Titel *Die elenden Intellektuellen* beilegt, den er einige Monate zuvor für den Sender *Freies Berlin* verfasst hatte.<sup>25</sup> Damit setzt er Blöckers Kritik in Bezug zu einer Diskurstradition, die, wie er auch in seinem Vortrag betont, seit jeher in einem symbiotischen Verhältnis zum Antisemitismus steht. Wenn Blöcker wiederholt den Begriff der »selbstbesessenen Kombinatorik« ins Feld führt und moniert, Celans Dichtung sei mangels »Sinnlichkeit« von einem technizistischen Intellektualismus geprägt,<sup>26</sup> so scheint in dieser ästhetischen Kritik das antisemitische Stereotyp »des« Juden als kühlem Rationalisten auf, der nicht zu gefühlvollem sprachlichen Ausdruck fähig sei und sich stattdessen unkreativer, wenn nicht gar plagiatorischer Techniken bediene – ein Feindbild, das für den Anti-Intellektualismus eine tragende Rolle spielt.<sup>27</sup>

23 Axel Schildt: Medienintellektuelle in der Bundesrepublik. Göttingen 2020, S. 65.

24 Celan an Schallück, 15.11.1959. In: Celan/Rhein. Freunde, Nr. 35, S. 287.

25 Vgl. Paul Schallück: Die elenden Intellektuellen, abgedruckt in: Celan/Rhein., S. 289–292.

26 Blöcker zit. n. Bachmann/Celan, Nr. 143.1, S. 124–125.

27 Vgl. dazu Ingeborg Nordmann: »Der Intellektuelle«. Ein Phantasma«. In: Julius H. Schoeps & Joachim Schlör (Hg.): Bilder der Judenfeindschaft. Antisemitismus. Vorurteile und Mythen. Augsburg 1999, S. 252–259; sowie Dietz Bering: Die Intellektuellen. Geschichte eines Schimpfwortes. Stuttgart 1978.

Die beschriebene Verschränkung von Antisemitismus und Anti-Intellektualismus ist diskursgeschichtlich eng mit Fragen der Sprachzugehörigkeit verquickt. Als wohl prominentestes Beispiel ist in diesem Zusammenhang Richard Wagners Aufsatz *Das Judenthum in der Musik* von 1850 anzuführen, in dem die mit aufklärerischem Intellektualismus verknüpften Charakteristika der Gefühllosigkeit und emotionalen Kälte zur Ausgrenzung von Jüdinnen und Juden aus der nationalen Sprachgemeinschaft in Stellung gebracht werden. Wagner schreibt: »Der Jude spricht die Sprache der Nation, unter welcher er von Geschlecht zu Geschlecht lebt, aber er spricht sie immer als Ausländer«,<sup>28</sup> und begründet dies mit einer Beschreibung »des« Juden als kühlem Intellektuellen, dem die emotionale Bindung zur nationalen Gemeinschaft fehle:

Fremd und theilnahmlos steht der gebildete Jude inmitten einer Gesellschaft, die er nicht versteht, mit deren Neigungen und Bestrebungen er nicht sympathisirt, deren Geschichte und Entwicklung ihm gleichgiltig geblieben.<sup>29</sup>

Als »theilnahmlos[er]«, ungerührter Außenseiter der nationalen Gemeinschaft bliebe »dem« Juden – den Wagner bezeichnenderweise durchgängig in der den Außenseiterstatus betonenden Form des Singular beschreibt – auch die Zugehörigkeit zur Nationalsprache verwehrt, denn:

Zunächst muß im Allgemeinen der Umstand, daß der Jude die modernen europäischen Sprachen nur als erlernte, nicht als angeborene Sprachen redet, ihn von aller Fähigkeit, in ihnen sich seinem Wesen entsprechend, eigenthümlich, selbstständig kundzugeben, ausschließen. Eine Sprache, ihr Ausdruck und ihre Fortbildung, ist nicht das Werk Einzelner, sondern einer geschichtlichen Gemeinsamkeit: nur wer unbewußt in dieser Gemeinsamkeit aufgewachsen ist, nimmt auch an ihren Schöpfungen theil. Der Jude stand aber außerhalb einer solchen Gemeinsamkeit, einsam mit seinem Jehova in einem zersplitterten, bodenlosen Volksstamme, welchem alle Entwicklung aus sich versagt bleiben mußte, wie selbst die eigenthümliche (hebräische) Sprache dieses Stammes ihm nur als eine todte erhalten ist. In einer fremden Sprache wahrhaft zu dichten, ist nun bisher selbst den größten Genies noch unmöglich gewesen. Unsre ganze europäische Civilisation und Kunst ist aber für den Juden eine fremde Sprache geblieben; denn, wie an der Ausbildung dieser, hat er auch an der Entwicklung jener nicht theilgenommen, sondern kalt, ja feindselig hat der Unglückliche, Heimathlose ihr höchstens nur zugesehen.<sup>30</sup>

---

<sup>28</sup> Richard Wagner: *Das Judenthum in der Musik*. Leipzig 1869, S. 14.

<sup>29</sup> Wagner: *Das Judenthum in der Musik*, S. 18–19.

<sup>30</sup> Wagner: *Das Judenthum in der Musik*, S. 19.

Wagner nutzt hier die seit dem 18. Jahrhundert wirkmächtige Vorstellung einer organischen Verbindung von Sprecher, Sprache und Nation,<sup>31</sup> um jüdischen Künstlerinnen und Künstlern ihre Zugehörigkeit zur Nationalsprache und damit ihre Fähigkeit zu kreativer Originalität abzusprechen. Durch die Verknüpfung vitalistischer Gegensätze wie ›lebendig‹ und ›tot‹, ›warm‹ und ›kalt‹ mit der Opposition von ›innen‹ und ›außen‹ (Teil der Sprachgemeinschaft versus einsamer Außenseiter) wird eine Vorstellung von ›natürlicher‹ Sprachzugehörigkeit entworfen, die, unabhängig von Sprachgebrauch und Sprachkompetenz, allein an der Identität des Sprechers festzumachen ist:

In dieser Sprache, dieser Kunst kann der Jude nur nachsprechen, nachkünsteln, nicht wirklich redend dichten oder Kunstwerke schaffen. [...] Hören wir einen Juden sprechen, so verletzt uns unbewußt aller Mangel rein menschlichen Ausdruckes in seiner Rede: die kalte Gleichgiltigkeit des eigenthümlichen ›Gelabbers‹ in ihr steigert sich bei keiner Veranlassung zur Erregtheit höherer, herzdurchglühter Leidenschaft.<sup>32</sup>

Indem Wagner vage Kategorien wie die einer ›natürlichen‹ Sprechweise und des »rein menschlichen Ausdrucks« als Kriterien von Sprachzugehörigkeit ins Feld führt, schafft er die Voraussetzungen für die Ausgrenzung von Jüd:innen aus der deutschen Sprachgemeinschaft. Unter Berufung auf eine sprachlich letztlich nicht messbare ›Authentizität‹ lassen sich Personen ungeachtet ihrer Sprachkompetenz willkürlich als ›Fremd-Sprechende‹ markieren.<sup>33</sup> Diese Ausführungen Wagners zeigen exemplarisch, wie eng Technizismus-Vorwürfe und die Unterstellung eines unemotionalen Sprachgebrauchs mit dem Ausschluss von Jüd:innen aus der deutschen Sprache verschränkt sind.

31 Yasemin Yildiz hat diese Vorstellung von der ›natürlichen‹ Zugehörigkeit eines Sprechers zu einer Sprache, der Muttersprache, die ihn an eine Nation bindet, als »monolingual paradigm« beschrieben: Yasemin Yildiz: *Beyond the Mother Tongue. The Postmonolingual Condition*. New York 2012, S. 7.

32 Wagner: *Das Judenthum in der Musik*, S. 15–16.

33 In seiner Studie *Deutsche Juden – deutsche Sprache. Jüdische und judenfeindliche Sprachkonzepte und -konflikte 1893–1933* zeigt Arndt Kremer, wie dieser bei Wagner in Stellung gebrachte Ausschlussmechanismus im 20. Jahrhundert unter Berufung auf die Kategorie der ›Rasse‹ fortgeführt wird. So schreibt ein Journalist des antisemitischen Periodikums *Der Hammer* im Jahr 1927: »[D]as Blut ›spricht‹. Wo der unverbildete deutsch-germanische Mensch spricht, spricht er blutsecht deutsch; wo der Jude ›deutsch‹ spricht, spricht er jüdisch-deutsch.« (Eskau in *Der Hammer* 519 (1927), S. 78, zit. n. Arndt Kremer: *Deutsche Juden – deutsche Sprache. Jüdische und judenfeindliche Sprachkonzepte und -konflikte 1893–1933*, Berlin 2007, S. 118). Wie das Adjektiv »unverbildet« anzeigt, spielen Anti-Intellektualismus und Authentizitätsvorstellungen dabei weiterhin eine tragende Rolle.

Wenn Blöcker konstatiert, Celans Gedichten mangle es an »Sinnlichkeit« und »Fühlung mit der ausserhalb seines [Celans, J.M.W.] kombinationsfreudigen Intellekts gelegenen Wirklichkeit« und dies mit dem Verweis auf die »Herkunft« des Autors begründet, so steht er in der Tradition dieses Diskurses und schreibt ihn fort.<sup>34</sup> Blöckers Aussage, Celan habe »der deutschen Sprache gegenüber eine grössere Freiheit«, rekurriert auf den Topos mangelnder Verwurzelung jüdischer Sprecher:innen und verortet den Autor außerhalb der deutschen Sprachgemeinschaft.<sup>35</sup> Der trügerisch positiv formulierte Folgesatz »Der Kommunikationscharakter der Sprache hemmt und belastet ihn weniger als andere.« vollendet diese Ausgrenzungsgeste, wird mit dem »Kommunikationscharakter« doch auf die zwischenmenschliche Funktion von Sprache und damit auf ihre gemeinschaftsstiftende Dimension verwiesen.<sup>36</sup> Die komparative Konstruktion »ihn weniger als andere«, die zwischen Celan auf der einen und einer nicht näher bestimmten Mehrzahl von Personen auf der anderen Seite unterscheidet, verleiht der sozial ausschließenden Dynamik durch die Opposition von »Einem versus Viele«, Singular versus Plural, dabei besonderen Nachdruck.<sup>37</sup>

Dass Blöcker am 29.10.1959 in einem Brief an Celan behauptet, »dass mir die Tatsache Ihrer jüdischen Abstammung überhaupt erst bewusst geworden ist, als ich von Ihrer Reaktion erfuhr«, und erklärt, mit dem Begriff der »Herkunft« habe er lediglich darauf Bezug genommen, dass Celan »als Deutschsprechender in Rumänien aufgewachsen« ist und aus diesem Grund »in einer gewissen Distanz zur Sprache« lebe, erweist sich für die von der Rezension vollzogene Ausgrenzungsgeste in mehrfacher Hinsicht als unerheblich.<sup>38</sup> Zunächst ist im Anschluss an Schallücks Argument, es sei »umso schrecklicher, daß ein Blöcker [...] seinen Federhalter unbewußt in Goebbels' Tintenfaß taucht«,<sup>39</sup> hervorzuheben, dass die Intention beziehungsweise die innere Haltung eines Autors nicht als ausschlaggebende Kriterien dafür gelten können, ob es sich um einen antisemitischen Text handelt. Wie der hier angestellte Seitenblick auf Wagners Schrift *Das Judenthum in der Musik* exemplarisch gezeigt hat, rekurriert die Rezension auf antisemitische Topoi und macht Anleihen bei historischen judenfeindlichen Diskursen, zu deren Aufrechterhaltung sie damit – unabhängig vom Bewusstsein ihres Autors – einen Beitrag leistet. Doch auch jenseits dieser antisemitischen Struktur ist die der Rezension eingeschriebene

---

34 Blöcker zit. n. Bachmann/Celan, Nr. 143.1, S. 124.

35 Blöcker zit. n. Bachmann/Celan, Nr. 143.1, S. 124.

36 Blöcker zit. n. Bachmann/Celan, Nr. 143.1, S. 124.

37 Blöcker zit. n. Bachmann/Celan, Nr. 143.1, S. 124.

38 Blöcker zit. n. Celan/Rhein. Freunde, Dossier IV.I, Nr. 4d, S. 396.

39 Celan an Schallück, 15.11.1959. In: Celan/Rhein. Freunde, Nr. 35, S. 287.

Ausgrenzungsgeste nicht zu relativieren: Selbst wenn man Blöckers Bemerkung zu Celans »Herkunft« als rein geographische Verortung gelten ließe, also als Verweis darauf, dass der Dichter außerhalb Deutschlands, in der Bukowina, aufgewachsen ist, reproduziert die Kritik die Vorstellung von Sprachzugehörigkeit als einer Kategorie, für die nicht das Verhältnis des einzelnen Sprechers zu dieser Sprache ausschlaggebend ist, sondern dessen Eingebundenheit in eine Gemeinschaft, hier die deutsche Nation. Damit werden all diejenigen, die außerhalb des nationalen Kollektivs verortet werden – ob durch gruppenbezogene Ausgrenzung oder durch geographische Grenzen – auch ›von der Sprache‹ ausgeschlossen.

Blöckers Rezension vollzieht so eine Geste der Untersagung, wie sie Jacques Derrida in seinem Text *Le Monolinguisme de l'autre* (dt. *Die Einsprachigkeit des Anderen*, 1996) beschrieben hat. An den Anfang dieser Reflexion über Sprachzugehörigkeit, Ein- und Mehrsprachigkeit stellt Derrida seine eigene Sprachbiographie, die Geschichte eines in Algerien aufgewachsenen französischsprachigen Juden. Diese sei, so Derrida, grundlegend von »Untersagung« bestimmt,<sup>40</sup> denn während er infolge der kolonialen Sprachpolitik in Algerien mit der französischen Sprache aufwuchs, sah er sich von dieser, seiner Sprache doch stets ausgeschlossen. Ein einschneidendes Erlebnis stellte dabei die Aberkennung der französischen Staatsbürgerschaft von Jüd:innen durch das Vichy-Regime im Jahr 1942 dar, in deren Kontext Derrida aufgrund seiner jüdischen Herkunft auch vom französischsprachigen Schulunterricht ausgeschlossen wurde. Doch die Erfahrung der Untersagung besitzt noch eine zweite, von diesen konkreten Ereignissen losgelöste Dimension: So führt Derrida seinen Ausschluss aus der französischen Sprache auch auf die Kolonialsituation zurück, wenn er erklärt, als »Franko-Maghrebiner« bliebe er aus Perspektive der »Metropole« immer ein illegitimer Sprecher des Französischen.<sup>41</sup> Diese ›doppelte‹ Untersagung – zum einen bedingt durch die jüdische Identität, zum anderen durch das (post-)koloniale Verhältnis von Zentrum und Peripherie – ist auf die Biographie Paul Celans, der sich als jüdischer Dichter aus der rumänischen Bukowina nach 1945 in der deutschen Literaturlandschaft zu behaupten suchte, sicher nicht einfach übertragbar.<sup>42</sup> Derrida selbst hat

40 Jacques Derrida: *Die Einsprachigkeit des Anderen oder die ursprüngliche Prothese*. München 2003, S. 71.

41 Derrida: *Die Einsprachigkeit des Anderen*, S. 25 & 72, Hervorhebung im Original.

42 Amir Eshel beschreibt eine Doppelstruktur des ›Otherings‹ Celans als »Ostjude«: Vgl. Amir Eshel: »Paul Celan's Other. History, Poetics, and Ethics«. In: *New German Critique* 91 (2004), S. 57–77, hier S. 59. Auch Iulia-Karin Patrut spricht in diesem Zusammenhang von einem »westlich-hegemonialen Blick«, der Celan »als Jude und als Osteuropäer in gleich zweifacher Weise traf.« und diskutiert dies aus postkolonialer Perspektive (Iulia-Karin Patrut: »Paul Celan postkolonial«. In: *transcarpathica. germanistisches jahrbuch rumänien* 11 (2012), S. 101–118, hier S. 106). Zur



hier jedoch Ähnlichkeiten erkannt: In einer Fußnote, die sich über mehrere Seiten erstreckt, nimmt der Verfasser auf Celan Bezug und erklärt, er und der bukowinische Dichter wären trotz unleugbarer Unterschiede unter einer gemeinsamen, noch zu erfindenden »Taxonomie« zu fassen.<sup>43</sup>

In ihrem Untersagungsgestus stellt die Blöcker-Kritik in dieser Zeit keineswegs einen Einzelfall dar. Bereits fünf Jahre zuvor hatte Hans Egon Holthusen Celans dichterische Sprache mit Verweis auf dessen Herkunft als ›fremd‹ markiert:

In Paul Celan, der am östlichen Rande des deutschen Sprachgebiets, in Czernowitz, geboren wurde und seit vielen Jahren in Paris lebt, begegnet uns ein Fremdling und Außenseiter der dichterischen Rede.<sup>44</sup>

Mit den an die Plagiatsvorwürfe geknüpften Zweifeln an Celans Fähigkeit zu ›authentischem‹, ›natürlichem‹ Ausdruck werden auch im Rahmen der ›Goll-Affäre‹ implizit Fragen von Sprachzugehörigkeit verhandelt.<sup>45</sup> Gemein ist all diesen Gesten der Untersagung, dass sie die Zugehörigkeit des Sprechers zu einer Sprache infrage stellen beziehungsweise als illegitim kennzeichnen und dabei ex negativo eine ›intakte‹ einsprachige Gemeinschaft konstruieren, von der dieser Sprecher ausgegrenzt wird.

Solche Entwürfe homogener Sprachgemeinschaften und die damit einhergehenden Grenzziehungen spielen eine zentrale Rolle für Celans Schreiben. In seiner engen Bezogenheit auf Blöckers Kritik macht das Gedicht *Wolfsbohne* von 1959 dies besonders deutlich. Der Begriff der ›Bezogenheit‹ ist dabei nicht im Sinne einer deterministischen Beziehung zwischen Entstehungskontext und literarischem Text misszuverstehen, ebenso wenig soll hier ein psychologisierender Ansatz verfolgt werden, der darauf zielen würde, zu verstehen, wie ein vom Autor erlebtes Gefühl der Ausgrenzung in Dichtung ›übersetzt‹ wird. Stattdessen wird die von Derrida beschriebene Untersagung als eine in Texten wie Blöckers Kritik

---

Problematik der Übertragung postkolonialer Ansätze auf jüdische Kontexte sh. Steffen Klävers: *Decolonizing Auschwitz? Komparativ-postkoloniale Ansätze in der Holocaustforschung*. Berlin/New York 2019.

<sup>43</sup> Der gravierendste Unterschied zwischen seiner eigenen Sprachbiographie und der Celans besteht auch für Derrida darin, dass das Deutsche für Celan – ebenso wie etwa für Franz Kafka – anders als das »Französische[] für die algerischen Juden«, keine »koloniale« oder eine ›Sprache des Herrn‹ war. (Derrida: *Die Einsprachigkeit des Anderen oder die ursprüngliche Prothese*, S. 111).

<sup>44</sup> Hans Egon Holthusen: »Fünf junge Lyriker«. In: *Merkur* 8 (1954), S. 378–390, hier S. 385.

<sup>45</sup> Zur ›Goll-Affäre‹ vgl. Barbara Wiedemann (Hg.): *Paul Celan – Die Goll-Affäre. Dokumente zu einer »Infamie«*. Frankfurt/Main 2000.

auszumachende Exklusionsstruktur verstanden, die sich in bestimmten Mechanismen sprachlicher Ein- und Ausgrenzung manifestiert und als solche textbezogen zu beschreiben und analysieren ist. Im Folgenden wird gezeigt, wie Celans Gedicht *Wolfsbohne* die in Blöckers Rezension zutage tretende Ausgrenzungsstruktur der Untersagung poetisch deutet, ausleuchtet und ausgehend davon selbst beginnt, komplexe Dynamiken des Ein- und Ausschlusses zu entfalten.

## »Leg den Riegel vor:« – Abgrenzung I

Das Gedicht *Wolfsbohne* setzt mit einer Geste der Abgrenzung ein. Am Anfang der ersten Versgruppe steht die Aufforderung »Leg den Riegel vor:«, gefolgt von der Beschreibung eines Hausinneren:

5                      Leg den Riegel vor: Es  
                             sind Rosen im Haus.  
                             Es sind  
                             sieben Rosen im Haus.  
                             Unser  
                             Kind  
                             weiß es und schläft.

Die wiederholte Verortung »im Haus« am Ende der zweiten und vierten Zeile exponiert den hier vollzogenen Rückzug in einen abgeschlossenen, geschützten Raum. Durch die männliche Kadenz mit der Betonung auf »Haus« wird dies auch rhythmisch hervorgehoben. Nach der Abriegelung fokussiert die Versgruppe den Innenraum dieses Hauses und benennt, was sich darin befindet: Sieben Rosen, wahrscheinlich auch das schlafende Kind. Die repetitive Struktur der Aufzählung »Es sind Rosen im Haus. Es sind sieben Rosen im Haus« verleiht den Zeilen eine beruhigende, geradezu meditative Wirkung, die nicht zuletzt an rituelle sprachliche Formen wie das Gebet erinnert.<sup>46</sup> Durch diese Wiederholungsstruktur sowie

---

<sup>46</sup> Noch stärker stellen sich Assoziationen zum Gebet in der abschließenden Versgruppe ein, in der die Wiederholungsgeste zu einer dreifachen ausgebaut ist und so auch mit dem »drei- / mal / Amen.« aus V. 59–61 resoniert. Das Dreifache ist im jüdischen Gebet, das sich wiederholt auf die drei Stammesväter (»Im Namen Abrahams, Isaaks und Jakobs«) beruft, von zentraler Bedeutung. Auch die Zahl Sieben (Anzahl der Rosen und der Arme des »Siebenleuchters«), die einen direkten Bezug zur Menora herstellt, verweist auf jüdische Traditionen der Andacht. Ausführlich erläutert wird die religiöse Dimension beider Zahlen in Celans Dichtung von Vivian Liska am Beispiel des

durch das Bild des schlafenden Kindes strahlt die Versgruppe Ruhe und Geborgenheit aus. Das in der eröffnenden Aufforderung angesprochene ›Du‹, der Sprecher und das Kind scheinen im Haus friedlich zu einem ›Wir‹ (»unser Kind«) vereint. Doch das Behagliche an dieser Szene wird von einer gewissen Verunsicherung gestört: Zum einen ist da das Wissen des Kindes um die Gegenwart der Rosen, das sich auf zweierlei Arten lesen lässt. Einerseits könnte man annehmen, die Gewissheit, dass die Rosen im Haus sind, lasse das Kind ruhig schlafen. Die Tatsache, dass dieses Bewusstsein selbst im Schlaf präsent ist und so in einen eigentlich unbewussten Zustand vordringt, verleiht dem, was gewusst wird, jedoch zugleich etwas Unbehagliches. Schläft das Kind wegen oder trotz des Wissens um die Rosen? Immerhin zeugt die Präsenz der Blumen im Haus davon, dass Dinge von draußen ins Hausinnere gelangen können: Der Raum des Privaten ist also nicht ganz abgeschlossen. Dass die Rose nicht nur eine schöne und wohl-duftende Blume ist, sondern auch Dornen trägt, verstärkt diese Ambiguität und das damit verbundene Gefühl einer diffusen Bedrohung. Am deutlichsten verweist schließlich die Aufforderung zum Verriegeln auf eine Gefahr, denn sie legt nahe, das, was im Haus ist, müsse vor der Umgebung geschützt werden. Die Bewahrung des friedlichen familiären Gefüges erfordert einen Rückzug, ein Abschirmen von der Außenwelt.

Die Abriegelung, zu der das Gedicht in der ersten Zeile auffordert, wird vom Text dabei auf formaler Ebene selbst vollzogen: Zum einen durch den Doppelpunkt, der die Aufforderung zum Verschließen des Hauses von der Beschreibung des Innenraums trennt. Zum anderen kehrt die erste Versgruppe in nahezu identischer Form am Ende des Textes wieder (vgl. V. 79–87, erweitert um die Zeilen 83f.: »Es ist / der Siebenleuchter im Haus.«) und umschließt das Gedicht wie eine Klammer – ein Effekt, der durch den Einzug der Anfangs- und Schlussversgruppe sowie durch die tatsächliche Einklammerung des Textes, der zwischen den beiden Versgruppen steht, optisch verstärkt wird.

In diesem abgegrenzten, eingeklammerten Textraum adressiert der Sprecher nun seine ermordete Mutter:

(Weit, in Michailowka, in  
Gaissin, in  
10 der Ukraine, wo  
sie mir Vater und Mutter erschlugen: was

---

Gedichts Vor einer Kerze in ihrem Kapitel Gegengebet. Paul Celans Gedicht ›Vor einer Kerze‹. In: Dies.: Fremde Gemeinschaft. Deutsch-jüdische Literatur in der Moderne. Göttingen 2011, S. 153–175.

- blühte dort, was  
blüht dort? Welche  
Blume, Mutter,  
15 tat dir dort weh  
mit ihrem Namen?
- Mutter, dir,  
die du *Wolfsbohne* sagtest, nicht:  
Lupine.
- 20 Gestern kam einer von ihnen und  
tötete dich  
zum andern Mal in  
meinem Gedicht.
- Mutter.
- 25 Mutter, wessen  
Hand hab ich gedrückt,  
da ich mit deinen  
Worten ging nach  
Deutschland?
- 30 In - -, sagtest du immer, in  
- - an  
der Elbe,  
auf  
der Flucht.
- 35 Mutter, es wohnten dort . . .
- Du, die du *Wolfsbohne* sagtest.  
Sie, die die Wolfsschanze bauten. – Wer  
lebt?  
Auf der Atemspur lebst du, auf  
40 Atemsuche, im  
Gedicht.
- Mutter, ich habe  
Briefe geschrieben.

Mutter, es kam keine Antwort.  
 45 Mutter, es kam eine Antwort.  
 Mutter, ich habe  
 Briefe geschrieben an –  
 Mutter, sie schreiben Gedichte.  
 Mutter, sie schrieben sie nicht,  
 50 wär das Gedicht nicht, das  
 ich geschrieben hab um  
 deinet-  
 willen, um  
 deines  
 55 Gottes  
 willen.  
 Gelobt, sprachst du, sei  
 der Ewige und  
 Gepriesen, drei-  
 60 mal  
 Amen.

Mutter, sie schweigen.  
 Mutter, sie dulden es, daß  
 die Niedertracht uns verleumdet.  
 65 Mutter, keiner  
 fällt den Mördern ins Wort.

Mutter, sie schreiben Gedichte.  
 O  
 Mutter, wieviel  
 70 fremdester Acker trägt deine Frucht!  
 Trägt sie und nährt  
 die da töten!

Mutter, ich  
 bin verloren.  
 75 Mutter, wir  
 sind verloren.  
 Mutter, mein Kind, das  
 dir ähnlich sieht.)

Ausgehend von diesen Passagen ist *Wolfsbohne* in der Forschung intensiv als ›Erinnerungstext‹ diskutiert worden.<sup>47</sup> Durch explizite geographische Angaben stellt der Text direkte biographische Bezüge zum Vernichtungstod von Celans Eltern her und setzt diesen in Verbindung mit einem dem Sprecher in der jüngeren Vergangenheit widerfahrenen Erlebnis, das sich als Verweis auf die Blöcker-Kritik lesen lässt: »Gestern kam einer von ihnen und / tötete dich / zum andern Mal in / meinem Gedicht.« (V. 20ff.) Der Stil dieser an die Mutter gerichteten Zeilen unterscheidet sich dabei merklich von den sie umschließenden Versgruppen. Von der klar angelegten parataktischen Struktur der ersten sieben Zeilen wechselt das Gedicht in einen unruhigen Tonfall, geprägt von repetitiven Aneinanderreihungen, offenen Fragen und Satzabbrüchen. Zudem erweist sich die Anrede im Vergleich zu den freien Eingangs- und Schlussversen als stark rhythmisiert; insbesondere durch die adonischen Verse (»Mutter, ich habe«, »Mutter, sie schreiben«, »Mutter, sie schweigen«, »Mutter, sie dulden«), mit denen die dichterische Tradition der Totenklage aufgerufen wird. Dieser stilistische Kontrast verstärkt den abgrenzenden Effekt der »Leg den Riegel vor:«-Passagen, die in ihrer nüchternen Syntax die Anrede ›zwischen den Klammern‹ einhegen, oder, wie in der Forschung bisweilen argumentiert wurde, einen geschützten Raum schaffen, in dem diese Ansprache erst möglich wird. So erklärt etwa Inga Bartkuvienė, die beiden umklammernden Versgruppen »sichert[en] somit dem Ort der Erinnerung und dem des imaginären Gesprächs eine besondere Intimität«.<sup>48</sup> Doch von einem ›gesicherten‹ Raum kann mit Blick auf die eingeklammerten elf Versgruppen nur bedingt die Rede sein. Denn mit der Abriegelungsgeste der Anfangs- und Schlussversgruppe scheint die hier angestrebte Abgrenzung längst nicht vollzogen beziehungsweise geglückt. Stattdessen setzen sich die Abgrenzungsversuche auch innerhalb der Klammern weiter fort.

Dies zeigt sich zum einen in der sozial demarkierenden ›Wir/sie‹-Rhetorik, die die elf Versgruppen bestimmt. Immer wieder nennt der Sprecher ein noch näher zu bestimmendes »sie«, von dem er sich selbst (»ich«), die Mutter (»du«) und das von beiden geteilte »wir« dezidiert absetzt. Dabei sind unterschiedliche Verwendungsweisen des Pronomens zu differenzieren. Wie Bartkuvienė darlegt, gibt es in *Wolfsbohne* »drei ›Arten‹ von ›sie‹«.<sup>49</sup> Zum einen verweist »sie« auf die Nationalsozialisten (»Du, die du Wolfsbohne sagtest. / Sie, die die Wolfsschanze bauten.«, V. 36f.), zum anderen auf Stimmen der zeitgenössischen Literaturkritik

47 Vgl. u.a. Eshel: »Blumen der Geschichte, Blumen der Erinnerung«; Bartkuvienė: »(Un)lesbarkeit der Erinnerung«.

48 Bartkuvienė: »(Un)lesbarkeit der Erinnerung«, S. 107.

49 Bartkuvienė: »(Un)lesbarkeit der Erinnerung«, S. 116.

(»Gestern kam einer von ihnen und / tötete dich / zum andern Mal in / meinem Gedicht«, V. 20ff.) und zuletzt auch auf diejenigen, die diesen Stimmen nichts entgegensetzen (»Mutter, sie schweigen, / Mutter sie dulden es, daß / die Niedertracht uns verleumdet. / Mutter, keiner / fällt den Mördern ins Wort«, V. 62ff.). Indem Celan den Umgang der Literaturkritik mit seinen Gedichten mit Tötungsakten gleichsetzt und die Akteure als »Mörder« bezeichnet, zieht er eine Verbindung zu den von den Nationalsozialisten begangenen Morden. Sowohl in der Wiederholung indizierenden »Gestern [...] zum andern Mal« (V. 20ff.) als auch in der präsentischen Verwendung des Verbs »töten« (V. 72) wird suggeriert, das Morden würde in der Gegenwart fortgesetzt. Damit stellt das Gedicht Ausgrenzungsgesten wie die in Blöckers Artikel in den Kontext einer viel fundamentaleren Untersagung – der vollständigen Eliminierung von Zugehörigkeit durch die Vernichtungstode der Shoah. Die dritte mit dem Pronomen »sie« verknüpfte Gruppe ist von den Mördern der Vergangenheit und denen der Gegenwart noch einmal zu unterscheiden. Als Duldende bringen sie Ausgrenzung nicht aktiv hervor, dennoch werden sie durch die Zusammenführung aller drei Gruppen im Pronomen »sie« als Teil des Kollektivs ausgewiesen, von dem die gewaltsame Untersagung ausgeht. Der Sprecher setzt sich, die Mutter und sein Kind somit in Opposition zu einer Gemeinschaft, die trotz innerer Heterogenität im gemeinsamen Personalpronomen »sie« als eine Einheit figuriert. Die fünfte Versgruppe der Ansprache nennt dieses Kollektiv beim Namen:

25     Mutter, wessen  
            Hand hab ich gedrückt,  
            da ich mit deinen  
            Worten ging nach  
            Deutschland?

Das durch die »Wir/sie«-Rhetorik konturierte oppositionelle Gegenüber wird hier explizit mit »Deutschland«, dem Land, der Nation verknüpft. Zudem erscheint die vom Gedicht thematisierte und performierte Grenzziehung in diesen Zeilen in Form einer sprachlichen Differenzierung. Bereits in der Beschreibung »Gestern kam einer von ihnen und / tötete dich / zum andern Mal / in meinem Gedicht« (V. 20ff.) wurde die sich in der Gegenwart vollziehende gewaltsame Ausgrenzung in direkten Bezug zu Sprache und Literatur gesetzt. Wenn nun von den Worten der Mutter die Rede ist, mit denen der Sprecher »nach Deutschland« ging, so wird endgültig offenbar, dass *Wolfsbohne* grundlegende Fragen von Sprachzugehörigkeit verhandelt. Als Muttersprache, die das Dichter-Ich im Gepäck trägt, die also zugleich die Sprache seiner Dichtung ist, erscheint an dieser Stelle wortwörtlich

die Sprache der Mutter. Das Possessivpronomen (»deine[]« Worte) kennzeichnet diese als ein individuelles Idiom und setzt sie so in Differenz zur Nationalsprache.<sup>50</sup> Diese Abgrenzung von der gemeinschaftsstiftenden Sprache des Kollektivs spiegelt sich auch in der räumlichen Distanz, die zwischen den »Worten« der Mutter und »Deutschland« besteht. Erst das schreibende Ich trägt die Worte dorthin. Mutter-Sprache und Dichter-Sprache werden hier eingeführt und in Opposition zur Sprache der nationalen Gemeinschaft gesetzt.<sup>51</sup>

Alle bisher angestellten Beobachtungen weisen darauf hin, dass das Gedicht die ausschließende Dynamik der Untersagung aufgreift, indem es seinerseits eine Abgrenzungsgeste vollzieht. Die binäre ›Wir/sie‹-Rhetorik, in der einige wenige Individuen (das Ich, die Mutter, das Kind) einer Gemeinschaft der Vielen (dem Pluralpronomen »sie«) gegenübergestellt werden, und die Darstellung der eigenen Muttersprache als eine Art ›Individualsprache‹, die in einem distanzierten Verhältnis zur deutschen Sprachgemeinschaft steht, weisen bemerkenswerte strukturelle Ähnlichkeiten zu Blöckers Fixierung des Dichters Celan in einer Außenseiterposition und den damit verknüpften Thesen zum mangelnden »Kommunikationscharakter« seiner poetischen Sprache auf.<sup>52</sup> Auf den ersten Blick scheint *Wolfsbohne* dem Ausschlussmechanismus der Untersagung also mit einer Rückzugsgeste zu begegnen. Doch die dem Gedicht eingeschriebenen Dynamiken der Ein- und Ausgrenzung sind komplexer. Dies zeigt sich besonders eindringlich an der zentralen Differenzierung zwischen »Wolfsbohne« und »Lupine«, der ich mich nun genauer widme.

<sup>50</sup> Eine ähnliche Distanzierung von der Nationalsprache und dem nationalen Kollektiv findet sich in einem Brief Paul Celans an Gisèle Celan-Lestrange von einer Deutschlandreise am 28.09.1955: »[D]ie Sprache, mit der ich meine Gedichte mache, hat in nichts etwas mit der zu tun, die hier oder anderswo gesprochen wird [...]. Wenn es noch Quellen gibt, aus denen neue Gedichte (oder Prosa) hervorsprudeln könnten, so werde ich sie nur in mir selber finden und nicht etwa in den Gesprächen, die ich in Deutschland mit Deutschen auf Deutsch führen könnte.« (Paul Celan an Gisèle Celan-Lestrange, 28.09.1955. In: Celan/Lestrange (dt.). Band 1, Nr. 14, S. 75).

<sup>51</sup> Folgt man der hier angelegten poetologischen Lesart von Verwandtschaftsbeziehungen, lässt sich das Kind in *Wolfsbohne*, das das Dichter-Ich wiederholt als sein eigenes ausweist (»unser Kind«, V. 5; »mein Kind«, V. 77), nicht zuletzt als das Gedicht selbst betrachten. Eine solche Verbindung zwischen Kind und Gedicht als Schöpfung des Dichters in Celans Texten hat auch Hans Graubner in seinen Interpretationen von *Schwarze Flocken* und *Du darfst* herausgestellt (vgl. Hans Graubner: »Unter dem Neigungswinkel«. Celans biographische Poetologie. Würzburg 2018, S. 52–53 & 92). Die letzten Zeilen der Ansprache in *Wolfsbohne* »Mutter, mein Kind, das / dir ähnlich sieht.«, V. 77–78) unterstreichen so gesehen auch die Ähnlichkeit zwischen der Sprache der Mutter und der Sprache des Gedichts.

<sup>52</sup> Blöcker zit. n. Bachmann/Celan, Nr. 143.1, S. 124.



## »nicht: / Lupine« – Abgrenzung II

Abgesehen vom Titel taucht das Wort »Wolfsbohne« im Gedicht an zwei weiteren Stellen auf. Die erste Stelle (V. 17–19) ordnet es explizit der Sprache der Mutter zu und setzt es zugleich in Opposition zum Begriff »Lupine«:

Mutter, dir,  
die du *Wolfsbohne* sagtest, nicht:  
Lupine.

Auch in diesen Zeilen wird die Sprache der Mutter durch die binäre Gegenüberstellung der beiden Wörter von einer anderen Sprache, einer anderen Sprechweise, abgegrenzt. In der Verbindung der Negation »nicht« mit dem Doppelpunkt und dem Zeilensprung ist diese Grenze deutlich markiert. Zudem tritt zwischen beiden Begriffen ein Kontrast hervor: Einerseits klanglich, durch die tiefen, dunklen Vokallaute in »Wolfsbohne« und den hohen, hellen betonten Vokal in »Lupine«; andererseits graphisch durch die Kursivierung des Wortes »*Wolfsbohne*«.

Doch worin genau besteht der Unterschied zwischen ›Wolfsbohne‹ und ›Lupine‹? Beides bezeichnet ein und dieselbe Blume: eine teils giftige, Hülsenfrüchte tragende Pflanze mit »fingerförmig geteilten Blättern und großen, in traubigen Ständen angeordneten Blüten«. <sup>53</sup> Es handelt sich also um eine Differenz, die auf sprachlicher Ebene auszumachen ist. Dabei lassen sich die beiden Begriffe unterschiedlichen Spracheinheiten zuordnen. Wir haben es mit einer mehrsprachigen Stelle im Gedicht zu tun, in der eine Grenze zwischen verschiedenen Spracheinheiten ästhetisch exponiert wird und so besondere Bedeutung gewinnt. An dieser Stelle ist jedoch entscheidend, dass es sich bei der durch die Grenzziehung herausgestellten Mehrsprachigkeit um »innere Mehrsprachigkeit« handelt. <sup>54</sup> Sowohl das Wort ›Wolfsbohne‹ als auch das Wort ›Lupine‹ gehören zum Wortschatz der deutschen Sprache. Insofern stellt die hier vollzogene Differenzierung gerade keine resignierte Rückzugsgeste aus der

<sup>53</sup> Heinrich Marzell u.a. (Hg.): Wörterbuch der deutschen Pflanzennamen. Band 2. Daboecia – Lythrum. Köln 1972, Sp. 1420.

<sup>54</sup> Im Anschluss an Mario Wandruszkas Studie *Die Mehrsprachigkeit des Menschen* (1979) hat sich in der Linguistik die Unterscheidung zwischen »innerer Mehrsprachigkeit« (die Vielzahl unterschiedlicher Sprachvarietäten – Regiolekte, Dialekte, Soziolekte – innerhalb einer nationalen Einzelsprache) und »äußerer Mehrsprachigkeit« (die Vielzahl unterschiedlicher nationaler Einzelsprachen) etabliert. Vgl. dazu Claudia Maria Riehl: *Mehrsprachigkeit. Eine Einführung*. Darmstadt 2014, S. 17.

deutschen Sprache dar. Durch die Markierung der ›inneren‹ Sprachdifferenz zwischen ›Wolfsbohne‹ und ›Lupine‹ wird keine Abgrenzung von der deutschen Sprache vollzogen, sondern die Abgrenzungsdynamik selbst *ins* Deutsche verlegt. Die Frage, welche sprachlichen Einheiten dabei voneinander abgegrenzt werden, lässt sich auf zwei verschiedene Arten beantworten.

Einerseits handelt es sich bei dem Wort ›Lupine‹ um ein aus dem Lateinischen abgeleitetes Fremdwort.<sup>55</sup> Dass das Wort der Mutter in der deutschen Sprache kein fremdes ist – ›Wolfsbohne‹ und nicht ›Lupine‹ – lässt sich als Bestehen darauf lesen, dass Deutsch für die Mutter keine Fremdsprache ist. Diese Zugehörigkeitsbekundung ist dabei explizit auf die Sprache gerichtet, nicht auf die Sprachgemeinschaft: So tritt die Mutter in den besagten Zeilen (»die du *Wolfsbohne* sagtest«) weiterhin als vereinzelte Sprecherin (2. Person Singular) in Erscheinung. Zudem manifestiert sich der Versuch, beide Ebenen von Zugehörigkeit voneinander zu trennen, wenn es in der siebten Versgruppe der Ansprache heißt:

Du, die du Wolfsbohne sagtest.  
 Sie, die die Wolfsschanze bauten. – Wer  
 lebt?  
 Auf der Atemspur lebst du, auf  
 40    Atemsuche, im  
       Gedicht.

Mittels der bereits thematisierten ›Wir/sie‹-Rhetorik wird hier eine Differenzierung zwischen der deutschen Sprache der Mutter und dem nationalen Kollektiv etabliert: Die Mutter sagte das Wort ›Wolfsbohne‹, während »sie« an der ›Wolfsschanze‹, Hitlers Kriegshauptquartier, bauten. Die Gegenüberstellung von individuellem Sprechakt und gemeinsamer Aktion unterstreicht die hier getroffene Unterscheidung zwischen Sprachzugehörigkeit und Zugehörigkeit zur Gemeinschaft zusätzlich. Im Bestehen auf der deutschen Sprache hält das Gedicht die Sprachgemeinschaft somit weiterhin auf Distanz. Die partielle Identität der Wörter ›Wolfsbohne‹ und ›Wolfsschanze‹ macht jedoch zugleich deutlich, dass diese Distanz letztlich nicht aufrechtzuerhalten ist. In der Übereinstimmung des Wort-

---

<sup>55</sup> Zur Etymologie des Wortes ›Lupine‹: »Aus dem Lat. stammt entlehntes ahd. luffina (11. Jh.), das sich im Dt. nicht fortsetzt (statt dessen gilt der vom 10. Jh. an bezeugte Name Feigbohne). Botan.-lat. Lupinus erhält (1700) nomenklatorische Gültigkeit und führt zu nhd. Lupine (18. Jh.).« (Art. »Lupine«. In: Wolfgang Pfeifer u.a. (Hg.): Etymologisches Wörterbuch des Deutschen. Berlin 1993).

bestandteils ›Wolf‹ erscheinen die beiden Begriffe trotz aller Abgrenzungsgesten aufs Engste miteinander verwoben. Als deutsche Sprache ist die Sprache der Mutter folglich nie ganz vom Kollektiv zu trennen.

Dieses Scheitern der Abgrenzung lässt sich nicht zuletzt an den Grenzziehungen im Gedicht selbst erkennen, denn der durch die »Leg den Riegel vor:«-Passagen sowie durch tatsächliche Klammern abgegrenzte Textraum ist durchzogen von Verweisen auf das feindliche ›sie‹ und den von ihm begangenen Tötungsakten. Sie, die Mörder, sind in den Raum der Erinnerung miteingeschlossen, auch wenn Auslassungszeichen im Text andeuten, dass im Schreibprozess stellenweise versucht wurde, sie buchstäblich aus der Sprache der Erinnerung zu streichen: »In --, sagtest du immer, in / - - an / der Elbe, / auf der Flucht. / Mutter, es wohnten dort ...« (V. 30–35).<sup>56</sup> Das momenthafte Verstummen, das diese Streichungen hervorbringen, macht den beschriebenen Konflikt auf eindringliche Weise deutlich: Wer die deutsche Sprache spricht (oder schreibt), spricht sie immer auch als eine geteilte Sprache, die von den sozialen Zusammenhängen, in denen sie gebraucht wurde und wird, nie vollständig zu trennen ist. In seiner *Bremer Rede* hatte Celan ein Jahr zuvor betont, dass die »Sprache [...] hindurchgehen [musste, J.M.W.] durch die tausend Finsternisse todbringender Rede«.<sup>57</sup> Sie »[g]ing hindurch und durfte wieder zutage treten ›angereichert‹ von all dem«.<sup>58</sup> Der Versuch, die Sprache von den in ihr und durch sie begangenen Verbrechen abzulösen oder gar zu reinigen, ist demnach zum Scheitern verurteilt. In der Abgrenzung des deutschen Wortes ›Wolfsbohne‹ vom Fremdwort

---

56 In der früheren Fassung von *Wolfsbohne* (abgedruckt in Celan: *Nachlassgedichte*, S. 45–48) lautete diese Versgruppe noch: »In Aussig, sagtest du immer, in / Aussig an / der Elbe, / auf / der Flucht. / Mutter, es wohnten dort / Mörder.« (S. 46) Dass der Ortsname »Aussig«, der zusammen mit den »Mördern« gestrichen wurde, klanglich an »Auschwitz« erinnert, den Namen, der symbolisch für die Shoah steht, stützt eine Lesart der Auslassung als Versuch, die Täter und ihre Taten aus dem Erinnerungsraum des Gedichts zu verbannen. Zugleich könnte die Streichung der Ortsangabe auch damit zusammenhängen, dass der Name im öffentlichen Diskurs der BRD nach 1945 vor allem mit dem ›Massaker von Aussig‹ am 31. Juli 1945 verknüpft ist, einem Pogrom, der sich gegen die deutsche Bevölkerung richtete. Es läge nahe, dass Celan an dieser Stelle einer Lesart seines Gedichts, in der ›die Deutschen‹ nicht als Mörder, sondern als Opfer von Morden erscheinen, ausschließen wollte, zumal er den Anliegen der böhmischen ›Heimatvertriebenen‹ skeptisch gegenüberstand: Einem Brief an Franz Wurm vom 29.04.1968, der das Böhmisches und das Wort »Wolfsbohne« thematisiert, fügte er die Notiz hinzu: »Verbände der Heimatvertriebenen. Der Verband der Weltvertriebenen wäre ja wohl noch ins Leben zu rufen.« (Celan u.a.: *Briefe 1934–1970*, Nr. 612, S. 808). An Rolf Schroers schrieb er am 14(?)12.1953 bezüglich einer Einladung der ›Künstlergilde. Verband der heimatvertriebenen Kulturschaffenden für die Bundesrepublik und Berlin‹, dass ihm ›dieses ›heimatvertrieben‹ nicht ganz geheuer [sei, J.M.W.] – wer weiß, was da alles dahintersteckt« (Celan an Rolf Schroers, 14(?)12.1953. In: Celan/Rhein. *Freunde*, Nr. 33, S. 47).

57 Celan: *Bremer Rede*. In: GW 3, S. 185.

58 Celan: *Bremer Rede*. In: GW 3, S. 185.

›Lupine‹ erfolgt somit ein Bekenntnis zur deutschen Sprache, in dem die andernorts im Gedicht errichteten Grenzen zwischen der Sprache der Mutter und der Sprache des Kollektivs kollabieren. Aus dieser Perspektive ist das Bestehen auf dem Wort »Wolfsbohne« in der Forschung bislang vorrangig als poetische Zuspitzung der Sprachproblematik betrachtet worden, die Theo Buck in der vielzitierten Formel »Muttersprache – Mördersprache« gefasst hat.<sup>59</sup>

Doch die oppositionelle Gegenüberstellung von ›Wolfsbohne‹ und ›Lupine‹ besitzt noch eine weitere Dimension. Diese wird erkennbar, wenn man bedenkt, dass es sich bei dem Begriff ›Wolfsbohne‹ um eine regionale Bezeichnung handelt – eine umgangssprachliche Variante der standardsprachlichen Blumenbezeichnung ›Lupine‹. In einem Brief an Franz Wurm vom 29. April 1968 rechnet Celan das Wort ›Wolfsbohne‹ selbst dem böhmischen Sprachraum zu: »Sie wissen ja, ich bin, auch von einem dreijährigen Böhmen-Aufenthalt meiner Mutter her – Resultat, u.a.: ›es heißt nicht Lupine, es heißt Wolfsbohne‹ ... –, einigermaßen ›angeböhmt‹.«<sup>60</sup> So lässt sich die Gegenüberstellung von ›Wolfsbohne‹ und ›Lupine‹ im Gedicht auch als Unterscheidung zwischen Regiolekt und Standardsprache lesen. Während sich die Privilegierung des Wortes ›Wolfsbohne‹ gegenüber dem Fremdwort ›Lupine‹ als entschiedene Zugehörigkeitsgeste einordnen lässt, die zugleich sichtbar macht, dass die Sprache der Mutter untrennbar mit der Sprache der Mörder verwoben ist, tritt in der Differenzierung zwischen einer nicht-standardisierten Varietät des Deutschen und der deutschen Standardsprache nun wiederum eine Abgrenzung vom Kollektiv hervor. Um diese zu durchdringen, ist das Verhältnis von Regiolekt und Standardsprache genauer zu bestimmen.

Zum einen handelt es sich bei regionalen Varietäten wie dem böhmischen Deutsch im Gegensatz zur Standardsprache um Umgangssprachen.<sup>61</sup> Dies lässt die Mutter-Sprache, die das dichtende Ich mit sich bringt, dezidiert als eine in Kommu-

<sup>59</sup> Vgl. Theo Buck: Celan-Studien 1. Muttersprache, Mördersprache. Aachen 1993; im Anschluss an Buck deuten Eshel und Bartkuvienė die Entscheidung für das Wort ›Wolfsbohne‹ als eine Engführung von ›Muttersprache‹ und ›Mördersprache‹, für die die Abgrenzung vom Wort ›Lupine‹ nur eine untergeordnete Rolle spielt: Vgl. Bartkuvienė: »(Un)lesbarkeit der Erinnerung«; vgl. Eshel: »Blumen der Geschichte, Blumen der Erinnerung«.

<sup>60</sup> Paul Celan an Franz Wurm, 29.04.1968. In: Briefe 1934–1970, Nr. 612, S. 808. Für Celan ist ›Wolfsbohne‹ also ein dezidiert böhmisches Wort, obgleich Dialektwörterbücher dessen Vorkommen teilweise auch in westmitteldeutschen Mundarten verbürgen: Vgl. Ernst Christmann u.a. (Hg.): Pfälzisches Wörterbuch. Stuttgart 1965–1998. Band 6, Sp. 1441; Josef Müller u.a. (Hg.): Rheinisches Wörterbuch. Bonn/Berlin 1928–1971. Band 9, Sp. 621.

<sup>61</sup> Der Sprachwissenschaftler Pavel Trost definiert »Böhmisch-Deutsch« als eine von der deutschen Standardsprache abweichende »Umgangssprache«, die sich zudem durch österreichische und tschechische Einflüsse von der Standardvarietät unterscheidet (Pavel Trost: »Böhmisch-Deutsch«. In: Zeitschrift für Dialektologie und Linguistik 46/2 (1979), S. 246–248, hier S. 246).

nikationszusammenhänge eingebundene, fest in der Lebenswirklichkeit verankerte Sprache erscheinen. Dass Celan gerade einen Begriff der Mundart, also der gesprochenen Sprache, zur Charakterisierung der Mutter- und Dichtersprache wählt, markiert einen deutlichen Kontrast zu Blöckers Beschreibung seiner Gedichte als »stumm[e]« Kunstwerke.<sup>62</sup> So betrachtet, kann man die Differenzierung zwischen Regiolekt und Standardsprache als direktes Anschreiben gegen die in der Rezension erhobenen ausgrenzenden Vorwürfe der fehlenden Wirklichkeitsnähe und des mangelnden »Kommunikationscharakter[s]« von Celans poetischer Sprache lesen.<sup>63</sup> Zugleich jedoch ist in der Unterscheidung zwischen der regionalen Bezeichnung ›Wolfsbohne‹ und der standardsprachlichen Bezeichnung ›Lupine‹ eine Abgrenzung vom nationalen Kollektiv erkennbar. Als »*Gemeinsprache* oder *Einheitssprache*« dient die Standardsprache der Verbindung von Individuen in einem größeren sozialen Gefüge.<sup>64</sup> Dieser kollektivierende Charakter der Nationalsprache unterscheidet sich von der sozial verbindenden Wirkung von Regiolekten oder Dialekten nicht nur durch seine größere territoriale Reichweite. Anders als diese Varietäten ist die nationale Standardsprache dezidiert an ein Projekt politischer Organisation und damit einhergehende Herrschaftsansprüche geknüpft, wie es der durch den Sprachwissenschaftler Max Weinreich berühmt gewordene Ausspruch »Eine Sprache ist ein Dialekt mit einer Armee und einer Marine« pointiert fasst.<sup>65</sup> Wenn Celan im Gedicht den regionalen Begriff ›Wolfsbohne‹ zur Kennzeichnung der Muttersprache wählt, grenzt er sie somit von der nationalen Standardsprache und dem durch sie zusammengehaltenen politischen Kollektiv ab. Entscheidend ist an dieser Stelle, dass diese Abgrenzungsgeste keine Akzeptanz der Untersagung, keine Abkehr von der deutschen Sprache, darstellt. Schließlich ist das böhmische Deutsch, dem Celan das Wort »Wolfsbohne« zurechnet, als regionale Varietät Teil des Deutschen. Wie bei der Abgrenzung vom Fremdwort werden hier also Grenzziehungen innerhalb der deutschen Sprache vorgenommen. Als regiolektale Bezeichnung verweist ›Wolfsbohne‹ weiterhin auf die deutsche Sprache, jedoch auf ein ›anderes‹ Deutsch jenseits der Nationalsprache. Das Bestehen auf einem Begriff der Umgangssprache, die in Opposition zur Standardsprache als einer ›künstlichen‹, durch Vereinheitlichungsprozesse erzeugten Sprache oft als ›authentischer‹ und damit gerade nicht als minderwertige Sprachform betrachtet wird, ist vor diesem Hintergrund durch-

<sup>62</sup> Blöcker zit. n. Bachmann/Celan, Nr. 143.1, S. 124.

<sup>63</sup> Blöcker zit. n. Bachmann/Celan, Nr. 143.1, S. 124.

<sup>64</sup> Heinz Sieburg: »Ebenen der Sprachstandardisierung«. In: Till Dembeck & Rolf Parr (Hg.): Literatur und Mehrsprachigkeit. Ein Handbuch. Tübingen 2017, S. 69–76, hier S. 69. Hervorhebung im Original.

<sup>65</sup> Im jiddischen Original: »א שפראך איז א דיאלעקט מיט אן ארמיי און פלאט«, abgedruckt in hebräischer Schrift (א שפראך איז א דיאלעקט מיט אן ארמיי און פלאט) in: YIVO BLETER 23 (1944), S. 13.

aus als emphatische Aufwertung der Mutter- und Dichtersprache zu verstehen. Das ›andere‹ Deutsch jenseits der Nationalsprache wird in diesem Zusammenhang vielleicht gar als das eigentlich ›wahre‹, ›echte‹ Deutsch markiert. Da die Mundart im Vergleich zur Standardsprache nicht zuletzt eine intimere Sprache darstellt – die Sprache des Alltags, die im familiären Kreis und zu Hause gesprochen wird – läge es einerseits nahe, auch diese Mutter- und Dichtersprache im geschützten, privaten Raum zu verorten. Die Abgrenzungsgeste wäre in diesem Sinne als Eingrenzungsgeste zu lesen, die sich auf einen kleinen Teil des Deutschen zurückzieht und diesen zu sichern sucht. Doch im Bestehen auf dem Wort ›Wolfsbohne‹ steckt zugleich ein Öffnungsmoment.

Dieses erwächst daraus, dass der Regiolekt, dem Celan das Wort ›Wolfsbohne‹ zuordnet, ausgerechnet das Böhmisches ist: Ausgehend von Shakespeares Verortung des Königreichs Böhmen als Wüstenland am Meer in *The Winter's Tale* avancierte die Region in der Weltliteratur zu einem poetischen U-Topos, der als mehrsprachiger, transnationaler Zufluchtsort figuriert.<sup>66</sup> In der deutschsprachigen Literatur ist das Motiv von ›Böhmen am Meer‹ besonders eng mit Ingeborg Bachmanns Gedicht *Böhmen liegt am Meer* (1964) verknüpft, das, fünf Jahre nach *Wolfsbohne*, einen Raum entwirft, in dem unterschiedliche Sprachen und Länder friedlich aneinandergrenzen.<sup>67</sup> In seiner Monographie *A Blessed Shore. England and Bohemia from Chaucer to Shakespeare* (2007) hat Alfred Thomas herausgearbeitet, dass Böhmen bereits zu Shakespeares Zeiten in England als weltoffenes Königreich galt, in dem religiös Verfolgte unterschiedlicher Konfessionen aus aller Welt Schutz finden konnten. Thomas zeigt, wie dieses Bild des realweltlichen toleranten Böhmens in der Literatur der Zeit aufgegriffen und zu einem utopischen Sehnsuchtsort stilisiert wird und argumentiert damit gegen die weitläufige Annahme, Shakespeares Verortung von Böhmen als maritimes Wüstengebiet in *The Winter's Tale* sei auf mangelnde geographische Kenntnisse des Autors zu-

<sup>66</sup> Die Nebentextangabe zu Akt III, Szene 3 von Shakespeares *The Winter's Tale* lautet »Bohemia. A desert Country near the Sea«. Die Szene eröffnet mit der Frage: »Thou art perfect then, our ship hath touch'd upon / The desarts of Bohemia?« (William Shakespeare: *The Winter's Tale*. In: Ders.: *The Complete Works of William Shakespeare*. Hg. v. W.J. Craig. London 1947, DLA, BPC:QH137, S. 324–354, hier S. 337).

<sup>67</sup> Ingeborg Bachmann: *Böhmen liegt am Meer*, in: Dies.: *Sämtliche Gedichte*. München 2003, S. 177. Einen Überblick über Böhmen als Topos in der deutschsprachigen Literatur von Goethe bis zur Gegenwart bietet Martina Wagner-Egelhaafs Aufsatz »Böhmen am Meer. Krisenfigur und literarischer Topos«. In: Dies. & Florian Kläger (Hg.): *Europa gibt es doch. Krisendiskurse im Blick der Literatur*. Paderborn 2016, S. 247–270.

rückzuführen.<sup>68</sup> Unabhängig davon, ob es sich bei Shakespeares Lokalisierung um einen Fehler handelt oder nicht, ist ihr eine Spannung eingeschrieben, die für den Böhmenbezug in Celans Gedicht von zentraler Bedeutung ist:<sup>69</sup> Einerseits nimmt Shakespeare mit Böhmen auf einen konkreten existierenden geographischen Raum Bezug, durch die paradoxe Beschreibung des Landstrichs als ›Wüste am Meer‹ erscheint dieser jedoch zugleich unverortbar, er wird auf dem Gebiet der Literatur utopisch entrückt. Diese gegenläufige Bewegung einer sich selbst entortenden Verortung bestimmt auch das Bestehen auf dem Wort ›Wolfsbohne‹ in Celans Text, das einerseits die Zugehörigkeit zur Sprache einer realexistierenden Region herausstellt, andererseits jedoch über das geographisch lokalisierbare Böhmen hinausweist, in der Sprache ein Fenster öffnet zum Meer. In seiner Büchnerpreis-Rede erklärt Celan, das Gedicht sei auf der Suche nach einem Ort weit »draußen«, ziele ins »Offene und Leere und Freie!«:<sup>70</sup> »Toposforschung? Gewiß! Aber im Lichte des zu Erforschenden: im Lichte der U-Topie!«<sup>71</sup> Im Sinne eines solchen Über-sich-Hinausweisens ist die Abgrenzung des böhmisch markierten Wortes ›Wolfsbohne‹ von der Standardsprache, die, rein linguistisch betrachtet, eine Eingrenzung darstellt, den Rückzug auf eine kleinere, regionale Sprach-einheit innerhalb des Deutschen, zugleich als Erweiterung, als Öffnung zu sehen. In dem drei Jahre nach *Wolfsbohne* entstandenen Gedicht *Es ist alles anders*, das im Band *Die Niemandsrose* publiziert wurde, fragt das Ich:

wie heißt es, dein Land  
hinterm Berg, hinterm Jahr?  
Ich weiß, wie es heißt.  
Wie das Wintermärchen, so heißt es,

<sup>68</sup> Vgl. Alfred Thomas: *A Blessed Shore. England and Bohemia from Chaucer to Shakespeare*. Ithaca 2007.

<sup>69</sup> Celan hat die Sprache seiner Mutter verschiedenenorts in Bezug zu Shakespeares *The Winter's Tale* gesetzt. In einem nicht abgeschickten Brief an Nina Cassian etwa, datiert auf den 22.04.1962, zieht Celan eine direkte Verbindung zwischen der ›angeböhmten‹ Sprache seiner Mutter und dem literarischen U-Topos Böhmen: »Quant à ma langue, la fidélité que je lui garde me vient de ma mère, qui, elle l'avait cueillie en Bohême – but this is a Winter's Tale, this is ›Bohemia‹.« (Paul Celan an Nina Cassian, 22.04.1962, Entwurf. In: Briefe 1934–1970, Nr. 438, S. 582–588, hier S. 585. [»Die Treue, die ich meiner Sprache halte, habe ich von meiner Mutter, die sie ihrerseits in Böhmen aufgelesen hat – das aber ist ein Wintermärchen, das ist ›Bohemia‹. (Übers. v. Barbara Wiedemann, S. 588)].

<sup>70</sup> Paul Celan: »Der Meridian. Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises Darmstadt, am 22. Oktober 1960«. In: GW 3, S. 187–202, hier S. 199.

<sup>71</sup> Celan: »Der Meridian«, S. 199.

es heißt wie das Sommermärchen,  
 das Dreijahreland deiner Mutter, das war es,  
 das ists,  
 es wandert überallhin, wie die Sprache,  
 wirf sie weg, wirf sie weg,  
 dann hast du sie wieder [...] <sup>72</sup>

Das »Dreijahreland deiner Mutter«, das sich als Referenz auf Böhmen lesen lässt, wird hier in direkten Bezug zum »Wintermärchen« gesetzt und erscheint wie Shakespeares ›Bohemia‹ als deterritorialisertes Land: »es wandert überallhin, wie die Sprache« – eine Sprache, über die gesagt wird, man müsse sie »wegwerfen«, um sie wiederzugewinnen. In der Abgrenzung des böhmischen Regiolektbegriffs ›Wolfsbohne‹ von der nationalen Standardsprache ist eine solche Loslösung der deutschen Sprache von nationalen Besitzansprüchen, die Suche nach einer Sprache ohne Territorium und Armee, bereits angelegt.

### »un- / vollendet«. Öffnungsmomente

In den zwei möglichen Lesarten der Sprachdifferenz zwischen »Wolfsbohne« und »Lupine« erscheint die Abgrenzung beider Wörter somit einerseits als ein unterschiedenes Bestehen auf der deutschen Sprache, das jedoch andererseits innerhalb des Deutschen Differenzierungen vornimmt und die Mutter-Sprache und damit die Dichter-Sprache als ein ›anderes‹ Deutsch ausweist als die Standardsprache. Wie besonders die Dimension des Böhmisches deutlich macht, erfolgt damit kein isolierender Rückzug, keine Eingrenzung auf eine Privatsprache, sondern die Abgrenzung von der nationalen Sprachgemeinschaft geht mit einer Einschreibung in andere Kommunikationszusammenhänge einher und stiftet alternative Formen der Verbundenheit jenseits des nationalen Kollektivs. Das spiegelt sich auch in den bislang noch nicht berücksichtigten Zitaten von Hölderlin und Jean Paul, die dem Gedicht vorangestellt sind:

... 0  
*Ihr Blüten von Deutschland, o mein Herz wird  
 Untrügbarer Kristall, an dem  
 Das Licht sich prüfet, wenn      Deutschland*

Hölderlin, »Vom Abgrund nämlich...«

---

72 Paul Celan: Es ist alles anders. In: NKG, S. 166–167, hier S. 166.



*... wie an den Häusern der Juden (zum  
Andenken des ruinierten Jerusalems's), immer  
etwas unvollendet gelassen werden muß*

Jean Paul, »Das Kampaner Tal«

Ganz allgemein lässt sich das Zitieren als eine Praxis beschreiben, die den eigenen Text in einen kommunikativen Zusammenhang mit anderen Texten stellt. Das Zitieren kanonischer Autoren, wie in diesem Falle Friedrich Hölderlins und Jean Pauls, stellt zudem eine Geste dar, die die Bedeutsamkeit des zitierten Textes nicht nur stärkt, sondern zugleich von ihr zehrt. Wer zitiert, platziert nicht nur einen anderen Text im eigenen, sondern platziert den eigenen Text zugleich in einer bestimmten Traditionslinie.<sup>73</sup> Dass Celan dem Gedicht *Wolfsbohne* mit den Zitaten von Hölderlin und Jean Paul zwei kanonisierte Größen der deutschsprachigen Literatur voranstellt, lässt sich besonders in Hinblick auf den Entstehungszusammenhang des Textes somit durchaus als eine Selbstbehauptungsgeste lesen, die den eigenen Text in die deutsche Dichtungstradition einreicht und so auf der Zugehörigkeit zur deutschen Sprache und Literatur besteht. Die engen thematischen Bezüge zwischen Hölderlins »Blüten von Deutschland« und Celans »Wolfsbohne« und »Lupine« sowie zwischen Jean Pauls »Häusern der Juden« und dem Haus mit dem Siebenleuchter in der letzten Versgruppe des Gedichts kennzeichnen die Beziehung zu den Zitaten zusätzlich als eine der Nähe und Verbundenheit. Allein als Bekenntnis zur *dichterischen* Sprache Deutschlands kann die hier markierte Zugehörigkeit zur deutschen Sprache als Bestehen auf einem ›anderen‹ Deutsch gelten. Dass Celan gerade Hölderlin und Jean Paul als kanonische Autoren wählt, verstärkt die Spannung von gleichzeitiger Einschreibung und Abgrenzung: In der Anführung von Jean Paul steckt bereits im Autorennamen, der aus einer Namensänderung des deutschen ›Johannes‹ ins französische ›Jean‹ entstand, eine Distanzierung vom Deutschen. Hölderlin wiederum gilt als ein Dichter, der, besonders in seiner späten Lyrik, die deutsche Sprache an ihre Grenzen und darüber hinaus getrieben hat. Der Autor Oskar Pastior hat dies mit den Worten »Hölderlin ist eine schöne, dem Deutschen verwandte Sprache« beschrieben.<sup>74</sup> In der intertextuellen Bezugnahme auf gerade diese beiden Autoren der deutschen

<sup>73</sup> Zum »Autoritätsgewinn« durch Zitierverfahren vgl. u.a. Hans-Helmuth Gander: »Verdoppelung der Stimme«. Zur Funktion des Zitats als Autoritätsgewinn«. In: Joachim Jacob & Mathias Mayer (Hg.): Im Namen des anderen. Die Ethik des Zitierens. München 2010, S. 19–31.

<sup>74</sup> Oskar Pastior: Meine Gedichte. In: Ders.: Ingwer und Jedoch. Texte aus diversem Anlaß. Göttingen 1985, S. 9–17, hier S. 15.

Nationalliteratur lässt sich also durchaus die Geste der differenzierenden Einschreibung wiedererkennen: Hier wird selbstbewusst ein Anspruch auf Zugehörigkeit zum Kanon der deutschen Literatur geltend gemacht, der sich jedoch in eine ganz bestimmte, nationalsprachliche Kategorien herausfordernde Linie dichterischer Sprache einreihet.

Diese Einreihung bringt keine geschlossene Gemeinschaft hervor, sondern wird explizit offen gehalten. Auf mehreren Ebenen setzt der Text dieses transformative, öffnende Moment der Zugehörigkeitsgeste in Szene: Erstens rücken die einleitenden drei Auslassungspunkte vor den zitierten Schlussversen aus Hölderlins Gedicht *Vom Abgrund nämlich...* (1801) – selbst ein unvollendeter Textentwurf, der nach »wenn Deutschland« abrupt abbricht – sowie die Auslassungspunkte vor und nach dem Auszug aus Jean Pauls Erzählung *Das Kampaner Tal* (1797) dezidiert den fragmentarischen Charakter der Zitate ins Licht. In der Textstelle aus dem *Kampaner Tal* wird die durch diese Art des Zitierens performierte Offenheit, das Fragmentarische explizit thematisiert. Zudem greift Celan genau an dieser Stelle selbst noch einmal verändernd ein und nimmt eine Öffnung des Zitats von ›innen heraus‹ vor, wenn er die Buchstaben des bereits bei Jean Paul im Sperrsatz gesetzten Wortes »un - / vollendet« durch Einfügung des Trennstrichs und Zeilensprungs noch weiter auseinanderrückt.<sup>75</sup> Die Sprache Jean Pauls, derer sich Celan im Akt des Zitierens bedient, wird so gleichzeitig aufgebrochen, verliert wortwörtlich an Vollendung: Sie wird lückenhafter, ausgesetzter, zugiger. Peter Waterhouse hat gezeigt, dass der an dieser Stelle eingeführte fragmentarische Stil in Form von Satzabbrüchen wie »ich habe Briefe geschrieben an –« (V. 45f.) und Worttrennungen wie »drei- / mal« (V. 59f.) die Sprache von *Wolfsbohne* auch im weiteren Textverlauf maßgeblich prägt.<sup>76</sup> Die kleinteilig in die Sprache eingreifende Veränderung, die Celan am Zitat aus dem *Kampaner Tal* vornimmt, und die daran anschließenden Entstellungen und Zerstückelungen der eigenen Sprache legen nahe, dass das Gebot zum Unvollendet-Lassen der Häuser in Jerusalem hier zu einem Anspruch an die eigene dichterische Sprache umgedeutet wird.<sup>77</sup> Das ›andere‹ Deutsch, die Mutter- und Dichtersprache, die das Gedicht durch sprachinterne Differenzierungen von der Nationalsprache abgrenzt, soll

75 Vgl. Jean Paul: *Das Kampaner Thal oder über die Unsterblichkeit der Seele*. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. Band 13. Berlin 1841, S. 3–82, hier S. 64.

76 Vgl. Peter Waterhouse: »Un, an, Amen, atmen, Deutschland. Versuch über Paul Celans Gedicht ›Wolfsbohne‹«. In: *Text und Kritik*. Paul Celan 53/54 (2002), S. 38–47.

77 Auch Wolfgang Emmerich sieht Jean Pauls Zitat in *Wolfsbohne* poetologisch gewendet und deutet es als Absage an eine ›meisterliche‹ Sprache: »Dichtung ›im Angesicht der Shoah‹ dürfte nie ›perfekt‹ und ›nur schön‹ sein.« (Wolfgang Emmerich: *Nahe Fremde*. Paul Celan und die Deutschen. Göttingen 2020, S. 127).

zugleich eine offene, ›un-vollendete‹ Sprache bleiben. Wie verhält sich dieser Anspruch zu den Abgrenzungsbewegungen im Text, die, wie die erste und letzte Versgruppe veranschaulichen, doch gerade Verriegelungen hervorbringen? Hier gilt es noch einmal genauer hinzusehen.

In der sprachlichen Engführung von »Wolfsbohne« und »Wolfsschanze« deutete sich bereits an, dass dem Gedicht auch das Bewusstsein eingeschrieben ist, dass die von ihm getroffene Abgrenzung der Mutter-Sprache von der Sprache des Kollektivs so firm letztlich nicht aufrechtzuerhalten ist. Doch die Instabilität der Grenze nur als ein Scheitern von Abgrenzungsversuchen zu betrachten, greift zu kurz. Vielmehr scheint ein gewisses Offenhalten trotz aller Vehemenz der Abgrenzungsgesten im Gedicht als grundlegendes Strukturprinzip gesetzt zu sein. Das veranschaulicht ein genauerer Blick auf die im Text wortwörtlich ›gesetzten Zeichen‹ – die Satzzeichen. Als »Unterscheidungszeichen« (Gottsched) beziehungsweise »Distinctionszeichen« (Adelung) sind sie für die hier fokussierten Ein- und Ausgrenzungsmechanismen von besonderem Belang.<sup>78</sup> Wie das von Johannes Weiske in seiner *Theorie der Interpunction* (1838) gewählte Bild der »Grenzsteine« veranschaulicht, tragen Satzzeichen maßgeblich zur Markierung von Grenzen in Texten bei.<sup>79</sup> In seiner *Kritik des Satzzeichens* (2017) betont Christoph Menke: »Satzzeichen unterstehen einer binären Logik: sie sind gesetzt oder nicht, da oder nicht da.«<sup>80</sup> Dem ist grundsätzlich zuzustimmen. Will man die durch Interpunction vollzogenen Grenzziehungen genauer verstehen, reicht die Beantwortung der Frage nach der An- oder Abwesenheit von Satzzeichen und damit von Grenzen jedoch nicht aus. Denn je nachdem, welche Formen die im Text platzierten Grenzsteine annehmen, werden ganz unterschiedliche Grenzpolitiken verfolgt.

In *Wolfsbohne* verwendet Celan zur Hervorhebung der hier betrachteten Abgrenzungen vorrangig zwei Satzzeichen: Klammer und Doppelpunkt. Beide Zeichen unterscheiden sich von anderen Interpunktionszeichen, wie etwa dem Punkt, in der grundlegenden Ambiguität ihrer Abgrenzungsgeste. Die Klammer dient dem Ausschluss von Textmaterial aus dem ›Haupttext‹. Zugleich erfüllt der in Klammern gesetzte Text die Funktion einer Ergänzung oder Modifikation der

<sup>78</sup> Johann Christoph Gottsched: Vollständigere und Neuerläuterte Deutsche Sprachkunst. Leipzig 1762, S. 100; Johann Christoph Adelung: Vollständige Anweisung zur Deutschen Orthographie, nebst einem kleinen Wörterbuche für die Aussprache, Orthographie, Biegung und Ableitung. Leipzig 1812, S. 372.

<sup>79</sup> Johannes Weiske: *Theorie der Interpunction aus der Idee des Satzes entwickelt*. Leipzig 1838, S. 8.

<sup>80</sup> Christoph Menke: »Kritik des Satzzeichens«. In: Helga Lutz, Nils Plath & Dietmar Schmidt (Hg.): *Satzzeichen. Szenen der Schrift*. Festschrift für Bettine Menke. Berlin 2017, S. 19–22, hier S. 20–21.

Textumgebung und wirkt so auf diese zurück. Im Eingrenzen von Text in Klammern wird eine Erweiterung vollzogen. Während die Klammer die in ihr begriffenen Worte vom ›Haupttext‹ ausschließt, stellt sie diese so zugleich in ein enges Wechselverhältnis zu ihm. Ausklammern bedeutet immer auch Anklammern.<sup>81</sup> Die Einklammerung der Ansprache der Mutter in Celans *Wolfsbohne* erweist sich vor diesem Hintergrund also als eine zwiespältige Geste, in der die Durchlässigkeit der Grenzen zwischen Mutter-Sprache und Mörder-Sprache bereits angelegt ist. In der Klammer wird die Sprache der Mutter einerseits geschützt und geborgen, zugleich bleibt sie mit der Sprache des Kollektivs auf untrennbare Weise verbunden.

Die Sprachdifferenz zwischen ›Wolfsbohne‹ und ›Lupine‹ sowie die Abriegelungsgesten zu Beginn und Ende des Gedichts werden durch Doppelpunkte markiert. Adeling zufolge stellt der Doppelpunkt, auch Kolon genannt, »nach dem vorigen [dem Punkt, J.M.W.] das stärkste Unterscheidungszeichen« dar.<sup>82</sup> Auch in *Wolfsbohne* dient das Kolon der Grenzziehung und Markierung von Differenz. Das verdeutlicht sowohl die Aufforderung zum Verriegeln in »Leg den Riegel vor:« (V. 1 & 79) als auch das dem Doppelpunkt vorangestellte »nicht« und der darauffolgende Zeilensprung in »Mutter, dir, / die du *Wolfsbohne* sagtest, nicht: / Lupine.« (V. 17–19). Dass der Doppelpunkt aus rhetorischer Perspektive den Redner Atem holen lässt, wie es etwa das *Grimmsche Wörterbuch* betont,<sup>83</sup> und so eine Pause im Sprechen hervorbringt, verstärkt diesen abgrenzenden Effekt.<sup>84</sup> Zugleich jedoch kündigt sich im Luftholen des Redners das an, was nach dem Doppelpunkt folgt: die Rede. Die Atempause des Doppelpunkts markiert demnach sowohl Abschluss als auch Öffnung. In seinem Aufsatz *Satzzeichen* (1958) erklärt Theodor W. Adorno im Anschluss an Karl Kraus, »Doppelpunkte sperren [...] den Mund auf:«, und beschreibt sie darüber hinaus als »grün[e]« »Verkehrssignale«.<sup>85</sup> Wenn es in

<sup>81</sup> In einem Gespräch über die Klammer beleuchtet Jacques Derrida diese der Klammer inhärente Ambiguität von Aus- und Anklammern aus psychoanalytischer Perspektive als Spannung zwischen dem »Klammerinstinkt« und dem »traumatischen Ur-Erlebnis des Abklammerns« (Jacques Derrida: »In Klammern (I)«. In: Ders.: *Auslassungspunkte. Gespräche*. Hg. v. Peter Engelmann. Leipzig 1998, S. 17–40, hier S. 18).

<sup>82</sup> Adeling: *Vollständige Anweisung zur Deutschen Orthographie*, S. 375.

<sup>83</sup> Vgl. Art. »doppelpunct«. In: Jacob Grimm & Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch* von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm. Leipzig 1854–1960. Band 2, Sp. 1269.

<sup>84</sup> In seinen Notizen zum Meridian bezeichnet Celan Doppelpunkte selbst als »stumme[] Atemhöfe« (TCA/M, Nr. 400, S. 128) und schreibt diesen Atempausen eine tragende Rolle für die Dichtung zu: »In den Kolen und Moren gipfelt das Gedicht. –« (TCA/M, Nr. 218, S. 102).

<sup>85</sup> Theodor W. Adorno: »Satzzeichen«. In: Ders.: *Noten zur Literatur*. Frankfurt/Main 1981, S. 106–113, hier S. 106.

*Wolfsbohne* heißt »Leg den Riegel vor:«, wird also zugleich etwas aufgesperrt. Der Doppelpunkt setzt eine Grenze und lädt im selben Moment zu ihrer Überschreitung ein. Jürgen Fohrmann hat den Doppelpunkt in Anlehnung an dessen graphische Gestalt als »Grenzbefestigung mit Guckloch« beschrieben.<sup>86</sup> Dieses Bild erweist sich in Hinblick auf die in *Wolfsbohne* vollzogenen Abgrenzungen als äußerst treffend: In den »Leg den Riegel vor:«-Passagen eröffnet uns das verriegelte Kolon zugleich den Blick ins Innere des Hauses; und wenn wir lesen, dass die Mutter, »nicht: / Lupine« (V. 17–19) sagte, so erscheint »Lupine« dennoch als Gesagtes, als Rede hinter dem Doppelpunkt. Den hier betrachteten Abgrenzungsgesten wohnt somit immer auch ein Moment der Öffnung inne. Vor dem Hintergrund der im Jean Paul-Zitat formulierten Anforderung, dass an den Häusern der Juden in Jerusalem »immer etwas un- / vollendet gelassen werden muß« (Hervorhebung J.M.W.), die Celan in *Wolfsbohne* in einen Anspruch an die eigene Sprache überführt, lässt sich diese Durchlässigkeit der im Gedicht errichteten Grenzen nicht nur als ein Scheitern von Abgrenzung lesen, als resigniertes Eingeständnis, dass die Sprache der Mutter von der Sprache der Mörder letztendlich nie ganz ablösbar ist. Vielmehr erscheint die Porosität der Grenze als ein Gebot, das der Autor seiner poetischen Sprache selbst auferlegt.

Ein abschließender Blick auf die Verriegelungs-Passagen führt diese Tendenz noch einmal vor Augen. Nachdem die Klammer der Ansprache geschlossen wurde, endet das Gedicht mit der folgenden Versgruppe:

Leg den Riegel vor: Es  
sind Rosen im Haus.  
80     Es sind  
sieben Rosen im Haus.  
Es ist  
der Siebenleuchter im Haus.  
Unser  
Kind  
weiß es und schläft.

Der ansonsten mit der eröffnenden Versgruppe identischen Strophe sind an dieser Stelle zwei Zeilen hinzugefügt worden: »Es ist / der Siebenleuchter im Haus.« (V. 83f.) Textgenetisch betrachtet verlief die Bewegung jedoch genau umgekehrt:

<sup>86</sup> Jürgen Fohrmann: »Aufklärung als Doppelpunkt (:):«. In: Helmut Schmiedt & Helmut J. Schneider (Hg.): Aufklärung als Form. Beiträge zu einem historischen und aktuellen Problem. Würzburg 1997, S. 64–77, hier S. 66.

In der früheren Fassung von *Wolfsbohne* waren diese beiden Zeilen auch in der ersten Versgruppe enthalten. Die beiden rahmenden Versgruppen des Gedichts waren damit völlig identisch und umschlossen die Ansprache tatsächlich als eine die graphischen Klammern verstärkende Textklammer. Ob Celan die süddeutsche und österreichische Bezeichnung »Klammer« für »das bewegliche Eisen an einer Thür [...] vor welches das Vorlegeschloß gelegt wird« kannte,<sup>87</sup> ist ungewiss. Die Entnahme der beiden Zeilen suggeriert jedoch, dass er sich in seiner Überarbeitung von *Wolfsbohne* dazu entschloss, die das Gedicht umschließende Textklammer zu lockern und so den vorgelegten Riegel wieder ein kleines Stück zu öffnen.

Ausgehend von der Ausgrenzungsgeste der Untersagung entwickelt das Gedicht *Wolfsbohne* so eine ambivalente Dynamik der Grenzziehung: Zum einen manifestiert sich im Text ein entschiedenes Bestehen auf der deutschen Sprache als Muttersprache und Dichter-Sprache, eine Geste der Zugehörigkeit, die dieses Deutsch jedoch zugleich als ein ›anderes‹ Deutsch kennzeichnet und so von der Sprache des Kollektivs abgrenzt. Durch die im Gegensatz von ›Wolfsbohne‹ und ›Lupine‹ entfaltete ›innere‹ Mehrsprachigkeit verlegt Celan die Abgrenzungsdynamik ›ins Deutsche selbst‹. Diese Einschreibung bei gleichzeitiger Abgrenzung diversifiziert die im Untersagungsakt konstruierte intakte Spracheinheit von innen heraus. Mit der Auflösung der Binarität wird der Untersagung, die auf einer klaren Scheidung des Nicht-Zugehörigen von Zugehörigem, von ›innen‹ und ›außen‹ basiert, ihre Grundlage entzogen. Hier lässt sich erneut an Derridas *Einsprachigkeit des Anderen* denken. Denn auch wenn Derrida nicht auf den Text *Wolfsbohne* referiert, schlägt er in seinen von Celans Dichtung inspirierten Denkfiguren doch einen ganz ähnlichen Weg ein: Auch Derrida kontert die Untersagung von Sprachzugehörigkeit durch die grundsätzliche Infragestellung von Besitzansprüchen. Was eingangs als Klage des von der Sprache Ausgeschlossenen erscheinen mag – »Ich habe nur eine Sprache und die ist nicht die meinige«<sup>88</sup> – entlarvt er im Laufe seiner Abhandlung als Verhältnis aller Sprechenden zu ›ihrer‹ Sprache, die eben doch nie ganz die ihre ist. Während der Poststrukturalist diese Strategie unter dem Einfluss seiner Celan-Lektüren entwickelt, mag Celan sie wiederum unter dem Eindruck eines anderen Textes entfaltet haben: Adornos Erinnerungsrede *Die Wunde Heine* aus dem Jahr 1956. In Celans Ausgabe der *Noten zur Literatur* (1958), die er im Frühjahr 1959 erworben hatte, ist es der einzige Text, in dem Anstreichungen von einer intensiven

<sup>87</sup> Johann Christoph Adelung: Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der Oberdeutschen. Leipzig 1793–1801. Band 2, Sp. 1599–1600.

<sup>88</sup> Jacques Derrida: Die Einsprachigkeit des Anderen oder die ursprüngliche Prothese. München 2003, S. 13.

Lektüre zeugen.<sup>89</sup> Heines Sprach- und Schreibbiographie steht, wie die Derridas, selbstverständlich in einem grundlegend anderen Kontext als die Celans. Während Heines und Celans geteilte jüdische Erfahrung des Ausgeschlossenseins von der deutschen Sprache von je eigenen Umständen geprägt sind, speist sich Heines Widerständigkeit gegen seine Ausgrenzung Adorno zufolge jedoch aus eben der Dynamik, die auch für Celan (und später dann für Derrida) wegweisend wird: dem Durchlässigmachen von Grenzen. In einer von Celan angestrichenen Passage beschreibt Adorno Heines Verhältnis zur deutschen Sprache folgendermaßen:

Heines Mutter, die er liebte, war des Deutschen nicht ganz mächtig. Seine Widerstandslosigkeit gegenüber dem kurrenten Wort ist der nachahmende Übereifer der Ausgeschlossenen. Die assimilatorische Sprache ist die von mißlungener Identifikation.<sup>90</sup>

Hier zeigt sich eine deutliche Diskrepanz zu Celans Sprachbiographie wie auch seiner Poetik: Während Adorno Heine gewissermaßen einen sprachlichen Minderwertigkeitskomplex attestiert, den er auf die mangelnden Deutschkenntnisse der Mutter zurückführt, hat Celan seine Zugehörigkeit zur deutschen Sprache wiederholt maßgeblich über seine deutschsprachige Mutter legitimiert: »Deutsch ist meine Muttersprache«, stellt er am 24.10.1948 in einem Brief an Max Rychner nachdrücklich klar, »und doch musste ich deutsche Gedichte als ein Verbannter schreiben«.<sup>91</sup> Und wo Heine, Adorno zufolge, versucht, sein dichterisches Sprechen der Allgemeinsprache anzupassen, sehen wir in den Abgrenzungsgesten in *Wolfsbohne* alles andere als eine »Widerstandslosigkeit gegenüber dem kurrenten Wort«. In den tragenden Zeilen des Gedichts – »*Wolfsbohne* [...], nicht: / *Lupine*« (V. 17–19) – wird dem standardsprachlich geläufigen Begriff »*Lupine*« schließlich emphatisch ein anderer entgegengesetzt. Eine dialektische Wende in Adornos Argumentation lässt jedoch eine unerwartete Verbindungslinie zwischen Heine und Celan aufscheinen. Bereits zu Beginn seiner Rede erklärt Adorno, die Nationalsozialisten hätten Heine »beinahe zu Ehren gebracht, als sie unter die Loreley jenes berühmt gewordene ›Dichter unbekannt‹ setzten.«<sup>92</sup> Gerade in ihrer Anpassung an das deutsche Volks-

<sup>89</sup> Zu Celans spannungsreichem Verhältnis zu Adorno vgl. Marc Kleine: Korrespondenz und Widerspruch. Adorno und Celan (1959–1969). Würzburg 2021.

<sup>90</sup> Celans Anstreichung beginnt bei »nachahmende« und endet nach »Identifikation« (Theodor W. Adorno: »Die Wunde Heine«. In: Ders.: *Noten zur Literatur*. Frankfurt/Main 1958, S. 144–152, DLA, BPC:R006, hier S. 149).

<sup>91</sup> Paul Celan an Max Rychner, 24.10.1948. In: Celan u.a.: *Briefe 1934–1970*, Nr. 24, S. 44–47, hier S. 46.

<sup>92</sup> In seinem Essay *Heine und die Folgen* (1910) beschreibt Karl Kraus die Popularität von Heines Texten in antijüdischen deutschen Kreisen zu dessen Lebzeiten: »Der ›Simplicissimus‹ spottete einmal über die deutschen Sippen, die sich vor Heine bekreuzigen, um hintendrein in seliger

lied, die nie vollständig vollzogen werde, sondern ein Akt »mißlungener Identifikation« bleibe, widersetzten sich Heines Texte der Geste der Untersagung: »Mißlingen schlägt um ins Gelungene.«<sup>93</sup> Indem die Gedichte die Grenzen, die zu ihrem Ausschluss aus der deutschen Sprache und Literatur gezogen wurden, mühelos unterlaufen, stellen sie deren Prämissen als absurd aus. Die Texte Heines, so suggeriert Adorno, erzeugen eine grundlegende Verunsicherung der nationalen Sprachgemeinschaft, weil sie als Inbegriff des deutschen Volkslieds gefeiert werden, ohne ihre Nicht-Identität zu verlieren: »Denn seine von der kommunikativen Sprache erborgte Geläufigkeit und Selbstverständlichkeit ist das Gegenteil heimatlicher Geborgenheit in der Sprache.«<sup>94</sup> Statt »heimatlicher Geborgenheit« vermittelt Heines Dichtung in Adornos Lesart also vielmehr etwas Unheimliches: Sie kehre »ästhetische[] Risse« hervor, die dem Altbekannten, Geläufigen, Vertrauten ihre »Unmittelbarkeit« nehmen.<sup>95</sup> Dieses Narrativ ist sicher nicht unkritisch zu betrachten. Ob das Heine-Bild, das Adorno in seiner Erinnerungsrede entwirft, akkurat ist, ist für die hier angestellten Überlegungen jedoch auch nicht der ausschlaggebende Punkt. Vor dem Hintergrund der gescheiterten – oder eben doch dezidiert offen gehaltenen – Abgrenzungsgesten in Celans *Wolfsbohne* interessiert vielmehr der Leitgedanke, unter den Adorno seine Heine-Reflexion stellt: »Mißlingen schlägt um ins Gelungene.«<sup>96</sup> Dieser Satz Adornos, den Celan sich in seiner Ausgabe deutlich hervorgehoben hat, verweist auf eine ungeahnte Stärke des Scheiterns, des Kollabierens. Am Beispiel Heines entwickelt Adorno das Argument, dass das vermeintlich Schwache, Unfeste, Durchlässige oft resistenter ist als das klar abgegrenzte Dagegen: Im Widerstandslosen steckt der Widerstand. Dieser Grundgedanke mag auch Celan bewogen haben, die Grenzziehungen in *Wolfsbohne* undeutlich, offen und durchlässig zu gestalten. In der Schlusspassage seiner Rede lässt Adorno schließlich auch noch die Abgrenzung des ›Sonderfall Heine‹ einstürzen, indem er dessen Position zur ›conditio humana‹ der Nachkriegsgegenwart erklärt. Zugleich wagt er dabei den Blick in eine utopische Zukunft:

[A]lle sind in Wesen und Sprache so beschädigt, wie der Ausgestoßene es war. Sein Wort steht stellvertretend ein für ihr Wort: es gibt keine Heimat mehr als eine Welt, in der keiner

---

Gemütsbesoffenheit ›doch‹ die Loreley zu singen.« (Karl Kraus: Heine und die Folgen. München 1910, S. 23).

93 Adorno: »Die Wunde Heine«, DLA, BPC:R006, S. 149 & 150, Randanstreichung und Unterstreichung Celans.

94 Adorno: »Die Wunde Heine«, DLA, BPC:R006, S. 148.

95 Adorno: »Die Wunde Heine«, DLA, BPC:R006, S. 150.

96 Adorno: »Die Wunde Heine«, DLA, BPC:R006, S. 150.



mehr ausgestoßen wäre, die der real befreiten Menschheit. Die Wunde Heine wird sich schließen erst in einer Gesellschaft, welche die Versöhnung vollbrachte.<sup>97</sup>

Auch diese Zeilen hat Celan sich bei der Lektüre angestrichen. Zustimmung oder zweifelnd? Auf Versöhnung zielt das Gedicht *Wolfsbohne* wohl kaum.<sup>98</sup> In der Tendenz zur Durchlässigkeit und dem selbstauferlegten Gebot, Dinge »un- / vollendet« zu lassen, wird jedoch auch bei Celan die Sehnsucht nach einem gewaltfreieren Schreiben erkennbar. Als »Andenken des ruinierten Jerusalems« wird der Unfertigkeit der »Häuser der Juden« im Jean Paul-Zitat schließlich nicht zuletzt eine abschreckende Funktion zugeschrieben, die das Erleben von Gewalt und Zerstörung mahnend im gegenwärtigen Bewusstsein halten soll. Wenn den im Text errichteten Grenzen Momente der Öffnung eingeschrieben werden, so scheint sich hier folglich ein Bewusstsein dafür zu manifestieren, dass jede Grenzziehung, auch die zum Schutz errichtete, das Potential besitzt, ausgrenzend und mörderisch zu werden, wie Derrida in seinem Paul Celan gewidmeten Text *Schibboleth* ausgeführt hat.<sup>99</sup> Dass die schützende Klammer immer auch eine gewaltsame Dimension besitzt, zeigt ein spätes, sehr kurzes Gedicht Celans aus dem Zeitraum *Schneepart* mit dem Titel *Klammer auf, Klammer zu* (1968):

#### KLAMMER AUF, KLAMMER ZU

(Einmal die Klinge, einmal die Schneide, einmal  
keins.  
Nichts ist verloren, nichts ist erkoren,  
Einer sagt Eins.)<sup>100</sup>

Die bergenden Klammern, die die Zeilen vor dem Verlorengehen bewahren, erscheinen im Bild von »Klinge« und »Schneide« zugleich als brutale, messerscharfe Trennlinien. Auch *Wolfsbohne* verweist an mehreren Stellen auf das gewaltsame Potential von Sprache und bezieht dabei die eigene dichterische Sprache explizit

<sup>97</sup> Adorno: »Die Wunde Heine«, DLA, BPC:R006, S. 152.

<sup>98</sup> In der Strophe, die Celan dem Gedicht 1965 handschriftlich hinzufügt, scheint der Gedanke der Versöhnung auf, bleibt dabei jedoch explizit mit klassischen Bildern von Widerständigkeit – Sieg, geradem Stand – verknüpft: »Mutter, Unverlorene, mit uns, / den Unverlorenen, / siegst du. / Und mit uns Wahr und Gerech und Gerade, / um / der versöhnenden / Liebe / willen.« (abgedruckt in Paul Celan: Nachlassgedichte, S. 306–309).

<sup>99</sup> Vgl. Jacques Derrida: *Schibboleth*. Für Paul Celan. Wien 2012, insbesondere S. 62.

<sup>100</sup> Paul Celan: *Klammer auf, Klammer zu*. In: NKG, S. 523.

mit ein. Im eigenen Gedicht wird getötet (»Gestern kam einer von ihnen und / tötete dich / zum andern Mal in / meinem Gedicht«, V. 20ff.),<sup>101</sup> und es ist die »Frucht« der Mutter, die als Ertrag eines Ackers die Tötenden nährt:

Mutter, wieviel  
70 fremdester Acker trägt deine Frucht!  
Trägt sie und nährt  
die da töten!

Hier stellen sich poetologische Assoziationen ein: Die Frucht der Mutter, die auf »fremdeste[m]« Acker wächst, erinnert an das Gedicht, das trotz aller Abgrenzungsgesten auf dem Feld deutscher Sprache und Dichtung gedeiht – zumal die »Wolfsbohne«, die im Text zum Inbegriff der Mutter- und Dichtersprache wird, Hülsenfrüchte trägt und als Futterpflanze verwendet wird.<sup>102</sup> Dass die »Frucht« der Mutter hier zur Nahrung der Mörder wird, verdeutlicht, dass in der dichterischen Sprache ein gewaltsames Potential angelegt ist, das sie nicht länger nur als eine in der Vergangenheit zu Verbrechen missbrauchte Sprache erscheinen lässt. Die poetische Sprache ist nicht nur von Gewaltakten kontaminiert, die in ihr begangen wurden, sie trug und trägt selbst aktiv zu Gewalthandlungen bei. Dies zeigt sich auch in der Frage:

[...] Welche  
Blume, Mutter,  
15 tat dir dort weh  
mit ihrem Namen?

Nicht die Blume selbst bereitet hier Schmerzen, sie tut dies mit ihrem Namen, durch die Sprache. Dass dabei offen bleibt, welcher der beiden Namen der schmerzauslösende war, ist bedenkenswert. Vielleicht deutet sich in dieser Unent-

---

**101** Nimmt man die Formulierung, dass der Tötungsakt hier »in meinem Gedicht« begangen wird, genau beim Wort, scheinen die Zeilen über den möglichen Bezug zur Blöcker-Kritik hinaus auf eine Form der Gewalt zu verweisen, die sich im Bereich der Dichtung selbst ereignet – zumal Blöckers Rezension, wie Barbara Wiedemann anmerkt, bei der Niederschrift des Gedichts nicht erst einen Tag (»gestern«), sondern bereits mehrere Tage zurückliegt (Barbara Wiedemann: »Kommentar«. In: NKG, S. 1072).

**102** Marzell u.a. (Hg.): Wörterbuch der deutschen Pflanzennamen. Band 2. Daboeica–Lythrum. Köln 1972, Sp. 1420.

schiedenheit bereits an, dass in jedem Namen das Potential steckt, gefährlich zu werden, wie in beiden Blumennamen der Wolf (lat. *lupus*). Dass die im Gedicht mit Familie und Geborgenheit verknüpften Blumennamen, »Wolfsbohne« und »Rose«, die über die tiefen »o«-Klänge verbunden und gemeinsam von der »Lupine« abgegrenzt sind, eben auch giftige beziehungsweise dornige Blumen bezeichnen, unterstreicht zusätzlich, dass die Gefahr nicht nur jenseits der Grenze lauert: Wie in den »Leg den Riegel vor:«-Passagen kommt das Bedrohliche nicht nur von außen, sondern ist wie die Dornen der Rosen Teil des eigenen Hauses, Teil des eigenen Texts.<sup>103</sup> Das Gedicht weiß das, doch, anders als das Kind, schläft es in diesem Wissen nicht. Denn auch wenn eine gewaltfreie Sprache vor diesem Hintergrund kaum denkbar ist, hält der Text im Wissen um die Gefährlichkeit der eigenen Worte zumindest an der »U-Topie« einer gewaltfreieren Sprache fest und schreibt sich ihr entgegen.<sup>104</sup> So erscheint die Grenzziehung, mit der *Wolfsbohne* die Sprache der Mutter und damit die eigene Sprache von der Sprache des Kollektivs abtrennt, in ihrer Offenheit dezidiert darauf bedacht, möglichst nicht zur messerscharfen Trennlinie zu werden, die die gewaltsame Ausgrenzung der Untersagung potentiell wiederholen könnte.

Wenn Celan mit *Wolfsbohne* einen Text in deutscher Sprache schreibt und ihn mit dem böhmischen Wort der Mutter betitelt, erstreitet das Gedicht in der deutschen Sprache einen Raum für die Sprache derjenigen, die für immer von der Sprache ausgeschlossen wurden:

Du, die du Wolfsbohne sagtest.  
 Sie, die die Wolfsschanze bauten. – Wer  
 lebt?  
 Auf der Atemspur lebst du, auf  
 40    Atemsuche, im  
       Gedicht.

Das »Andenken«, das über das Jean-Paul-Zitat implizit zum Anliegen des Textes erklärt wird, erweist sich dabei als ein zweifaches: Das Andenken *an* die ermordete

<sup>103</sup> Neben der Rose und der Wolfsbohne tauchen in Celans Gedichten aus dem Zeitraum Niemandsrose, wie Evelyn Dueck herausgestellt hat, noch etliche weitere gefährliche, insbesondere giftige Pflanzen auf: Vgl. Evelyn Dueck: »Ein Gespräch über Blumen. ›Wirklichkeit‹ und botanische Begriffe in der Lyrik Paul Celans und Gottfried Benns«. In: Thomas Boyken & Nikolas Immer (Hg.): *Texturen der Wunde. Konstellationen deutschsprachiger Nachkriegslyrik*. Würzburg 2016, S. 213–242, hier S. 233–234.

<sup>104</sup> Celan: *Der Meridian*. In: GW 3, S. 199.

Mutter ist im Gedicht untrennbar verwoben mit dem Andenken *gegen* die Untersagung, gegen den Ausschluss aus der deutschen Sprache. Die auf die Vergangenheit ausgerichtete Erinnerung, das Andenkens *an*, wird im Gedicht jedoch nicht nur mit einem Andenken *gegen* bestehende sprachliche Ausgrenzungen in der Gegenwart verknüpft. Im Offenhalten der eigenen dichterischen Sprache verbinden sich diese zwei Formen des Andenkens zugleich mit einer dritten, dezidiert auf die Zukunft ausgerichteten Form des Andenkens *von* Möglichkeiten, wie das ausgrenzende Potential der Sprache minimiert werden kann. Die direkte Nachbarschaft, in der die Reflexion über das »Andenken« von Jean Paul in Celans Gedicht zu Hölderlin steht, lässt indirekt auch dessen gleichnamige Hymne »Andenken« von 1803 anklingen, die mit den berühmten Versen schließt: »Was bleibt aber, stiften die Dichter.«<sup>105</sup> Auch hier ist das Andenken zugleich zurück und nach vorne gerichtet, was bleibt, wird im Akt der Bewahrung erst hervorgebracht. Andenken ist, wie Martin Heidegger in seiner Interpretation von Hölderlins Hymne herausgestellt hat, Erinnern und Entwerfen zugleich.<sup>106</sup> Während dieses Stiften in Heideggers Lesart jedoch auf ein »dichtendes Heimischwerden« zuläuft, ein Ankommen im »Haus der Sprache«,<sup>107</sup> betont Celans Akt des Entwerfens in *Wolfsbohne*, dass dieses Haus nie ganz abgeschlossen werden darf: Um das Prinzip der Untersagung zu überwinden, muss

[...] immer etwas un-  
vollendet gelassen werden [...]

Eine Fußnote ist hier dennoch zu setzen.

## » <sup>x)</sup> Sie dachten an einen Privatdruck, wäre das möglich?«

Klein, handschriftlich mit Füller dazu gekritzelt findet sich diese Frage am unteren Seitenende von Celans schreibmaschinengetipptem Brief an Hirsch vom 15.03.1960.<sup>108</sup> Es handelt sich um eine Fußnote zu jenem Satz, der am Anfang dieses Kapitels stand: »mit diesen Worten kann ich nicht in die Öffentlichkeit <sup>x)</sup>«. Blicken

<sup>105</sup> Friedrich Hölderlin: Andenken. In: Ders.: Die Gedichte. Sämtliche Gedichte und Hyperion. Hg. v. Jochen Schmidt. Frankfurt/Main 2001, S. 360–362, hier S. 362.

<sup>106</sup> Vgl. Martin Heidegger: »Andenken«. In: Ders.: Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung. Frankfurt/Main 1981, S. 79–151, hier S. 83–85.

<sup>107</sup> Heidegger: »Andenken«, S. 87.

<sup>108</sup> Paul Celan an Rudolf Hirsch, 15.03.1960, DLA, D:Celan/Fischer-Verlag, Briefe von ihm an Rudolf Hirsch, D 90.1.2927/2.

wir vor dem Hintergrund der hier entwickelten Lektüre von *Wolfsbohne* noch einmal auf die in Briefen geführten Diskussionen um seine Publikation, erscheint auch Celans Rückzugsgeste des Gedichts »ins Private« auf einmal weit weniger firm als zu Beginn. Dass Celan sich drei Mal gegen die Veröffentlichung ausspricht, zeugt aufgrund der zeitlichen Abstände zwischen diesen Bekundungen nicht unbedingt von Nachdruck, sondern vielmehr von Zweifeln, Unentschlossenheit und Schwanken. Nach dem Telegramm »BITTE WOLFSBOHNE NICHT PUBLIZIEREN«<sup>109</sup> spielt der Autor offenbar doch wieder mit dem Gedanken einer Veröffentlichung, nur um ihn kurz darauf zu verwerfen: »Ich hatte Sie gebeten »Wolfsbohne« in der »Rundschau« zu veröffentlichen – jetzt kommt, im gleichen Zusammenhang, eine zweite, der ihr vorausgegangenen widersprechende Bitte: nein, dieses Gedicht soll nicht erscheinen.«,<sup>110</sup> heißt es im Brief an Hirsch aus dem März 1960. Aus einem Entwurf für das Inhaltsverzeichnis der *Niemandrose* geht hervor, dass Celan im April 1963 wiederum in Erwägung zog, *Wolfsbohne* in den Band mit aufzunehmen. In der publizierten Fassung der *Niemandrose* ist der Text letztlich jedoch nicht enthalten. Celan scheint überaus unsicher, wo er *Wolfsbohne* angesiedelt wissen möchte – »ganz i[m] Private[n]«<sup>111</sup> oder doch in der Öffentlichkeit. In ein und demselben Schreiben spricht er sich gegen die Veröffentlichung aus und zieht zugleich alternative Publikationsformate in Erwägung. Mit der Fußnote »<sup>x</sup>) Sie dachten an einen Privatdruck, wäre das möglich?« erfährt die Rückzugsgeste – »mit diesen Worten kann ich nicht in die Öffentlichkeit <sup>x</sup>« – Öffnung und Lockerung.<sup>112</sup>

Die Figur der durchlässigen Abriegelung, die das Gedicht *Wolfsbohne* leitmotivisch durchzieht, bestimmt so auch Celans praktischen Umgang mit dem geschriebenen Text. An seiner Erwägung eines »Privatdrucks« zeigt sich das eindringlich. Denn dieses Format impliziert weder einen Rückzug aus Kommunikationszusammenhängen noch geht damit die Ausrichtung auf ein Publikum verloren. Das *Lexikon des gesamten Buchwesens* definiert Privatdrucke als »nicht für den Handel bestimmte[] Veröff.[entlichungen]«, die »von Privatpersonen auf eigene Kosten gedr.[uckt] und meist nur an engere Leserkreise in wenigen

109 Celan an Hirsch, 31.12.1959. In: Celan/Hirsch, Nr. 105, S. 96.

110 Paul Celan an Rudolf Hirsch, 15.03.1960, DLA, D:Celan/Fischer-Verlag, Briefe von ihm an Rudolf Hirsch, D 90.1.2927/2.

111 Celan an Hirsch, 15.03.1960, Nr. 124, S. 117.

112 Hirsch antwortet darauf am 31.03.1960: »Natürlich wird ›Wolfsbohne‹ nicht erscheinen, wenn sie es nicht wünschen. An die Möglichkeit des Privatdruckes werde ich denken.«. Rudolf Hirsch an Celan, DLA, D:Celan/Fischer-Verlag, Briefe an ihn von Rudolf Hirsch, 15.12.1959, D 90.1.2983/5.

Ex.[emplaren] abgegeben« werden.<sup>113</sup> Der Kreis der potentiellen Leserschaft wird damit zwar enger gezogen; der Wunsch, gelesen zu werden, bleibt jedoch weiterhin bestehen. 1959 schickt Celan *Wolfsbohne* an Nelly Sachs und wird auch in den Folgejahren in verschiedenen Konstellationen, so etwa mit Klaus Demus und Franz Wurm, immer wieder den mündlichen und schriftlichen Austausch über das Gedicht suchen. In den zahlreichen Briefen, die Celan nach der *Blöcker-Kritik* verschickt, zeigt er sich deutlich bestrebt, Aufmerksamkeit und ein geteiltes Bewusstsein für jene Untersagungsgesten zu schaffen, die *Wolfsbohne* laut ihm »erklärt«. Ob man das schon als Generieren alternativer Öffentlichkeiten verstehen kann, ist fraglich. Das Format »Privatdruck« ist jedenfalls nicht per se öffentlichkeitsscheu, sondern sucht im Schatten einer im Singular gedachten »Öffentlichkeit« teils gezielt andere Öffentlichkeiten hervorzubringen. Dass »Privatpublikationen« der singulär, »anonym und uneingeschränkt gedachten Öffentlichkeit« vorenthalten werden, heißt zudem keineswegs, dass der Bezug zu dieser aufgekündigt würde – im Gegenteil:

Als »Privatpublikation« lassen sich [...] (Werk-)Medien verstehen, die sich aufgrund der ausdrücklichen spezifischen Adressierung einer etwa anonym und uneingeschränkt gedachten Öffentlichkeit verweigern, diese aber dennoch durchaus ansprechen oder erzeugen können<sup>114</sup>

Es handelt sich um eine Veröffentlichung, die sich »der« Öffentlichkeit entzieht und eben damit doch immer noch auf sie bezogen bleibt. Diese Bezogenheit zeigt sich nicht zuletzt darin, dass Definitionen dieser Medien meist in Negationsform verfasst sind: Die Buchwissenschaft subsumiert »Privatdrucke« unter dem Oberbegriff der »Nicht-konventionellen Literatur« – Schriften, die »nicht über den Buchhandel vertrieben« werden.<sup>115</sup> In Abgrenzung von konventionellen, »weiße[n] Publikation[en]« bezeichnet man diese schwer zu definierende Gruppe auch als »Graue Literatur«.<sup>116</sup>

Die Mischfarbe zwischen Schwarz und Weiß zeigt an: Aus dem Licht der Öffentlichkeit ziehen sich diese Texte nicht in vollkommene Dunkelheit zurück. »Graue

113 Art. »Privatdrucke«. In: Severin Corsten, Stephan Füssel & Günther Pflug (Hg.): Lexikon des gesamten Buchwesens. Band VI. Phraseologie – Schütz-Hufeland. Stuttgart 2003, S. 108.

114 Till Dembeck: »Begriffsexplikation« [Unterkapitel]. In: Ders., Thorsten Hahn, Eva Kormann & Werner Wilhelm Schnabel: »Privatpublikationen«. In: Natalie Binczek, Till Dembeck & Jörgen Schäfer (Hg.): Handbuch Medien der Literatur. Berlin/Boston 2013, S. 424.

115 G. Wiegand: »Graue Literatur«. In: Severin Corsten, Stephan Füssel & Günther Pflug (Hg.): Lexikon des gesamten Buchwesens. Band III: Photochemigrafische Verfahren – Institut für Buchmarktforschung, S. 243–244, hier S. 243, Hervorhebung J.M.W.

116 Wiegand: »Graue Literatur«, S. 243.

Literatur« ist nicht das Gegenteil von »weißen Publikationen«, Öffentlichkeit ist ihr stets beigemischt. Die Grenzen sind undeutlich, verwischt, was das Material schwer einordenbar macht. Wir befinden uns in einer Grauzone, die noch ein Stückchen grauer wird, wenn ein Autor – wie Celan im Fall von *Wolfsbohne* – zwischen den Optionen von Publikation, Privatpublikation und Rückforderung des Manuskripts ins »ganz [...] Private« hin und her schwankt.<sup>117</sup> Wie die Negativdefinitionen »Grauer Literatur« nahelegen, wird daher wohl auch Celans Stück »grauerer Literatur« am ehesten greifbar, wenn wir den Blick auf das richten, wovon er sich in diesen sprunghaften Bewegungen zu distanzieren sucht und immer wieder angezogen wird: »die Öffentlichkeit« – das heißt in diesem Fall: die westdeutsche Öffentlichkeit von 1959/60.

### »mit Gedichten in diese Öffentlichkeit zu gehen!«

»Denn es fällt ja heute einem Juden nicht leicht, in Deutschland zu veröffentlichen, und sei er ein Jude deutscher Sprache«, schreibt Hannah Arendt 1948 in ihrer »Zueignung an Karl Jaspers«, die sie ihrer ersten Buchpublikation in Deutschland nach dem Krieg – *Sechs Essays* – als Einführung voranstellt.<sup>118</sup> Im selben Jahr publiziert Celan seinen ersten Gedichtband *Der Sand aus den Urnen* in Wien, 1952 erscheint mit *Mohn und Gedächtnis* sein erster Band in Deutschland, wo er bis zu seinem Tod im Jahr 1970 weiter veröffentlichen wird. Was Arendts Vorwort so eindrücklich zeigt, gilt dabei ebenso für Celan: Der Gang in die deutsche Öffentlichkeit bleibt ein hadernder, ist von Unsicherheit und Zweifeln geprägt. Bemerkenswert an Arendts einleitendem Statement ist, dass das Verhältnis zur deutschen Sprache dabei zunächst in den Hintergrund zu treten scheint. Nicht das Schreiben auf Deutsch veranlasst Arendt hier zu ihrem Problemaufriss, sondern explizit das Veröffentlichen in Deutschland. Damit rücken Fragen der Ver-

---

117 Diese intrikaten, gegenläufigen Dynamiken verbinden *Wolfsbohne* mit dem, was Thomas Connolly als Celans »sous-oeuvre« beschrieben hat: »The French »sous«, under, comes from the Sanskrit root »ubh« or »umbh« meaning to gather or bring together, so that the sous-oeuvre might be said to bring together multiple contradictory dynamics, dimensions, and intensities that the conventional oeuvre cannot contain.« (Thomas C. Connolly: *Paul Celan's Unfinished Poetics. Readings in the Sous-Oeuvre*. Cambridge 2018, S. 2). Nicht von ungefähr stellt Connolly seiner Studie das Motto von Jean Paul voran, das Celan in *Wolfsbohne* zitiert, obgleich er den entwerkten Werkbegriff des »sous-oeuvre« ausschließlich anhand von Textbeispielen aus Celans Spätwerk entwickelt.

118 Hannah Arendt: »Zueignung an Karl Jaspers«. In: Dies.: *Sechs Essays. Die verborgene Tradition. Kritische Gesamtausgabe*. Hg. v. Barbara Hahn, Hermann Kappelhoff, Patchen Markell, Ingeborg Nordmann & Thomas Wild. Göttingen 2019, S. 11–14, hier S. 11.

gemeinschaftung in den Fokus – denn Veröffentlichen heißt für Arendt unweigerlich, sozial zu partizipieren. Öffentlichkeit entsteht der Theoretikerin zufolge dort, wo Menschen ›im Konzert‹ handeln.<sup>119</sup> Dass der Gang in die deutsche Öffentlichkeit nach 1945 für »eine[n] Juden«, wie Arendt schreibt, damit nahezu unvermeidbar mit der Erzeugung ungewollter Allianzen einhergeht, zeigt sich auch im Text *Wolfsbohne*:

25     Mutter, wessen  
           Hand hab ich gedrückt,  
           da ich mit deinen  
           Worten ging nach  
           Deutschland?

Im Vergleich zur Frage an die Mutter aus dem frühen Gedicht *Nähe der Gräber* (1944) – »Und duldest du, Mutter, wie einst, ach, daheim, den leisen, den deutschen, den schmerzlichen Reim?«<sup>120</sup> – hat sich der Akzent merklich verschoben: Wie bei Arendt wird in *Wolfsbohne* nicht das Weiterschreiben in der deutschen Muttersprache problematisiert, sondern der Gang mit den Mutter-Worten nach Deutschland. Dieser Gang in die deutsche Öffentlichkeit bedingt das Drücken von Händen – eine Geste der Verbrüderung und Gemeinschaftsbildung –, die im Sprecher ein starkes Unbehagen auslöst. Mit wem hat er sich eingelassen?

In Celans Biographie tritt dieses Unbehagen besonders stark zutage, wenn er wortwörtlich »nach Deutschland« geht und an öffentlichen Ereignissen partizipiert. Kurzum, immer dann, wenn echte Hände gedrückt werden. Hier ist an Celans Auftritt in dem wohl wichtigsten Forum literarischer Öffentlichkeit der jungen Bundesrepublik zu denken: Seine Lesung bei der Tagung der Gruppe 47 im Jahr 1952 in Niendorf, bei der Celans Stimme deutlich aus dem gemeinsamen ›Konzert‹ herausfällt. In einem Brief an Gisèle Celan-Lestrange schreibt er nach seinem Auftritt:

Ich habe laut gelesen, ich hatte den Eindruck über diese Köpfe hinaus – die selten wohlmeinend waren – einen Raum zu erreichen, in dem die ›Stimmen der Stille‹ noch vernommen wurden.<sup>121</sup>

<sup>119</sup> Zum Konzept des ›acting in concert‹, das Arendt von Edmund Burke übernimmt vgl. Sayla Benhabib: »Feminist theory and Hannah Arendt's concept of public space«. In: *History of the Human Sciences* 6/2 (1993), S. 97–114.

<sup>120</sup> Celan: *Nähe der Gräber*. In: NKG, S. 17.

<sup>121</sup> Celan an Celan-Lestrange, 31.05.1952. In: Celan/Lestrange (dt.). Band 1, Nr. 14, S. 21.



Wie von der Forschung bereits detailliert aufgearbeitet worden ist, entsteht für Celan im Resonanzraum der Gruppe 47 weder ein harmonisches Unisono noch eine produktive Vielstimmigkeit.<sup>122</sup> Ich möchte die Aufmerksamkeit hier auf ein bestimmtes Detail der obigen Schilderung lenken: das Ineinander von Anwesenheit und Abwesenheit, von Teilhabe und Entzug. In der zitierten Stelle beschreibt Celan, wie er die eigene Stimme bereits im Vortrag aus dem sozialen Zusammenhang der Lesung fortdenkt. Während er vor den Anwesenden »laut« liest, schickt er die eigene Stimme in Gedanken in eine Sphäre jenseits der anwesenden Köpfe. Im Akt des Lesens, im Partizipieren an der Öffentlichkeit der Gruppe 47, zieht sich der Autor also simultan aus dieser zurück und spricht innerlich eine andere Öffentlichkeit an – eine, in der »die ›Stimmen der Stille‹«, anders als vor Ort, Gehör fänden. Diese Gleichzeitigkeit von öffentlichem Auftritt und innerer Distanzierung unterstreicht abermals, dass der Gang in die Öffentlichkeit und der Rückzug aus ihr keineswegs klare Gegensätze darstellen, sondern auch dort noch weiter ausgehandelt werden, wo sich der Autor scheinbar für eine der beiden Optionen entscheidet. Celans Distanznahme im Akt des Teilnehmens beschränkt sich in Niendorf aber nicht nur auf innere Gedanken. Sie wird im Vortrag konkret hörbar, wenn Celan seine Stimme nicht »wie die der anderen durch die Wörter [hindurchgleiten lässt], sondern oft in einer Meditation bei ihnen verweilt[]«. <sup>123</sup> Durch die Taktung seines Lesefflusses gibt Celan dem Publikum so eine eigene, vom sonstigen Vortragsstil abweichende Zeitlichkeit vor. Indem er die Worte in die Länge zieht, entzieht er sich den stillschweigend gesetzten Parametern des Vortragskontexts. Auch hier wird deutlich, dass der Autor die Niendorfer Öffentlichkeit nicht einfach wie eine feststehende Bühne betritt, sondern sie im Auftreten selbst aktiv mitgestaltet und modelliert.

Das bedeutet keinesfalls, dass er die Umstände seines öffentlichen Auftritts ganz in der Hand hätte. Die Risiken des ›Sich-Aussetzens‹ muss Celan auf der Tagung der Gruppe 47 bekanntermaßen schmerzlich erfahren. Im Anschluss an die Lesung, so schreibt er an Klaus Demus, hätte Hans Werner Richter seine Intonation mit dem »Tonfall von Goebbels« verglichen.<sup>124</sup> Nach Celans Rezitation bittet

<sup>122</sup> Vgl. Cornelia Epping-Jäger: »Diese Stimme mußte angefochten werden«. Paul Celans Lesung vor der Gruppe 47 als Stimmereignis«. In: Günter Butzer & Joachim Jacob (Hg.): *Berührungen. Komparatistische Perspektiven auf die deutsche Nachkriegsliteratur*. München 2012, S. 263–280, hier S. 269.

<sup>123</sup> Celan an Celan-Lestrangle, 31.05.1952. In: *Celan/Lestrangle* (dt.). Band 1, Nr. 14, S. 21.

<sup>124</sup> Paul Celan an Klaus Demus, 31.05.1952. In: *Celan u.a.: Briefe 1934–1970*, Nr. 68, S. 122–123, hier S. 122.

man einen anderen Autor, die Gedichte noch einmal ›neutral‹ vorzutragen. Für Celan ein Affront: In Niendorf, so schreibt er Demus, sei er »beleidigt worden«. <sup>125</sup>

Hannah Arendt zufolge ist jeder Gang in die Öffentlichkeit ein ›Wagnis‹. <sup>126</sup> Dazu schreibt Gesa Frömming:

Wer immer den – [bei Arendt, J.M.W.] durchgehend mit Dunkelheit – assoziierten »Privatbereich der Verborgenheit« überschreitet und sich im Licht der Öffentlichkeit als Person exponiert, um so die nur ihm eigene Geschichte zu beginnen, deren Held er ist, deren Verfasser er aber nicht sein kann, braucht daher ein gewisses Maß an Mut. <sup>127</sup>

Diesen Mut bringt Celan nach der Tagung der Gruppe 47 zunächst noch weiter auf. Zum einen sicherlich, weil auch das Treffen in Niendorf nicht schwarz-weiß zu betrachten ist: Wie in den vergangenen Jahren immer wieder betont worden ist, verschafft Celan sein dortiger Auftritt durchaus Anerkennung und führt zu einer stärkeren Integration in die westdeutsche literarische Öffentlichkeit. Bei der Abstimmung der Gruppe nach den Vorträgen landet Celan von 21 Lesenden auf Platz 3, zudem geht aus dem Treffen seine Aufnahme in den S. Fischer Verlag hervor und er erhält Angebote für Rundfunklesungen.

Zum anderen ist ausschlaggebend, dass es Celan, wie seine Reflexionen zeigen, bei seinen Auftritten in Deutschland keinesfalls ausschließlich um die Anerkennung durch die deutsche Öffentlichkeit geht. Wenn er ›in Deutschland vor Deutschen‹ liest, adressiert er nicht nur die Anwesenden, die den öffentlichen Raum der Lesung im Hier und Jetzt konstituieren, sondern zugleich eine andere Öffentlichkeit: einen Raum, »in dem die ›Stimmen der Stille‹ noch vernommen« <sup>128</sup> werden. Die Hoffnung, diese zu erreichen, scheint ein weiterer, wenn nicht gar der zentrale Antrieb für Celan gewesen zu sein, sich weiter auf das »Wagnis« der Dichterlesung in Deutschland einzulassen.

Nach einem antisemitischen Vorfall bei einer Lesung in Bonn 1958 beginnt er jedoch, Termine abzusagen. Im Anschluss an die Veranstaltung an der Bonner Universität schickt Rudolf Hirsch vom Fischer Verlag ein Telegramm mit Feedback an Celan. Unter den Lob- wie Kritikpunkten findet sich auch der folgende:

<sup>125</sup> Celan an Demus, 31.05.1952, S. 122.

<sup>126</sup> Vgl. Hannah Arendt: *Vita activa oder Vom tätigen Leben*. Hg. v. Thomas Meyer und Hans-Jörg Sigwart. München 2020, S. 69.

<sup>127</sup> Gesa Frömming: »Wird Öffentlichkeit gemacht und, wenn ja, wie? Öffentlichkeit und ihre ›Herstellung‹ bei Jürgen Habermas, Oskar Negt, Alexander Kluge und Hannah Arendt«. In: *Sprache und Literatur* 49/1 (2020), S. 131–170, hier S. 163–164.

<sup>128</sup> Celan an Celan-Lestrangle, 31.05.1952. In: *Celan/Lestrangle* (dt.). Band 1, Nr. 14, S. 21.

Eine unfaire Kritik kam mir nach der Lesung in Form einer Karikatur zu Gesicht. Darauf stand in gebückter Haltung ein gefesselter Sklave, der schnaubend gegen seine Ketten aufbegehrte. Unter der Zeichnung stand (und hier beginnt die Gemeinheit): Hosiannah dem Sohne Davids!<sup>129</sup>

Darauf antwortet Celan: »Im Hörsaal einer Universität! Unter Studenten! Unwidersprochen! Ein Scherz ... ›Gemein‹, ja, aber doch nur ein Detail ...«<sup>130</sup> Dass er das Wort »Unwidersprochen!« durch die Unterstreichung als wohl entscheidendstes herausstellt, ist bezeichnend, denn hier deutet sich wohl das größte Problem des Autors mit der westdeutschen Öffentlichkeit der Nachkriegsjahre an: Hirschs Einordnung der Karikatur als »unfaire Kritik« und »Gemeinheit« verkennt jene Form der Diskriminierung, der gerade die deutsche Öffentlichkeit nach der Shoah vehement widersprechen müsste. Das würde damit beginnen, sie zu benennen: Das Wort ›Antisemitismus‹ bleibt in Hirschs Telegramm jedoch eine vielsagende Leerstelle.

Wiederholt führt Celan den Bonner Vorfall in den Folgejahren als Begründung für die Absage von Lesungen an. An Walter Jens schreibt er im Mai 1960:

Lieber Walter Jens,

haben Sie herzlichen Dank für Ihren Brief.

Ach, ich wollte, ich könnte alle diese Einladungen zu Lesungen annehmen!

Aber ich konnte mich, seit einem überdeutlichen Erlebnis mit dem Hitlernachwuchs in Bonn – nach einer Lesung im Dezember 1958 gab es da eine Nazi-Karikatur, der mit dem Zeichner solidarische Student aus Köln wurde von Prof. Emrich mit einer Dissertation über meine Gedichte betraut – nicht wieder entschließen, mit Gedichten auf diese Weise in die Öffentlichkeit zu gehen.

Das ist der – bittere – Grund.

Seien Sie und die Ihren auf das herzlichste begrüßt!

Ihr Paul Celan<sup>131</sup>

Doch auch nach diesem Ereignis hört der Autor nicht auf »mit Gedichten« in die Öffentlichkeit zu gehen. Bereits 1948 schrieb Celan an Max Rychner, wie unabdingbar für ihn die öffentliche Wahrnehmung seiner Texte ist:

<sup>129</sup> Rudolf Hirsch an Paul Celan, 04.12.1958, In: Briefe 1934–1970, Nr. 238, S. 338f., hier S. 339.

<sup>130</sup> Celan an Hirsch, 04.12.1958, S. 339.

<sup>131</sup> Paul Celan an Walter Jens, 16.05.1960, In: Briefe 1934–1970, Nr. 317, S. 434–435.

Vielleicht sollte es mir genügen, Gedichte zu schreiben, ohne an ihre Veröffentlichung zu denken. Aber ich fühle, daß ich es nicht kann, wenn ich auch denken muß, daß das nicht zum Wesen der Poesie gehört. Aber nur die wenigsten haben darauf verzichten können, und ich selber habe viel zu lange in der bittersten der Einsamkeiten gelebt, um nicht endlich die Worte der Menschen zu brauchen —.<sup>132</sup>

Gerade die Erfahrung der Jahre, die er als »Wandernder im Dunkel« zugebracht habe, dränge ihn hinaus in das Licht der Öffentlichkeit.<sup>133</sup> Dieses Verlangen verbindet Celan im Brief an Rychner 1948 unmittelbar mit der Sprachenfrage:

Nun sind mir zwar Jessenin, Lautréamont und Rimbaud ebenso vertraut wie Hölderlin und Jean Paul und ich weiß, wieviel ich den Kulturen, durch die ich gehn mußte, verdanke, aber ich hätte doch gern gehört, was meine Gedichte den Menschen bedeuten, in deren Sprache sie geschrieben sind.<sup>134</sup>

Die hier beschriebene Neugier ebbt im Laufe der Jahre durch Celans Erfahrungen mit der deutschsprachigen Öffentlichkeit immer weiter ab. Sein Veröffentlichungsdrang bleibt jedoch bestehen. Dabei schiebt sich nur zunehmend eine andere Motivation in den Vordergrund. 1961 schreibt er an Klaus Demus:

Ich habe noch viel unternommen in diesen letzten Monaten: um es verantworten zu können, mit Gedichten in diese Öffentlichkeit zu gehen! Es war, ich weiß es, umsonst. Aber ich war es jener sich immer wieder meldenden Instanz schuldig, die in allem Geschriebenen mitspricht – mitverstummt.<sup>135</sup>

Neben der Öffentlichkeit der »Menschen [...], in deren Sprache sie geschrieben sind«, richtet Celan seine Gedichte so immer stärker auch auf »jenen Raum« aus, »in dem die ›Stimmen der Stille‹ noch vernommen« werden. Im Laufe der Jahre wird zunehmend klarer: Obgleich Celan in westdeutschen Verlagen publiziert, adressiert er mit seinen Texten keinesfalls nur die deutsche Öffentlichkeit. Vielmehr scheint er sich in der Teilhabe an ihr zugleich zu entziehen und andere Resonanzräume zu suchen.

Das zeigt sich maßgeblich in der Form seiner öffentlichen Positionierungen. Während Celan mit persönlichen öffentlichen Auftritten als Rezitator seiner Gedichte zunehmend hadert,<sup>136</sup> lässt er seine Texte durchaus in die Öffentlichkeit

132 Celan an Rychner, 24.10.1948, S. 46.

133 Celan an Rychner, 24.10.1948, S. 44.

134 Celan an Rychner, 24.10.1948, S. 46.

135 Paul Celan an Klaus Demus, 02.02.1961. In: Briefe 1934–1970, Nr. 362, S. 487.

136 Dennoch gibt Celan das Format ›Dichterlesung‹ nie auf: »Zwischen 1952 und seinem Todesjahr 1970 hat er kontinuierlich in der Bundesrepublik gelesen, bei mehr als 50 Auftritten und in

treten. In einer Anverwandlung von Frömmings Formulierung ließe sich sagen: Celan nimmt seine Exponiertheit »als Person« zurück und stärkt gegenüber der Rolle des handelnden Protagonisten die des »Verfasser[s]«. Während Frömming im Anschluss an Arendt erklärt, wer den Schritt in die Öffentlichkeit riskiert, stoße eine Geschichte an, »deren Held er ist, deren Verfasser er aber nicht sein kann«, ist meines Erachtens stets von einer Koexistenz beider Rollen auszugehen.<sup>137</sup> Wer in die Öffentlichkeit geht, ist immer Held und Verfasser zugleich: Dass er keine Kontrolle mehr darüber hat, wer anfängt, an seiner Erzählung mitzuschreiben, heißt nicht, dass er nur im Privaten den Stift in der Hand hielte. Denn der Entschluss, in die Öffentlichkeit zu gehen, ist keine bloße Entweder-Oder-Entscheidung. Wie Celans Brief an Jens zeigt, geht es neben der Frage des *ob* vor allem um Fragen des *wie*. Diese stößt uns auf jenen Gestaltungsspielraum, der sich zwischen den schematischen Polen von ›privat‹ und ›öffentlich‹, ›dunkel‹ und ›hell‹ auftut: eine Grauzone, in der die Grenzen zwischen Privatsphäre und Öffentlichkeit immer wieder neu ausgehandelt, überschritten, verwischt und verschattet werden. Die Frage, ob man nur schriftlich oder auch persönlich als Rezitator mit Gedichten in die Öffentlichkeit geht, stellt dabei nur einen Teilaspekt dar. Wie am Beispiel von *Wolfsbohne* ersichtlich wurde, eröffnet sich auch im Bereich des Schriftlichen eine ganze Palette an unterschiedlichen Arten und Weisen des Veröffentlichens.

Solche Schattierungen zeigen sich nicht zuletzt bei Arendt, die man als Öffentlichkeits-Theoretikerin vor allem für ihre – wie Eva Geulen zurecht hinzusetzt – »*vermeintlich* rigide verteidigte und nostalgisch rückwärtsgewandte Unterscheidung zwischen öffentlich und privat«<sup>138</sup> kritisiert hat. Denn Arendt denkt nicht nur in Sphären. Sie ist auch eine Theoretikerin der Praxis. Wenn sie in ihrer »Zueignung an Karl Jaspers« erklärt, es falle »heute einem Juden nicht leicht, in Deutschland zu veröffentlichen«, – nicht etwa: in die deutsche Öffentlichkeit zu gehen –, rücken auch hier Praktiken, Publikationspraktiken und -formate, in den Fokus. Auf inhaltlicher Ebene scheint die »Zueignung« die Vorstellung einer strikten räumlichen Trennung zwischen Privatsphäre und Öffentlichkeit zu affirmie-

---

nicht weniger als 18 Städten – ganz abgesehen von Lesungen in Paris, in der Schweiz, Österreich, Italien und Israel.« (Reinhart Meyer-Kalkus: *Geschichte der literarischen Vortragskunst*. Stuttgart 2020, S. 900). Meyer-Kalkus berichtet jedoch ebenfalls von Celans Zweifeln an und Absagen von Lesungsterminen in Deutschland im Zusammenhang mit dem Antisemitismus in der Bundesrepublik: Vgl. Meyer-Kalkus: *Geschichte der literarischen Vortragskunst*, S. 898–899.

<sup>137</sup> Frömming: »Wird Öffentlichkeit gemacht und, wenn ja, wie?«, S. 163–164.

<sup>138</sup> Eva Geulen: »Übergängiges zwischen Privatem und Politischem«. In: *Agave Magazin*, 20.02.2022, Web: <https://agavemagazin.wordpress.com/2022/02/20/hannah-arendt-ubergangiges-zwischen-privatem-und-politischem/>. Letzter Aufruf am 04.09.2024, Hervorhebung J.M.W.

ren. Am Ende heißt es dort, vor der Veröffentlichung eines Textes sei es, »[a]ls ob wir pochend vor den Toren ständen, die noch geschlossen sind«. <sup>139</sup> Auf performativer Ebene jedoch unterläuft der Text die Vorstellung solch einer fest abgeriegelten räumlichen Grenze zwischen ›privat‹ und ›öffentlich‹. Mit der »Zueignung an Karl Jaspers« gibt Arendt ihrer ersten Buchveröffentlichung in Deutschland eine eigentümlich privat-öffentliche Rahmung: »Lieber Verehrtester, haben Sie Dank, daß Sie mir erlaubt haben, dies Büchlein Ihnen zu widmen und Dank dafür, daß ich das, was ich bei seinem Erscheinen in Deutschland zu sagen habe, *Ihnen* sagen darf.« <sup>140</sup> Die »Zueignung eines Werks« ist, wie Gérard Genette schreibt, immer eine »Zurschaustellung einer (wie auch immer gearteten) Beziehung zwischen dem Autor und irgendeiner Gruppe oder Entität«. <sup>141</sup> Mit ihrer Zueignung an Jaspers betritt Arendt die deutsche Öffentlichkeit also nicht alleine, sondern mit einem Verbündeten an ihrer Seite, der, wie sie betont, dieser Widmung zugestimmt hat. <sup>142</sup> Zudem adressiert ihr Buch, das sich, wie in der »Zueignung« bekräftigt wird, an die deutsche Öffentlichkeit richtet, zunächst einmal die Einzelperson Jaspers. Was Arendt »bei seinem Erscheinen in Deutschland zu sagen habe«, sagt sie in Form einer persönlichen Widmung doch lieber dem Freund und Vertrauten. Dieser Eintritt in die Öffentlichkeit, ohne die Öffentlichkeit direkt zu adressieren, wird somit deutlich: Im Betreten der deutschen Öffentlichkeit zieht auch Hannah Arendt sich zugleich schon wieder aus ihr zurück. Die Ansprache des lieben, »[v]erehrtesten« Freundes, eröffnet einen textuellen Raum, der zwischen Privatem und Öffentlichem angesiedelt ist. Dass diese Geste der Distanzierung bei gleichzeitiger Teilnahme in einem Rahmentext vollzogen wird, unterstreicht: Die Art und Weise *wie* veröffentlicht wird, lässt das, *was* veröffentlicht wird, keineswegs unberührt. Wie Till Dembeck im Anschluss an Derridas Parergon-Begriff hervorgehoben hat, bereiten Rahmen(texte) immer »ein Ablöseproblem«. <sup>143</sup> Obgleich sie »keine integralen Bestandteile des Gerahmten sind«, können sie doch nicht von ihm

---

139 Arendt: »Zueignung an Karl Jaspers«, S. 14.

140 Arendt: »Zueignung an Karl Jaspers«, S. 11, Hervorhebung J.M.W.

141 Gérard Genette: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. Mit einem Vorwort von Harald Weinrich. Frankfurt/Main 1989, S. 132. Zur Gattung und Geschichte der ›Widmung‹, vgl. zudem Diana Stört: »Form und Funktionswandel der Widmung. Zur historischen Entwicklung und Typologisierung eines Paratextes«. In: Sichtungen. Archiv, Bibliothek, Literaturwissenschaft. Internationales Jahrbuch des Österreichischen Literaturarchivs 8/9 (2006), S. 79–112.

142 Welche Rolle Genderfragen bei der Erlaubnis von Widmungen spielen, hat Hannelore Schlaffer kritisch diskutiert: vgl. Hannelore Schlaffer: »Vom Gelehrten und seiner Frau. Über Widmungen«. In: Akzente. Zeitschrift für Literatur 30 (1983), S. 280–285.

143 Till Dembeck: Texte rahmen. Grenzregionen literarischer Werke im 18. Jahrhundert (Gottsched, Wieland, Moritz, Jean Paul). Berlin 2007, S. 46.

»abgelöst werden«. Was Arendt, beim »Erscheinen« ihres Buchs »in Deutschland zu sagen habe«, schreibt sich als »Zueignung« also selbst in das Buch ein.

Was Celan zur Nicht-Publikation der *Wolfsbohne* zu sagen hat, ist, wie ersichtlich wurde, nicht derart eng mit dem Gedicht verknüpft. Als Epitexte – so bezeichnet Genette Paratexte, die anders als die physisch an einen Text gebundenen Peritexte an anderen Orten auftauchen – stehen die über mehrere Jahre, Orte und Kontexte verstreuten Aussagen Celans über *Wolfsbohne* in weitaus loserer Verbindung zum Text als Arendts »Zueignung« zu den *Sechs Essays*. Doch auch in Celans Fall liegt »ein Ablöseproblem« vor. Die intrikaten Dynamiken der Nicht-Publikationsgeschichte auszublenden, und stattdessen, wie Franz Wurm es fordert, den Text »einfach« für sich sprechen zu lassen, würde eine Grenze um das Gedicht errichten, die, wie hier deutlich wurde, gar nicht so strikt gezogen werden kann. So wie das Haus *im* Text ist auch der Text nicht sicher abzuriegeln. Das Ringen mit der deutschen Öffentlichkeit steckt im Gedicht, ehe es überhaupt an dessen Veröffentlichung geht. Das zeigt sich zum einen auf inhaltlicher Ebene: an der Referenz auf den Kritiker Blöcker (»Gestern kam einer von ihnen und / tötete dich / zum andern Mal in / meinem Gedicht.« (V. 20ff.)) sowie an der Omnipräsenz der feindlichen »sie«, durch die der öffentliche Blick im Text erscheint, bevor der Text ihm selbst tatsächlich ausgesetzt werden soll. Zum anderen zeigt es sich in der mehrsprachigen Gestaltung: »*Wolfsbohne* [...], nicht: / *Lupine*« (V. 17–19). Die durchlässige Abgrenzung von der Nationalsprache, auch »Öffentlichkeitssprache« genannt,<sup>144</sup> die sich in diesen Zeilen findet, nimmt Celans jahrelanges Hadern mit der Veröffentlichung des Gedichts gewissermaßen intratextuell vorweg.

Celan, der 1960 erklärt: »Ich sehe keinen prinzipiellen Unterschied zwischen Händedruck und Gedicht«,<sup>145</sup> weiß um die unkontrollierbaren Verbindungen, die im Schreiben von Literatur geschlossen werden. Mehrsprachige Differenzierungen wie »*Wolfsbohne* [...], nicht: / *Lupine*« (V. 17–19) bieten eine Möglichkeit, sich im Akt der Teilhabe an der deutschen Literatur zugleich zu distanzieren, sich dem geschlossenen Händedruck ein Stück weit wieder zu entziehen. Doch die Instabilität der Doppelpunktgrenze unterstreicht auch, dass die Worte der Mutter nicht unberührt davon bleiben, dass der Autor mit ihnen »nach Deutschland« geht. Das böhmische Wort »*Wolfsbohne*« gerät im Text in gefährlich enge Nachbarschaft zum standarddeutschen Wort »*Lupine*«. Spätestens, wenn im Gedicht eine Futterpflanze, die beide Namen tragen könnte, auf fremdem Acker gedeiht und Mörder nährt, erscheint auch die mütterliche »*Wolfsbohne*« mit höchst problematischen

144 Annette Trabold: Sprachpolitik, Sprachkritik und Öffentlichkeit. Anforderungen an die Sprachfähigkeit des Bürgers. Wiesbaden 1993, S. 31.

145 Paul Celan an Hans Bender, 18.05.1960. In: GW 3, S. 177–178, hier S. 177.

Zusammenhängen verwachsen: »Mutter, wie viel fremdster Acker nährt deine Frucht, nährt und nährt die da töten.« (V. 69f.) All das ereignet sich im Gedicht selbst. Der Gang nach Deutschland ist somit nicht nur wörtlich als Übertritt einer Landesgrenze zu verstehen: Hände werden nicht erst bei Lesungen geschüttelt. Die Partizipation an der deutschen Literatur beginnt bereits im Akt des Schreibens. Jedes Gedicht ist laut Celan ein »Händedruck«<sup>146</sup> – und damit unter diesen Schreibbedingungen immer auch schon problematisch.

In dem bereits zitierten Brief schreibt Celan am 02.02.1961 unter dem Eindruck der ›Goll-Affäre‹ an Klaus Demus:

Mein lieber Klaus,

der Tag heute ist grau, er hat eine ehrliche Farbe. Genauso, das heißt grau, sind alle diese letzten Tage und Wochen gewesen; wir haben gelebt und gesehen. Es gibt, ich zweifle nicht mehr daran, ein vorwegnehmendes Wahrnehmen; wenn Du meine Briefe hervorholst, wirst Du sehen, daß ich leider in fast allem recht behalten habe. [...]

Ich habe noch viel unternommen in diesen letzten Monaten: um es verantworten zu können, mit Gedichten in diese Öffentlichkeit zu gehen! Es war, ich weiß es, umsonst. Aber ich war es jener sich immer wieder meldenden Instanz schuldig, die in allem Geschriebenen mitspricht – mitverstummt.

Ich habe Schweres hinter mir, Klaus, – und Schweres vor mir. (Auch die ›Wolfsbohne‹ ist wahr geblieben.)

Ich grüße Dich, Klaus, von Herzen.

Dein Paul<sup>147</sup>

Mit Blick auf den ›Fall *Wolfsbohne*‹ ist man in der Tat versucht, an solch ein »vorwegnehmendes Wahrnehmen« zu glauben. Die instabilen Abriegelungsgesten, die sich auf motivischer, graphischer und sprachlicher Ebene des Gedichts ebenso zeigen wie im Nachdenken über ›graue‹ Publikationsformate, geben nicht nur retrospektiv Aufschluss über die Dynamiken der *Blöcker-Kritik*. Sie werfen auch ein Licht darauf, wie Celan in den Folgejahren »mit Gedichten in diese Öffentlichkeit gehen« wird. Denn auch im Format »weißer Publikationen« bleibt Celan dem Grau treu: in einer mehrsprachigen, ›graueren Sprache‹.

146 Celan an Bender, 18.05.1960, S. 177.

147 Celan an Demus, 02.02.1961, S. 487.



## »1959!«. Celan, Arendt, Kaléko und Domin

Das Entstehungsjahr von *Wolfsbohne* markiert für die Entwicklung dieser grauen, mehrsprachigen Schreibweise einen zentralen Einsatzpunkt. Damit ist nicht gesagt, dass sich Ansätze dessen, was ich als ›graue Mehrsprachigkeit‹ bezeichne, nicht schon vor 1959 in Celans Texten finden. Ebenso wenig will ich behaupten, dass Verfahren des Verschattens, Verwischens und Durchlässigmachens von Sprachgrenzen ab diesem Jahr die einzigen Formen literarischer Mehrsprachigkeit in den Gedichten darstellen. Dennoch, so meine These, gewinnt die grauere Schreibweise ab 1959 an Bedeutung. Das hat – ähnlich wie Celans Erwägung ›grauer Publikationsformate‹ – wesentlich mit der Öffentlichkeit zu tun, in der Celan seine Gedichte mit ihrer Publikation bei westdeutschen Verlagen platziert. An der Verbindung zwischen *Wolfsbohne* und der *Blöcker-Kritik* wurde deutlich, wie der Autor im Schreiben auf antisemitische Ausgrenzungsgesten in der deutschen Öffentlichkeit reagiert – sie aufgreift und poetisch kontert. Des auch nach 1945 fortbestehenden Antisemitismus in Deutschland ist sich Celan freilich schon weitaus länger bewusst.<sup>148</sup> 1959 wächst jedoch auch die öffentliche Aufmerksamkeit für die gesellschaftliche Problemlage. Weiten wir nach dem hier angestellten *close reading* des Gedichts abschließend noch einmal die Perspektive, um diese Kontexte in den Blick zu bekommen, so wird erkennbar: Celans hadernder Umgang mit der westdeutschen Öffentlichkeit ist alles andere als seine ›Privatangelegenheit‹ und auch nicht nur aus den spezifischen Erfahrungen zu erklären, die der Autor Celan mit Günter Blöcker sowie im Rahmen der ›Goll-Affäre‹ machen musste. Eine solche Weitung des Blickwinkels ermöglicht es, die intrikaten Rückzugs- und Abgrenzungsdynamiken in der Nicht-Publikationsgeschichte des Gedichts jenseits von individualpsychologischen Fragestellungen zu betrachten. Es gilt anzuerkennen, dass der hadernde Celan kein Einzelfall ist: Erstens, um übergreifende Positionierungsweisen jüdischer Schriftsteller:innen in der jungen Bundesrepublik sichtbar zu machen. Und zweitens, um vor diesem Hintergrund die Spezifika von Celans Schreibstrategien besser verstehen zu können.

Im selben Jahr, in dem Celan die Zeilen schreibt »Mutter, wessen / Hand hab ich gedrückt, / da ich mit Deinen / Worten ging nach / Deutschland?« (V. 25ff.), hadern mindestens noch zwei weitere jüdische Autor:innen mit dem Drücken

<sup>148</sup> Vgl. dazu den Aufsatz von Barbara Wiedemann über Antisemitismus beim Deutsch-Französischen Schriftstellertreffen in Vézelay 1956: Barbara Wiedemann: »Dichtungen anstelle von theoretischen Äußerungen?« Ilse Aichinger, Paul Celan und die Wirklichkeit des deutsch-französischen Schriftstellertreffens in Vézelay«. In: Christine Frank & Sugi Shindo (Hg.): Konstellationen österreichischer Literatur. Wien 2024, S. 333–351.

deutscher Hände: Mascha Kaléko und Hannah Arendt sollen 1959 beide in Deutschland öffentlich ausgezeichnet werden. Kaléko ist von der Berliner *Akademie der Künste* für den *Fontane-Preis* nominiert, Arendt wird der *Lessing-Preis* der Stadt Hamburg verliehen. Als Erstere von anderen Mitgliedern der *Akademie der Künste* erfährt, dass der Literaturkritiker Hans Egon Holthusen trotz seiner SS-Vergangenheit in der Akademie weiterwirkt, entscheidet sie sich gegen die Annahme ihrer Auszeichnung.<sup>149</sup> In einem Brief erklärt Kaléko:

Da mir die Annahme des Fontanepreises aus der Hand eines solchen Herrn – wie Sie verstehen werden – vollkommen unmöglich wäre, bitte ich Sie sehr, meinen Namen mit sofortiger Wirkung von der Kandidatenliste der Akademie zurückzuziehen.<sup>150</sup>

Nach Erhalt dieses Schreibens lädt die *Akademie der Künste* Kaléko zu einem Krisengespräch ein, dessen Protokoll von der antijüdischen Haltung zeugt, die der Lyrikerin in Berlin entgegenschlug. Kalékos Weigerung, eine Auszeichnung »aus der Hand« eines ehemaligen SS-Mitglieds anzunehmen, wurde von Akademiemitgliedern unter anderem folgendermaßen kommentiert:

Herr v. Buttlar bedauert, daß die unmenschlichen Erfahrungen der letzten Jahre die Juden um ihre Toleranz gebracht haben, d.h. eigentlich um ihren Charakter, den sie auch in diesen Schicksalsstürmen behaupten mußten.<sup>151</sup>

Ausgerechnet unter dem Deckmantel humanistischer Werte wie Toleranz werden hier antijüdische Diskurse gestrickt.

Diesen Umstand prangert auch Hannah Arendt 1959 in ihrer *Lessing-Preisrede* an, in der sie sich einer versöhnlichen Solidarisierung mit der deutschen Öffentlichkeit, der Verbrüderung im Zeichen einer allgemein menschlichen Gemeinschaft verweigert. Zwar nimmt Arendt, anders als Kaléko, die ihr angetragene Auszeichnung an. Dabei thematisiert sie jedoch nicht nur offen die Möglichkeit der Nicht-Annahme. Sie hält zudem eine Dankesrede, die an vielen Stellen eher wie eine Ablehnung als eine Annahme der Ehrung klingt. Dem Wunsch, den der Hamburger Kultursenator Hans-Harder Biermann-Ratjen in seiner Einführung zu Arendts Vortrag äußert, kommt die politische Theoretikerin jedenfalls nicht nach. Unter Verweis auf Arendts deutsche Herkunft erklärt Biermann-Ratjen vor Arendts Rede: »Wir wünschen Sie zu reklamieren als die Unsrige, und es wäre uns

<sup>149</sup> Vgl. dazu ausführlich Sarah van der Heusen: »Mascha Kaléko und der Fontane-Preis. Ein Fallbeispiel«. In: *Berliner Hefte. Zur Geschichte des literarischen Lebens* 8 (2008), S. 222–231.

<sup>150</sup> Zit. n. Christine Fischer-Defoy: »... Und die Vergangenheit sitzt immer mit am Tisch«. *Dokumente zur Geschichte der Akademie der Künste (West) 1945/1954–1993*. Berlin 1997, S. 230.

<sup>151</sup> Zit. n. Christine Fischer-Defoy, S. 230.

eine große und bewegende Ehre, wenn Sie uns das erlauben, wobei es sich versteht, daß nicht Sie zu uns zurückgekehrt sind, sondern wir zu Ihnen!<sup>152</sup> Entschieden entzieht sich Arendt einer solchen Aufnahme in ein allgemeines Wir, indem sie die Partikularität ihrer jüdischen Identität herausstellt:

Ich betone meine Zugehörigkeit zu der Gruppe der aus Deutschland in verhältnismäßig jungem Alter vertriebenen Juden so ausdrücklich, weil ich gewissen Mißverständnissen zuvorzukommen möchte, die sich, wenn man von der Menschlichkeit spricht, nur allzu leicht ergeben.<sup>153</sup>

Denn die Berufung auf Menschlichkeit, so führt Arendt in ihrer Rede weiter aus, kann durchaus fehlgeleitet, ja gar »gefährlich« sein, wenn sie über existierende Ungleichheiten und Diskriminierung hinwegtäuscht:

So wäre es etwa unter den Verhältnissen des Dritten Reiches im Falle einer Freundschaft zwischen einem Deutschen und einem Juden nicht ein Zeichen von Menschlichkeit gewesen, wenn die Freunde gesagt hätten: Sind wir nicht beide Menschen? Damit wären sie der Wirklichkeit und der ihnen damals gemeinsamen Welt bloß ausgewichen (...). Im Sinne einer Menschlichkeit, welche die Wirklichkeit nicht wie den Boden unter den Füßen verloren hat, nämlich einer Menschlichkeit inmitten der Wirklichkeit der Verfolgung hätten sie schon sagen müssen: ein Deutscher und ein Jude, und Freunde.<sup>154</sup>

Wie aber verhält es sich im Jahr 1959, in dem die Verfolgung nicht länger gegenwärtige Wirklichkeit ist, aber eine als wirklich anzuerkennende Vergangenheit? Antijüdische Haltungen werden in den 1950er Jahren in der westdeutschen Öffentlichkeit oft nur verdeckt geäußert. Neben diesem latenten Antisemitismus, den Theodor W. Adorno als »Krypto-Antisemitismus« beschrieben hat,<sup>155</sup> nimmt auf der anderen Seite jedoch auch ein »staatlich organisierte[r] Philosemitismus« zu.<sup>156</sup> In seinem ebenfalls 1959 gehaltenen Vortrag *Was bedeutet: Aufarbeitung der*

---

152 Hans-Harder Biermann-Ratjen: »Politische Kultur und Kulturpolitik. Laudatio auf Hannah Arendt«. In: Volker F. W. Hasenclever (Hg.): Denken als Widerspruch. Reden zum Lessing-Preis. Frankfurt/Main 1982, S. 33–38, hier S. 37.

153 Hannah Arendt: Von der Menschlichkeit in finsternen Zeiten. Rede über Lessing. München 1960, S. 29.

154 Arendt: Von der Menschlichkeit in finsternen Zeiten, S. 38.

155 »Dieser Krypto-Antisemitismus ist eine Funktion der Autorität, die hinter dem Verbot offener antisemitischer Manifestation steht.« (Theodor W. Adorno: »Zur Bekämpfung des Antisemitismus heute«. In: Ders.: Kritik. Kleine Schriften zur Gesellschaft. Frankfurt/Main 1971, S. 105–133, S. 109).

156 Chiara Caradonna: »Ein ruchloses Kapitel. Antisemitismus in Deutschland 1959«. In: Berliner Hefte. Zur Geschichte des literarischen Lebens 8 (2008), S. 139–165, hier S. 141–143, S. 153. Zum Phänomen des Philosemitismus in der jungen Bundesrepublik vgl. auch Frank Stern: »Entste-

*Vergangenheit?* wirft Adorno einen durchaus kritischen Blick auf solche Versöhnungsprogramme und »Freundschaftsveranstaltungen«,<sup>157</sup> als deren Teil auch öffentliche Ehrungen und Literaturpreise zu betrachten sind. Dass diese Versöhnungsgesten keineswegs von einer tatsächlichen Aufarbeitung zeugen müssen, ja sogar quer zu einer solchen Auseinandersetzung stehen können, zeigt der Fall Kalékos wohl auf besonders eindrückliche Weise.

Hannah Arendts berühmtes gewordenes Credo »Wenn man als Jude angegriffen ist, muss man sich als Jude verteidigen«<sup>158</sup> bedarf in diesem Klima einer gewissen Abwandlung: Wem die Hand im Zeichen einer Menschlichkeit gereicht wird, die darauf zielt, die Partikularität jüdischer Erfahrung und Geschichte zu verdecken, muss sich als Jude diesem Händedruck entziehen. Eben das tut Arendt 1959 in ihrer *Lessingpreisrede* – jedoch nicht, indem sie den Preis der Stadt Hamburg ablehnt. Stattdessen lenkt sie die integrative Dynamik der Ehrung in andere Bahnen: Statt die Vergemeinschaftungsgeste zu erwidern und sich durch den *Lessing-Preis* von der deutschen Öffentlichkeit »reklamieren« zu lassen, ergreift sie selbst die Chance, Lessing zu »reklamieren«:

Wenn man so überlegt, wie es denn eigentlich um Ehrungen und Preise der Öffentlichkeit unter den gegenwärtigen Weltumständen bestellt sei, kann man wohl auf den Gedanken kommen, der Hamburger Senat habe eine dem Ei des Kolumbus nicht unähnliche Lösung des Problems gefunden, als er beschloß, den Preis der Stadt gerade mit dem Namen Lessings zu verbinden. Denn Lessing hat den Einklang in die Welt und die Öffentlichkeit nie gefunden und wohl auch nie finden wollen, und hat sich doch auf seine Weise ihr immer verpflichtet gefühlt.<sup>159</sup>

Wenn Arendt den Philosophen hier als einen beschreibt, der zeitlebens mit der deutschen Öffentlichkeit gehadert habe, entzieht sie dem Preis gewissermaßen seinen eigenen Namensträger und stellt damit eine andere Gemeinschaft her: Im

---

hung, Bedeutung und Funktion des Philosemitismus in Westdeutschland nach 1945«. In: Werner Bergmann & Rainer Erb (Hg.): *Antisemitismus in der politischen Kultur nach 1945*. Opladen 1990, S. 180–196; sowie den Band: Irene A. Diekmann & Elke-Vera Kotowski (Hg.): *Geliebter Feind – Gehasster Freund. Antisemitismus und Philosemitismus in der Geschichte der Gegenwart*. Festschrift zum 65. Geburtstag von Julius H. Schoeps. Berlin 2009.

157 Theodor W. Adorno: »Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit«. In: Ders.: *Eingriffe. Neun kritische Modelle*. Frankfurt/Main 1963, S. 125–146, hier S. 144.

158 Das vollständige Zitat lautet: »Ich gelangte zu der Erkenntnis, die ich damals immer in dem Satz ausgedrückt habe, »Wenn man als Jude angegriffen ist, muss man sich als Jude verteidigen«. Nicht als Deutscher oder als Bürger der Welt oder der Menschenrechte oder so.« (Hannah Arendt im Interview mit Günther Gaus: »Was bleibt? Es bleibt die Muttersprache«. In: Adalbert Reif (Hg.): *Gespräche mit Hannah Arendt*. München 1976, S. 21–22).

159 Arendt: *Von der Menschlichkeit in finsternen Zeiten*, S. 7–8.

letzten Satz des Zitats spricht die Theoretikerin wohl nicht nur von Lessings Verhältnis zur deutschen Öffentlichkeit, sondern zugleich von ihrem eigenen. Dass sie den Preis entgegennimmt, ohne sich mit dieser Öffentlichkeit in Einklang zu setzen, zeugt davon, dass auch sie sich verpflichtet fühlt – nicht gegenüber der deutschen Öffentlichkeit, sondern gegenüber Öffentlichkeit als politischem Grundprinzip und gegenüber jenen, die sich in ihr und für sie einsetzen. Für Arendts Vortrag gilt damit zweifellos das, was sie darin über Lessing sagt: »Die deutsche Öffentlichkeit war auf ihn nicht vorbereitet.«<sup>160</sup> Was, mit Adorno gesprochen, als »Freundschaftsveranstaltung« geplant war, dirigiert Arendt um zu einer öffentlichen Neuverständigung darüber, was es 1959 heißt, als Jude in Deutschland Freundschaften zu schließen.

Die Problematisierung des Händedrucks in Celans Gedicht *Wolfsbohne* lässt sich somit keineswegs nur auf die persönliche Zerrissenheit seines Verfassers beziehen, sondern eröffnet eine breitere historische Perspektive auf sein Entstehungsjahr als Jahr der komplizierten Handschläge. Im Aushandeln der Problematik, ob und wie sie selbst und ihre Texte in dieser Öffentlichkeit erscheinen sollten und können, entwickeln jüdische Schriftsteller:innen und Intellektuelle 1959 komplexe Strategien zwischen Rückzug und Teilhabe – stets in der Spannung zwischen dem Verantwortungsgefühl, sichtbar zu werden, dem Risiko, sich dabei in die falschen Reihen zu stellen, und – nicht zuletzt – der konkreten Gefahr, sich Angriffen auszusetzen.

Celans ›Vor und Zurück‹ in der Frage nach der Publikation von *Wolfsbohne* lässt sich als Ausloten dieser Gemengelage betrachten, die im Dezember 1959 noch einmal an Brisanz gewinnt. Dass der Autor sich ausgerechnet am 31.12.1959 erstmals gegen die Veröffentlichung des Textes ausspricht – noch dazu eilig, per Telegramm – ist in der Diskussion seiner Publikationsgeschichte bislang nicht kommentiert worden. Vor dem hier aufgespannten Hintergrund erscheint der Zeitpunkt jedoch alles andere als zufällig, denn vor Celans individuelle Erfahrung der *Blöcker-Kritik* schiebt sich in diesen Tagen ein weiteres Ereignis, das das Thema Antisemitismus in die Schlagzeilen katapultiert: Am Heiligabend wird die jüngst wiedereröffnete Kölner Synagoge mit Hakenkreuzen beschmiert. Innerhalb kürzester Zeit weitet sich dieser Vorfall zu einer globalen Serie aus, die als »Antisemitische Schmierwelle« in die Geschichte eingeht. In einer offiziellen Erklärung der Bundesrepublik 1960 werden allein für die BRD 470 Nachfolgetaten verzeichnet.<sup>161</sup> Unter dem Titel *Der internationale Antisemitismus greift an. Hakenkreuzof-*

<sup>160</sup> Arendt: Von der Menschlichkeit in finsternen Zeiten, S. 8.

<sup>161</sup> Bundesregierung (Hg.): Die antisemitischen und nazistischen Vorfälle. Weißbuch und Erklärung der Bundesregierung. Bonn 1960. Für eine genauere Einordnung dieses Dokuments vgl.

*fensive in aller Welt* berichtet das in Zürich ansässige *Israelitische Wochenblatt* über weitere Taten in zahlreichen anderen Ländern: »Wie auf Verabredung haben die neuen Nazis zu gleicher Zeit in Köln, London, Paris, Rom, Athen, Oslo, Parma, Antwerpen und sogar in Amerika mit ihrer Aktion eingesetzt.«<sup>162</sup> Während die westdeutsche Presse und Politik die Vorfälle fast einhellig als »Jungenstreiche« bagatellisieren, weist die jüdische Schweizer Zeitung sehr bald darauf hin, dass hier ein breites gesellschaftliches Antisemitismusproblem sichtbar wird. Im Artikel »Unsichtbare und sichtbare Hakenkreuze« heißt es am 15. Januar 1960:

Nicht die Schmierer sind gefährlich, sondern die Gerichtspräsidenten und Richter in Schleswig-Holstein, die den Massenmörder Heyde jahrelang deckten und ihn seiner Bestrafung entzogen. Nicht die Halbstarken zerstören die Demokratie, sondern die Lehrer, die den Geschichtsunterricht nur bis zum Jahre 1914 erteilen, weil »nachher noch so vieles ungeklärt« sei.<sup>163</sup>

In einem Brief an Rudolf Hirsch spricht auch Celan mit Bezug auf die Jahreswende 1959/60 von jenen »Tagen, da auch auf der Fassade der Kölner Synagoge sichtbar wurde, was hinter den Fassaden wuchs und weiterwächst.«<sup>164</sup> Von einem anschwellenden Antisemitismus 1959 zu sprechen, erscheint in der Tat unzutreffend. Wie auch die Antisemitismusforschung betont hat, geht es vielmehr um Fragen der Sichtbarkeit – um ein plötzliches Manifestwerden von Latentem. Was die »Schmierwelle« historisch einschneidend macht, sind weniger die Vorfälle selbst – zu Synagogenschändungen kam es in den Monaten und Jahre zuvor immer wieder –, sondern die »unerwartet große[] Resonanz in der Bevölkerung«<sup>165</sup> und in den Medien, die dafür sorgen, dass die Öffentlichkeit an dem, was »auf der Fassade der Kölner Synagoge sichtbar wurde«, nicht länger vorbeischaun konnte.

Die damit gewonnene Aufmerksamkeit für das Thema ruft auch unter Literatur:innen das Bedürfnis wach, sich öffentlich zu positionieren. Neben Heinrich Böll und Paul Schallück, die sich im Rahmen der *Germania Judaica* engagieren,

---

Werner Bergmann: Antisemitismus in öffentlichen Konflikten. Kollektives Lernen in der politischen Kultur der Bundesrepublik 1949–1989. Frankfurt/Main 2020, S. 250; Caradonna: »Ein ruchloses Kapitel«, S. 141–143.

<sup>162</sup> [Ohne Verf.]: »Der internationale Antisemitismus greift an. Hakenkreuzoffensive in aller Welt«. In: *Israelitisches Wochenblatt*, 08.01.1960, S. 5.

<sup>163</sup> [Ohne Verf.]: »Unsichtbare und sichtbare Hakenkreuze«. In: *Israelitisches Wochenblatt*, 15.01.1960, S. 5.

<sup>164</sup> Paul Celan an Rudolf Hirsch, DLA, D:Celan/Fischer-Verlag, Briefe von ihm an Hirsch, Rudolf, D 90.1.2929/4.

<sup>165</sup> Bergmann: Antisemitismus in öffentlichen Konflikten, S. 237.

verspürt so etwa auch Hilde Domin den Drang, sich zu engagieren. Dazu wendet sie sich in einem Brief am 3. Februar 1960 an das Ehepaar Ilse Aichinger und Günter Eich:

Liebe Eichs,

ich habe eine Idee und möchte Sie gerne konsultieren Sie vor allen.

Zur Frage: was können wir tun (WAS können wir tun? Was KÖNNEN wir tun? Was können WIR tun? Was können wir TUN?)

Kurz, zu dieser Frage.

»Wir«, nicht die jüdischen Deutschen oder deutschen Juden, diese Museumsexemplare – etwas mehr Fleisch und Blut, wenn man noch die verjudeten hinzunähme. Sondern WIR, jener Teil der Deutschen, die nicht zulassen werden, dass sich so etwas wiederholt, gleichviel in welcher Form. Gleichviel, ob wir persönlich das erste, zweite oder dritte Opfer wären.

WIR sind bestimmt nicht weniger als die, die sich heute so mausig machen, die Schmierer und sogar Feuerwerker. Auch die sind ja vorläufig eine Minorität. Aber wie verhüten wir es, dass die breite Masse der Gleichgültigen nach der falschen Seite zu schielen beginnt? Die Masse ist anwerbbar. Aber auch für uns. Wir müssen uns sichtbar machen.<sup>166</sup>

Der Vorschlag, den Domin »den Eichs« zur Sichtbarmachung unterbreitet, ist durchaus gewagt:

Ich dachte an den Judenstern. Ich hörte nach dem Krieg zum ersten Mal davon. Meine spontane Reaktion war: »wie schön, mit einem Stern gehen dürfen«. Ich habe gesehen, dass Sie als Kind, liebe Ilse Aichinger, sehr ähnlich reagiert haben. (Erst nach dem »wie schön«, sagte ich damals: »wie schlimm«)<sup>167</sup>

Domin bezieht sich hier wohl auf Aichingers autobiographisch geprägten Roman *Die größere Hoffnung*, der von der Kindheit eines Mädchens mit jüdischem Eltern-  
teil in Wien zur Zeit des Nationalsozialismus erzählt. Aus kindlicher Perspektive wird der Stern in Aichingers Text auf neue, »unbefangene« Art und Weise als schön und rettend betrachtet, und so seiner tödlichen Eindeutigkeit als diskrimi-

---

**166** Hilde Domin an Ilse Aichinger & Günter Eich, 03.02.1960, DLA, A:Domin, Hilde, Briefe an Günter Eich, 1957–1972, HS.2007.0002.

**167** Hilde Domin an Ilse Aichinger & Günter Eich, 03.02.1960, DLA, A:Domin, Hilde, Briefe an Günter Eich, 1957–1972, HS.2007.0002.

nierendes Zeichen beraubt.<sup>168</sup> Eine ähnliche Umdeutung des Symbols möchte Domin nun praktisch realisieren:

Wenn alle den Stern der Ermordeten zu ihrem Stern machten, wenn alle, an einem zu bestimmenden Tage, begännen den Stern zu tragen als ein Zeichen, dass sie sich mit den Opfern solidarisch erklären und reine Hände haben wollen, so würde das eine große Manifestation sein. Es können nicht Einzelne beginnen. [...] Ich stelle mir vor, wir könnten Presse, Radio, Kirchen, einen Teil der Universität, sogar einen Teil der Regierung mobilisieren Gewerkschaften, Belegschaften von Fabriken etc. Es müsste überkonfessionell und überparteilich sein.<sup>169</sup>

Zu einer Umsetzung der Aktion kommt es nie. Die Idee bleibt Idee, da bereits die Erstangeschriebenen – Eich und Aichinger – absagen. In ihrem Antwortschreiben an Domin erklärt Aichinger, sie halte »es für richtiger, im Stillen die Verzweiflung zu sammeln, aus der der Mut wächst«.<sup>170</sup> Dass das Ehepaar Domin's Frage »Würden Sie mitmachen wollen?« verneint, überrascht eher nicht. Eine Umcodierung des Judensterns, wie Aichinger sie in ihrem Roman literarisch erkundet, wäre in der von Domin angedachten praktischen Umsetzung sicher mit zu vielen Fallstricken verknüpft. Die Grundgedanken, die Domin für die Aktion fasst, sind dennoch eine Betrachtung wert, da an ihnen die Herausforderungen im Umgang mit dem westdeutschen Antisemitismus der 1950er und 60er Jahre noch einmal markant hervortreten.

»Wir müssen uns sichtbar machen«, postuliert Domin. Für das *Wie* legt sie dabei zwei Grundsätze fest: erstens, als Gruppe. »WIR« erscheint in Domin's Brief gleich drei Mal in Versalien gedruckt, denn: »Es können nicht Einzelne beginnen«. Zweitens, als nicht ausschließlich jüdische Gruppe. Mehrfach betont Domin die Offenheit des von ihr imaginierten »WIR«: »Es müsste überkonfessionell und überparteilich sein.« Für die Umcodierung, die der Autorin vorschwebt, ist in erster Linie entscheidend, dass sich auch nicht-jüdische Personen an der Aktion beteiligen. Würden nur Einzelne oder nur Jüd:innen den Stern in der Öffentlichkeit tragen, würde das Symbol wieder seine stigmatisierende Wirkung entfalten und Einzelpersonen identifizierbar machen. Neben dem Schutz vor Angriffen geht es Domin zudem darum, die Aneignung von Jüd:innen als »Museumsexemp-

<sup>168</sup> Vgl. dazu Torsten W. Leine: *Magischer Realismus als Verfahren der späten Moderne*. Berlin/Boston 2018, Kap. »Figurationen der Übersetzung in Ilse Aichingers ›Die größere Hoffnung‹«, S. 268–279.

<sup>169</sup> Hilde Domin an Ilse Aichinger & Günter Eich, 03.02.1960, DLA, A: Domin, Hilde, Briefe an Günter Eich, 1957–1972, HS.2007.0002.

<sup>170</sup> Ilse Aichinger an Hilde Domin, 08.02.1960, DLA, A: Domin, Hilde, 1957–1991, Briefe von Ilse Aichinger, HS.2007.0002.



lare« zu verhindern. Anders als Arendt, die sich bei der *Lessingpreis*-Verleihung einer Aneignungsgeste entzieht, indem sie ihre »Zugehörigkeit zu der Gruppe der [...] aus Deutschland vertriebenen Juden« mit Nachdruck betont,<sup>171</sup> setzt Domins Solidarisierungsidee jedoch auf die Verunsicherung klar identifizierbarer Identitätskategorien. Die zwei verschiedenen Ansätze eint ihr geteiltes Ziel: sichtbar werden, ohne sich antisemitischen Angriffen und philosemitischen Aneignungsgesten schutzlos auszusetzen.

Dieses Kernanliegen teilt auch Paul Celan. Während er die *Wolfsbohne* sein Leben lang in der Grauzone zwischen »privat« und »öffentlich« in Bewegung halten wird, tritt er nach der antisemitischen »Schmierwelle« 1960 mit der Bühnerepreisrede und 1963 schließlich auch wieder mit einem neuen Gedichtband – der *Niemandrose* – ins Licht der deutschen Öffentlichkeit. Die nachfolgenden Kapitel werden zeigen, dass Strategien der Gemeinschaftsbildung und die Spannung zwischen dem Bestehen auf jüdischer Identität einerseits und der Verweigerung, sich als »Jude« musealisieren zu lassen andererseits, dabei eine tragende Rolle spielen. Retrospektiv schärfen diese in den Positionierungen Kalékos, Arendts und Domins angelegten Tendenzen aber auch den Blick auf den Text *Wolfsbohne* und seine intrikate Nicht-Publikationsgeschichte. In *Nahe Fremde. Celan und die Deutschen* (2020) schreibt Wolfgang Emmerich:

Es gibt wohl kein zweites Gedicht Paul Celans (außer dem von 1965, das mit »Mutter, Mutter« einsetzt), in dem sich der Autor so direkt als Sprechender zu erkennen gibt. Hier, in »Wolfsbohne«, spricht nicht irgendein lyrisches Ich-Konstrukt, hinter dem sich sein Urheber versteckt. Nein, hier spricht der Mensch Paul Celan, vormals Antschel, kaum verhüllt; ein Empfänger und zutiefst Verletzter; ein Jude.<sup>172</sup>

In der Tat spricht im Gedicht ein Einzelner. Das Wort »ich« erscheint in *Wolfsbohne* gleich sechs Mal, hinzu kommen weitere deklinierte Formen. Wenn Celan *Wolfsbohne* »allzu persönlich« nennt und erklärt »O Mutter: mit diesen Worten kann ich nicht in die Öffentlichkeit!«,<sup>173</sup> fasst er den Text als eine Art »Confessional Poetry«, die für ihn unter den gegebenen Umständen nicht publizierbar ist. Neben diesem sich ungeschützt aussetzenden Ich entsteht durch die Apostrophe »O Mutter« im Text jedoch zugleich ein »Wir«. Das »Wir« einer jüdischen Familie – Sprecher, Mutter, Kind –, in deren Haus ein Siebenleuchter steht. Domins Überlegungen zu einem vor Angriffen und Aneignung geschützten »WIR« machen ersichtlich, wieso auch diese gemeinschaftliche Form für Celan

171 Arendt: Von der Menschlichkeit in finsternen Zeiten, S. 38.

172 Emmerich: *Nahe Fremde. Paul Celan und die Deutschen*, S. 115.

173 Paul Celan an Rudolf Hirsch, 15.03.1960, DLA, D:Celan/Fischer-Verlag, Briefe von ihm an Rudolf Hirsch, D 90.1.2927/2.

wohl eine unpublizierbare Sprecherposition dargestellt haben mag. Weder als schutzlos ausgesetzter Einzelner noch als Teil eines klar identifizierbaren jüdischen ›Wir‹ kann der Autor seines Erachtens 1959 – und auch in den darauffolgenden Jahren – schreibend die westdeutsche Öffentlichkeit betreten. Wenn er 1963 mit der *Niemandrose* doch wieder ins Licht der Öffentlichkeit tritt, so sucht er dabei gleich auf mehreren Ebenen dezidiert den Schatten einer heterogenen Gemeinschaft. An seinen Verleger Gottfried Bermann Fischer und dessen Frau Brigitte Bermann Fischer schreibt er im 03. Oktober 1963:

Sie wissen, wie schwer es mir fiel, die Gedichte der »Niemandrose« den Weg in die Öffentlichkeit gehen zu lassen – haben Sie herzlichsten Dank dafür, daß Sie sie nun auf diesem Weg begleiten<sup>174</sup>

Neben diesem lebendigen Geleit seiner Verleger gibt Celan den Gedichten zudem noch einen anderen, toten Begleiter mit auf den Weg. Wie Arendt mit ihrer Zueignung an Karl Jaspers, generiert Celan Gemeinschaft in Form einer Widmung: »Dem Andenken Ossip Mandelstamms«. <sup>175</sup> Der russische Dichter ist jedoch nicht der einzige, den Celan durch intertextuelle Referenzen einbezieht – auch nicht-jüdische Autor:innen, von Dante bis Marina Zwetajewa, sind Teil seines Gedichtzyklus'. Nicht zuletzt aber findet Celans Erschreiben einer Gemeinschaft mit durchlässigen Grenzen Realisierung auf Ebene der sprachlichen Verfasstheit. Der Weg, den er hier einschlagen wird, deutet sich schon in *Wolfsbohne* an: ein mehrsprachiges Schreiben, das im noch so intimsten Mutterwort zugleich zahlreiche andere Stimmen mitsprechen lässt.

Fast zehn Jahre nach der Entstehung des Gedichts, am 29.04.1968, schreibt Celan in einem Brief an Franz Wurm über die »Wolfsbohne«.

Sie wissen ja, ich bin, auch von einem dreijährigen Böhmen-Aufenthalt meiner Mutter her – Resultat, u. a.: »es heißt nicht Lupine, es heißt Wolfsbohne« ... –, einigermaßen »angeböhmt« – auch noch, s. »In Prag«, von einer (und noch einer und noch einer) Seite her, neu-lich las ich hier in der Zeitung, die Devise Böhmens sei »La Bohème vaincra« – wie lautet das eigentlich, ist tschechisch oder lateinisch? So was, zumal wenn die Sowjetmarschälle Prag bestiefeln, geht an mir nicht vorbei – dann kommt auch, z. B., ein Zwetajewa-Gedicht dahergezuckt, nach dem Einmarsch der Deutschen geschrieben, mit einem dreimaligen Боре́мия – назда́р! Aber gleichzeitig auch, und die Zwetajewa ist auch da nicht weit weg, neben wie vielen!, in irgendeiner – sagen wir Gehirnfalte die Notiz: »Verbände der Heimatvertriebe-

<sup>174</sup> Paul Celan an Gottfried und Brigitte Bermann Fischer, 03.10.1963, DLA, D:Celan/Fischer-Verlag, Briefe von ihm an Rudolf Hirsch, D 90.1.3170/19.

<sup>175</sup> Vgl. zu dieser Widmung: Christine Ivanović: »Widmung: Dem Andenken Ossip Mandelstamms«. In: Jürgen Lehmann (Hg.): Kommentar zu Paul Celans »Die Niemandrose«. Unter Mitarbeit von Christine Ivanović. Heidelberg 1997, S. 45–47.

nen. Der Verband der Weltvertriebenen wäre ja wohl noch ins Leben zu rufen.« (Dies vor Jahren notiert, deutscherweise ...)»<sup>176</sup>

Über das böhmische Wort purzeln hier eine ganze Reihe von Sprachen in den Brief: Französisch, Tschechisch, Lateinisch, Russisch. Ganz im Sinne der Zeilen »wirf sie weg, wirf sie weg, dann hast du sie wieder«<sup>177</sup> aus dem Gedicht *Es ist alles anders* (1963) entpuppt sich das Böhmische also auch hier als eine aufgelesene Sprache, der man am besten die Treue hält, in dem man sie wegwirft – sie übersetzend durch viele weitere Sprachen schickt: »Quant à ma langue, la fidélité que je lui garde me vient de ma mère, qui, elle l'avait cueilie en Bohème – but this is a Winter's Tale, this is ›Bohemia«<sup>178</sup>. Im Kampf gegen Formen der Unterdrückung – wie, im Falle der russischen Dichterin Marina Zwetajewa, gegen »den Einmarsch der Deutschen« – zeigt diese Sprache klare Kante. Streng definierten Gruppen Grenzen – wie sie mit dem Begriff der ›Heimat‹ verknüpft sind – verweigert sie sich aber. Vielmehr geht es darum, in der Geste der Abgrenzung Offenheit zu bewahren. Widerständigkeit und die Verwischung von Identitätsgrenzen schließen sich hier nicht aus. In Celans ›grauer Mehrsprachigkeit‹ sind sie entschieden zusammenzudenken: Ein böhmischer Dialektbegriff evoziert hier nicht allein familiäre Intimität. Er holt zugleich die Welt ins Haus.

176 Paul Celan an Franz Wurm, 29.04.1968. In: Briefe 1934–1970, Nr. 612, S. 807–808.

177 Celan: *Es ist alles anders*. In: NKG, S. 166–167, hier S. 166.

178 Celan an Cassian, 22.04.1962, S. 585. [»Die Treue, die ich meiner Sprache halte, habe ich von meiner Mutter, die sie ihrerseits in Böhmen aufgelesen hat – das aber ist ein Wintermärchen, das ist ›Bohemia«.<sup>178</sup> (Übers. v. Barbara Wiedemann, S. 588)].



---

## **Graue Mehrsprachigkeit im Zyklus *Niemand's rose***



## 4 »Sprachhygiene«. Celans mehrsprachige Wörterbuchpraxis

Schreib selbst, / Schreib du selbst, / lass dich nicht / ziehen nur den / vorgesetzten Weg.

Elke Erb

Anfang des Jahres 1961, in dem das Gedicht *Anabasis* entstehen wird, macht Celan sich eine bemerkenswerte Notiz:

Ich ~~lerne~~ lese Verschiedenes in einer neuen Sprache, die sich von meiner Muttersprache ~~ges~~ stark unterscheidet: Gesamtdeutsch.<sup>1</sup>

»Gesamtdeutsch« ist linguistischen Begriffskartierungen zufolge ein Synonym für »Gemeindeutsch«.<sup>2</sup> Als solche »Gemeinsprache« steht es für die Vorstellung eines raumübergreifend einheitlichen Sprachgebrauchs – die »identisch[e]« Verwendung von Sprachelementen im »gesamten deutschsprachigen Raum«.<sup>3</sup> Erzielt wird diese durch Standardisierung: Schon im *Grimmschen Wörterbuch* wird »Gemeindeutsch« als »gemeinhochdeutsch« bezeichnet. Es stehe »im gegensatz zu den

---

1 Paul Celan, 04.01.1961, DLA, D 90.1.120, Konv. Unveröffentlichte Gedichte, Prosa-Entwürfe, Aphorismen u. Notizen aus dem Umkreis der Gedichtsammlung »Die Niemandrose«, AE/15, 26, 04.01.1961.

2 Das Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache verzeichnet »gesamtdeutsch« und »gemeindeutsch« als Synonyme: Vgl. »gemeindeutsch«. In: DWDS – Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache. Das Wortauskunftssystem zur deutschen Sprache in Geschichte und Gegenwart. Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, Web: <https://www.dwds.de/wb/gemeindeutsch#d-1-1>. Letzter Aufruf am 13.10.2024; sowie »gesamtdeutsch«. In: DWDS – Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache. Das Wortauskunftssystem zur deutschen Sprache in Geschichte

und Gegenwart. Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften. Web: <https://www.dwds.de/wb/gesamtdeutsch#d-1-2>. Letzter Aufruf am 13.10.2024. Auch Gerhard Strauß & Gisela Zifonun führen beide Begriffe synonym ein: Vgl. Gerhard Strauß & Gisela Zifonun: Die Semantik schwerer Wörter im Deutschen. Teil 1: Lexikologie schwerer Wörter. Tübingen 1985, S. 58. Annette Trabold stellt sie zudem in eine Reihe mit »Standardsprache«, »Hochsprache«, »Nationalsprache/Volkssprache« und »Öffentlichkeitssprache«. (Annette Trabold: Sprachpolitik, Sprachkritik und Öffentlichkeit. Anforderungen an die Sprachfähigkeit des Bürgers. Wiesbaden 1993, S. 31).

3 Art. »gemeindeutsch«. In: DWDS – Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache. Web.

mundarten.«<sup>4</sup> Es handelt sich also um kodifizierte Schriftsprache. Mit der Betonung der ›starken Unterscheidung‹ zieht Celan eine klare Grenze zwischen »[s]einer Muttersprache« und dieser Standardsprache ein. Dass er zudem erklärt, es handele sich um eine für ihn »neue[] Sprache« verleiht dieser Abgrenzung zusätzlichen Nachdruck: »Gesamtdeutsch«, so ließe sich Celan hier paraphrasieren, ist für ihn eine Fremdsprache – allerdings keine, der er sich lernend unterwirft.

Im vorangehenden Kapitel zum Gedicht *Wolfsbohne* wurde gezeigt, dass Celans Abgrenzungen von der Standardsprache nicht als Absage an das Schreiben auf Deutsch misszuverstehen sind. Seine Bemerkung gegenüber Max Rychner – »Deutsch ist meine Muttersprache, und doch mußte ich deutsche Gedichte als ein Verbannter schreiben.«<sup>5</sup> – bringt dieses Ineinander von Distanzierungs- und Zugehörigkeitsgesten noch einmal auf den Punkt. Der Anspruch, einen Raum für das eigene Deutsch in der deutschen Literatur zu erstreiten und zu bewahren, birgt dabei bestimmte Komplikationen: In der Partizipation an der deutschsprachigen Literatur und der Öffentlichkeit des westdeutschen Literaturbetriebs sagt sich Celan letztlich auch von der standardisierten Gemeinsprache nie gänzlich los. Mit der zentralen Abgrenzungsgeste »Wolfsbohne, nicht: / Lupine« erhält so etwa auch der allgemeinsprachliche Begriff, die gesamtdeutsche »Lupine«, Einzug in Celans eigenes Gedicht. Dieses Bezogenbleiben auf die Kollektivsprache zeigt sich auch in der Notiz aus dem Jahr 1961. Das Lernen des »Gesamtdeutsch[en]« wird hier energisch durchgestrichen,<sup>6</sup> doch wird die Standardsprache, bei aller Abgrenzung, eben doch immer noch gelesen.

---

4 Art. »gemeindeutsch«. In: Jacob Grimm & Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm. Leipzig 1854–1960. Band 5, Sp. 3247.

5 Paul Celan an Max Rychner, 24.10.1948. In: Briefe 1934–1970, Nr. 24, S. 46.

6 Vielleicht zeugt dieses Durchstreichen auch von Celans nachdrücklichem Anschreiben gegen das ihn immer wieder treffende Vorurteil, er hätte Deutsch als Fremdsprache gelernt. Die zitierte Bekräftigung Celans seiner muttersprachlichen Kompetenz gegenüber Rychner entspringt etwa einer solchen Situation: Zu einer frühen Publikation von Celan-Gedichten in der Zürcher Zeitschrift *Die Tat* im Jahr 1948 verfasst Rychner folgenden Ankündigungstext: »Paul Celan ist ein junger Rumäne, der, in einem Dorf rumänischer Sprache aufwachsend, durch merkwürdige Fügung Deutsch erlernt hat und in unsere Dichtung hineingezogen wurde. Auf eigene, auffallend schöne Weise hat er seine Stimme in ihrem Chor erhoben, in dem ursprünglich fremden Element wiedergeboren als ein Dichter. Der Fall ist einzigartig und verdient nicht nur unser Erstaunen, sondern den inneren Anteil derer, die für die Wunder der Sprache aufgeschlossen sind. Ein Band Gedichte von Paul Celan liegt im Manuskript vor. Er ist wie ein Geschenk an unsere Literatur.« (Rychner zit. n. *Die Tat*, 07.02.1948, 13/37 (1948), S. 11, Web: [www.e-newspaperarchives.ch](http://www.e-newspaperarchives.ch). Letzter Aufruf am 13.10.2024). Darauf schreibt Celan an ihn per Brief: »Ich habe nicht wie Sie, verehrter Herr Doktor denken, Deutsch gelernt. Deutsch ist meine Muttersprache, und doch mußte ich



Auffällig ist, dass sich ausgesprochene Abgrenzungen vom »Gesamtdeutsch[en]« bei Celan vor allem in Briefen, privaten Notizen oder – wie im Falle von *Wolfsbohne* – unpublizierten poetischen Texten finden. In öffentlichen Stellungnahmen zieht der Autor stattdessen eine andere Grenze: die zwischen seinem Deutsch und nicht-deutschen Nationalsprachen. Bevor sich der folgende Teil meiner Arbeit der Suche nach mehrsprachiger Gemeinschaft in Celans Zyklus *Niemandrose* zuwendet, ist diese Zurückweisung einer mehrsprachigen Autorenidentität genauer in den Blick zu nehmen.

## »solange ich noch deutsch träume [...]«. Die Macht der Muttersprache

In einem Interview mit Paul Celan, das am 15.06.1954 im Süddeutschen Rundfunk gesendet wurde, mutmaßt der Literaturredakteur Karl Schwedhelm gleich zu Beginn über den potentiell gefährlichen Einfluss anderer Sprachen auf Celans Deutsch:

Der Name Paul Celan ist allen den Menschen, die am deutschen Gedicht Freude haben, ein fester Begriff. Es ist für uns eine besondere Freude ihn, der in Paris lebt, einmal bei uns als Gast am Mikrophon zu wissen. Ich möchte Sie nun, Herr Celan, einiges fragen. Sie sind natürlich nun durch viele Sprachen gewandert, denn in Rumänien geboren, zwar in einer deutschsprachigen Umgebung, haben Sie natürlich schon von Anfang an auch all die Reize und die vielen Eindrücke der anderssprachigen Welt in sich aufgenommen. Sie haben dann nach dem Kriege in Wien gelebt, nach einem schweren Schicksal, das Ihnen die Eltern genommen hatte. Und sind dann nach Paris übersiedelt und dort nun im Umgang mit Ihrer französischen Frau wird natürlich auch das Deutsche in Ihrem täglichen Sprachbereich nur ein Teil sein. Ist das nicht eine gewisse Erschwerung für das Gedicht? Wenn Sie schreiben, müssten Sie ja eigentlich ganz in der Umwelt der Sprache leben, in der Sie schreiben?<sup>7</sup>

Schwedhelms Eröffnung des Gesprächs ist in mehrfacher Hinsicht exemplarisch für den westdeutschen Diskurs der 1950er Jahre: nicht nur wegen der Adressierung des Holocausts als »schwere[m] Schicksal, das Ihnen die Eltern genommen hatte« – eine Passivkonstruktion, die die Täter im Dunkeln lässt. Auch die Thematisierung von Celans Sprachbiographie ist bezeichnend. Das »Wandern« »durch viele Sprachen« wird von Schwedhelm hier zwar nicht, wie etwa von den Kri-

---

deutsche Gedichte als ein Verbannter schreiben.« (Paul Celan an Max Rychner, 24.10.1948. In: Briefe 1934–1970, Nr. 24, S. 46).

<sup>7</sup> Paul Celan/Karl Schwedhelm: »Interview«. In: Süddeutscher Rundfunk, 15.06.1954. Abgedruckt in: Mikrolithen, Nr. 298, S. 188–189, hier S. 188.

kern Günter Blöcker und Hans Egon Holthausen, antisemitisch gegen Celan gewendet.<sup>8</sup> Für das Schreiben »deutsche[r] Gedicht[e]« erscheint es Schwedhelm dennoch als Problem. Auf seinen daran geknüpften Einwand »Wenn Sie schreiben, müssten Sie ja eigentlich ganz in der Umwelt der Sprache leben, in der Sie schreiben?« entgegnet Celan, erst noch mit zögerlicher Stimme, dann immer bestimmter:

Ich glaube, ich verbleibe im – im Bereich meiner Muttersprache, also im Bereich der deutschen Sprache, die ich seit eh und je spreche. Und was nun die Gefahren des Französischen betrifft, so darf ich wohl sagen, dass ich, solange ich noch deutsch träume, diese Gefahren gebannt weiß.<sup>9</sup>

Gleich dreifach entzieht sich Celan in dieser knappen Antwort einer Stilisierung als mehrsprachiger Autor: Dem bewegten ›Wandern‹ »durch viele Sprachen«, setzt er sein ›Verbleiben‹, seine feste Verortung »im Bereich der Muttersprache«, entgegen. Den sinnlichen Verlockungen, den »Reizen« anderer Sprachen, stellt er die affektive Bindung an die deutsche Sprache gegenüber. Die Beeinflussung seiner Sprache durch das Leben in französischsprachiger Umgebung schließlich kontert er, indem er mit der ›Einflussangst‹ aufräumt: Solange er »noch deutsch träume«, seien »diese Gefahren gebannt«. Wo selbst Unbewusstes noch ›auf Deutsch‹ funktioniert, gebe es nichts zu befürchten.<sup>10</sup> Damit zeigt sich eindrücklich, was Dirk Weissmann als »monolinguale (Selbst)Verortung« des Dichters beschrieben hat.<sup>11</sup> Die von Schwedhelm unterstellte »Erschwerung« des Schreibens deutscher Gedichte durch seine mehrsprachige Biographie pariert Celan, indem er die Vorstellung eines unerschütterlichen Verhältnisses zur Muttersprache aufruft: einer intimen Bindung, die von äußeren Umständen unberührt bliebe. In Bezug auf das Rumänische bekräftigt er diese Immunität gegen nicht-muttersprachliche Einflüsse im Interview gleich noch ein zweites Mal:

Ich habe, wie Sie vorhin sagten, in einem sprachlichen Exil gelebt, also umgeben von anderen Sprachen, die ich eigentlich nie zur Kenntnis genommen habe, wenn ich auch gewisse Reize von dieser anderen Ebene her empfangen habe. Das Rumänische blieb mir von Anbe-

---

<sup>8</sup> Zu Blöckers und Holthusens Kritik vgl. *Kap. 3 – Wolfsbohne [1959]*, »nicht: *Lupine*«. *Graue Literatur und die Abgrenzung von der Nationalsprache*, insbesondere der Abschnitt »Celan, Blöcker und der ›Kommunikationscharakter der Sprache«.

<sup>9</sup> Celan/Swedhelm: »Interview«, S. 188.

<sup>10</sup> Zu einer Kritik dieser Vorstellung vgl. Yoko Tawada: *Übersetzungen*. Tübingen 2002, S. 63–64.

<sup>11</sup> Dirk Weissmann: »Monolinguale (Selbst)Verortung und translinguale Praxis. Zu Paul Celans Übersetzungspolitik in Frankreich«. In: Silke Pasewalck, Dieter Neidlinger & Terje Loogus (Hg.): *Interkulturalität und (literarisches) Übersetzen*. Tübingen 2014, S. 103–114.

ginn eine fremde Sprache, mit der ich mich nicht zu befassen brauchte, wenn ich auch durch die rumänische Schule wandern mußte. Das war vielleicht doch nur eine Art Mäntelchen, das man ziemlich leicht wieder ablegen konnte, wenn man die Schule verlassen hatte. Also für mich bestand da keine Gefahr.<sup>12</sup>

Mit der Vorstellung, dass man eine erworbene Fremdsprache wie einen Mantel – ja, nur ein leichtes »Mäntelchen« – problemlos ablegen könne, während man mit der Muttersprache stets organisch verwachsen bliebe, greift Celan einen Topos aus zeitgenössischen Diskursen über Sprache(n) im Exil auf, in denen die Muttersprache »zum einzigen authentischen Ausdruck des Selbst stilisiert und die Aneignung einer anderen Sprache als nicht authentische Verkleidung«<sup>13</sup> verworfen wird. Wie schon im Bild des Träumens wird die Privilegierung der Muttersprache gegenüber erlernten Fremdsprachen dabei auf einer Oberfläche-Tiefe-Dichotomie basiert, die, wie Esther Kilchmann gezeigt hat, im 20. Jahrhundert nicht zuletzt durch psychoanalytische Auseinandersetzungen mit den Phänomenen Mehrsprachigkeit und Sprachwechseln neuen Aufwind erfährt.<sup>14</sup> Nach dieser generellen Zurückweisung des Einflusses nicht-deutscher Sprachen auf sein Schreiben beginnt Celan im Gespräch mit Schwedhelm jedoch Abstufungen vorzunehmen, die eine klare Unterscheidung zwischen der einen, tiefen Verbundenheit zur Muttersprache und oberflächlichen Verhältnissen zu allen übrigen Sprachen fragwürdig erscheinen lassen. Erklärte er die »Gefahren des Französischen« eingangs als »gebannt«, beschreibt er diese Distanz nun als eine, die keineswegs gegeben ist, sondern erarbeitet. Im Gegensatz zur rumänischen Sprache, die ihm als Kleidungsstück stets äußerlich geblieben sei, müsse er sich das Französische aktiv vom Leib halten:<sup>15</sup>

<sup>12</sup> Celan/Swedhelm: »Interview«, S. 188.

<sup>13</sup> Esther Kilchmann: »Von short sentences, fancy-dresses und jeux de mots. Die Psychoanalyse und der exilbedingte Sprachwechsel«. In: Doerte Bischoff, Christoph Gabriel & Esther Kilchmann (Hg.): Sprache(n) im Exil. München 2014, S. 66–82, hier S. 80.

<sup>14</sup> Kilchmann verweist an dieser Stelle auch auf die antisemitische Diskursgeschichte der Vorstellung des Verkleidens in einer Fremdsprache. Vgl. Kilchmann: »Von short sentences, fancy-dresses und jeux de mots«, S. 80.

<sup>15</sup> Die Vorstellung, dass sich nicht alle Sprachen leicht ablegen lassen, findet sich, ebenfalls verknüpft mit dem Bild des Kleidung-Ablegens, auch schon in Goethes Dichtung und Wahrheit. Bei seinem Umzug nach Leipzig, so berichtet Goethe hätte er »sämtliche Garderobe gegen eine neumodische, dem Ort gemäße« ausgetauscht. Nachdem ihm auf dieser Ebene die Integration in die Leipziger Gesellschaft gelungen sei, berichtet er jedoch von einer weiteren, grundlegenden Hürde: »Nach dieser überstandenen Prüfung sollte abermals eine neue eintreten, welche mir weit unangenehmer auffiel, weil sie eine Sache betraf, die man nicht so leicht ablegt und umtauscht. [...] Ich war nämlich in dem oberdeutschen Dialekt geboren und erzogen, und obgleich mein Vater sich stets einer gewissen Reinheit der Sprache befließ und uns Kindern auf das, was

Was nun das Französische betrifft, so ist die Gefahr natürlich größer, und ich muß – ich muß also in Paris eine gewisse Sprachhygiene beobachten, das heißt, ich befinde mich in einem Gegenüber mit der anderen Sprache. Und wenn ich zum Beispiel – ein konkreteres Beispiel – auf eine französische Wendung stoße, die mir im Deutschen nicht sogleich, also im Handumdrehen, geläufig ist, so muss ich natürlich sofort zum Wörterbuch rennen und mir mein eigenes Sprachgut wieder neu bewahren und sichern. So geht es mir. Aber, aus diesem Gegenüber der beiden Sprachebenen ergibt sich andererseits eine Vertiefung des Sprachgefühls. Also, auf der einen Seite die Gefahr. Das Französisch ist eine besonders starke und *fordernde* herrische Sprache, ja fordernde Sprache, die also recht behalten will, die ich also irgendwo auch Recht behalten lasse, indem ich ihr den Beweis ihrer Tiefe auf der Ebene des – der deutschen Entsprechung zu geben versuche.<sup>16</sup>

Im »Gegenüber der beiden Sprachebenen« erscheint die muttersprachliche Bindung weit weniger stabil als noch zu vor: Sie muss in Beziehung zu anderen Sprachen immer wieder neu ausgelotet, gefestigt und gestärkt werden. Im Erzählen vom Träumen »auf deutsch« erschien das Verhältnis zur Muttersprache als etwas Unbewusstes, über das das sprechende Subjekt keine Kontrolle hat. Im Rennen zum Wörterbuch hingegen tritt eine andere Facette von Muttersprachlichkeit hervor, die längst nicht nur im Exil Lebende betrifft: Anders als Nationalsprachendiskurse des späten 18. Jahrhunderts nahelegen, wird die Muttersprache nicht einfach mit der Muttermilch aufgesogen.<sup>17</sup> Ihre Kenntnis ist das Resultat der »Anstrengungen von Spracherwerb und schulischer Standardisierung«.<sup>18</sup> An dieser Stelle offenbart sich die dem Konzept »Muttersprache« inhärente Spannung

zwischen der vermeintlichen Natürlichkeit des Spracherwerbs und der Tatsache, dass die Überführung der Erstsozialisierungssprache [...] in eine kodifizierte nationale Standardsprache ganz erheblicher kultur- und sprachpolitischer Maßnahmen bedarf.<sup>19</sup>

---

man wirklich Mängel jenes Idioms nennen kann, von Jugend an aufmerksam gemacht und zu einem besseren Sprechen vorbereitet hatte, so blieben mir doch gar manche tiefer liegende Eigenheiten«. (Johann Wolfgang von Goethe: Dichtung und Wahrheit. In: Ders.: Werke. Band 5. Hg. v. Klaus-Detlef Müller. Frankfurt/Main/Leipzig 1998, S. 266). Die Frankfurter Garderobe kann Goethe problemlos ablegen, den Dialekt hingegen nicht.

**16** Celan/Schwedhelm: »Interview«, S. 189.

**17** Zu diesem Diskurs vgl. Astrid Herbold: Eingesaugt & rausgepresst. Verschriftlichungen des Körpers und Verkörperungen der Schrift. Würzburg 2004, S. 15.

**18** Till Dembeck: »Eine Kulturpolitik des Affekts? Zum Umgang mit Mehrsprachigkeit im Zürcher Dada – mit einem Seitenblick auf Ferdinand de Saussure«. In: Anne Fleig, Marion Acker & Matthias Lüthjohann (Hg.): Affektivität und Mehrsprachigkeit. Dynamiken der deutschsprachigen (Gegenwarts-)Literatur. Tübingen 2019, S. 49–72, hier S. 52.

**19** Dembeck: »Eine Kulturpolitik des Affekts?«, S. 52.

Diese Spannung erscheint noch größer, bedenkt man, dass das, was Till Dembeck hier als »Überführung« beschreibt, eigentlich nie zum Abschluss kommt: Da niemand je vollumfängliche Kenntnis der von ihm muttersprachlich erworbenen Standardsprache behaupten kann – allein aus dem Grund, dass deren Kodifizierung nie abgeschlossen ist, sondern sich durch Programme wie Rechtschreibreformen auch in Veränderung befindet –, bleibt das vermeintlich unmittelbare, organische Verhältnis zur Muttersprache auch im Erwachsenenalter von (selbst) disziplinierenden Praktiken des Weiterlernens geprägt – etwa vom Nachschlagen im *Duden*.

Daraus lässt sich zweierlei ableiten. Erstens: Sprachzugehörigkeit ist auch im Fall der Muttersprache keine natürliche Gegebenheit. Sie wird handelnd erzeugt. Schon Celans eingangs postulierte feste räumliche Verortung in der Muttersprache – »ich verbleibe im Bereich meiner Muttersprache [...]« – hat eine praktische Kehrseite: »[...], die ich seit eh und je spreche«. Was zunächst als passives Stehenbleiben präsentiert wird – als Verbleiben –, erweist sich im Nebensatz so als Aktivität. Die vermeintlich unerschütterlich fixierte Bindung eines Sprechers an seine Muttersprache entsteht durch deren aktiven Gebrauch. In ihr zu »verbleiben« hieße dann nichts anderes als »in Bewegung bleiben«. Zweitens: Diese praktisch erzeugte Bindung an die Muttersprache ist nicht rein affektiv. Eine Form der Bewegung in ihr ist das Rennen zum Wörterbuch – die Absicherung des eigenen Sprechens unter Rückgriff auf kodifiziertes sprachliches Wissen.

Beide Seiten der »Alltagspraxis Muttersprache« verbinden Celan, der seine Muttersprache im Interview mehrfach mit »der deutschen Sprache« gleichsetzt, unweigerlich auch mit dem »Gesamtdeutsch[en]«. In Hinblick auf die soziale Sprechpraxis kappt er diese Verbindung klipp und klar. Schwedhelms Annahme »Wenn Sie schreiben, müssten Sie ja eigentlich ganz in der Umwelt der Sprache leben, in der Sie schreiben« lässt Celan im Interview unkommentiert, beziehungsweise weist sie durch die Hervorhebung seiner intimen Bindung an die deutsche Muttersprache zurück. Auch in einem Brief an seine Frau Gisèle Celan-Lestrange von einer Deutschlandreise im Jahr 1955 markiert er seine Unabhängigkeit von der deutschsprechenden »Umwelt«:

[D]ie Sprache, mit der ich meine Gedichte mache, hat in nichts etwas mit der zu tun, die hier oder anderswo gesprochen wird [...]. Wenn es noch Quellen gibt, aus denen neue Gedichte (oder Prosa) hervorsprudeln könnten, so werde ich sie nur in mir selber finden und nicht etwa in den Gesprächen, die ich in Deutschland mit Deutschen auf Deutsch führen könnte.<sup>20</sup>

<sup>20</sup> Paul Celan an Gisèle Celan-Lestrange, 28.09.1955. In: Celan/Lestrange (dt.). Band 1, Nr. 69, S. 75–76, hier S. 75.

Komplexer wird die Angelegenheit jedoch, wenn es ans Wörterbuch geht. Denn lesend, im Umgang mit dem geschriebenen Wort, zeigt sich Celan durchaus beeinflusst von dem, was er »Gesamtdeutsch« nennt. Wie Helmut Glück ausführt, stellen Wörterbücher ein zentrales Instrument für die »Durchsetzung von Sprachstandards« dar: »Standardisierung erfolgt dadurch, dass eine Sprache als Sprache identifiziert, verschriftet und durch Wörterbücher und Rechtschreiblehren einerseits, grammatische Regelwerke andererseits reguliert wird.«<sup>21</sup> Damit spielen sie insbesondere für das »Projekt Nationalsprache« eine tragende Rolle: Wo die kodifizierte Schriftsprache als »Merkmal nationaler Eigenständigkeit«<sup>22</sup> gilt, werden Wörterbücher als Synchronisierungstools unabdingbar. Wenn Celan, wie er im Interview beschreibt, zum Wörterbuch rennt, sobald ihm eine Wendung »im Deutschen nicht sogleich, also im Handumdrehen, geläufig ist«, wird deutlich, dass auch er die kodifizierte nationale Standardsprache nicht nur wahrnimmt, sondern sich an ihr ausrichtet und sie damit – zumindest auf den ersten Blick – auch als regulative Autorität anzuerkennen scheint.

Die Absicherung der eigenen muttersprachlichen Kompetenz durch Nachschlagewerke steht keinesfalls in Widerspruch zum Verfassen mehrsprachiger Literatur. Im Gegenteil: Bedenkt man die große Wirkmacht der Vorstellung, ein Autor müsse die Regeln seiner Sprache zunächst »beherrschen«, um sie anschließend auf dem Feld der Literatur brechen zu können, deren Entwicklung Andreas Reckwitz in *Die Erfindung der Kreativität* (2012) nachgezeichnet hat, scheinen monolinguale (Selbst-)Disziplinierung und multilinguales kreatives Schaffen vielmehr als zwei Seiten einer Medaille. Ein Bruch mit den Regeln der Standardsprache, der im Alltagssprachlichen Gebrauch als mangelnde Kompetenz eingestuft wird, kann nach dieser Vorstellung im Bereich der Dichtung zu einem Ausdruck von Kreativität, zum bewussten Regelbruch avancieren.<sup>23</sup> Solch eine klare Unterscheidung zwischen regelkonformem Alltagssprachgebrauch und grenzüberschreitendem literarischem Sprachgebrauch ist meines Erachtens jedoch kaum haltbar – zumindest nicht im Fall von Celans mehrsprachiger Praxis. Denn der Regelbruch vollzieht sich hier nicht erst auf dem Gebiet der Dichtung im Sinne einer freieren Sphäre oder gar einem autonomen »Reich der Kunst«. Anhand

---

21 Helmut Glück: »Durchsetzung von Sprachstandards«. In: Till Dembeck, Rolf Parr & Thomas Küpper (Hg.): *Literatur und Mehrsprachigkeit. Ein Handbuch*. Tübingen 2017, S. 105–111, hier S. 106.

22 Winfried Boeder: »Identität und Universalität. Volkssprache und Schriftsprache in den Ländern des alten Christlichen Orients«. In: *Georgica. Zeitschrift für Kultur, Sprache und Geschichte Georgiens und Kaukasiens* 17 (2014), S. 66–84, hier S. 66.

23 Vgl. Andreas Reckwitz: *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*. Berlin 2012, S. 325.

der Lektürespuren in Celans Wörterbüchern will ich nachfolgend zeigen, dass der Autor ausgerechnet im selbstdisziplinierenden Griff zum Wörterbuch wenig Gehorsam gegenüber dem Einsprachigkeitsparadigma beweist. Ein Exkurs in Celans multilinguale Wörterbuchpraxis veranschaulicht: Der Regelbruch beginnt hier schon im Regelwerkgebrauch. Mit Reckwitz gesprochen: Bereits im Nachschlagen wird Celan kreativ.

## Macht und Taktik. Vor dem Wörterbuch mit Kafka, Foucault, de Certeau

[D]as alles bewegte sich um K. als um seinen Mittelpunkt, während er selbst die Wörter, die er brauchte, zusammenstellte, dann im Wörterbuch suchte, dann herausschrieb, dann ihre Aussprache übte und schließlich auswendig zu lernen versuchte. Sein früheres gutes Gedächtnis schien ihn aber verlassen zu haben <sup>24</sup>

Diese Passage aus Franz Kafkas *Der Prozess* ist in Celans Exemplar mit einer Unterstreichung und einer Lektürenotiz versehen: »connaître« steht nach einem unleserlichen Wort in französischer Sprache am Seitenrand neben der Szene, in der Kafkas Protagonist versucht, Vokabeln einer Fremdsprache – des Italienischen – zu lernen.<sup>25</sup> Mit dem französischen Wort »connaître« (dt. kennen, wissen) scheint Celan die Passage in seiner deutschsprachigen Kafka-Ausgabe als eine Szene des Wissenserwerbs zu markieren – scheiternden Wissenserwerbs, wäre hinzuzusetzen. Schließlich begegnet uns K. hier als ein emsiger wie erfolgloser Wörterbuchbenutzer. Sein fleißiges Suchen, Herausschreiben und mündliches Einüben von Fachbegriffen scheint letztlich doch umsonst: Auswendig merken kann er sie sich nicht.<sup>26</sup> Wenn die Lexikographie, das Erfassen eines Wortschatzes in Wörterbüchern, eine »gatekeeper«-Funktion für Sprachgemeinschaften erfüllt,<sup>27</sup> so lässt sich K.s Scheitern am »Türhüter Wörterbuch« als leise Vorausdeu-

<sup>24</sup> Franz Kafka: *Der Prozess*. Frankfurt/Main 1950, DLA, BPC:L135, S. 243.

<sup>25</sup> Ich danke Barbara Wiedemann, die sich in Marbach spontan mit mir über die schwer entzifferbare Stelle gebeugt und verschiedene Entschlüsselungsmöglichkeiten – von »Pour connaître« bis »Pas connaître« – durchgesprochen hat, für ihren Lupeneinsatz und ihre große Hilfsbereitschaft auch über diese Begegnung hinaus.

<sup>26</sup> Das Wörterbuch benutzt K. an dieser Stelle, um sich kunsthistorisches Fachvokabular für die Führung eines italienischen Geschäftskollegen durch den Dom anzueignen. Die spätere Kommunikation mit dem Gast hingegen fällt – unter anderem wegen dem Dialekt des Besuchers – schwierig aus.

<sup>27</sup> Jonathan D. Amith vergleicht die Lexikographie mit einem »gatekeeper determining which individual utterances may enter ›the prison house of language‹« (Vgl. David S. Rood & John E.

tung auf jenen berühmten Türhüter lesen, dem der Protagonist nur ein paar Seiten später mit der Erzählung *Vor dem Gesetz* begegnen wird:

Vor dem Gesetz steht ein Türhüter. Zu diesem Türhüter kommt ein Mann vom Lande und bittet um Eintritt in das Gesetz. Aber der Türhüter sagt, daß er ihm jetzt den Eintritt nicht gewähren könne. Der Mann überlegt und fragt dann, ob er also später werde eintreten dürfen. »Es ist möglich«, sagt der Türhüter, »jetzt aber nicht«. Da das Tor zum Gesetz offensteht wie immer und der Türhüter beiseite tritt, bückt sich der Mann, um durch das Tor in das Innere zu sehen. Als der Türhüter das merkt, lacht er und sagt: »Wenn es dich so lockt, versuche es doch, trotz meinem Verbot hineinzugehen. Merke aber: Ich bin mächtig. Und ich bin nur der unterste Türhüter. Von Saal zu Saal stehen aber Türhüter, einer mächtiger als der andere. Schon den Anblick des dritten kann nicht einmal ich mehr vertragen.«<sup>28</sup>

Anders als in der Binnenerzählung *Vor dem Gesetz* wird Ausgrenzung *vor dem Wörterbuch* jedoch nicht zwischenmenschlich – in der Interaktion mit leibhaftigen Türhütern – erfahren. Im einsamen Studieren des Wörterbuchs arbeitet sich K. ganz allein an den Grenzen einer Sprachgemeinschaft ab. Macht zeigt sich hier als »gesichtslose Macht« (»faceless power«).<sup>29</sup> Das macht die kleine *Wörterbuch*-Passage zu einer Schlüsselstelle für Foucaultsche Lektüren von Kafkas Roman – obgleich sie in den einschlägigen Studien zu Kafka und Foucault bislang keine Berücksichtigung fand.<sup>30</sup> Wenn Macht im *Prozess*, wie Christine Lubkoll es formu-

---

Koontz: »What's in a Word? The Whys and What Fors of a Nahuatl Dictionary«. In: William Frawley, Kenneth C. Hill & Pamela Munro (Hg.): *Making Dictionaries. Preserving Indigenous Languages of the Americas*. Berkeley 2002, S. 219–258, hier S. 220). Der darin zitierte Begriff des »Sprachgefängnisses« stammt von Jameson, der ihn auf de Saussures Trennung der parole von der langue bezieht, mit der »at one stroke, all purely articulary matters, all questions of local accent, mispronunciation, personal style, are eliminated from the new object under consideration« (Frederic Jameson: *The Prison-House of Language. A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*. Princeton 1972, S. 26).

28 Kafka: *Der Prozess*, DLA, BPC:L135, S. 255–256.

29 Zum Begriff der »faceless power« im Kontext von Kafkas *Prozess* vgl. Costas Despiniadis: *The Anatomist of Power. Franz Kafka and the Critique of Authority*. Montréal/New York/Chicago/London 2019, S. 11ff.

30 Zur (Disziplinar-)Macht in Kafkas *Prozess* vgl. Despiniadis: *The Anatomist of Power*, insbesondere Kap. 1, S. 11–36; Gerhard Neumann: *Franz Kafka. Experte der Macht*. München 2012, insbesondere Kap. 4, S. 101–136; Jo Bogaerts: »K. as »Confessional Hero«. A Foucauldian Reading of Kafka's *Der Prozeß*«. In: *arcadia* 46/1 (2011), S. 99–120; Walter H. Sokel: *The Myth of Power and the Self. Essays on Franz Kafka*. Michigan 2002, insbesondere Kap. 11, S. 228–246; Jane Bennett: »Deceptive Comfort: The Power of Kafka's Stories«. In: *Political Theory* 19/1 (1991), S. 73–95; Christine Lubkoll: »Man muß nicht alles für wahr halten, man muß es nur für notwendig halten«. Die Theorie der Macht in Franz Kafkas »Der Prozeß«. In: Wolf Kittler & Gerhard Neumann (Hg.): *Franz Kafka. Schriftverkehr*. Freiburg 1990, S. 279–294.



liert hat, »als ein weitverzweigtes, dezentrales System von Teilfunktionen«<sup>31</sup> erscheint, wäre das Wörterbuch durchaus als eine solche Teilfunktion zu betrachten. Als Instrument zur Durchsetzung von Sprachstandards konstruieren Wörterbücher eine Normalvorstellung, deren Verinnerlichung durch die Subjekte im Sinne von Foucaults Disziplinarmacht dazu führt, dass sie sich letztlich ganz alleine kontrollieren:

As Foucault shows, the characteristic *par excellence* of disciplinary power is an interiorization that incites to a perpetual judgment of the self through scrutiny of one's behavior and thoughts.<sup>32</sup>

Was an Foucaults Machttheorie geschulte Interpretationen von Kafkas Roman herausarbeiten – die Dezentralisierung von Macht und ihre Relokalisierung im Individuum –,<sup>33</sup> zeigt sich in K.s Nachschlagepraxis somit wie unter einem Brennglas: »[T]he main exertion of power in modernity is not tied to the actual detainment of a subject or some exemplary punishment, but is based on (*self-discipline*)«.<sup>34</sup> Im Umgang mit dem Wörterbuch nimmt K. verschiedener solcher Selbstdisziplinierungsmaßnahmen vor – mit dem Ziel, am Ende möglichst fehlerfrei Italienisch sprechen zu können. Abschreiben, Nachsprechen, Auswendiglernen – in diesen Praktiken erscheint K. als einer, der sich der regulativen Autorität des Wörterbuchs selbstständig unterwirft. Es wäre jedoch verfehlt, sich den Gebrauch von Wörterbüchern *per se* als Unterwerfungsakt zu denken.<sup>35</sup>

Auch Foucault begreift Selbstdisziplinierung und Selbstentfaltung nicht als vollständig gegensätzlich. In *Die Sorge um sich* (im Original: *Le souci de soi*, 1984) beleuchtet er selbstdisziplinierende Techniken – wie etwa regelmäßige Schreibpraktiken – als Möglichkeiten zur freien Entfaltung. Einen ähnlichen Pfad schlägt vier Jahre zuvor Michel de Certeau ein. Seine soziologische Theorie des Alltagslebens *Die Kunst des Handelns* (1988, im Original: *L'Invention du Quotidien* [1980]) fokussiert den Hoffnungsschimmer am düsteren Theoriehorizont durchdisziplinierter Realitäten:

31 Lubkoll: »Man muß nicht alles für wahr halten«, S. 280.

32 Bogaerts: »K. as ›Confessional Hero‹«, S. 112.

33 Dazu schreibt Bennett: »Kafka writes of selves so bound up with alleged centers of power that one wonders whether the Castle or the Law are inaccessible primarily because characters look for them on the ›outside‹; Foucault writes of ›normalizing power‹, a power visible to theory once it has ›cut off the king's head,‹ that is, stopped viewing power from a sovereign centered perspective« (Bennett: »Deceptive Comfort«, S. 90).

34 Bogaerts: »K. as ›Confessional Hero‹«, S. 104, Hervorhebung J.M.W.

35 Vgl. Michel Foucault: *Die Sorge um sich. Sexualität und Wahrheit*. Band 3. Frankfurt/Main 1989.

Wenn es richtig ist, daß das Raster der »Überwachung« sich überall ausweitet und verschärft, dann ist es um so notwendiger, zu untersuchen, wie es einer ganzen Gesellschaft gelingt, sich nicht darauf reduzieren zu lassen: welche populären (und auch »verschwindend kleinen«, alltäglichen) Praktiken spielen mit den Mechanismen der Disziplinierung und passen sich ihnen nur an, um sie gegen sich selber zu wenden?<sup>36</sup>

Damit legt de Certeau die Frage nach individuellen Handlungsmöglichkeiten neu auf den Tisch. Spannend an seinem Ansatz ist, dass er sie nicht als Raumfrage formuliert – *Wo liegen Handlungsspielräume in einer durchdisziplinierten Welt?* –, sondern als Frage der Gestaltung: *Welche Praktiken spielen mit den Mechanismen der Disziplinierung?* Nur so können die Widerstandsmöglichkeiten in den Blick geraten, um deren Aufspürung es de Certeau geht. Denn während der Mächtige über Raum verfügen und ihn beanspruchen könne, sei dies dem Machtlosen verwehrt. Das heißt für de Certeau nun aber gerade nicht, dass Letzterer sich nicht ermächtigen kann. Wie eine Ermächtigung ohne räumlichen Besitzanspruch aussehen kann, expliziert er durch eine Unterscheidung zwischen Strategie und Taktik:

Als ›Strategie‹ bezeichne ich eine Berechnung von Kräfteverhältnissen, die in dem Augenblick möglich wird, wo ein mit Macht und Willenskraft ausgestattetes Subjekt (ein Unternehmer, eine Stadt, eine wissenschaftliche Institution) von einer ›Umgebung‹ abgelöst werden kann. Sie setzt einen Ort voraus, der als etwas Eigenes umschrieben werden kann. [...]

Als ›Taktik‹ bezeichne ich demgegenüber ein Kalkül, das nicht mit etwas Eigenem rechnen kann und somit auch nicht mit einer Grenze, die das Andere als eine sichtbare Totalität abtrennt. Die Taktik hat nur den Ort des Anderen<sup>37</sup>

Dem Konsumsoziologen geht es dabei um die Neuperspektivierung vermeintlich passiver Verbraucher: »[V]erkannte Produzenten« nennt er sie, »Dichter ihrer eigenen Angelegenheiten und stillschweigende Erfinder eigener Wege«.<sup>38</sup> Denn Konsumieren heißt für de Certeau immer auch Manipulieren: im Gebrauch entstehen unweigerlich »Manipulationen« an den »aufgezwungenen Kenntnissen und Symboliken«.<sup>39</sup> Dass de Certeau dabei die Figur des Dichters heranzieht, erweist sich im weiteren Verlauf seiner Studie als zentral, denn neben Praktiken der Raumerschließung und des Glaubens wendet sich der Soziologe auch dem »Umgang mit der Sprache« zu. Im Versuch, Konsum und Kreativität zusammenzudenken, nimmt er dabei eine Aufwertung des Lesens als kreativer Praktik vor.

---

<sup>36</sup> Michel de Certeau: Die Kunst des Handelns. Berlin 1988, S. 16.

<sup>37</sup> de Certeau: Die Kunst des Handelns, S. 23.

<sup>38</sup> de Certeau: Die Kunst des Handelns, S. 21.

<sup>39</sup> de Certeau: Die Kunst des Handelns, S. 82.

Am Beispiel des Wörterbuchgebrauchs lässt sich dieser kreative Charakter des Benutzens sehr gut veranschaulichen. Denn auch im Umgang mit Nachschlagewerken werden die »aufgezwungenen Kenntnisse[] und Symboliken«<sup>40</sup> nicht einfach übernommen, sondern verarbeitet, angeeignet, erweitert und umstrukturiert. Von diesen Prozessen zeugen Lektürespuren, die Leser:innen von Wörterbüchern hinterlassen. Dabei agieren Lesende nicht nur als Schreibende, wenn sie wie K. Wörter aus Büchern *herausschreiben*, sondern auch in diese *hinein*: am Seitenrand, unter- und oberhalb des Textes oder zwischen den Zeilen. In ihrer »räumlichen Beschränktheit«<sup>41</sup> ähneln solche Formen »schreibende[r] Lektüre«<sup>42</sup> dem, was de Certeau als Taktiken beschreibt, denn auch sie besitzen keinen Raum, »der als etwas Eigenes umschrieben werden kann«, sondern verwandeln sich minimale Leerstellen im Text, im »Ort des Anderen« an.<sup>43</sup> Eben darin liegt ihr ermächtigendes Potenzial. Während Kafkas Protagonist im Abschreiben *vor* dem Wörterbuch bleibt und so dessen physische wie lexikographische Grenzen anerkennt, werden diese Grenzen, wie wir bei Celan sehen werden, im Schreiben *in* das Wörterbuch überschritten, verschoben und erweitert. Anders gesagt: Während K. die »gatekeeper«-Funktion des vor ihm liegenden Wörterbuchs akzeptiert, ergreift Celan mit dem Stift selbst die Rolle des Türhüters – zumindest seiner eigenen Buchexemplare. Er bestimmt, was in seine Wörterbücher hineindarf. Um

---

40 de Certeau: *Die Kunst des Handelns*, S. 82.

41 Cornelia Ortlieb: »Anstreichen, Durchstreichen. Das Schreiben in Büchern und die Philosophie der Revision bei Friedrich Heinrich Jacobi«. In: Dies. & Mona Körte (Hg.): *Verbergen – Überschreiben – Zerreißen. Formen der Bücherzerstörung in Literatur, Kunst und Religion*. Berlin 2007, S. 247–270, hier S. 248.

42 Ortlieb: »Anstreichen, Durchstreichen«, S. 261.

43 Die dichotome Gegenüberstellung von taktischem Lesen und strategischem Schreiben, die de Certeau selbst vornimmt, ist vor dem Hintergrund dieser fließenden Übergänge zwischen Lesen und Schreibpraktiken durchaus kritisch zu überdenken: De Certeau erkennt im Schreiben eine »moderne mythische Praktik« mit kapitalistischen und kolonialen Zügen: »Es hat daher gute Gründe, daß seit dreihundert Jahren das Schreibenlernen die Initiation par excellence in eine kapitalistische und eroberungslüsterne Gesellschaft darstellt. Es ist ihre grundlegende Initiations-Praktik« (de Certeau: *Die Kunst des Handelns*, S. 248). Denn Schreiben, so de Certeau, brauche Platz – »die leere Seite«, einen »eigene[n]« Raum. [...] Dann wird an diesem Ort ein Text gebaut: »Eine autonome Oberfläche wird unter das Auge des Subjekts geschoben, das sich somit ein Feld für sein eigenes Tun verschafft. [...] Jedes Kind wird vor seinem weißen Blatt bereits in die Position des Industriellen, des Städtebauers oder des cartesianischen Philosophischen versetzt« (de Certeau: *Die Kunst des Handelns*, S. 246). Das Schreiben in bestehende Texte zeigt jedoch, dass es durchaus Schreibweisen gibt, an deren Anfang keine leere, weiße Seite steht, die also ohne jenes Moment auskommen, das de Certeau zur Urszene der »moderne[n] mythische[n] Praktik« des Schreibens erklärt.

nachzuvollziehen, welche sprachlichen Grenzpolitiken er dabei verfolgt, sind diese Wörterbücher nun einmal aufzuschlagen.

## S wie ›Selbst schreiben‹. Celan setzt den Stift an

Die Menge an Wörterbüchern, die Celan besaß, ist beachtlich. In seiner Nachlassbibliothek im Deutschen Literatur Archiv Marbach sind allein über dreißig Werke verzeichnet, die unter der Bezeichnung firmieren – darunter ›Wörterbücher‹ ebenso wie verschiedene ›Dictionaries‹ und ›Dictionnaires‹, ein spanisches ›Diccionario‹, ein rumänisches ›Dicționar‹, ein russisches ›Slovar‹. Die Auswahl umfasst Übersetzungswörterbücher, die zwischen verschiedenen Nationalsprachen vermitteln, ebenso wie Dialekt- und Fachwörterbücher, etymologische Wörterbücher, Fremdwörterbücher und Rechtschreibwörterbücher. Man kann Celans Lektürespuren darin durch zahlreiche Sprachen folgen – vom Deutschen, Englischen, Russischen, Spanischen über die Varietäten des Alt-Wienerischen und Rotwelschen bis hin zu den Fachsprachen der Antike, der Kulinarik, der Astronomie und der Archäologie. Rufen wir uns die von Celan im Rundfunk geschilderte Wörterbuch-Szene noch einmal in Erinnerung, lässt sich so durchaus fragen, zu welchem Wörterbuch der Autor hier eigentlich rennt:

Und wenn ich zum Beispiel – ein konkreteres Beispiel – auf eine französische Wendung stoße, die mir im Deutschen nicht sogleich, also im Handumdrehen, geläufig ist, so muss ich natürlich sofort zum Wörterbuch rennen und mir mein eigenes Sprachgut wieder neu bewahren und sichern.<sup>44</sup>

Das *Sachs-Villatte. Enzyklopädisches französisch-deutsches und deutsch-französisches Wörterbuch* ist wohl die naheliegendste Wahl. Celans Ausgabe des zweibändigen Wälzers zeugt von regem Gebrauch: Das Buch ist abgegriffen, die Seiten teils schon dünn, an einigen Stellen eingerissen und von Flecken gezeichnet. Viele Wörter sind unterstrichen, teils finden sich Kommentare am Rand. Ein handschriftlicher Vermerk Celans im Buchdeckel des ersten Bands weist dieses Wörterbuch als einen treuen Begleiter auf jenen Wegen aus, die der Autor in den Nachkriegsjahren beschritt. Er datiert den Erwerb auf eben jenes Jahr, in dem Celans erster Gedichtband in deutscher Sprache erschien: »Paul Celan, Wien, Juni 1948«.<sup>45</sup>

<sup>44</sup> Celan/Schwedhelm: »Interview«, S. 189.

<sup>45</sup> Karl Sachs & Césaire Vilatte (Hg.): *Enzyklopädisches französisch-deutsches und deutsch-französisches Wörterbuch mit Angabe der Aussprache nach dem phonetischen System der Me-*

Wer durch Paul Celans Wörterbücher blättert, erkennt jedoch, dass der Autor im Hin- und Herdenken und Übersetzen zwischen der deutschen und der französischen Sprache keinesfalls nur zum *Sachs-Villatte* griff: Wörterbücher, an denen die französische Sprache eigentlich gar nicht beteiligt ist, ergänzt Celan oft eigenhändig um französische Begriffe. In *Der große Duden. Bildwörterbuch der deutschen Sprache* sind viele Bildtafeln auch mit französischsprachigen Übersetzungen versehen. Neben der Zeichnung eines Segelschiffs und den dazugehörigen nautischen Begriffen deutscher Sprache sind so auch verschiedene französische Bezeichnungen ergänzt:

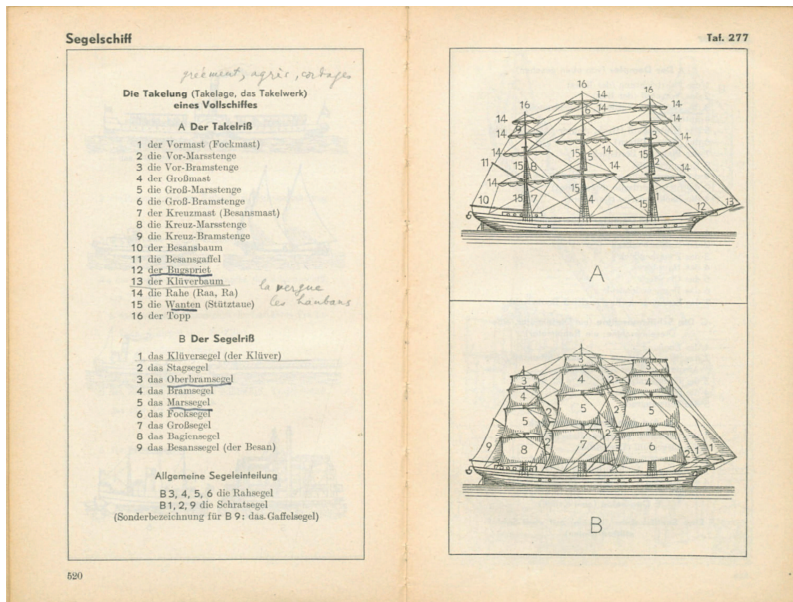


**Abb. 3:** Otto Baßler (Hg.): *Der große Duden. Bildwörterbuch der deutschen Sprache*. Leipzig 1937, DLA, BPC:P050.

In seiner Ausgabe des *Duden. Rechtschreibung der deutschen Sprache und der Fremdwörter* unterstreicht Celan sich den schönen Begriff »pudeln (einen Fehler machen; vorbeischieben [beim Kegeln])« zur Beschreibung jener Fehlritte, denen der Rechtschreibeduden vorbeugen will, und fügt auch hier handschriftlich

thode Toussaint-Langenscheidt. 2 Bände. 1. Teil. Französisch-deutsch. Berlin 1891, DLA, BPC BPC:A027, U3.

am unteren Seitenrand eine französische Wendung – »faire chou blanc« (dt. ›danebenschießen‹, ›Pech haben‹, ›einen Fehler machen‹) – hinzu.<sup>46</sup> Auch in Kluges *Etymologischem Wörterbuch der deutschen Sprache* oder im Pflanzenbestimmungsbuch *Was blüht denn da?* ergänzt der Autor zahlreiche französische Begriffe.<sup>47</sup> Mit diesen Einschreibungen werden nicht nur, wie sich für Annotationen grundsätzlich sagen lässt, die Grenzen des jeweiligen Werks durchstoßen, sondern zugleich die zwischen verschiedenen Wörterbuchkategorien: Sind Celans *Bildwörterbuch der deutschen Sprache* und sein *Duden zur Rechtschreibung der deutschen Sprache* durch seine Anmerkungen nicht irgendwie auch zu ›Deutsch – Französisch‹-Wörterbüchern geworden? Wo Übersetzen zur Alltagspraxis gehört, verschiedene Sprachen mitgedacht und in die Bücher hineingeschrieben werden, ist zwischen Übersetzungswörterbuch, Fachwörterbuch und Rechtschreibwörterbuch nicht länger klar zu unterscheiden.

Die Grenzen der Spracheinheiten – hier: Deutsch und Französisch – bleiben dabei allerdings noch unangetastet. Schließlich stellt die vergleichende Zusammenstellung verschiedener Einzelsprachen an sich keine Herausforderung nationalsprachlicher Grenzen dar. Im Gegenteil: Gerade die Geschichte lexikographischer Praktiken zeigt, dass das Nebeneinanderstellen verschiedener Sprachen in Wörterbüchern für die Abgrenzung und Stabilisierung von Nationalsprachen seit jeher eine wichtige Rolle spielt. Das gilt für bilinguale Wörterbücher ebenso wie für polyglotte,<sup>48</sup> von denen auch Celan eine ganze Menge gesammelt hat: etwa das *Dictionnaire Polyglotte des Termes d'Art et d'archéologie* (1953), das französische Begriffe der Kunstgeschichte und Archäologie in zahlreiche Sprachen, darunter das Lateinische, Italienische, Englische, Deutsche, Schwedische, Niederländische, Spanische Portugiesische und Russische übersetzt; oder aber *Blühers Taschen-Wörterbuch der Speisen und Getränke. Französisch – Deutsch – Englisch (und andere Sprachen)* (1898), das

46 Duden. Rechtschreibung der deutschen Sprache und der Fremdwörter. Mannheim 1955, DLA, BPC:A008, S. 543.

47 Vgl. Friedrich Kluge & Alfred Götze (Hg.): *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Berlin 1953, DLA, BPC:A017, S. 217; Alois Kosch, Gabriele Gossner & Georg Zauner (Hg.): *Was blüht denn da?* Tabellen zum Bestimmen der häufigsten Blütenpflanzen Mitteleuropas. Stuttgart 1955, DLA, BPC:R273.

48 Vgl. dazu Glück: »Die Kodifikation des Wortschatzes einer Sprache erfolgt in einsprachigen und mehrsprachigen Wörterbüchern. Am Anfang der lexikalischen Kodifikation des Deutschen standen lateinisch-deutsche Glossare für den Schulgebrauch. Seit dem späten 15. Jahrhundert wurden Glossare gedruckt, die mehrere Volkssprachen miteinander verbanden. Im 16. und 17. Jahrhundert waren polyglotte Wörterbücher verbreitet.« (Glück: »Durchsetzung von Sprachstandards«, S. 107).

unter dem Buchstaben S von »Saarweine« bis »szrászy« kulinarische Begriffe aus aller Welt verzeichnet.<sup>49</sup> Die große Vielzahl an Sprachen, die in diesen Nachschlagewerken versammelt sind, macht sie durchaus zu polyglotten Büchern – nicht aber zu mehrsprachigen im hier verstandenen Sinne. Denn die nationalsprachlichen Kategorien bleiben in der dort ausgestellten Sprachenvielfalt als buntes Nebeneinander intakt.

Etwas anders verhält es sich schon mit Celans Ausgabe von *Das kleine Blumenbuch* (1933) – einem deutschsprachigen Pflanzenbestimmungsbuch, das Celan durch handschriftliche Eintragungen in zahlreichen Sprachen in ein polyglottes Wörterbuch verwandelt hat. Dabei stellt er nicht nur verschiedene Nationalsprachen nebeneinander. In der versammelten Fülle an dialektalen Blumenbezeichnungen rückt Celans Ausgabe des *Blumenbuchs* ›innere Mehrsprachigkeit‹ in den Fokus und zeigt, dass nationale Spracheinheiten gar nicht so einheitlich sind. So stellt er dem standardsprachlichen Begriff »Herbstzeitlose« auf dem hier abgedruckten Ausschnitt mit »Nackte Jungfer, Spinatblume, Wiesensaffran, Michaelsblume« allein vier weitere deutsche Bezeichnungen zur Seite. Und auch im Französischen, Russischen und Englischen führt Celan nicht nur eine Entsprechung an, sondern gleich eine ganze Reihe an Bezeichnungen für jene Blume, die er auf der gegenüberliegenden Seite gepresst ins Buch einklebt.

---

49 Vgl. Réau, Louis (Hg.): *Dictionnaire polyglotte des termes d'art et d'archéologie*. Paris 1953, DLA, BPC:P033; Paul Martin Blüher (Hg.): *Blühers Taschen-Wörterbuch der Speisen und Getränke*. Französisch – Deutsch – Englisch (und andere Sprachen). Leipzig 1898, DLA, BPC:R063.

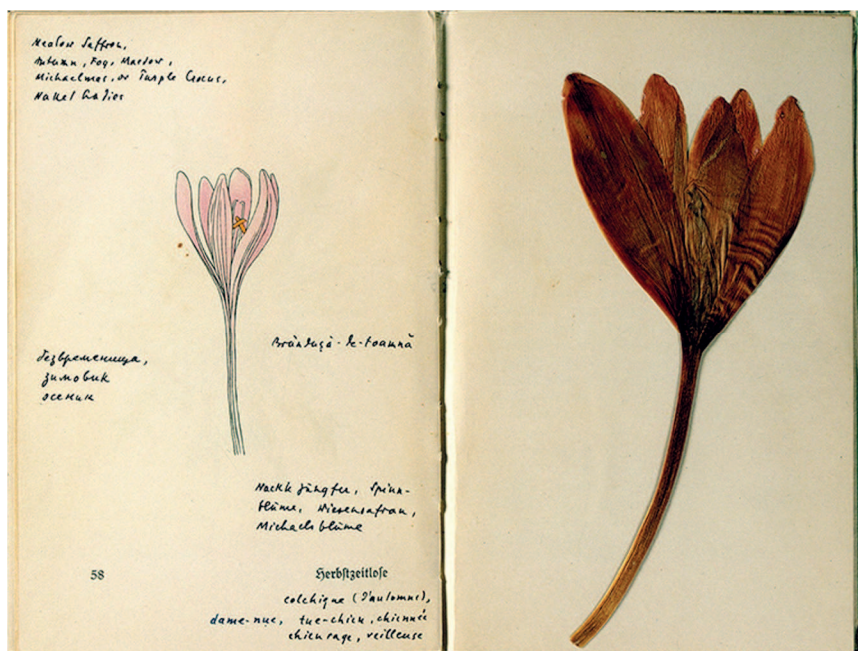


**Abb. 4:** Das kleine Blumenbuch. Zeichnungen von Rudolf Koch. In Holz geschnitten von Fritz Kredel. Leipzig 1933, DLA, BPC:HS I 026.

Unter Celans Stiftführung wird das Pflanzenbestimmungsbuch so zu einem polyglotten Übersetzungswörterbuch, das Übersetzungsvorgänge nicht nur zwischen einzelnen Nationalsprachen ansiedelt, sondern in der Auflistung zahlreicher regionaler Bezeichnungen die Nationalsprachen selbst als von Übersetzung durchzogene, uneinheitliche Spracheinheiten kennzeichnet. In der Versammlung verschiedener einander entsprechender Einzelwörter, die ein Übersetzen zwischen verschiedenen dialektalen Varianten und standardsprachlichen Bezeichnungen ermöglicht, treten dabei jedoch weiterhin verschiedene Spracheinheiten in Vergleich zueinander. Auch wenn das bunte Nebeneinander nun kleinteiliger, differenzierter ausfällt, beruht die Anordnung auf der Annahme einer Separierbarkeit getrennter Wortschätze. Wenn zum standardsprachlichen Begriff »Herbstzeitlose« verschiedene dialektale Übersetzungsvarianten hinzutreten, entsteht eine Zusammenschau von Alternativen, in der zwischen Dialekt und Standardsprache hin- und herübersetzt und damit eben weiterhin unterschieden werden kann.

Eine andere mehrsprachige Spielart von Celans Ausbaurarbeit an Wörterbüchern lässt diese Grenzen hingegen zunehmend verschwimmen – und fällt so



›grauer‹ aus. In seinem *Rechtschreibe-Duden* fügt der Autor umgangssprachliche Begriffe nicht nur als Übersetzungsvarianten zu bestehenden standardsprachlichen Äquivalenten hinzu, sondern macht sie als Lemmata mit eigenem Eintrag zu Wörtern des im *Duden* verzeichneten Standardsprachwortschatz. Wenn der Autor beispielsweise in der Sektion ›H‹ zwischen »Hecklaterne« und »Heckmotor« das Wort »Heckmeck« einfügt, nimmt er eine Erweiterung des standardsprachlichen Wortschatzes durch Umgangssprachliches vor. Anders als im *Blumenbuch* setzt Celan dialektale Begriffe dabei nicht als Alternativen *neben* standardsprachliche, sondern schreibt sie als Bestandteile des *Duden*-Wortschatzes *in* die Standardsprache hinein.<sup>50</sup> Ebenso verfährt er auch mit poetischen Begriffen, die er beim Lesen von Literatur aufammelt. Zum Eintrag »Scholle *niederd.* (Fisch)« ergänzt Celan am unteren Seitenrand handschriftlich das Verb »schollern (Heine)«. <sup>51</sup> Zum Eintrag »Schlotte (mdal. für: Schalotte; mitteld. für: Zwiebelstengel; Abfallrohr [beim Abort]; bergmänn. für: Hohlraum im Gestein)« fügt er am oberen Seitenrand hinzu: »Tannenschlotte / Stifter, Mappe«<sup>52</sup> – ein Begriff, der sich meinen Recherchen zufolge ausschließlich in Adalbert Stifters *Die Mappe meines Urgroßvaters* finden lässt.

An diesen Einträgen aufgeschnappter mündlicher Wendungen und individualsprachlicher Dichterworte zeigt sich: Im Umgang mit dem Regelwerk des Standarddeutschen verwandelt Celan das darin vorgefundene »Gesamtdeutsch« und er verwandelt es sich an. Sein Griff zum *Duden* erscheint so weniger als eine Selbstdisziplinierungsmaßnahme, sondern als kreativer Gebrauch im Sinne de Certeaus. Es geht hier nicht um bloße Rückversicherung im Sinne einer Synchronisierung mit dem sprachlichen Kollektiv. Celan will, wie er selbst schreibt, sein »eigenes Sprachgut wieder *neu* bewahren«. <sup>53</sup> Das schließt Veränderung mit ein. Dass er den Begriff des Lernens in seiner Notiz durchstreicht und durch den des Lesens ersetzt, verleiht diesem gestalterischen Umgang mit »aufgezwungenen Kenntnissen und Symboliken«<sup>54</sup> besonderen Nachdruck:

<sup>50</sup> Duden. Rechtschreibung der deutschen Sprache und der Fremdwörter. Mannheim 1955, DLA, BPC:A008, S. 311.

<sup>51</sup> Duden, DLA, BPC:A008, S. 602.

<sup>52</sup> Duden, DLA, BPC:A008, S. 597.

<sup>53</sup> Celan/Schwedhelm: »Interview«, S. 189, Hervorhebung J.M.W.

<sup>54</sup> de Certeau: *Die Kunst des Handelns*, S. 82.

Ich ~~lerne~~ lese Verschiedenes in einer neuen Sprache, die sich von meiner Muttersprache ~~ges~~ stark unterscheidet: Gesamtdeutsch.<sup>55</sup>

Im Lesen wird eben nicht einfach gelernt, sondern eingeordnet, verändert, und ›manipuliert‹. Mit de Certeau gesprochen: Lesen heißt ›Produzieren‹. Was, folgt man der These des Soziologen, grundlegend für alle Lektürevorgänge gilt, lässt sich durch Ansätze der philologischen Lesespurenforschung differenzierter betrachten. Seine Grundannahme teilt dieser Forschungsstrang mit de Certeau: »Schreiben ist demnach ebenso wenig als eine ausschließlich produktionsästhetische Praxis zu verstehen, wie Lesen als eine ausschließlich rezeptionsästhetische«, postulieren Anke Jaspers und Andreas Kilcher in ihrer Einleitung zum Band *Randkulturen. Lese- und Gebrauchsspuren in Autorenbibliotheken des 19. und 20. Jahrhunderts* (2020).<sup>56</sup> Während für de Certeau jede Lektüre »eine Erneuerung« darstellt, die »in den Text [...] eingreift«,<sup>57</sup> lassen sich in der Analyse von Lektürespuren jedoch durchaus unterschiedliche Formen und Grade der Manipulation unterscheiden.

Wenn K. Vokabeln aus dem Wörterbuch herausschreibt, so ordnet er sich mit dieser Schreibpraxis, wie auch sein späteres Auswendiglernen unterstreicht, dem Regelwerk stärker unter als Celan, der in das Wörterbuch hineinschreibt. Wie Celans Randkommentar »connaitre« (dt. wissen, kennen) zu der besagten Szene in Kafkas *Prozess* andeutet, steht K.s Wörterbuchgebrauch dem Wissenserwerb, dem Lernen weitaus näher als seine eigene Nachschlagepraxis. Doch auch in Celans Hineinschreiben lassen sich, wie wir gesehen haben, verschiedene Formen unterscheiden, die sich den »aufgezwungenen Kenntnissen und Symboliken«<sup>58</sup> nicht *per se* widersetzen, »die Architektonik« des gelesenen Textes, mit Cornelia Ortlieb gesprochen, also mal mehr, mal weniger stark »erschütter[n]«. <sup>59</sup> Dabei spielen nicht zuletzt Sprachenfragen eine Rolle. Auch die Lektürespurenforschung hat sich in jüngeren Jahren Fragen der Mehrsprachigkeit zugewandt. Die dabei entwickelten systematisierenden Ansätze zeigen: Eine Bewertung mehrsprachiger Annotationsformen ist letztlich nur mit Blick auf den jeweiligen Einzelfall

55 Paul Celan, DLA, D 90.1.120 Konv. Unveröffentlichte Gedichte, Prosa-Entwürfe, Aphorismen u. Notizen aus dem Umkreis der Gedichtsammlung »Die Niemandrose«, AE/15, 26, 04.01.1961.

56 Anke Jaspers & Andreas B. Kilcher: »Einleitung: Lesen und Schreiben am Rand der Bücher«. In: Dies. (Hg.): *Randkulturen. Lese- und Gebrauchsspuren in Autorenbibliotheken des 19. und 20. Jahrhunderts*. Göttingen 2020, S. 9–34.

57 de Certeau: *Die Kunst des Handelns*, S. 28.

58 de Certeau: *Die Kunst des Handelns*, S. 82.

59 Ortlieb: »Anstreichen, Durchstreichen«, S. 261.

vorzunehmen.<sup>60</sup> Denn wie an Celans mehrsprachigen Wörterbuchpraktiken ersichtlich wird, impliziert die Verwendung multipler Sprachen an sich noch keine Infragestellung von Muttersprachideologien oder dem »monolingualen Paradigma«.<sup>61</sup>

Die darin aufscheinende größere Frage nach der Haltung (oder vielleicht besser: der Stoßrichtung) von Lektürespuren wird in Reflexionen zu deren Phänomenologie und Epistemologie immer wieder gestellt: etwa mit Blick auf die Schwierigkeit, zu entscheiden, ob es sich um affirmative oder kritische Marginalien handelt.<sup>62</sup> Dass An- und Unterstreichungen sowie Ausrufezeichen kaum durchgängig als Zeichen der Zustimmung zu lesen sind, zeigt auch der Blick in Celans *Duden*. Den Eintrag zum Begriff »Überfremdung« hat der Autor in seinem Exemplar mit einer Unterstreichung, doppelter Randanstreichung und einem Ausrufezeichen versehen: »Überfremdung (Eindringen Fremd-rassiger, fremden Volkstums)«<sup>63</sup> Eine isolierte Betrachtung dieser Stelle kann keinen Aufschluss darüber geben, ob es sich dabei um affirmative oder kritische Marginalien handelt. Doch ist es für die Erörterung dieser Frage auch nicht immer notwendig, weit in den Werk- und Lebenskontext der Person auszugreifen, die hier den Stift geführt hat. Dass die nachdrücklichen Markierungen dieser Stelle kaum von euphorischer Zustimmung gegenüber den darin aufgerufenen völkischen und rassischen Kategorien zeugen dürften, erschließt sich nicht erst aus Celans Biographie. Es zeigt sich schon in seiner Spracharbeit am Wörterbuch. Denn mit dem Begriff der »Überfremdung« verknüpft sich nicht zuletzt eine bestimmte Sprachpolitik: die des Purismus.

Der Purismus ist ein Reinheitskonzept, das »die Reinigung« der deutschen Sprache fast ausschließlich als Eliminierung von Fremdwörtern versteht« und »im Zuge einer Nationalisierung der Sprachauffassung« in Deutschland seit Ende des 18. Jahrhunderts zunehmend an Konjunktur gewann.<sup>64</sup> Auch im 20. Jahrhundert bleibt das Konzept eng mit der Geschichte der deutschen Nation verschränkt. Der Sprachwissenschaftler Peter von Polenz erklärt:

<sup>60</sup> So setzt sich etwa Manuel Bamert in der Sektion »Beschreibungskategorien für stiftliche Lesespuren« auch mit Sprachenfragen auseinander: Vgl. Manuel Bamert: *Stifte am Werk. Phänomenologie, Epistemologie und Poetologie von Lesespuren am Beispiel der Nachlassbibliothek Thomas Manns*. Göttingen 2021, S. 118–119.

<sup>61</sup> Zum Begriff des »monolingual paradigm« vgl. Yasemin Yildiz: *Beyond the Mother Tongue. The Postmonolingual Condition*. New York 2012, S. 7.

<sup>62</sup> Vgl. dazu etwa Bamert: *Stifte am Werk*, S. 256.

<sup>63</sup> *Duden*, DLA, BPC:A008, S. 693.

<sup>64</sup> Jürgen Brokoff: *Geschichte der reinen Poesie. Von der Weimarer Klassik bis zur historischen Avantgarde*. Göttingen 2010, S. 14.

In Deutschland hat der öffentliche Kampf gegen Wörter fremdsprachlicher Herkunft in den ersten Jahren der Herrschaft des Nationalsozialismus seinen Höhepunkt erreicht. Dies war die letzte Phase einer jahrhundertealten Bewegung, die in der deutschen Sprachgeschichte unter dem Stichwort ›Sprachreinigung‹ oder ›Purismus‹ bekannt ist.<sup>65</sup>

Auch wenn der Sprachpurismus im Nationalsozialismus letztlich zugunsten einer biologistisch fundierten Eugenik verabschiedet wird, sei »die Verknüpfung der Sprachreinigung mit dem Rassenwahn« durchaus charakteristisch für die deutsche Sprachgeschichte.<sup>66</sup> Das zeichne sich nicht zuletzt in der deutschen Wörterbuchlandschaft ab: »Deutschland ist das Land der Fremdwörterbücher«.<sup>67</sup>

Auch Celan hat sich mit dem Konzept im Umgang mit Wörterbüchern immer wieder befasst. In seiner Ausgabe des Standardwerks *Sprachgebrauch und Sprachrichtigkeit im Deutschen* (1923) ist zu lesen:

Auf dem Gebiete der Fremdwörter bedarf es der größten Vorsicht. Von den früh aufgenommenen Wörtern fremden Ursprungs, den sogenannten Lehnwörtern, wie Arzt, Kirche, Pilger, Speise, dichten, entern, impfen, schreiben, die dem heimischen gleich geformt sind und keinerlei Ersatz zulassen, darf hier nicht die Rede sein; gemeint sind die späteren, denen man mehr oder minder das fremde Gepräge ansieht oder den fremden Klang anhört. Besitzt unsere Sprache für den zu bezeichnenden Begriff keinen genau treffenden Ausdruck, so kann auch nicht ohne Schwierigkeit eine Neubildung geschaffen werden, und es ist angemessen, dem fremden Worte den Eingang offen zu halten, wie bei Monarch, Despot, Tyrann, Demokrat, Pedant<sup>68</sup>

Die Fußnote zu diesem Absatz unterstrich Celan sich in Gänze:

Dem Puristen ist die Xenie gewidmet: »Sinnreich bist du, die Sprache von fremden Wörtern zu säubern; Nun so sage doch, Freund, wie man Pedant uns verdeutscht«<sup>69</sup>

Der Purist, an den diese Worte sich ursprünglich richteten, ist Joachim Heinrich Campe: der Erste, »der in Deutschland eine Wörterbuchwerkstatt einrichtet« und Anfang des 19. Jahrhunderts gleich mehrere Projekte zur Sprachreinigung initiiert – darunter unter anderem das *Wörterbuch zur Erklärung und Verdeutschung der*

<sup>65</sup> Peter von Polenz: »Sprachpurismus und Nationalsozialismus. Die ›Fremdwort‹-Frage gestern und heute«. In: Benno von Wiese & Rudolf Henß (Hg.): Nationalismus in Germanistik und Dichtung. Dokumentation des Germanistentages in München vom 17.-22. Okt. 1966. Berlin 1967, S. 79–112, hier S. 80.

<sup>66</sup> von Polenz: »Sprachpurismus und Nationalsozialismus«, S. 91.

<sup>67</sup> von Polenz: »Sprachpurismus und Nationalsozialismus«, S. 104.

<sup>68</sup> Karl Gustav Andresen & Franz Söhns: Sprachgebrauch und Sprachrichtigkeit im Deutschen. Leipzig 1923, DLA, BPC:C003, S. 319.

<sup>69</sup> Andresen & Söhns: Sprachgebrauch und Sprachrichtigkeit, DLA, BPC:C003, S. 319.

*unserer Sprache aufgedrungenen Ausdrücke* (1813).<sup>70</sup> Auch die deutsche Literatur will Campe am besten noch ein wenig ›deutscher‹ machen: Als er puristische Verbesserungsvorschläge zu Johann Wolfgang von Goethes *Iphigenie* vorlegt, verfasst Goethe zusammen mit Friedrich Schiller die obige Xenie.<sup>71</sup> Auch der Dichter Jean Paul übt Kritik an Campes Ansatz zur Verdeutschung. Denn, so erklärt Paul, ein auf diese Weise eingedeutschtes Wort könne eben doch »nur den Gattungs-Sinn, selten den abgeschnittenen, individuellen lebendigen des alten« fassen.<sup>72</sup>

Dieser Einwand Jean Pauls gegen den Purismus erscheint mir auch für Celans Kontext von zentraler Bedeutung. Denn in seinen mehrsprachigen Wörterbuchpraktiken widersetzt sich der Autor puristischen Sprachkonzepten in mindestens zweifacher Hinsicht: Mit seinen individuell eingreifenden Veränderungen, Ausbauten und Erweiterungen des *Dudens* durch dem Standardwortschatz ›fremde Wörter‹ praktiziert Celan eine Form der »Fremdeinwirkung«, die Sprachpuristen als störend bis schädlich gilt. Wie Jürgen Brokoff betont, basiert der Purismus auf dem »Gedanke[n] der deutschen Nation als einer homogenen Sprachgemeinschaft und die Auffassung eines organischen Wachstums der deutschen Sprache, das durch jede Form der ›Fremdeinwirkung‹ gestört wird«.<sup>73</sup> Während aus Perspektive der Sprachreiner Fremdwörter also eine vermeintlich organische Ordnung der Nationalsprache durchbrechen, kehrt Jean Paul die dieser Logik zugrunde gelegte Dichotomie von Künstlichem und Natürlichem kurzerhand um, wenn er den Prozess der »Verdeutschung« als einen Vorgang beschreibt, der den Fremdwörtern ihren »lebendigen« Sinn raubt. Damit rückt Paul Nuancen im Sprachgebrauch ebenso in den Fokus wie die sinnlich erfahrbaren Qualitäten von Worten – ihre Klangfarbe, Rhythmus oder auch optische Form.

Diesen zwei Aspekten kommt auch in Celans Wörterbuchgebrauch eine wichtige Rolle zu: Beispielsätze aus dem aktiven Sprachgebrauch wie »Wozu machen Sie denn so einen Heckmeck?« und »Der Wirt fläzte sich über die Theke«, <sup>74</sup> die Celan beim Eintragen umgangssprachlicher Begriffe gelegentlich hinzusetzt, unterstreichen die Bedeutung der weltlichen Eingebundenheit und sprachprakti-

70 Helmut Henne: »Nun sage doch Freund, wie man Pedant uns verdeutscht«. Campes nachdenkliche Antwort«. In: Muttersprache 123 (2013), S. 206–213, hier S. 212.

71 Vgl. Carl von Klinckowstroem: »Ist eine antike Kuh eine alte Kuh?«. In: Der Literat. Fachzeitschrift für Literatur und Kunst 7 (1965), S. 91–92, hier S. 91.

72 Jean Paul zit. n. von Klinckowstroem: »Ist eine antike Kuh eine alte Kuh?«, S. 91.

73 Brokoff: Geschichte der reinen Poesie, S. 15.

74 Lucien Gspann (Hg.): Gallicismes et germanismes. Band 2. Lexique du langage populaire. Termes d'argot et La langue verte. Paris 1954, DLA, BPC:A013, S. 162 & 172.

schen Verwendung von Wörtern. Zudem, so legen seine Lektürespuren nahe, dürfen wir uns Celan als einen Leser vorstellen, der Nachschlagewerke nicht nur auf der Suche nach dem »Gattungs-Sinn« von Worten oder zum Erwerb von Wissen durchblättert, sondern – im Gegenteil – mit allen Sinnen liest.

Das zeigt sich zum einen im affirmativen Umgang mit sogenannten ›falschen Freunden‹ (Paronomasien). Basierend auf der äußeren Erscheinungsform von Worten stellt Celan immer wieder Zusammenhänge zwischen etymologisch unverwandten Wörtern her: So etwa, wenn er in der *Duden*-Sektion »B« den norddeutschen Dialektbegriff »begösch« für beschwichtigen, besänftigen hinzufügt und am Rand dazu die Bezeichnung »Gösch« für eine Kriegsflagge setzt, die semantisch wie sprachgeschichtlich mit dem dialektalen Verb nicht in Verbindung steht. Im Gedicht *Wer herrscht?* (1968) wird er diese zufällige Überlappung im Worterscheinungsbild der semantisch und etymologisch disparaten Begriffen poetisch produktiv machen.<sup>75</sup> Und auch im *Blumenbuch* zeigt sich Celans sinnlicher Zugang nicht allein daran, dass er, wie oben abgebildet, neben Blumenbezeichnungen aus zahlreichen Dialekten und Sprachen selbstgepresste Exemplare der jeweiligen Blumen einklebt. Ein Brief an Gisèle Celan-Lestrange aus dem Jahr 1962 zeugt von einer Anschauung der Blumenbezeichnungen, bei der das jeweilige sprachliche Erscheinungsbild abgetastet und durch Paronomasien quer zu linguistischen Verwandtschaftsverhältnissen mit Worten aus anderen Sprachen verknüpft wird. In seiner Beschreibung eines Herbstspaziergangs springt Celan von der französischen Bezeichnung »colchique« für die »Herbstzeitlose« so nach »Kolchis« ans Schwarze Meer:

[À] un moment donné, je ne m'y attendais point, une fleur a surgi à ma droite: un colchique. Te rappelles-tu l'avant-dernier poème: »Columbus, die Zeitlose im Aug, die Mutterblume« —? Et là j'ai dû penser au tout dernier poème, écrit après la lettre reçue de Moscou, dans laquelle Erich Einhorn me disait qu'il allait passer ses vacances en »Colchide«, c'est-à-dire au bord de la Mer Noire. »Kolchis« c'était, et je ne l'ai compris qu'hier, qu'un écho secret de la »Zeitlose«, « suscité par le réel.<sup>76</sup>

([A]uf einmal, ich war gar nicht darauf gefaßt, ist zu meiner Rechten plötzlich eine Blume aufgetaucht: eine Zeitlose. Erinnerst Du Dich an das vorletzte Gedicht: »Columbus, die Zeitlose im Aug, die Mutterblume«? – Und da habe ich an das allerletzte Gedicht denken müssen, geschrieben nach dem aus Moskau empfangenen Brief, in dem mir Erich Einhorn sagte, daß er seine Ferien in »Kolchis« verbringen werde, das heißt am Schwarzen Meer. »Kol-

<sup>75</sup> Vgl. dazu Kap. 8 – *Wer herrscht?* (1968). *Widerständige Mehrsprachigkeit*.

<sup>76</sup> Paul Celan an Gisèle Celan-Lestrange, 30.09.1962. In: Celan/Lestrange (frz.). Band 1, Nr. 145, S. 141–145, hier S. 141–142.

chis«, das war, und das ist mir erst gestern aufgegangen, nur ein geheimes Echo der »Zeitlosen«, hervorgerufen durch die Wirklichkeit.)<sup>77</sup>

Die »Überlappungen der Bezüge«, die Celan selbst als Charakteristik seiner Gedichte auswies, lassen sich so mit einem anschauungszentrierten Durchforsten von Wörterbüchern in Verbindung bringen. Etwas später im Brief schreibt Celan über eben diese Praxis: »Bisher habe ich nichts anderes getan, als die ›Bestimmungen‹ und die Wörterbücher durchzusehen«.<sup>78</sup> In Anlehnung an de Certeau ließe sich sagen: Celan liest sprachliche Regelwerke also bereits mit dichterischem Auge – indem er die Wissensordnungen dieser Nachschlagewerke teils frei durchkreuzt, mehrsprachige Verknüpfungen herstellt und klang- und bildgeleitet liest. Folgt man Celans Anstreichungen in seinen Wörterbüchern des Deutschen, tritt die anti-puristische Haltung dieser Lektürewise noch einmal sehr deutlich zutage. Denn Celan geht es nicht einfach darum, »dem fremden Worte den Eingang offen zu halten, wo unsere Sprache für den zu bezeichnenden Begriff keinen genau treffenden Ausdruck kennt«, wie es in *Sprachgebrauch und Sprachrichtigkeit im Deutschen* heißt.<sup>79</sup> Neben seinen Erweiterungen des standardsprachlichen Wortschatzes zeugen die Marginalien in seinen Wörterbüchern auch davon, dass Celan sich solch einem bedeutungszentrierten Sprachverständnis bisweilen deziidiert entzieht. Auf der Suche nach eindrücklichen visuellen Erscheinungsformen und Klängen scheint Celan dabei eben das wertzuschätzen, wovor der Ratgeber *Sprachgebrauch und Sprachrichtigkeit im Deutschen* warnt: Worte, »denen man mehr oder minder das fremde Gepräge ansieht oder den fremden Klang anhört«.<sup>80</sup> Als Sammler von Wörtern wie »aper«, »Dückdalbe«, »Lisiere«, »Paslack« sucht er deren sinnliche Qualitäten nicht übersetzend aufzulösen, sondern will vielmehr jene Befremdlichkeit im Standardwortschatz hervorkitzeln, die bedeutungszentrierten Lexikographisierungen in den Hintergrund schieben. In der Selbstbeschreibung »Ich ~~lerne~~ lese«<sup>81</sup> lässt sich so eine anti-puristische Lektürehaltung erkennen, die sich den sinnlich wahrnehmbaren Eigenschaften von Worten zuwendet, statt die Sprache von ihnen zu reinigen.

<sup>77</sup> Paul Celan an Gisèle Celan-Lestrange, 30.09.1962. In: Celan/Lestrange (dt.). Band 1, Nr. 145, S. 125–128, hier S. 126.

<sup>78</sup> Celan an Celan-Lestrange, Nr. 145, S. 127.

<sup>79</sup> Andresen & Söhns: *Sprachgebrauch und Sprachrichtigkeit*, DLA, BPC:C003, S. 319.

<sup>80</sup> Andresen & Söhns: *Sprachgebrauch und Sprachrichtigkeit*, DLA, BPC:C003, S. 319.

<sup>81</sup> Celan, DLA, D 90.1.120, AE/15, 26, 04.01.1961.

## S wie »Sprachhygiene«. Zwischen Selbstdisziplinierung und Selbstentfaltung

Wie aber passt das zum Begriff der »Sprachhygiene«? Das Wort aus Celans Feder irritiert – nicht zuletzt wohl ihn selbst: »[I]ch muss also in Paris eine gewisse Sprachhygiene beobachten«.<sup>82</sup> Wie seine abschwächende (»gewisse«) und distanzierte (»muss [...] beobachten«) Verwendungsweise des Begriffs nahelegt, scheint diese »Sprachhygiene« ihm selbst nicht ganz geheuer. Schließlich weckt das Wort Assoziationen zum Purismus oder gar zur nationalsozialistischen »hygienische[n] Revolution«.<sup>83</sup> Es erinnert an die Vorstellung einer »Reinhaltung« des Gemeinschaftsguts Sprache (Sprachpurismus) oder gleich der Gemeinschaft selbst (»Rassenhygiene«). Wie schon Karl Kraus betont hat, ist der Sprung vom ersten zum zweiten gefährlich klein: »Aber die Sprachreiniger wissen nicht einmal, daß es nicht die Sprache ist, was sie reinigen«.<sup>84</sup> Was beide Ansätze verbindet: Hygiene ist hier als Dienst am Kollektiv gedacht. Sie wird zugunsten der Homogenität einer Gemeinschaft praktiziert.

Diese gemeinschaftsorientierte Stoßrichtung prägt auch die Konjunktur des Begriffs »Sprachhygiene« in erziehungswissenschaftlichen und medizinischen Diskursen Ende des 19. Jahrhunderts: »Sprachhygiene« wird hier als wichtiges Instrument zur Integration von Kindern in die deutsche Sprachgemeinschaft eingeführt. 1891 stellt der Arzt H. Gutzmann in einem Vortrag *Zur Hygiene der Sprache des Kindes* ein weit rezipiertes ganzes Programm zur »systematischen Sprachhygiene der Kinder im vorschulpflichtigen Alter« vor, in dessen Rahmen ein »gute[s] sprachliche[s] Vorbild« für die Durchsetzung muttersprachlicher Standards sorgen soll.<sup>85</sup> Diese Disziplinierung der Sprache ist Teil einer großen »Hygiene-Bewegung«, die sich im 19. Jahrhundert in verschiedenen europäischen Ländern ausbreitete. Über die von den »Hygienikern«<sup>86</sup> vorangetriebene

<sup>82</sup> Celan/Schwedhelm: »Interview«, S. 189.

<sup>83</sup> Alfons Labisch: »Die »hygienische Revolution« im medizinischen Denken. Die NS-Medizin als Aspekt der Moderne«. In: Gerhard Baader & Jürgen Peter (Hg.): *Public Health, Eugenik und Rassenhygiene in der Weimarer Republik und im Nationalsozialismus: Gesundheit und Krankheit als Vision der Volksgemeinschaft*. Frankfurt/Main 2023, S. 129–165, hier S. 129.

<sup>84</sup> Karl Kraus: *Die Fackel* 474/31 (1918), S. 31. Zitiert nach der digitalen Ausgabe: AAC - Austrian Academy Corpus: AAC-FACKEL Online Version: *Die Fackel*. Hg. v. Karl Kraus, Wien 1899–1936, Web: <https://fackel.oeaw.ac.at/>. Letzter Aufruf am 10.09.2024.

<sup>85</sup> Andreas Mielecke: »Kinderbewahranstalten und Kindergärten als Pflegestätten einer gesunden Sprachentwicklung«. In: *Medizinisch-pädagogische Monatsschrift für die gesamte Sprachheilkunde* 2 (1892), S. 197–209, hier S. 204.

<sup>86</sup> Cornelia Wild: *Später Baudelaire. Praxis poetischer Zustände*. München 2008, S. 148.



Biopolitik schreibt die Romanistin Cornelia Wild: »Hygiene wird zu einem Diskurs, der das Leben von Individuen regelt und ihren Körper zum Gegenstand von Berechnungen und administrativer Kontrolle macht.«<sup>87</sup> Als Praktik zur »Abwehr von von außen kommende[n] Einflüssen«<sup>88</sup> kommt der Hygiene im Aushandeln von Individualität und Kollektivität jedoch eine zwiespältige Funktion zu. Unter dem Banner der »Volksgesundheit« dient die Hygiene-Bewegung zweifelsfrei der Gemeinschaft: »Die hygienische ›exercice de l'art‹ ist eine kunstvolle Übung der Regularisierung [...], die durch theatralische Observierungstechniken gesichert wird.«<sup>89</sup> Es griffe jedoch zu kurz, sich hygienische Maßnahmen ausschließlich als Praktiken zu denken, in denen das Individuum den eigenen Körper gemeinschaftlichen Standards unterwirft. Als »Abwehrtechniken« gegen das Außen steckt in Hygienepraktiken zugleich ein besonderes Potenzial für eine widerständige Aufwertung des Individuellen gegenüber dem Kollektiven.

Mit dieser Seite der Hygiene als *cura sui*, die Wild in ihrer Studie ausgehend vom Beispiel Charles Baudelaires bis in die Antike zurückverfolgt, rückt statt der Selbstdisziplinierung die Selbstentfaltung in den Vordergrund. In seinen Baudelaire-Ausgaben konnte auch Celan derartige Reflexionen zur Hygiene studieren. Baudelaire fasst die Hygiene in seinen Tagebuchaufzeichnungen als Teil eines »culte de soi-meme«.<sup>90</sup> Nicht als Unterjochten, gesundheitlicher Disziplinarmacht Unterworfenen denkt sich der französische Autor hier denjenigen, der Körperpflege betreibt, sondern im Gegenteil: als selbstbestimmten Einzelnen, der um sich sorgt. Wie viel Selbstverwirklichung in der Anwendung kulturell codierter Maßnahmen zur Körperpflege tatsächlich steckt, mag man durchaus kritisch hinterfragen. Doch geht es eben auch hier um die kreative Dimension der Ausübung gesellschaftlich »aufgezwungene[r]« Praktiken.<sup>91</sup> In der Geschichte der *cura sui* – der Selbstfürsorge, vergleichbar mit heutigen Konzepten der *Selfcare* –, scheint dieser Aspekt bereits etymologisch angelegt: Denn der Begriff der *cura* (Sorge), so stellt Wild in einem Exkurs zu Hans Blumenberg heraus, steht seit jeher mit dem der *curiositas* (Neugierde) in enger Verbindung. Als Feld neugieriger Erkundung und Entdeckungen lässt sich die hygienische Selbstfürsorge nicht

87 Wild: Später Baudelaire, S. 148. Vgl. dazu auch: Georges Canguilhem: Gesundheit – Eine Frage der Philosophie. Berlin 2004, S. 60–62.

88 Wild: Später Baudelaire, S. 149.

89 Wild: Später Baudelaire, S. 150–151.

90 de Certeau: Die Kunst des Handelns, S. 82.

91 de Certeau: Die Kunst des Handelns, S. 82. Die Möglichkeit zur Selbstentfaltung im Rahmen selbstfürsorglicher Praktiken betont auch Michel Foucault in: Michel Foucault: Die Sorge um sich. Frankfurt/Main 1989.

auf ihre gemeinschaftserhaltende biopolitische Funktion reduzieren. Wo den Reizen des Neuen nachgegangen wird, sind Abweichungen von der hygienischen Norm gewissermaßen vorprogrammiert. Die Leitidee der Hygiene, der Mensch müsse »schädliche[] Einflüsse korrigieren und am besten selbst die Herrschaft über sie übernehmen«,<sup>92</sup> kann so eben auch gegen die bestehenden Regeln der gemeinschaftlichen Hygienekultur gewendet werden. Wie und von welchen äußeren Einflüssen sich der Einzelne abgrenzt, unterliegt letztlich doch der individuellen Ausübung hygienischer Praktiken. Hygiene, können wir festhalten, ist so nicht zwangsläufig als Anpassung des Einzelnen an die Gemeinschaft zu verstehen. Sie kann auch einer Abgrenzung vom Kollektiv dienen.

Während der Purismus auf die Reinigung der deutschen Nationalsprache von nicht-deutschen Einflüssen zielt, lässt sich Celans »Sprachhygiene« vor diesem Hintergrund als eine Praktik denken, die ihre Grenzen nicht einfach deckungsgleich zur kollektiven Standardsprache zieht. »Sprachhygiene« meint hier keine Abwehr fremder Einflüssen zugunsten eines reinen »Gesamtdeutsch«, sondern eine neugierige, experimentierfreudige Pflege des eigenen mehrsprachigen Idioms: eine *cura sui*, bei der die (national) standardisierten Grenzen der Sprachgemeinschaft nicht einfach akzeptiert, sondern unverwandelt, verschoben, kurzum: neu ausgehandelt werden.

Blicken wir noch einmal zurück auf den genauen Zusammenhang, in dem Celan den Begriff einführt, so ist nun klarer, dass hier nicht von einem sprachpuristischen Trennungsversuch zweier Nationalsprachen die Rede ist:

Was nun das Französische betrifft, so ist die Gefahr natürlich größer. Und ich muss also in Paris eine gewisse Sprachhygiene beobachten, das heißt, ich befinde mich in einem Gegenüber mit der anderen Sprache. Und wenn ich zum Beispiel – ein konkreteres Beispiel – auf eine französische Wendung stoße, die mir im Deutschen nicht sogleich, also im Handumdrehen, geläufig ist, so muss ich natürlich sofort zum Wörterbuch rennen und mir mein eigenes Sprachgut wieder neu bewahren und sichern. So geht es mir. Aber aus diesem Gegenüber der beiden Sprachebenen ergibt sich andererseits eine Vertiefung des Sprachgefühls.<sup>93</sup>

Zwar stellt der Autor mit dem Französischen und dem Deutschen zwei Nationalsprachen gegenüber. Erklärtes Ziel dieser »Sprachhygiene« aber ist es, »[s/]ein eigenes Sprachgut wieder neu [zu] bewahren und [zu] sichern« – jene »Mutter-

<sup>92</sup> Charles Baudelaire: »Journaux Intimes. Fusées«. In: Ders.: Œuvres complètes. Texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec. Edition révisé, Complétée et présentée par Claude Pichois. Paris 1961, S. 1247–1265, hier S. 1257.

<sup>93</sup> Celan/Schwedhelm: »Interview«, S. 189.

sprache«, die sich vom Gesamtdeutschen »stark unterscheidet«. <sup>94</sup> Statt als sprachpuristische Disziplinarmaßnahme im Dienste der Nationalsprache dürfen wir uns Celans »Sprachhygiene« somit als eine multilinguale Praxis denken, bei der die Regeln des Standarddeutschen wahrgenommen (gelesen), aber nicht einfach übernommen (gelernt) werden. Das zeigt nicht zuletzt auch das Resultat dieser Hygienetechnik: Denn aus dem »Gegenüber der beiden Sprachebenen« ergibt sich, Celan zufolge, keine Reinigung der Einzelsprachen, sondern eine »Vertiefung des Sprachgefühls«.

## S wie »Sprachgefühl«. Affekt im Archiv

Dass Celans Wörterbuchgebrauch kein nüchternes Procedere zur Wissenssicherung darstellt, lässt seine Selbstbeschreibung schon erahnen: Celan geht nicht zum Wörterbuch – er *rennt*. Wilde Kringel, fest ins Papier gedruckte Ausrufezeichen und mehrfache Unterstreichungen haben die Affekte des Autors in seinen Büchern konserviert. Sie in ein sprachlich fest benennbares Gefühl zu übersetzen – Freude, Zustimmung, Ärger, Ablehnung – stellt diejenigen, die sich im Archiv durch Celans Nachlassbibliothek blättern, allerdings vor Herausforderungen. Von der Strichführung einer Marginalie lassen sich durchaus Rückschlüsse auf die Heftigkeit einer affektiven Regung ziehen, alles Weitere bleibt, jedenfalls isoliert betrachtet, jedoch zunächst einmal sehr vage. Diese Unterbestimmtheit scheint mir nicht allein auf die unüberwindbare Lücke zurückzuführen, die zwischen Celans Schreibszenen und unserer Leseszenen klafft. Jeder, der selbst schon einmal beim Lesen den Stift angesetzt hat, weiß um die intuitiven Dynamiken schreiben-der Lektüre – um Ausrufezeichen, die zunächst einmal vielleicht noch gar nichts bekunden außer gesteigerte Aufmerksamkeit, Irritation, Interesse, oder den plötzlichen Eindruck von der besonderen Bedeutsamkeit eines Wortes oder einer Passage. Damit sei Lesespuren keinesfalls ihr Wert abgesprochen, sondern, im Gegenteil, darauf verwiesen, was uns diese diskursiv unterbestimmten Zeichen in ihrer Fülle vorführen: die Bedeutung affektiver Reaktionen in Schreib- und Leseprozessen. Celans Lektürespuren zeigen: Auch die vermeintlich trockene, informationszentrierte Gattung Wörterbuch, die der Vermittlung sprachlichen Wissens dient, eröffnet alles andere als einen affektfreien Raum. Im Zentrum steht dabei ein

<sup>94</sup> Celan, Konv. Unveröffentlichte Gedichte, Prosa-Entwürfe, Aphorismen u. Notizen aus dem Umkreis der Gedichtsammlung »Die Niemandsrose«, DLA, AE/15, 26, D 90.1.120, 04.01.1961, Hervorhebung J.M.W.

Gefühl, dem Vagheit meist als Kerncharakteristikum attestiert wird: das Sprachgefühl.

Laut Friedrich Kainz, der dem Konzept als Sprachphilosoph eine der ersten umfassenden Betrachtungen gewidmet hat, handelt es sich dabei nicht um einen »wohl definierte[n] Begriff, sondern bestenfalls [um] die Vorgestalt eines solchen, ein Direktiv sehr vager Art«.<sup>95</sup> Was für seine Benennung gilt, zeigt sich auch in den Versuchen, das Phänomen definitiv zu verorten. Als »intuitive Faehigkeit«,<sup>96</sup> »unreflektiertes«,<sup>97</sup> »unterschwellig wirkende[s]«<sup>98</sup> oder »unbestimmtes Wissen«<sup>99</sup> siedeln Definitionen es meist irgendwo zwischen Ratio und Affekt an – mal mehr zur einen, mal mehr zur anderen Seite tendierend. Die Herausgeber:innen des interdisziplinären Bands *SprachGefühl. Interdisziplinäre Perspektiven auf einen nur scheinbar altbekannten Begriff* (2014) fassen das Sprachgefühl als

eine Art sprachliche Bewertungsinstanz, welche die Übereinstimmung mit gelernten und vertrauten sprachlichen Normen abgleicht, abwägt, wertet und auf dieser Basis das hiervon Abweichende als störend, unverständlich oder unpassend beurteilt.<sup>100</sup>

An die Frage *Gefühl oder Wissen?* knüpft sich vor diesem Hintergrund noch eine zweite: Von wessen Warte aus wird hier bewertet – der des einzelnen Sprechers oder doch der der Sprachgemeinschaft? Auch hier verweisen die meisten Definitionen auf eine Grauzone: Maria Johanna Lawrenz bezeichnet das Sprachgefühl als »intuitive Faehigkeit wirkend zwischen der Sprache (langue) und dem individuellen Sprecher dieser Sprache«<sup>101</sup> und zeigt auf, dass es in der Geschichte des Konzepts keinesfalls stets um die durch kollektive Regeln überprüfbare »Korrektheit und Adäquatheit sprachlicher Äußerungen«<sup>102</sup> ging. Stattdessen galt das

<sup>95</sup> Friedrich Kainz: *Psychologie der Sprache*. Band 4. Spezielle Sprachpsychologie. Stuttgart 1956, S. 297.

<sup>96</sup> Maria Johanna Lawrenz: *Sprachgefühl*. Geschichte des Wortes. Ann Arbor 1977, S. 85.

<sup>97</sup> Miriam Langlotz, Nils Lehnert & Susanne Schul: »SprachGefühl – eine Einleitung«. In: Dies. & Matthias Weßel (Hg.): *SprachGefühl. Interdisziplinäre Perspektiven auf einen nur scheinbar altbekannten Begriff*. Frankfurt/Main 2014, S. 9–25, hier S. 9.

<sup>98</sup> Kainz: *Psychologie der Sprache*, S. 325.

<sup>99</sup> Hans Martin Gauger & Wulf Oesterreicher: »Sprachgefühl und Sprachsinn«. In: Dies. (Hg.): *Sprachgefühl? Vier Antworten auf eine Preisfrage: Ist Berufung auf Sprachgefühl berechtigt? Antworten auf die Preisfrage der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung vom Jahre 1980*. Heidelberg 1982, S. 9–90, hier S. 45.

<sup>100</sup> Langlotz, Lehnert & Schul: »SprachGefühl – eine Einleitung«, S. 9.

<sup>101</sup> Lawrenz: *Sprachgefühl*, S. 85.

<sup>102</sup> Martin Disselkamp & Reinhard Olt: »Sprachkritik und Sprachgefühl als Gegenstände der Sprachwissenschaft«. In: *Der Deutschunterricht. Beiträge zu seiner Praxis und wissenschaftlichen Grundlegung* 37/1 (1985), S. 34–45, hier S. 42.

»Sprachgefühl« immer wieder ganz klar als »Gabe« von »Einzelperson[en]«. <sup>103</sup> Als solche, nicht erlernbare Fähigkeit, dient es nicht dem bloßen Abgleich oder der Synchronisierung mit kollektiven »gelernten und vertrauten sprachlichen Normen«, <sup>104</sup> sondern gerade deren individueller Hinterfragung, Erweiterung und Umdeutung. Ein Artikel zum Verhältnis von *Grammatik und Sprachgefühl* aus den 1940er Jahren vergleicht die titelgebende Gegenüberstellung von Sprachwissen und »Sprachgewissen« entsprechend mit dem Gegensatz von »Rechtswissenschaft und Rechtsgefühl«. <sup>105</sup> Um der Tatsache Rechnung zu tragen, dass sich das »Sprachgefühl« »offensichtlich nicht nur und nicht einmal in erster Linie auf sprachliche Richtigkeit« bezieht schlagen auch Hans Martin Gauger und Wulf Oesterreicher vor, neben dem »ersten, auf Sprachrichtigkeit zielenden Sprachgefühl ein zweites, höheres zu unterscheiden [...], dem es nicht so sehr um schulmäßige Richtigkeit geht«. <sup>106</sup> In ihrem Vorwort zum Essayband *Sprachgefühl? Vier Antworten auf eine Preisfrage: Ist Berufung auf Sprachgefühl berechtigt?* (1982) der *Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung* weisen die beiden Sprachwissenschaftler diese Dimension von »Sprachgefühl« als »Voraussetzungen für den Schriftsteller, den Dichter« aus. Doch wollen sie diese poetische Fähigkeit bemerkenswerterweise

keineswegs nur dem »literarischen Künstler« zusprechen, sondern jedem, der ein Gefühl, über das Kriterium der bloßen Richtigkeit hinaus, für die Möglichkeiten dessen entwickelt hat, was mit Sprache gemacht werden kann und gelegentlich in seinem eigenen praktischen Umgang mit ihr, wenngleich vielleicht nur ansatzweise, etwas davon erkennen läßt. <sup>107</sup>

In der schönen Umschreibung als Gefühl dafür, »was mit Sprache gemacht werden kann« halten sich Möglichkeiten und Beschränkungen des Sprachgebrauchs die Waage. Eine »Vertiefung des Sprachgefühls« <sup>108</sup> in diesem Sinne gewinnt man nicht einfach durch das Erlernen grammatikalischer Regeln und Normen, sondern im Machen, im kontinuierlichen »praktischen Umgang« – mit de Certeau gesprochen: im Handeln. Dass Celan sein Rennen zum Wörterbuch beschreibt, rückt diesen beweglichen, lebendigen Umgang mit dem sprachlichen Regelwerk in den Fokus. Hier geht es nicht nur darum, Sicherheit darüber zu gewinnen, was nach kollektiv etablierten Regeln richtig oder falsch ist, sondern auch ein Gespür

---

**103** Lawrenz: *Sprachgefühl*, S. 15.

**104** Langlotz, Lehnert & Schul: »SprachGefühl«, S. 9.

**105** F.M. Reifferscheidt: »Grammatik und Sprachgefühl«. In: *Neue Rundschau* 52 (1941), S. 124–127, hier S. 124.

**106** Gauger & Oesterreicher: »Sprachgefühl und Sprachsinn«, hier S. 54.

**107** Gauger & Oesterreicher: »Sprachgefühl und Sprachsinn«, S. 58–59.

**108** Celan/Schwedhelm: »Interview«, S. 189.

für mögliche individuelle Überdehnungen, Erweiterungen und Veränderungen des ›Gemeinschaftsguts Standardsprache‹.

## S wie Saussure. Celan und die »langue«-Linguistik

Wie wichtig Celan solch lebendig-intuitive Anverwandlungen von Sprache sind, wird dort besonders deutlich, wo er sie vermisst. So zum Beispiel in Ferdinand de Saussures berühmtem *Cours de linguistique générale*, den Charles Bally und Albert Sechehaye 1916 basierend auf Mitschriften der Vorlesungen des Sprachwissenschaftlers herausgegeben haben. Seine französischsprachige Ausgabe des linguistischen Standardwerks hat Celan mit zahlreichen Anstreichungen versehen und durchaus emotionsgeladen kommentiert. An den Rand der folgenden Passage notierte er etwa »Ja und nein!« und malte sich zum zweiten Satz ein großes Fragezeichen:

La langue est de toutes institutions sociales celle qui offre le moins de prise aux initiatives. Elle fait corps avec la vie de la masse sociale, et celle-ci étant naturellement inerte, apparaît avant tout comme un facteur de conservation.<sup>109</sup>

[Die Sprache ist von allen sozialen Einrichtungen diejenige, welche am wenigsten zur Initiative Gelegenheit gibt. Sie gehört unmittelbar mit dem sozialen Leben der Masse zusammen, und diese ist natürlicherweise schwerfällig und hat vor allem eine konservierende Wirkung.]<sup>110</sup>

Halb zustimmend, halb widersprechend, scheint Celan einerseits von der Schwerfälligkeit der ›sozialen Einrichtung Sprache‹ überzeugt, doch will er die Gelegenheit zur »Initiative« andererseits auch nicht aufgeben. In der Tat erscheint fragwürdig, wieso das »soziale Leben der Masse«, das Sprache ja bekanntlich auch in Bewegung hält, »vor allem eine konservierende Wirkung« (Hervorhebung J.M.W.) haben sollte. Die sprechende Masse mag schwerfällig sein, doch ist sie eben auch lebendig. Dass Celan nicht an der Behauptung von sprachlicher Stabilität generell Anstoß nimmt, wohl aber an der hier vorgenommenen Hierarchisierung von Stabilität, zeigt sich ein paar Absätze später. Die Aussage, man könne »zu gleicher Zeit von der Unveränderlichkeit und von der Veränderlichkeit des Zeichens spre-

<sup>109</sup> Ferdinand de Saussure: *Cours de linguistique générale*. Hg. v. Charles Bally & Albert Sechehaye. Paris 1949, DLA, BPC:C085, S. 107–108.

<sup>110</sup> Ferdinand de Saussure: *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*. Hg. v. Charles Bally & Albert Sechehaye. Berlin 2001, S. 86

chen«<sup>111</sup> haben die Herausgeber des *Cours de linguistique générale* dort mit folgender Fußnote versehen:

On aurait tort de reprocher à F. de Saussure d'être illogique ou paradoxal en attribuant à la langue deux qualités contradictoires. Par l'opposition de deux termes frappants, il a voulu seulement marquer fortement cette vérité, que la langue se transforme sans que les sujets puissent la transformer. On peut dire aussi qu'elle est intangible, mais non inaltérable (Ed.).<sup>112</sup>

(Es wäre nicht richtig, hier F. de S. vorzuwerfen, daß es unlogisch oder paradox sei, wenn er der Sprache zwei widersprechende Eigenschaften beilegt. Durch die auffällige und Überraschende Gegenüberstellung dieser beiden Ausdrücke wollte er nur mit Entschiedenheit auf die Wahrheit hinweisen, daß die Sprache sich umgestaltet, ohne daß die Individuen sie umgestalten können. (Die Herausgeber))<sup>113</sup>

Dieser vermeintlichen »Wahrheit« widerspricht Celan vehement. Unter der Fußnote ist mit Bleistift vermerkt: »Falsch! Verballhornung der deutlichen, wenn auch ohne Fortsetzung gebliebenen Ansätze einer dialektischen Auffassung der Sprache bei Saussure.«<sup>114</sup>

Die Kaschierung dialektischer Tendenzen, die Celan in dieser Randnotiz moniert, wird der Sprachwissenschaftler Ludwig Jäger Jahrzehnte später umfänglich diskutieren: Unter Berufung auf de Saussures Notizen wirft Jäger den Herausgebern des *Cours* vor, mit ihrer Privilegierung von Stabilität gegenüber Flexibilität, Veränderung und Wandel den »eigentlichen« de Saussure verfälscht zu haben.<sup>115</sup> Daran anschließend betont auch Till Dembeck die »Gleichzeitigkeit von Kontinuität und Diskontinuität« bei de Saussure. In seinem Aufsatz *Eine Kulturpolitik des Affekts? Zum Umgang mit Mehrsprachigkeit im Zürcher Dada – mit einem Seitenblick auf Ferdinand de Saussure* (2019) führt er aus:

Weil man immer weiter spricht, verändert sich die Sprache. Sprache ist zu ihrer Fortsetzung dauernd auf »Identitätsurteil[e]« der Sprecherinnen angewiesen, die (synchron) auf ein Gegebenes verweisen, das sie zugleich (diachron) womöglich modifizieren. Der *Cours* hat diese

<sup>111</sup> de Saussure: Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft, S. 87. Im Original: »on peut parler à la fois de l'immutabilité et de la mutabilité du signe« (de Saussure: *Cours*, DLA, BPC:C085, S. 108).

<sup>112</sup> de Saussure: *Cours*, DLA, BPC:C085, S. 108.

<sup>113</sup> de Saussure: Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft, S. 87.

<sup>114</sup> Paul Celan in de Saussure: *Cours*, DLA, BPC:C085, S. 108.

<sup>115</sup> Vgl. Ludwig Jäger: *Ferdinand de Saussure zur Einführung*. Hamburg 2010.

Argumentation – laut Jäger: in grober Verfälschung des ›echten‹ Saussure – in ein äußerst erfolgreiches Beschreibungsmodell von Sprache umgebaut.<sup>116</sup>

Damit, so Dembeck, setze die von den Herausgebern des *Cours* begründete *langue*-Linguistik nicht nur Disziplinierung vor Kreativität, sondern auch Ein- vor Mehrsprachigkeit. Denn die lebendige Pluralität sprachlicher »Identitätsurteil[e]« werde hier zugunsten der festen Beschreibbarkeit eines fixierten sprachlichen Referenzsystems in den Hintergrund gedrängt. Im Fokus stehe nun *eine* »Sprache im Sinne von *langue*, also eines Sprachsystems, das es erlaubt zu entscheiden, was eine korrekt geformte Äußerung ist und was nicht«.<sup>117</sup> Anders gesagt: eine Sprache mit Rechtschreibwörterbüchern und Grammatiken. Der »originale Saussure hingegen«, so Dembeck, »steht fasziniert vor dem von der *langue*-Linguistik ausgeblendeten vor-sprachigen Geschehen und möchte es, als die eigentliche Quelle sprachlicher Kreativität, sichtbar machen und begreifen«.<sup>118</sup> Von den Herausgebern des *Cours* wird dieser ausufernd-kreative Zugang zu Sprache ganz gezielt ausgeklammert. Sprache interessiert sie als gemeinschaftsstiftende Schriftsprache, wie auch Celan sich in seiner Ausgabe hervorhebt:

Par «langue littéraire» nous entendons non seulement la langue de la littérature, mais, dans un sens plus général, toute espèce de langue cultivée, officielle ou non, au service de la communauté tout entière. Livrée à elle-même, la langue ne connaît que des dialectes dont aucun n'empiète sur les autres, et par là elle est vouée à un fractionnement indéfini.<sup>119</sup>

(Unter »Schriftsprache« verstehen wir dabei nicht nur die Sprache der Literatur, sondern allgemeiner jede Sprache, die im Dienst der ganzen Gemeinschaft steht und dabei eine gewisse Pflege erfahren hat, gleichviel ob sie ausdrücklich als Staatssprache anerkannt ist oder nicht. Wenn die Sprache sich selbst überlassen bleibt, kennt sie nur Dialekte, von denen keiner die Oberhand über die anderen gewinnt, und insofern ist sie unbegrenzter Spaltung ausgesetzt.)<sup>120</sup>

Die lebendige Beweglichkeit der Sprache, die in der Sprachwissenschaft des ausgehenden Jahrhunderts so in den Hintergrund gedrängt wird, wird in der Literatur der Zeit jedoch emphatisch »angezapft«: Wie Dembeck am Beispiel des Dada aufzeigt, wollen die Akteure der Zürcher Bewegung eben jene »Quellen sprudeln

116 Dembeck: »Eine Kulturpolitik des Affekts?«, S. 55.

117 Dembeck: »Eine Kulturpolitik des Affekts?«, S. 55.

118 Dembeck: »Eine Kulturpolitik des Affekts?«, S. 57.

119 de Saussure: *Cours*, DLA, BPC:C085, S. 267–268. Diese Passage ist in Celans Exemplar mit einer doppelten Randanstreichung versehen.

120 de Saussure: *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*, S. 233–234.



[...] lassen«,<sup>121</sup> welche die *langue*-Linguistiker unter Kontrolle bringen möchten. Das gilt längst nicht nur für die Dadaisten. Auch auf andere Autor:innen der Jahrhundertwende – wie Hugo von Hofmannsthal, Saint-John Perse oder Gustav Landauer – übt das unfixierte sprachliche Geschehen jenseits der standardisierten Wörterbuchsprache eine enorme Anziehungskraft aus. Damit distanzieren sie sich vom sprachpolitischen Projekt des *Cours*, das Sprache in den »Dienst der ganzen Gemeinschaft« stellen möchte. Anders als es die obige Passage nahelegt, hat dies jedoch keinesfalls nur »gemeinschaftszersetzende«, individualisierende Effekte. Vielmehr eröffnen diese Sprachexperimente neue Formen der Verbundenheit jenseits der Standardsprachgemeinschaften. Auch Celans Distanzierung vom »Gesamtdeutsch[en]« mündet nicht in Vereinzelung oder sprachliche Isolation. Bereits in seinem *Duden* zeigt sich, wie in der Abgrenzung von der Kollektivsprache zugleich Verbindungen geknüpft werden – etwa zu Heine, Stifter und Fontane – und neue literarische Gemeinschaften entstehen.

In seinem Gedicht *Anabasis* (1963), dem sich das nächste Kapitel widmet, erscheint die Loslösung von kodifizierter Standardsprache als eine Suche nach neuen Formen der Verbundenheit, einem »Mitsammen«. In diesem Zusammenhang wendet sich Celan verschiedenen Schriftstellern der Jahrhundertwende zu, die diese Bewegung bereits vor ihm poetisch erprobt haben – allen voran dem französischen Dichter Saint-John Perse. Bei ihnen wird der von der *Cours*-Lektüre frustrierte Celan jene sprachliche Flexibilität wiederfinden, die er im Rennen zum Wörterbuch selbst praktiziert, in der Sprachtheorie der *langue*-Linguistik jedoch vergeblich sucht. Die nachfolgende Interpretation fragt, inwiefern Celan die von den Jahrhundertwendlern vollzogene Verflüssigung standardsprachlicher Stabilität im eigenen Schreiben aufgreift, und beleuchtet, wie die multilinguale »Sprachhygiene« aus Celans Wörterbuchgebrauch dabei im Gedicht fortgesetzt wird.

---

121 Dembeck: »Eine Kulturpolitik des Affekts?«, S. 58.

## 5 *Anabasis* (1963). Anarchisch, mehrsprachig, »Mitsammen«

---

### ANABASIS

5 Dieses  
schmal zwischen Mauern geschriebne  
unwegsam-wahre  
in die herzhelle Zukunft.

Dort.

10 Silben-  
mole, meer-  
farben, weit  
ins Unbefahrne hinaus.

15 Dann:  
Bojen-  
Kummerbojen-Spalier  
mit den sekundenschön hüpfenden  
Atemreflexen –: Leucht-  
Glockentöne (dum-,  
dun-, un-,  
*unde suspirat*  
*cor*),

20 aus-  
gelöst, ein-  
gelöst, unser.

25 Sichtbares, Hörbares, das  
frei-  
werdende Zeltwort:

Mitsammen.<sup>1</sup>

---

1 Paul Celan: *Anabasis*. In: NKG, S. 151–152.

Im Laufe der 1950er Jahre liest sich Celan quer durch die französische Literatur. Ein Autor, der sein besonderes Interesse weckt, ist der Lyriker Saint-John Perse. In Paris besorgt sich Celan emsig, was von Perse auf dem französischen und auf dem deutschen Buchmarkt erscheint, teils kauft er Werke doppelt in verschiedenen Ausgaben von Sonderdrucken bis hin zu Liebhaberausgaben. Mit Perses Texten beschäftigt Celan sich auf vielfältige Weise: als Leser, Übersetzer und schließlich auch selbst schreibend. In Anlehnung an Perses Jahrhundertwendegedicht *Anabase* (1924) verfasst er 1961 das Gedicht *Anabasis*.<sup>2</sup> Stete Begleiter bei alledem sind Celans Wörterbücher. Seine französischsprachige Ausgabe von Perses *Exil* (1946) ist voller Anstreichungen und Randkommentaren, in denen er sich zu einzelnen Wörtern deutsche Entsprechungen notiert.<sup>3</sup> Celan sammelt bei Perse seltene Pflanzennamen, die ihn jedoch auch über das Deutsch-Französisch-Wörterbuch hinaus gezogen haben dürften – etwa in Fachwörterbücher zur Botanik. Neben dem Französischen »vétiver« schreibt er sich – auf Deutsch?, so kann man hier nur mit Fragezeichen anmerken – »Vetiver« und ergänzt daneben auch noch die Sanskrit-Bezeichnung »Kusa« für ein Gras von ritueller Bedeutung in hinduistischen Kulturen.<sup>4</sup> Perses Formulierung »change d'amures« führt ihn wiederum in die Sprache der Seefahrt: »amures« übersetzt Celan am Rand zunächst in das Wort »Halsen«, einen nautischen Fachbegriff, den er sich in Klammern wiederum in das Wort »Tae« übersetzt. Daneben schreibt er: »changes d'amures: halsen, umlegen, eine ganze Wendung machen«.<sup>5</sup> Diese Manöver zeigen: Celans Übersetzungspraxis bei der Lektüre dient nicht der Sicherung nationalsprachlicher Grenzen.<sup>6</sup> Der Autor erkundet mit ihr »innere Mehrsprachigkeit« und translinguale Überlappungen auf dem Gebiet der Fachsprachen (»vétiver« – »Vetiver«).

Seine Lektüre von Saint-John Perse veranlasst Celan so auch zum Nachdenken über Ein- und Vielsprachigkeit. Wie sich in seiner Briefkorrespondenz mit René Char zeigt, begreift Celan Perse als dichterischen Verbündeten gegen den

2 *Anabasis* erschien 1963 in Celans Band *Die Niemandsrose*. Entstanden war das Gedicht im August 1961 während einer Reise des Autors auf die Halbinsel Kermorvan in der Bretagne. Vor seiner Publikation im Band *Die Niemandsrose* (1963) wurde der Text – in marginal anderer Form – bereits als Teil einer kleinen Auswahl von Celan-Gedichten in der *Neuen Rundschau* veröffentlicht: Vgl. dazu: Barbara Wiedemann: »Kommentar«. In: NKG, S. 812.

3 Saint-John Perse: *Exil*. Paris 1946, DLA, BPC:QD452. Den Erwerb der Ausgabe datiert Celan auf der zweiten Seite seines Exemplars mit einer handschriftlichen Notiz: »Paris, August 1951«.

4 Perse: *Exil*, DLA, BPC:QD452, S. 23 [Vor »Kusa« steht zudem ein, für mich nicht zu entziffernder, dritter Begriff].

5 Perse: *Exil*, DLA, BPC:QD452, S. 23.

6 Zu Celans mehrsprachiger Wörterbuchpraxis vgl. ausführlich das vorangehende Kapitel: Kap. 4 – »Sprachhygiene«. Celans mehrsprachige Wörterbuchpraxis.

zeitgenössischen Trend zu literarischer Zweisprachigkeit, den er in der *Flinker-Umfrage* 1961 als »Doppelzüngigkeit«<sup>7</sup> abwertet. Am 22. März 1962 schreibt er an Char: »J'en connais qui vous citent St-John Perse et son poète ›bilingue‹ –: là encore, ils croient pouvoir se procurer un argument pour leur vile duplicité«.<sup>8</sup> Wer Perses Formulierung vom ›bilingualen Dichter‹ wörtlich nimmt, so Celan, lese ihn falsch. Die Zeile aus Perse *Vents* (1948), auf die er hier Bezug nimmt – »Ô Poète, ô bilingue, entre toutes choses bisaiuës«<sup>9</sup> – ist ihm zufolge kein Lob auf lyrische Polyglossie. Welche Art von ›Sprachigkeit‹ aber sieht und sucht Celan dann in Perses Gedichten – und wie knüpft er im eigenen Schreiben daran an? Ausgehend von diesen Fragen eröffnet das vorliegende Kapitel eine mehrsprachigkeitsphilologische Perspektive auf die Verbindungen und Brüche zwischen Perse *Anabase* (1924) – fest verankert im Sprachdenken der Jahrhundertwende – und Celans *Anabasis* von 1963. Doch bleiben wir zunächst noch kurz beim übersetzungsfreudigen Perse-Leser Celan. Denn Lesen, Übersetzen und Dichten sind, wie sich zeigen wird, in seiner Beschäftigung mit dem französischen Autor sehr eng verknüpft.

## Saint-John Perse, Enzyklopädist der »haut langage«

Dass Celan Perse nicht als vielsprachigen Dichter betrachtet, beim Lesen seiner Gedichte jedoch zahlreiche Wörterbücher frequentierte, mag zunächst überraschen. Ein Artikel des Literaturkritikers Roger Caillois, der sich in Celans Autorenbibliothek befindet, eröffnet hierzu eine bedenkenswerte Perspektive. In *Une Poésie Encyclopédique* (1950) charakterisiert Caillois Perses Schreiben als eine poetische Wörterbucharbeit, die durch akribisches Sammeln und Versammeln einzelner, weit verstreuter Teilchen ein größeres Ganzes, eine einzige Sprache freilegen möchte:

7 Paul Celan: »Antwort auf eine Umfrage der Librairie Flinker, Paris (1961)«. In: GW 3, S. 175.

8 Celan/Char, 22.03.1962, S. 153. [Ich kenne einige, die St. John Perse und seinen ›zweisprachigen‹ Dichter zitieren: Auch hier glauben sie, ein Argument für ihre niederträchtige Doppelzüngigkeit zu haben, Übersetzung J.M.W.J. Auf diese Briefstelle hat jüngst auch Thomas C. Connolly aufmerksam gemacht: Vgl. Thomas C. Connolly: »Paul Celan's Other Tongue. David Rokeah, Hebrew and the Problem of Bilingualism«. In: Chiara Caradonna & Vivian Liska (Hg.): Zäsuren | Caesurae. Paul Celans Spätwerk | Paul Celan's Later Work. Göttingen 2024, S. 390–416, hier S. 391. Connolly verweist in diesem Zusammenhang auch auf die Bedeutung der ›Goll-Affäre‹ für Celans Kritik an den hier unbenannt bleibenden Interpreten. Vgl. dazu ausführlich: Barbara Wiedemann: Paul Celan. Die Goll-Affäre. Dokumente zu einer ›Infamie‹. Frankfurt/Main 2000.

9 Saint-John Perse: *Vents*. Paris 1946, DLA, BPC:QD455, S. 24. [O Dichter, o Zweisprachiger, unter allen zweisprachigen Dingen, Übersetzung J.M.W.J.]

Sur un thème indéci, mais que l'énumération précise lentement et comme par épuisement, ces répertoires rassemblent mille rameaux clairsemés dans l'univers, issus de quelle lointaine racine difficile à supposer et à découvrir, comme on restitue une langue-mère non attestée, par les comparaisons des formes subséquents.<sup>10</sup>

(Zu einem ungewissen Thema, das durch die Aufzählung langsam und wie aus Erschöpfung an Präzision gewinnt, sammeln diese Verzeichnisse tausend im Universum verstreute Zweige, die aus jener fernen Wurzel stammen, die schwer zu vermuten und zu entdecken ist, so wie man eine nicht belegte Muttersprache durch Vergleiche späterer Sprachformen restituiert.)<sup>11</sup>

Wie aber passt das Bild eines Enzyklopädisten zu Saint-John Perse, dessen lyrische Stimme selbst noch im 1948 erschienenen Band *Vents* für Bücher und ihr staubiges Wissen nur Gelächter übrighat?

Un homme s'en vint rire aux galeries de pierre des Bibliothécaires – Basilique du Livre!... [...] Ha! qu'on m'évente tout ce loess! Ha! qu'on m'évente tout ce leurre! Sécheresse et supercherie d'autels. . . Les livres tristes, innombrables, sur leur tranche de craie pâle. . . [...] Et qu'est-ce encore, à mon doigt d'os, que tout ce talc d'usure et de sagesse, et tout cet attouchemment des poudres du savoir? [...] S'en aller! s'en aller! Parole de vivant! <sup>12</sup>

Ein Mann kam daher, ihn lächerte in den steinernen Galerien der Bibliothekare – Basilika des Buches! [...] Ha! man lüfte mir all diesen Löss! man lüfte mir all diese List! Dürre und Trug der Altäre ... Die zahllosen, traurigen Bücher auf ihren Borden aus fahler Kreide ... Und was ist dies wieder, an meinem knöchernen Finger, all dieser Talk des Abgenutzten und der Weisheit, und all dieser haftende Staub der Gelehrsamkeit? [...] Fortgehen! fortgehen! Wort des Lebendigen!<sup>13</sup>

Eine Antwort darauf findet sich in Perses *Chronique* (1959). Denn während der Mann aus *Vents* der Bibliothek lachend den Rücken kehrt, um zum gesprochenen Wort (»parole«) aufzubrechen, kommt hier doch noch ein anderer Sprachbegriff ins Spiel:

[L]a terre mouvante dans son âge et son très haut langage – plissements en cours et charriages, déportements en Ouest et dévoiements sans fin, et sur ses nappes étagées comme barres d'estuaires et déferlements de mer, l'incessante avancée de sa lèvre d'argile ... <sup>14</sup>

<sup>10</sup> Roger Caillois: »Une Poésie Encyclopédique«. In: Jean Paulhan (Hg.): Les cahiers de la pléiade [Saint-John Perse] 10 (1950), DLA, BPC:QD448, S. 97–105, hier S. 99.

<sup>11</sup> Übersetzung J.M.W.

<sup>12</sup> Perse: *Vents*, DLA, BPC:QD455, S. 19–20.

<sup>13</sup> Saint-John Perse: *Vents*. In: Ders.: Dichtungen. Französisch und Deutsch. Hg. und übers. v. Friedrich Kemp. Darmstadt/Berlin/Neuwied 1957, DLA, BPC:QD450, S. 254–407, hier S. 275–276.

<sup>14</sup> Saint-John Perse: *Chronique*. Paris 1960, DLA, BPC:QD449, S. 26.

[D]ie Erde begann regsam in ihrem Alter und sehr laut ihre Sprache – Faltungen im Entstehen und Führen, Ausschweifungen westwärts und endlose Irrungen, und auf ihren Schichten in Stufen gleich Hafenschränken und uferanbrandender See unablässig die lehmige Lippe, die sich vorschiebt . . .<sup>15</sup>

Die Sprache der Erde, die in diesen Versen beschworen wird, ist mit Mündlichkeit assoziiert, wie der Begriff der Lehm lippe (»lèvre d'argile«) unterstreicht. Zudem wird sie als »haut langage« beschrieben. Diese Bezeichnung verdient genauere Beachtung, denn damit geht es weder um viele individuelle Sprechakte (*parole* nach Saussure) noch um eine kodifizierte Einzelsprache (*langue* nach Saussure). Neben Kemps Übersetzung als »sehr laute Sprache« ist so eine weitere Bedeutung des französischen »haut«, »hoch« mitzudenken, ja scheint sie mit Blick auf den feststehenden Terminus *haut langage* vielleicht tatsächlich naheliegender zu sein.<sup>16</sup> Die Bezeichnung »hohe Sprache« darf dabei nicht in die Irre führen: Nicht Hochsprache im Sinne von Standardsprache (*langue standard*) ist hier gemeint, sondern eine explizit poetische Sprache – die »haut langage« der Literatur. Dass diese für Perse in der Hierarchie der Sprachen ganz oben steht, macht er durch seine Bezeichnung als »sehr hohe Sprache« (»très haut langage«) nachdrücklich deutlich. Als »langage« – das ist nach de Saussure Sprache vor einzelsprachlicher Kodifizierung – geht sie gewissermaßen allen Einzelsprachen voraus. Als Sprache der Erde, die in tektonischen Verschiebungen und Meeresströmen arbeitet, inszeniert auch Perse seine poetische »haut langage« als eine vorzivilisatorische »Sprache der Natur«. In *Exil* nennt er sie eine »pur langage sans office« – eine »reine Sprache [...] ohne Brauch und Amt«.<sup>17</sup> Die »nicht belegte Muttersprache«<sup>18</sup>, die er laut Caillois freilegt, ist keine existierende kodifizierte Standardsprache. Wie Perse in seiner Polemik gegen die Bücher betont, bewegen wir uns außerhalb von Standardisierung und schriftlicher Fixierung. Der Enzyklopädist dieser – lies: *der* – Sprache macht sie folglich nicht zugänglich, indem er ein weiteres Ordnungssystem konstruiert, sondern, mit vollen Händen in das Material hineingreift, und im scheinbar chaotischen Aufklauben dessen, was ihm so in die Hände fällt, eine

15 Saint-John Perse: *Chronik*. Aus dem Französischen übertragen von Friedhelm Kemp. Darmstadt/Berlin/Neuwied/Paris 1960, S. 37.

16 Zur »haut langage« als Literatursprache vgl. etwa Erich Auerbach, dessen Studie *Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter* (1958) auf Französisch unter dem Titel *Le Haut Langage. Langage littéraire et public dans l'Antiquité latine tardive et au Moyen Âge* publiziert wurde; sowie Jean Cohen: *Haut Langage. Theorie de la poéticité*. Paris 1979.

17 Saint-John Perse: *Exil*. In: Ders.: *Dichtungen*. Französisch und Deutsch. Hg. und übers. v. Friedhelm Kemp. Darmstadt/Berlin/Neuwied 1957, DLA, BPC:QD450, S. 163–191, hier S. 174 & 175.

18 Caillois: »Une Poésie Encyclopédique«, S. 99 (Übersetzung & Hervorhebung J.M.W.).

tieferliegende sprachliche Ordnung freilegt: »Et de tout chose ailée dont vous n'avez usage, me composant un pur langage sans office.«<sup>19</sup>

Wie man sich diesen Vorgang vorzustellen habe, führt der Literaturkritiker Caillois in einem weiteren Essay mit dem Titel *Le traitement du langage chez Saint-John Perse* (1954) genauer aus, den Celan sich aus der Zeitschrift *Preuves* herausgerissen hat. Darin beschreibt er Perse als einen dezidiert buchfernen Enzyklopädisten: Perses Texte machten eine autonome Dichtersprache (»langage autonome«) zugänglich, doch habe er sich diese nicht im Durchblättern von Wörterbüchern erschlossen, sie sei vielmehr aus lebendiger Erfahrung denn aus Bildung entstanden (»tiré de l'expérience plus souvent que de la culture«).<sup>20</sup> Der Anspruch dieses literarischen Sprach-Sammelprojekts sei es demnach auch nicht, sich mit einer neuen Sprache in die Bibliotheken einzuschreiben, sondern seine Lesenden aus ihnen hinaus zu führen, in einen Bereich vor beziehungsweise jenseits kultureller Kodifizierung: »Hinauf und zurück« in die vor-sprachige »haut langage« der Dichtung. »S'en aller! S'en aller!«, fort mit dem Wind, hinaus aufs Meer, lautet der Imperativ von Perses Texten.<sup>21</sup>

Hans Magnus Enzensberger, der Saint-John Perses *Dichtungen* in der Übersetzung von Friedhelm Kemp 1958 für die *Frankfurter Hefte* rezensiert, steht diesem Aufruf kritisch gegenüber: In Perses poetischem Programm erkennt er eine Weltflucht, »eine aristokratische Distanz von den Forderungen der Gegenwart, die gefährlich ist.«<sup>22</sup> Wie sich im Titel der Rezension, *Reine Sprache des Exils*, bereits andeutet, diskutiert Enzensberger diesen Aspekt auch als Sprachenfrage. Nach Gegenwartsbezügen sucht er nicht nur auf inhaltlicher Ebene, sondern in der sprachlichen Verfasstheit eines Werks – bei Saint-John Perse, wie er erklärt, vergeblich:

19 »Und aus allem Gefiederten, das euch nicht dient, will ich mir eine reine Sprache bilden ohne Brauch und Amt«. (Perse: *Exil*, DLA, BPC:QD450, S. 174 & 175).

20 Roger Caillois: »Le traitement du langage chez Saint-John Perse«. In: *Preuves* 36/4 (1954), S. 28–32, DLA, D:Celan, Paul, HS005730593, hier S. 29 & 30. Auch die Vielzahl fachsprachlicher Begriffe, die Perse verwendet, präsentiert Caillois dezidiert als etwas aus dem Leben Gewonnenes: »Il ne s'agit pas d'ailleurs d'une nomenclature puisée au hasard, en feuilletant une encyclopédie. Certes les connaissances de l'écrivain sont exceptionnellement étendues et variées. Pourtant la majeure partie du vocabulaire véritablement spécialisée qu'il emploie est issue de sa connaissance de la botanique, particulièrement de la flore tropical, ou dérive de sa ferveur pour la navigation à voile.« (S. 29)

21 Saint-John Perse: *Vents*. Paris 1946, DLA, BPC:QD455, S. 20.

22 Hans Magnus Enzensberger: »Reine Sprache des Exils«. In: *Frankfurter Hefte*. Zeitschrift für Kultur u. Politik 13 (1958), S. 511–513, hier S. 511.

In unseren Tagen jedenfalls hat sich die Poesie eine lingua franca geschaffen, die viele Elemente des hohen Stils mit dem Jargon der Massen, dem Sprachschutt der Zivilisation, dem kruden und schönen Vokabular des Alltags verschmolzen hat. Seit dem Tode Georges herrscht diese lingua franca in der deutschen Dichtung fast unumschränkt. Der Name Brechts mag ihren Sieg belegen. Das viele hundert Seiten umfassende Werk des Saint-John Perse enthält keine einzige Konzession an diese Sprache. Es ist ein Werk, das auf der Exklusivität des erhabenen Stils besteht. Die Rolle, die sich der Dichter beimißt entspricht diesem Stil. Es ist die eines Fürsten, – allerdings eines Fürsten im Exil.<sup>23</sup>

Perses »haut langage«, die – als »reine Sprache des Exils« (Enzensberger) oder als »nicht belegte Muttersprache« (Caillois) – jenseits aller existierenden Einzelsprachen angesiedelt ist, stellt Enzensberger hier eine alternative Auffassung poetischer Anderssprachigkeit gegenüber. Auch die von ihm aufgerufene »lingua franca« ist eine von Alltagssprachen zu differenzierende poetische Sprache. Als Pidginsprache (auch Mischsprache genannt) hat man sie sich jedoch als mehrsprachiges Idiom vorzustellen, in dem »viele Elemente des hohen Stils mit dem Jargon der Massen, dem Sprachschutt der Zivilisation, dem kruden und schönen Vokabular des Alltags verschmolzen« sind. Diese Tendenz zur Hybridisierung habe sich in der deutschen Dichtung »[s]eit dem Tode Georges« durchgesetzt. Ihre Geschichte reicht Enzensberger zufolge jedoch viel weiter zurück: Wenn er betont, »daß der hohe oder sublime Stil zumindest seit der Französischen Revolution fragwürdig, brüchig, verdächtig geworden ist, während seine sprachliche Wurzel ihr Recht behalten hat«, unterstellt er dem »Exil-Fürsten« Perse ein unzeitgemäßes Programm, und räumt doch zugleich ein, dass die »sprachliche Wurzel« der »haut langage« weiterhin ihre Berechtigung habe. Worin diese genau liegt, lässt die Rezension offen. In Perse, so Enzensberger, begegne uns kein »Retter des Anciène Regime«, sondern ein sprachlicher »Pionier«. Gewinnt das Programm der »haut langage« für Enzensberger seine Berechtigung also aus »rein ästhetischen« Gründen, als Dienst an der Sprache selbst? Oder braucht Literatur, die nicht nur den »Forderungen der Gegenwart« standhalten, sondern selbst neue Forderungen an die Gegenwart stellen will, letztlich doch auch Momente von Rückzug, Abkapselung und Versenkung? Der Leser Celan scheint hier zwiegespalten. Wenn er sich tief in Perses Werk versenkt und einen Text nach dem anderen verschlingt, scheint er dessen Ruf »S'en aller! S'en aller!« freudig zu folgen. Ganz mitreißen lässt er sich aber wohl doch nicht, zumindest nicht fort aus der Bibliothek. Im Griff zu seinen Wörterbüchern behält Celan stets die Gemachtheit von Perses »Natursprache« im Auge und führt die »haut langage«, die »hohe Sprache der Literatur«, so immer wieder zu ihrer weltlichen Verankerung zurück. Dass er damit

---

23 Enzensberger: »Reine Sprache des Exils«, S. 511.



freilich nicht alle Affekte der Begeisterung hinter sich lässt, zeigt sich unter anderem in Celans übersetzerischer Praxis: denn auch der Übersetzer Celan stürzt sich begeistert in den Pers'schen Kosmos.

## »Ô j'ai lieu! / O ja, ich darf!« Celan übersetzt Perse

Im Zuge seiner ausufernden Perse-Lektüren übersetzt Celan nicht nur zwischen den Zeilen und am Seitenrand, sondern auch ein ganzes Gedicht: das fünfte aus Perses Preisliedern, den Éloges. Es beginnt mit dem Ausruf »... Ô! j'ai lieu de louer!«, von Celan übersetzt als »Oh, ich darf preisen, ja!« (V. 1), der refrainartig an zwei weiteren Stellen des Preislieds wiederkehrt: Als Einzelzeile »Ô j'ai lieu! Ô j'ai lieu de louer!« (»O ja, ich darf! O ich darf preisen!«) etwa auf der Hälfte Textes (V. 7) und dann als Teil der in Klammern gesetzten Schlusszeile »(... Ô j'ai lieu de louer! Ô fable génèreuse, ô table d'abondance!)« (V. 17).<sup>24</sup>

Dass Celan sich entschließt, ausgerechnet ein Preislied zu übersetzen, ist bezeichnend: »O ja, ich darf! O ich darf preisen!« liest sich in seiner Übersetzung des Textes vielleicht zunächst als eine Huldigung an dessen Verfasser – den Exil-Fürsten Saint-John Perse. Entgegen der höfischen Tradition der Gattung ist Perses Text jedoch kein Preislied für eine Person – im ganzen Text taucht kein Adressat für das Lob auf –, sondern es preist das Leben und die vom Dichter erfahrene Lebendigkeit der Welt: Flirrende Mittagsstunden, Naturerlebnisse, Feste auf Schiffen werden hier besungen. Doch die Emphase von »Ô! j'ai lieu de louer!« bleibt schon in Perses Preislied *Nummer V* nicht ungebrochen. Immer wieder deuten sich Verunsicherungen an. Nach dem zweiten Ausruf heißt es dort – nachfolgend ergänzt durch Kems und Celans Übersetzungen:

Ô j'ai lieu! Ô j'ai lieu de louer!

Il y avait à quai de hauts navires à musique. Il y avait des promontoires de campêche ; de fruits de bois qui éclataient. Mais qu'a-t-o-n fait des hauts navires à musique qu'il y avait à quai?

<sup>24</sup> Saint-John Perse: Éloges. In: Ders.: Dichtungen. Französisch und Deutsch. Hg. und übers. v. Friedhelm Kemp. Darmstadt/Berlin/Neuwied 1957, DLA, BPC:QD450, S. 6–57, hier S. 26; Saint-John Perse: »O ich darf preisen, ja!« (Manuskripttitel) [Aus dem Französischen von Paul Celan], DLA, D:Celan, Paul, HS005730628. Celan übersetzt den Text in Klammer als »O ich darf preisen! Freigiebige Fabel. Überfluß. Tafel Überfluß! O Tafel!«, wobei er über »Freigiebige Fabel« in seinem Entwurf auch die Alternative »Fabelfülle« notiert.

O ich habe Grund! O ich habe Grund zu preisen!

Am Kai lagen hohe Schiffe mit Musik. Es lagen da ganze Gebirge von Kampferholz; holzige Früchte, die barsten . . . Doch was ist aus den hohen Schiffen mit Musik geworden, die am Kai lagen?<sup>25</sup> (Übersetzung von Friedhelm Kemp)

O ja, ich darf! O ich darf preisen!

Vor Anker lagen hohe Schiffe – und sie tönnten! Und Vorgebirge gabs aus Kampfer, holzige Frucht, die klaffte . . . Doch was geschah mit jenen Schiffen, hoch und tönend, die vor Anker lagen? (Übersetzung von Paul Celan)<sup>26</sup>

In Celans Übersetzung erfährt der Text eine stärkere poetologische Wendung, denn sein Preisen kehrt sich nicht nur von der Person eines Adressaten ab, sondern auch noch vom Anlass selbst. Wenn Celan »j'ai lieu de louer!« – in Kemps Übertragung »ich habe Grund, zu preisen!«<sup>27</sup> – als »ich darf preisen« übersetzt, lässt er den Grund still aus der Zeile verschwinden und rückt mit dem Dürfen – »O ja, ich darf!« – stattdessen das Erleben des Dichters, seine Freiheit, etwas zu tun, ins Zentrum. Und während Perse den Anlass zum Preisen, die Feiern des Lebens in eine nicht mehr greifbare Vergangenheit rückt, verschiebt Celan in seiner Übersetzung mit den »hauts navires«, den hohen Schiffen, auf denen gefeiert wird, auch die »haut langage«, den hohen Ton in eine ferne, nicht mehr zu erreichende Sphäre. Das zeigt sich im Vergleich zu Kemps Übersetzung. Die »hohen Schiffe mit Musik« (Kemp) nennt Celan »hoch und tönend« – eine Beschreibung, in der der hohe Ton implizit mitschwingt. Während Preislied *Nummer V* den Dingen hinterhertrauert, die Anlass zum Preisen geben, stellt Celans Übersetzung so die Tätigkeit des Preisens in den Mittelpunkt.

An die Stelle der Frage nach dem Anlass, die das Preislied als Form höfischer Gelegenheitsdichtung bestimmt, tritt die poetologische Frage: Kann man noch im hohen Stil dichten? Ähnlich findet sie sich auch in Celans eigenen Gedichten wieder: »Und duldest du, Mutter, wie einst, ach, daheim, den leisen, den deutschen, den schmerzlichen Reim?«<sup>28</sup> fragt der Sprecher in *Nähe der Gräber* (1944). Die dortige Verknüpfung von Stilfragen (Darf noch gereimt werden?) mit Sprachenfragen (Darf noch *auf Deutsch* gereimt werden?) erweist sich auch mit Blick auf Celans Perse-Rezeption als entscheidend. Denn die Frage danach, ob die »haut langage« noch Berechtigung finde, fragt nicht nur nach der Zeitgemäßheit emphatischer O-Anreden und elegischer Ausrufe, sondern ist, wie schon bei Enzensberger ersichtlich wurde, untrennbar verwoben mit der Frage danach, ob

25 Saint-John Perse: Éloges. In: Ders.: Dichtungen. Französisch und Deutsch, S. 26 & 27.

26 Celan: »O ich darf preisen, ja!«.

27 Saint-John Perse: Éloges. In: Ders.: Dichtungen. Französisch und Deutsch, S. 27.

28 Celan: *Nähe der Gräber*. In: NKG, S. 17.

noch »langage«, also in einer Sprachform jenseits realexistierender Spracheinheiten (»langues«), geschrieben werden darf. In Celans Übersetzung scheint das Urteil allen Zweifeln zum Trotz letztlich positiv auszufallen: »O ja, ich darf!«. Diesen Impuls nimmt er auch mit ins eigene Schreiben. Sein Text *Anabasis* (1963) folgt Perses Ruf aufs offene Meer.

## »Hinauf und Zurück«. *Anabasis*, anarchisch

Ausgehend von einer Hafenlandschaft beschreibt Celans *Anabasis* (1963) eine Bewegung hinaus auf das Wasser, die zugleich wie ein Aufstieg in höhere Sphären anmutet: Von der Hafenmauer bewegt sich das Gedicht durch ein Spalier aus Bojen »weit / ins Unbefahrne hinaus« (V. 9f.) bis es, musikalisch eingeläutet von einer Folge von »Leucht- / Glockentöne[n]« (V. 15f.), schließlich zu seinem Höhepunkt gelangt: dem »frei- / werdende[n] Zeltwort: / Mitsammen.« (V. 23ff.). Aufgrund dieser bereits im Titel *Anabasis* anklingenden klimaktischen Struktur, die sich Stück für Stück zum »Freiwerden« des Wortes aufschwingt, ist das in der Celan-Forschung vieldiskutierte Gedicht meist poetologisch, als Nachvollzug einer »dichterischen Freisetzung« betrachtet worden.<sup>29</sup> Durch Alain Badiou's Lektüre, der im exponierten Schlusswort »Mitsammen« (V. 26) das Ideal einer Gemeinschaft jenseits von heterogener Identität erkennt, wurde der Text zudem zu einem wichtigen poetischen Bezugspunkt für Gemeinschaftsphilosophien des 21. Jahrhunderts.<sup>30</sup>

Beide Lesarten des Gedichts – die poetologische wie die gemeinschaftsphilosophische – besitzen nicht nur ihre Berechtigung, sie sind, wie hier zu zeigen sein wird, von Grund auf zusammenzudenken. Denn dass das Wort, zu dem der Dichtende findet, gerade das »Mitsammen« ist, ist keineswegs Zufall. Vielmehr gehen

<sup>29</sup> Klaus Weissenberger: Zwischen Stein und Stern. Mystische Formgebung in der Dichtung von Else Lasker-Schüler, Nelly Sachs und Paul Celan. Bern/München 1976, hier S. 206. Auch Ute Maria Oelmann betrachtet das Gedicht unter dem Schlagwort der »sprachreflexiven [...] Metapoese« als Ausloten von Möglichkeiten dichterischen Sprechens zwischen »Sprache und Schweigen« (Ute Maria Oelmann: Deutsche poetologische Lyrik nach 1945. Ingeborg Bachmann, Günter Eich, Paul Celan. Stuttgart 1980, S. 327–332, hier S. 327 & 332). In der bis dato wohl umfassendsten Gesamtinterpretation des Textes hat Hans-Michael Speier diese dichtungsreflexive Dimension mit einer raumtheoretischen Perspektive verknüpft und in einer genauen Lektüre der verschiedenen Topologien des Gedichts herausgearbeitet, wie Celan räumliche Darstellungen nutzt, um »die poetische Sprachsetzung in ihrer Prozessualität abzubilden« (Hans-Michael Speier: »Musik – Sprache – Raum. Zu Paul Celans Gedicht ›Anabasis‹«. In: Celan-Jahrbuch 5 (1993), S. 53–88, hier S. 87).

<sup>30</sup> Vgl. Alain Badiou: Das Jahrhundert. Paris 2005, S. 120–122.

die Suche nach Möglichkeiten dichterischen Sprechens und die Suche nach neuen Formen des sozialen Miteinanders in *Anabasis* Hand in Hand. Am Anfang dieser Suche steht ein Befreiungsschlag: Wie die Zerstückelung der Sprache in immer kleinere Elemente – von der Isolierung einzelner Worte zur Zerlegung von Komposita bis hin zur Entstellung einzelner Silben – anzeigt, gewinnt der im Gedicht angestoßene Prozess des Entwerfens von Gemeinschaft seine Dynamik aus einem Moment des Verwerfens. Wortbestandteile werden hier zunächst »aus-/gelöst« (V. 20f.) ehe sie, wieder »ein-/gelöst« (V. 21f.), schließlich ein ›Wir‹ (›unser«, V. 22) hervorbringen. Das Skizzieren neuer Möglichkeiten des Miteinanders bedarf einer Zertrümmerung des Alten.

Diese Dynamik teilt Celans Text Perses *Anabase* (1924). In der Entstehungszeit von dessen französischen ›Anabasis‹ schwirrte die Idee einer radikalen Loslösung von bestehenden Verbindungen zur Herstellung neuer Verbundenheit unter dem Leitbegriff der ›Anarchie‹ durch ganz verschiedene Diskurse, Disziplinen und politische Lager. Autor:innen, Philosoph:innen und politische Akteure waren um 1900 fasziniert von der Vorstellung anarchischer Gemeinschaftsbildung und verliehen ihr in unterschiedlichen Textgattungen und verschiedensten politischen Schattierungen eine Form.<sup>31</sup> Im Zeichen der so genannten ›Sprachkrise‹ der Moderne erfuhr das anarchische Aufbrechen etablierter Ordnungen zum einen als politisches Prinzip eine sprachphilosophische Wendung. Ausgehend von der Überzeugung, dass die Überwindung des bestehenden Gesellschaftssystems einer Fundamentalkritik seiner Erkenntnisssysteme bedarf, rückte die Sprache ins Zentrum gemeinschaftsphilosophischer Überlegungen. Neue Gemeinschaft suchen, das hieß für Anarchisten wie Gustav Landauer: nach einer »neuen Sprache« su-

---

31 Wie unter anderem Friedmar Apel gezeigt hat, ist die Anarchie um 1900 keine per se linkes Ideal, sondern kommt mit unterschiedlichen politischen Stoßrichtungen zum Einsatz (vgl. dazu Friedmar Apel: »Konservative Anarchie. Individualismus als Politik bei Oscar Wilde, Karl Kraus, Peter Altenberg und Hugo von Hofmannsthal«. In: Jan Anders, Wolfgang Braungart & Kai Kauffmann (Hg.): »Nichts als die Schönheit«. Ästhetischer Konservatismus um 1900. Frankfurt/New York 2007, S. 205–215), ein Phänomen, das sich durch die gesamte Geschichte des Begriffs zieht, obgleich die Termini ›Anarchie‹, ›Anarchismus‹ und ›Anarchist‹ ausgehend vom 19. Jahrhundert immer engere diskursive Verbindungen mit der Idee des Klassenkampfs eingehen (vgl. dazu Peter Christian Ludz u.a.: »Anarchie, Anarchismus, Anarchist«. In: Otto Brunner, Werner Conze & Reinhart Koselleck (Hg.): Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland. Stuttgart 2004. Band 1, S. 49–109, hier insbes. S. 50, 86, sowie 100–101). Wenn in diesem Kapitel der Frage nachgegangen wird, inwiefern Celans Sprach- und Gemeinschaftssuche anarchischen Prinzipien folgt, so geht es dementsprechend nicht um das Freilegen einer spezifischen politischen Gesinnung, sondern von bestimmten Mustern der Gemeinschaftsbildung.

chen.<sup>32</sup> Gleichzeitig wurden auf dem Feld der Literatur mit der sprachkritischen Forderung nach einer Befreiung von der erstarrten Begriffssprache poetische Experimente angestoßen, die die Bindung des Dichters an etablierte Kommunikationsformen und damit auch an bestehende Sprachgemeinschaften zur Disposition stellten. Die Sprache sollte von den sozial verbindlichen Bedeutungen gereinigt werden – oder am besten gleich von der Bedeutung selbst. In Anlehnung an Jacques Rancière, der die ›Verskrise‹ Stéphane Mallarmés als ›soziale Krise‹ bezeichnet hat,<sup>33</sup> ist den unter dem Schlagwort der ›Sprachskepsis‹ subsumierten Poetiken somit nicht nur eine politische Dimension zuzuschreiben, weil ihre Formexperimente von den gesellschaftlichen Umbrüchen und Ungewissheiten ihrer Zeit her zu denken sind, sondern weil das Verlassen von »gebahnten Ausdruckswegen«<sup>34</sup> unmittelbar Fragen nach der sozial verbindenden, gemeinschaftsbildenden Funktion von Sprache aufwirft.<sup>35</sup>

Dass Celan, der Perse neben Landauer studiert, von der ›haut langage‹ nicht als aristokratischem, sondern als einem solchen anarchischen Projekt angezogen gewesen sein dürfte, legt schon die *Büchnerpreisrede* nahe:

[E]rlauben Sie einem auch mit den Schriften Peter Kropotkins und Gustav Landauers Aufgewachsenen, dies ausdrücklich hervorzuheben –, hier wird keiner Monarchie und keinem zu konservierenden Gestern gehuldigt.<sup>36</sup>

Assoziationen zum »anciène regime« setzt Celan hier Anarchisches entgegen. Auch *Anabasis* verdeutlicht, dass Celan in der ›haut langage‹ das Anarchische, nicht das Monarchische sucht. Auf der Suche nach Formen sozialer Verbundenheit jenseits der nationalen Sprachgemeinschaft knüpft Celan an die anarchischen Sprachexperimente der ›Jahrhundertwandler‹ an; doch schreibt er sie nicht ungebrochen fort. Dies zeigt die nachfolgende Analyse in zwei Schritten: In schlaglichtartigen Perspektiven auf anarchische Poetiken der Jahrhundertwende sowie

32 Gustav Landauer: *Skepsis und Mystik*. Münster/Wetzlar 1978, S. 15.

33 Vgl. Jacques Rancière: *Mallarmé. Politik der Sirene*. Zürich 2012, Vorwort (unpaginiert).

34 Hugo von Hofmannsthal: »Einige Worte als Vorrede zu Saint-John Perse ›Anabasis‹«. In: Saint-John Perse: *Dichtungen*. Französisch und Deutsch. Hg. und übers. v. Friedhelm Kemp. Darmstadt/Berlin/Neuwied 1957, DLA, BPC:QD450, S. 415–417, hier S. 416.

35 Im Falle Mallarmés zeigt sich dies nicht zuletzt an den politisch stark aufgeladenen zeitgenössischen Debatten um sein Werk – etwa, wenn sein Zeitgenosse Gustave Lanson über Mallarmé urteilt: »son art est l'équivalent littéraire de l'anarchie« [seine Kunst ist das literarische Äquivalent zur Anarchie, J.M.W.], wobei der Begriff der Anarchie hier noch eindeutig pejorativ verwendet wird. (Gustave Lanson: »Stéphane Mallarmé«. In: Bertrand Marchal (Hg.): *Mallarmé*. Paris 1998, S. 269–278, hier S. 277).

36 Celan: *Der Meridian*. In: *GW* 3, S. 190.

auf Gustav Landauers zeitgleich entworfenen »poetischen Anarchismus«<sup>37</sup> skizziert der erste Teil die enge Verschränkung von Sprachkritik und Gemeinschaftssuche, die sich um 1900 im Zeichen des Leitbegriffs »Anarchie« vollzieht. In seinen Lektüren dieser so unterschiedlichen Textgattungen ist Celan der Idee des gemeinschaftstiftenden Rückzugs – »Durch Absonderung zur Gemeinschaft!« (Landauer) – in verschiedenen Formen begegnet.<sup>38</sup> Was die mannigfaltigen anarchistischen Strömungen um 1900 jedoch verbindet, ist eben das, was sie für Celan relevant macht: Die Suche nach neuer Gemeinschaftlichkeit ist hier eine dezidiert sprachreflexive. Damit ist der ideengeschichtliche Hintergrund für den zweiten Teil der Analyse aufgespannt. Darin wird untersucht, wie sich Celan knapp 40 Jahre nach Perses *Anabase* (1924) in *Anabasis* (1963) auf eine neue Suche nach alternativen Möglichkeiten sozialer Verbundenheit durch die Sprache begibt, oder besser: durch die Sprachen. Schließlich führt die im Gedicht skizzierte Suchbewegung nicht nur durch unterschiedliche Landschaften und mediale Formen, sondern auch durch verschiedene Aggregatzustände sprachlicher Verfasstheit – von standardisierter Schriftsprache über »vorsprachige«<sup>39</sup> Sprache bis hin zur Mundart – eine Mehrsprachigkeit, die, wie zu zeigen sein wird, konstitutiv für die Gemeinschaftsbildung in Celans Gedicht ist. Vom Zielwort »Mitsammen« (V. 26) gilt

---

37 Ulrich Linse: »Poetischer Anarchismus« gegen »Partei-Anarchismus«. Gustav Landauer und die anarchistische Bewegung im wilhelminischen Kaiserreich und in der bayerischen Revolution 1918/1919«. In: Wolf Gruner & Paul Hoser (Hg.): Wissenschaft – Bildung – Politik. Von Bayern nach Europa. Hamburg 2008, S. 361–384, hier S. 361.

38 Die Bedeutung Landauers für Celan etwa ist von der Forschung zunehmend beleuchtet worden. Während dabei zunächst vor allem die Auseinandersetzung mit Landauers Überlegungen zu deutsch-jüdischer Identität im Zentrum stand (so etwa in Lydia Koelle: Paul Celans pneumatisches Judentum. Gott-Rede und menschliche Existenz nach der Shoah. Mainz 1997, insbesondere S. 71–72; Marlies Janz: »... den Himmel als Abgrund unter sich«. Celans Untergänge«. In: Celan-Jahrbuch 10 (2018), S. 7–46, insbesondere S. 40–41), rückte vermehrt auch Celans Bezug zu Landauers anarchistischen Schriften in den Fokus (so etwa in Antti Salminen: »February 13. Paul Celan's Political, Spiritual and Poetical Anarchies«. In: SubStance 43/3 (2014), S. 120–138; Andrej Božić: »... im Lichte der U-Topie.« Paul Celan und Gustav Landauer«. In: Johann Georg Lughofer (Hg.): Paul Celan. Interpretationen. Kommentare. Didaktisierungen. (= LjuriK. Schriftenreihe der Internationalen Lyriktag der Germanistik Ljubljana. Band 9, 2020), S. 104–113.)

39 Zur »Sprachigkeit« als Bezeichnung für die Zuordenbarkeit von Texten oder eben auch individuellen Worten zu definierten Einzelsprachen vgl. Robert Stockhammer: »Zur Konversion von Sprachigkeit in Sprachlichkeit (langagification des langues) in Goethes »Wilhelm Meister-Romanen«. In: Critical Multilingualism Studies 5/3 (2017), S. 13–31; erstmals verwendet wurde der Begriff in: Susan Arndt, Dirk Naguschewski & Robert Stockhammer: »Einleitung. Die Unselbstverständlichkeit der Sprache«. In: Dies. (Hg.): Exophonie. Anders-Sprachigkeit (in) der Literatur. Berlin 2007, S. 7–27, hier S. 26.

es dafür zunächst noch einmal »[h]inauf und [z]urück« (V. 4) zu springen: an den Anfang des Textes.

Eröffnet wird Celans Gedicht mit einem vieldeutigen Titel: »Anabasis« – dieses Wort scheint den Bewegungsverlauf des Textes vorzuzeichnen. Wie eine Art Wegweiser ist es den nachfolgenden Versgruppen vorangestellt. Die von ihm angezeigte Richtung ist bei genauerem Hinsehen jedoch gar nicht so leicht bestimmbar: Bereits das dem Begriff »Anabasis« zugrundeliegende griechische Verb ἀναβαίνω bedeutet unter anderem »hinaufsteigen-, gehen; (von der Küste) landeinwärts gehen; ein Schiff besteigen, sich einschiffen«<sup>40</sup> und kann so auf ganz unterschiedlich gerichtete Bewegungen verweisen: in die Höhe, ins Landesinnere oder vom Land hinfort. Ähnlich wie das hebräische עליה (alija) verweist ἀνάβασις (anabasis) zudem nicht nur auf eine physische Bewegung, sondern meint zugleich einen »Aufstieg als Erhöhung in einem patriotischen, religiösen Sinn«.<sup>41</sup>

Als stehender Begriff der musikalischen Figurenlehre bezeichnet »Anabasis« eine aufwärtsstrebende Klangfolge, die in der Komposition von Gesangsstücken zur Gestaltung von im Text angelegten Thematiken des In-die-Höhe-Steigens, etwa des Jubels oder der Auferstehung, eingesetzt wird. Als »musikalische[r] Ausdruck eines durch den Text vorgegebenen Gedankens« fasst die Musikwissenschaft die *Anabasis* daher als »textverdeutlichend«, schreibt ihr jedoch zugleich das Vermögen zu, gegenüber der textuellen Repräsentation eine größere emotionale Unmittelbarkeit zu erzeugen:<sup>42</sup> »[D]urch ihre musikalische Wirklichkeit« gilt sie als »unmittelbarer Ausdruck des darzustellenden Affekts«.<sup>43</sup> Als Vertonung erscheint die »Anabasis« somit einerseits sekundär zum Text, andererseits wird sie in der Betonung der Unmittelbarkeit als Weg in einen prädiskursiven Modus emotionalen Erlebens betrachtet. Emanzipiert vom Geschriebenen führen die Klänge in eine Sphäre, die dem textuell Darstellbaren vorausgeht. In Resonanz mit der etymologisch angelegten Multidirektionalität verweist die musikalische Figur der »Anabasis« also zugleich auf ein »Danach« und ein »Davor« von Sprache.

Ein »Hinauf und Zurück«? Auch die literarischen Bezüge, die der Titel eröffnet, machen es plausibel, die in der ersten Versgruppe beschriebene Bewegung auf diese

40 Hans-Michael Speier: »Anabasis«. In: Jürgen Lehmann (Hg.): Kommentar zu Paul Celans »Niemandrose«. Unter Mitarbeit von Christine Ivanović. Heidelberg 2003, S. 222.

41 Chaim Noll: Die Wüste. Literaturgeschichte einer Urlandschaft des Menschen. Leipzig 2020, S. 139. Im Hebräischen bezeichnet עליה sowohl ein körperliches Aufsteigen als auch ganz explizit die Reise/Einwanderung/Rückkehr nach Israel.

42 Dietrich Bartel: »Anabasis«. In: Ders. (Hg.): Handbuch der musikalischen Figurenlehre. Bremen 1985, S. 84–86, hier S. 85.

43 Bartel: »Anabasis«, S. 85.

Weise als Umschreibung, ja Übersetzung des *Anabasis*-Begriffs zu lesen. Hier ist zunächst bei der *Anabasis* des Xenophon anzusetzen – einer gleichnamigen Militärerzählung aus der Antike. Die siebenbändige Abhandlung des griechischen Schriftstellers beschreibt den Rückzug des griechischen Söldnerheers nach dem Feldzug des Kyros gegen seinen Bruder, Artaxerxes II. von Persien. Nachdem ihr Heerführer in der Schlacht von Kunaxa gefallen ist, treten die Soldaten einen Marsch an, der sie auf Abwegen durch das Gebirge im Landesinneren zurück ans Schwarze Meer führt. Dieser chaotische und beschwerliche ›Marsch der Zehntausend‹ findet seine positive Wendung in der wohl berühmtesten Szene der Schrift, in der die Griechen beim Erklimmen des letzten Gipfels plötzlich das Meer erblicken, das ihnen die langersehnte Ankunft in der Heimat verheißt. *Anabasis* – das meint bei Xenophon also auch Aufstieg und Rückkehr zugleich. In Anlehnung an die antike Militärerzählung notierte Celan sich zum Titelwort: »Hinaufmarsch« und »Schilderung des Rückzugs der Zehntausend«. <sup>44</sup> Auch mit Xenophon gelesen wird die Doppelbewegung des »unwegsam-wahre[n] / Hinauf und Zurück« (V. 3f.), die Celan in der ersten Versgruppe beschreibt, demnach als Übersetzung des Gedichttitels erkennbar. <sup>45</sup> Bevor wir uns der Entfaltung dieses Bewegungsverlaufs zuwenden, lohnt es daher, noch einen Moment bei dieser zentral gesetzten Richtungsangabe zu verweilen.

Schon auf den ersten Blick erzeugt die Konstellation von »Hinauf und Zurück« ein gewisses Irritationsmoment. Zwar sind die beiden Richtungsangaben nicht gegenläufig, doch stehen sie insofern schief zueinander, als sich mit einer aufstrebenden Dynamik wie dem »Hinauf« eher Bewegungen des Fortschreitens als des »Zurück[s]« verbinden. Durch die Fortsetzung im anschließenden Vers »[Zurück] / in die herzhelle Zukunft« (V. 5) wird diese Irritation zu einem Paradoxon ausgebaut. Der hier beschriebenen Bewegung scheint etwas Widersprüchlich-Wirres anzuhängen; sie verläuft nicht nach einem linearen Fortschrittsprinzip. Die intertextuelle Referenz auf Xenophons *Anabasis* untermauert diesen Eindruck der Ungeordnetheit. Zwar lässt sich das vermeintlich Widersprüchliche des »Hinauf und Zurück« mit Blick auf die beschriebene Berg-Szene einerseits auflösen, doch steht die Kombination beider Richtungsverläufe auch in der griechischen Abhandlung für ein nicht-lineares, ja chaotisches Wandeln auf Umwegen. Nicht allein, weil es sich um einen Rückzug, also die Umkehr eines Fortschritts handelt: Statt auf direktem Weg zurück zu marschieren, gelangen die Griechen zudem auf unbeschrifteten, unweg-

<sup>44</sup> Barbara Wiedemann: »Kommentar«. In: NKG, S. 812 (Hervorhebung J.M.W.).

<sup>45</sup> Auch Bernhard Böschstein stellt diese Verbindung her, wenn er in seiner Analyse von der »doppelten Bewegung des ›Hinauf und Zurück‹ von Xenophons Aufstieg und Rückzug bis ans Schwarze Meer« spricht. Vgl. Bernhard Böschstein: Von Morgen nach Abend. Filiationen der Dichtung von Hölderlin zu Celan. München 2006, S. 355.



samen Pfaden durch die Berge im Landesinneren an die ersehnte Küste, was die Erzählung, wie Badiou betont, in die Nähe einer Irrfahrtserzählung rückt:<sup>46</sup> Mit dem Tod ihres Befehlshabers in der Schlacht von Kunaxa haben die Söldner ihr ursprüngliches Ziel und ihre wegweisende Führung verloren. »Anabasis«, so Badiou, bezeichnet in der antiken Abhandlung demnach eine »Bewegung von Verirrten, von Ort- und Gesetzlosen«.<sup>47</sup> Nach dem »Zusammenbruch der [bestehenden, J. M.W.] Ordnung«<sup>48</sup> müssen Ziel, Weg und Fortbewegungsweise erst wieder neu gefunden werden. Dabei formiert sich, wie der Altertumswissenschaftler Oliver Stoll herausgearbeitet hat, »aus ursprünglich inhomogenen Gruppen aus einzelnen Poleis oder Stadtstaaten in ganz Griechenland« eine »spontane Gemeinschaft«.<sup>49</sup> Als »Gemeinschaft in der Fremde«<sup>50</sup> steht sie für eine Form der Verbundenheit jenseits des Staatsverbands der Polis, die nach Verlust der Heeresführung in Kunaxa gewissermaßen aus einer doppelten Abwesenheit von Herrschaftsstrukturen – staatlicher ebenso wie militärischer – hervorgeht.<sup>51</sup> Ein Zustand, der vielleicht schon in der Antike als ἀναρχία (»Anarchie«) beschrieben worden wäre: Als Bezeichnung für »Führer- oder Herrschaftslosigkeit« wurde der Begriff »für den Zustand ohne Kommandeur oder ohne Magistrate« gebraucht und meinte in der antiken Verwendung wohl in erster Linie »militärische Führerlosigkeit«.<sup>52</sup> Während es zweifelsfrei haltlos wäre, die antiken Söldner im modernen Sinne als Anarchisten zu bezeichnen, lässt sich die Gemeinschaftsbildung in Xenophons Militär-Erzählung demnach durchaus anarchisch nennen.

## Was heißt anarchisch?

### Celan und der »poetische Anarchismus« um 1900

Dieser anarchische Charakter wird 1924 bei Saint-John Perse zum Kerncharakteristikum der *Anabase*. In freien Rhythmen und entfesselter Sprache versammelt Perses Text Eindrücke eines Feldzugs, der – wie bei Xenophon – nicht in einer erfolgreichen Landnahme gipfelt, sondern eine Gemeinschaft jenseits der Landbesetzung

<sup>46</sup> Badiou: Das Jahrhundert, S. 104.

<sup>47</sup> Badiou: Das Jahrhundert, S. 104.

<sup>48</sup> Badiou: Das Jahrhundert, S. 104.

<sup>49</sup> Oliver Stoll: »Gemeinschaft in der Fremde. Xenophons ›Anabasis‹ als Quelle zum Söldnertum im Klassischen Griechenland?«. In: Göttinger Forum für Altertumswissenschaft 5 (2002), S. 123–183, hier S. 131.

<sup>50</sup> Stoll: »Gemeinschaft in der Fremde«, S. 123.

<sup>51</sup> Stoll: »Gemeinschaft in der Fremde«, S. 123.

<sup>52</sup> Ludz u.a.: »Anarchie, Anarchismus, Anarchist«, hier S. 49–50.

entstehen lässt: »Nos compagnons ces hautes trombes en voyage, clepsydres en marche sur la terre« (»Unsre Gefährten: diese hohen Windhosen auf Wanderschaft, Wasseruhren weltüber unterwegs«).<sup>53</sup> Der Zyklus schließt mit den Zeilen:

Qui parle de bâtir? – J'ai vu la terre distribuée en de vastes espaces et ma pensée n'est point distraite du navigateur.

(Wer spricht vom Bauen? – Ich sah die Erde aufgeteilt in weite Räume und mein Sinnen weilt bei dem, der die Meere befährt.)<sup>54</sup>

Nach seiner Publikation in der *Nouvelle Revue Française* im Jahr 1924 fand der Text begeisterte Leser und namhafte Botschafter in ganz Europa – darunter T.S. Eliot, Ungaretti, Rilke und Hugo von Hofmannsthal, der das Werk in seinem Vorwort für die deutsche Übersetzung von Bernhard Groethuysen und Walter Benjamin 1929 folgendermaßen beschrieb:

Das kreative Individuum, von allzu gebahnten Ausdruckswegen umschlossen wie von Mauern, wirft sich in die Sprache selbst und sucht in ihr die Trunkenheit der Eingebung sich zu verschaffen und neue Zugänge ins Leben sich zu erschließen, gemäß jenen Ahnungen der Sinne, wenn sie sich von der Herrschaft des wachen Verstandes losreißen. Dies ist, dies war immer die lateinische Annäherung an das Unbewußte: sie geschieht [...] durch ein heftiges Sich hinüberwerfen, im Taumel: durch ein Durcheinanderschütteln der Objekte, ein Brechen der Ordnungen.<sup>55</sup>

Im Lossagen von der »Herrschaft des wachen Verstandes«, dem »Durcheinanderschütteln der Objekte« und »Brechen der Ordnungen« finden die anarchischen Prinzipien der *Anabasis*-Erzählung bei Saint-John Perse in der Gestaltung der Sprache selbst ihre Verwirklichung. Der beschriebene Ordnungsverlust des griechischen Feldzugs, aus dem eine Gemeinschaft jenseits staatlicher Herrschaftsverhältnisse hervorgeht, ist damit nicht länger nur Thema, er wird zu einer Angelegenheit der Form, was Perses Zyklus, folgt man Julia Kristeva,<sup>56</sup> zu einem dezidiert modernen Text macht. Das Ausbrechen aus festen Ordnungszusammenhängen wird als Aufbrechen sprachlicher Formen zum poetischen Prinzip erhoben, die anarchische Irrfahrt zum dichterischen Ideal erklärt:

<sup>53</sup> Saint-John Perse: *Anabase*. In: Ders.: *Dichtungen*. Französisch und Deutsch. Hg. und übers. v. Friedhelm Kemp. Darmstadt/Berlin/Neuwied 1957, DLA, BPC:QD45, S. 108–153, hier S. 152 & 153.

<sup>54</sup> Perse: *Anabase*, DLA, BPC:QD450, S. 152 & 153.

<sup>55</sup> Hofmannsthal: »Vorrede«, DLA, BPC:QD450, S. 416.

<sup>56</sup> Zu Kristevas These von der grundsätzlichen Zerstörung des Zeichens und der Repräsentation in der modernen Lyrik, auf die hier Bezug genommen wird, vgl. Julia Kristeva: *Die Revolution der poetischen Sprache*. Frankfurt/Main 1978, S. 111.

Et l'Étranger tout habillé / de ses pensées nouvelles, se fait encore des partisans dans les voies du silence: son œil est plein d'une salive, / il n'y a plus en lui substance d'homme. Et la terre en ses graines ailées, comme un poète en ses propos, voyage . . .

(Und der Fremdling, umkleidet ganz / von seinen neuen Gedanken, schafft sich Genossen auf den Fährten des Schweigens: sein Auge ist voll eines Speichels, / in ihm ist kein Stoff mehr vom Menschen. Und in ihren geflügelten Samen, wie ein Dichter in seinen Worten, geht die Erde auf Wanderschaft.)<sup>57</sup>

Anabasis, »Hinauf und Zurück«, das heißt hier für den Söldner wie den Dichter: zu Neuem finden durch ein Zurücktreten in einen ungebundenen Zustand jenseits der etablierten Ordnung. Was Hofmannsthal an Perses »Anabasis« preist, lässt sich später in seiner Rede *Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation* (1927) wiedererkennen: Die Verschiebung »von den Behausten zu den Unbehausten«, von der er dort spricht, nennt er wortwörtlich einen Wechsel »von der geistigen Besitzordnung zur Anarchie«. <sup>58</sup> Ermöglicht wird er durch eine Sprache, »die völlig etwas anderes ist als das bloße natürliche Verständigungsmittel; denn in ihr redet Vergangenes zu uns, Kräfte wirken auf uns ein und werden unmittelbar gewaltig, denen die politischen Einrichtungen weder Raum zu geben noch Schranken zu setzen mächtig sind«. <sup>59</sup>

Spätestens um die Jahrhundertwende lässt sich die mit dem Begriff der Anabasis verbundene Bewegung des »Hinauf und Zurück« also als anarchische Figur fassen. Was aber besagt das nun genau? Die Unschärfe der Termini Anarchismus und Anarchie ist in begriffsgeschichtlichen Betrachtungen immer wieder hervorgehoben worden. Während das griechische ἀναρχία im 16. und 17. Jahrhundert ausgehend von Machiavellis *Discorsi* als »terminus technicus der Herrschaftslehre« etabliert wird, <sup>60</sup> erfährt der Anarchiebegriff Ende des 18. Jahrhunderts mit seiner Übertragung auf die Felder der Literatur, Philosophie, Ethik und Religion eine zunehmende Aufweichung, zugleich jedoch auch eine Aufwertung. War der als Anarchie bezeichnete Zustand jenseits staatlicher Herrschaftszusammenhänge zunächst neutral bis negativ besetzt, beginnt bereits Mitte des 18. Jahrhunderts eine Verklärung der Anarchie als »positive Urform von Gemeinschaft und Gesellschaft«, <sup>61</sup> die in der Romantik ihren Höhepunkt erreicht. Novalis gilt die Anarchie

<sup>57</sup> Perse: *Anabase*, DLA, BPC:QD450, S. 126 & 127.

<sup>58</sup> Hugo von Hofmannsthal: »Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation«. In: Ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*. Band XXXV. Hg. v. Jutta Rissmann, Ellen Ritter, Mathias Mayser & Katja Kaluga. Frankfurt/Main 2022, S. 309–323, hier S. 314.

<sup>59</sup> Hofmannsthal: »Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation«, S. 309.

<sup>60</sup> Ludz u.a.: »Anarchie, Anarchismus, Anarchist«, S. 57 & 91.

<sup>61</sup> Ludz u.a.: »Anarchie, Anarchismus, Anarchist«, S. 68.

als idealer Naturzustand: »Die Zeit der allgemeinen Anarchie – Gesetzlosigkeit – Freiheit – der Naturstand der Natur – die Zeit vor der Welt (Staat). Diese Zeit vor der Welt liefert gleichsam die zerstreuten Züge der Zeit nach der Welt.«<sup>62</sup> Diese romantische Verklärung des Anarchischen nicht nur als produktives Chaos, sondern als ein ursprünglicher, natürlicher Zustand vor der bestehenden, künstlich errichteten Ordnung, setzt sich in der Faszination der Sprachskeptiker der Jahrhundertwende für die Anarchie fort. Dass die im Zuge der Sprachkritik angestrebte Befreiung von einer starren, künstlich verstellten Begriffssprache auf Ursprünglichkeitsfantasien basiert, deutet sich bereits an, wenn Hofmannsthal über Perse schreibt: »Das kreative Individuum, von allzu gebahnten Ausdruckswegen umschlossen wie von Mauern, wirft sich in die Sprache *selbst*«. <sup>63</sup> Der Rückzug aus den etablierten sprachlichen Zusammenhängen verspricht »neue Zugänge«, die zu einer zukünftigen Sprache jenseits der starr gewordenen Systeme führen sollen. Im Sinne von Novalis' triadischer Vorstellung ist es die Annäherung an die »Zeit vor der Welt«, die ein Aufspüren der »zerstreuten Züge der Zeit nach der Welt« ermöglicht. <sup>64</sup> Die Tatsache, dass dieses anarchische »Hinauf und Zurück« eine von Grund auf politische, das heißt auf die Organisation sozialen Miteinanders bezogene Figur ist, <sup>65</sup> ist dabei für die Sprachexperimente der Jahrhundertwende-Dichter von entscheidender Bedeutung. Denn selbst dort, wo dies nicht explizit gemacht wird, steht in ihrem Experimentieren mit Sprache als künstlerischem Medium unweigerlich die kommunikative und damit die sozialkonstitutive Funktion von Sprache zur Disposition. So sind auch in Perses *Anabase* sprachliche Freisetzung und das Nachdenken über Gemeinschaft ineinander verwoben. Die Abkehr von konventionalisierter Sprache bringt nicht nur ästhetische Neuerung, sie bringt auch neue Formen der Sozialität hervor.

Während der Rückzug aus bestehenden sprachlichen Kommunikationszusammenhängen zunächst zwangsläufig in die Vereinzelung führt, zielt die Isolationsbewegung letztlich auf die Etablierung neuer Gemeinschaftlichkeit. Bezeichnend ist, dass die dabei gewonnene neue Verbundenheit bei Perse allerdings sowohl jenseits der Sprache als auch jenseits der Menschen angesiedelt zu sein scheint: Das Individuum, das der bestehenden Gemeinschaft durch seinen sprachlichen Rückzug zum »Fremdling« geworden ist, »schafft sich Genossen auf den Fährten des Schwei-

---

<sup>62</sup> Friedrich von Hardenberg: Novalis. Schriften. Historisch-kritische Ausgabe. Band 3. Das allgemeine Brouillon. Hg. v. Richard Samuel. Stuttgart 1983, S. 280.

<sup>63</sup> Hofmannsthal: »Vorrede«, DLA, BPC:QD450, S. 416, Hervorhebung J.M.W.

<sup>64</sup> von Hardenberg: Novalis. Schriften, S. 280.

<sup>65</sup> Die Frage nach dem Politischen wird hier also als Formfrage gestellt. Vgl. dazu auch Jean-Luc Nancy, der das »Politische« als »Form oder [...] Anordnung der Gemeinschaft« fasst. (Jean-Luc Nancy: Von einer Gemeinschaft, die sich nicht verwirklicht. Wien 2004, S. 17).

gens« – ein Prozess, der an eine Entmenschlichung des Subjekts geknüpft wird: »in ihm ist kein Stoff mehr vom Menschen«. <sup>66</sup> Eine ähnliche Vorstellung möglicher Gemeinschaft nach der Abkehr von den konventionalisierten Sprachformen findet sich auch bei Hugo von Hofmannsthal – genauer gesagt in der Erklärung des Lord Chandos, dass er zukünftig nicht mehr in einer etablierten Standardsprache schreiben werde:

[W]eil die Sprache, in welcher nicht nur zu schreiben, sondern auch zu denken mir vielleicht gegeben wäre, weder die lateinische noch die englische noch die italienische oder spanische ist, sondern eine Sprache, von deren Worten mir auch nicht eines bekannt ist, eine Sprache, in welcher die stummen Dinge zu mir sprechen, und in welcher ich vielleicht einst im Grabe vor einem unbekannten Richter mich verantworten werde. <sup>67</sup>

Wenn Hofmannsthals Sprachkritik, wie Stefan Breuer betont, vom Anspruch geleitet ist, »das Soziale ausgerechnet durch eine Steigerung der Vereinzelung [zu] gewinnen«, <sup>68</sup> so erscheint diese Sozialität – zumindest in *Ein Brief* (1902) –, ganz ähnlich wie bei Perse, als eine Form der Verbundenheit jenseits des Menschlichen: In den Schlussworten seines Schreibens wendet sich Chandos nicht nur von verschiedenen nationalen Sprachgemeinschaften ab, vielmehr erscheint seine Erklärung als Abkehr von menschlicher Sprachgemeinschaft überhaupt. <sup>69</sup> Die von ihm imaginierte neue Sprache setzt ihn nicht länger in Beziehung zu anderen Lebenden, als Kommunikationsmittel verbindet sie ihn stattdessen mit den »stummen Dinge[n]« und mit Gott im Jenseits. In den hier aufgerufenen Poetiken der ›Sprachkrise‹ um 1900 erscheint das anarchische »Hinauf und Zurück« somit als eine sprachexperimentelle Figur, in der die Abkehr von existierenden sprachlichen Ordnungen und die Abkehr von herkömmlichen Gemeinschaftsformen in eins fallen: Im Zurücktreten hinter die etablierten, »gebahnten Ausdruckswege[]« <sup>70</sup> begibt sich der Dichtende auf die Suche nach neuen Formen der Verbundenheit, die mit gängigen Vorstellungen menschlichen Miteinanders auf radikale Weise brechen und ihn bis in die Bereiche des Transzendenten führen.

<sup>66</sup> Perse: *Anabase*, DLA, BPC:QD450, S. 127.

<sup>67</sup> Hugo von Hofmannsthal: »Ein Brief«. In: Ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*. Band XXXI. Hg. v. Ellen Ritter. Frankfurt/Main 1991, S. 45–55, hier S. 54.

<sup>68</sup> Stefan Breuer: *Ästhetischer Fundamentalismus. Stefan George und der deutsche Antimodernismus*. Darmstadt 1995, S. 148.

<sup>69</sup> Zur ›Sprachigkeit‹ des Chandos-Briefs vgl. auch Brigitte Rath: Lektüre des Briefs als nicht-einsprachigen Text: Brigitte Rath: »Speaking in Tongues of a Language Crisis. Re-reading Hugo von Hofmannsthals ›Ein Brief‹ as a non-monolingual Text«. In: *Critical Multilingual Studies* 5/3 (2017), S. 75–106.

<sup>70</sup> Hofmannsthal: »Vorrede«, DLA, BPC:QD450, S. 416.

Während diese Wendung ins Transzendente, das dichterische Beschwören einer Gemeinschaft, die die Sphäre des Menschlichen übersteigt, auf den ersten Blick entpolitisierend wirken mag, ist es eben jenes Streben zum (gegenwärtig noch) Unvorstellbaren, das auch Konturierungen des anarchischen »Hinauf und Zurück« in politischen Diskursen der Jahrhundertwende bestimmt, die Celan rezipiert hat. Wenn der von Celan rege studierte Gustav Landauer in seiner gleichnamigen Schrift *Durch Absonderung zur Gemeinschaft* (1900) aufruft, so schwebt ihm dabei zwar durchaus eine menschliche Gemeinschaft vor, doch ist auch seinem Gemeinschaftsdenken unverkennbar eine Tendenz zum Transzendenten eingeschrieben:

Je fester ein Individuum auf sich selbst steht, je tiefer es sich in sich zurückzieht, je mehr es sich von den Einwirkungen der Mitwelt absondert, umso mehr findet es sich als zusammenfallend mit der Welt der Vergangenheit, mit dem, was es von Hause aus ist. Was der Mensch von Hause aus ist, was sein Innigstes und Verborgenes, sein unantastbarstes Eigentum ist, das ist die große Gemeinschaft der Lebendigen in ihm.<sup>71</sup>

Diese Gemeinschaft sei, so Landauer, »mächtiger und edler und urälter als die dünnen Einflüsse von Staat und Gesellschaft her. Unser Allerindividuellstes ist unser Allgemeines. Je tiefer ich mich in mich selbst heimkehre, umso mehr werde ich der Welt teilhaftig«.<sup>72</sup> Die Rede vom »Innigste[n] und Verborgenste[n]« des Individuums ebenso wie die Rhetorik der Heimkehr in sich selbst liefern nur einzelne Beispiele für die emphatisch spirituelle Aufladung von Landauers politischem Pamphlet. Dass Martin Buber seinen Zeitgenossen als »Prophet der menschlichen Gemeinschaft« bezeichnete, verrät in dieser Hinsicht bereits eine Menge über Landauers Gemeinschaftsphilosophie.<sup>73</sup> Mystische Versenkung wird bei ihm zur politischen Triebkraft im Kampf gegen den Staat, auf dem Weg zu neuer Gemeinschaft.<sup>74</sup> Das heißt: zur Gemeinschaft »derer, die sich vom Oberflächenbrei auszusondern den Mut und die Not gefunden haben«.<sup>75</sup> Als Gemeinschaft, die aus einer Vereinigung mit der »Welt der Vergangenheit« hervorgeht, scheint auch diese Gemeinschaft gängige Vorstellungen menschlichen Miteinan-

---

71 Gustav Landauer: »Durch Absonderung zur Gemeinschaft«. In: Ders. *Ausgewählte Schriften*. Band 7. Hg. v. Siegbert Wolf. Lich 2010, Web: [www.kontextverlag.de/landauer.html](http://www.kontextverlag.de/landauer.html). Letzter Aufruf am 05.09.2024.

72 Landauer: »Durch Absonderung zur Gemeinschaft«, Web.

73 Martin Buber: »Landauer und die Revolution«. In: *Masken* 14 (1919), S. 282–291, hier S. 290.

74 Zur Rolle der Religion in Landauers Anarchismus vgl. u.a. Elke Dubbels: *Figuren des Messianischen in Schriften deutsch-jüdischer Intellektueller 1900–1933*. Berlin/Boston 2011, insbesondere S. 251–276.

75 Landauer: »Durch Absonderung zur Gemeinschaft«, Web.

ders zu übersteigen. Dass Landauers politische Philosophie nicht nur als »mystischer Anarchismus«,<sup>76</sup> sondern auch als »poetischer Anarchismus«<sup>77</sup> bezeichnet wurde, mag bei der darin erkennbaren Nähe zu den Gemeinschaftsformen, die bei seinen dichterischen Zeitgenossen Hofmannsthal und Perse aufscheinen, nicht länger verwundern. Noch ausschlaggebender für diese Verbindung ist jedoch, dass auch Landauer den Weg zu dieser das ›Gemein-Menschliche‹ überschreitenden Gemeinschaft durch Neuerungen der Sprache zu finden sucht.<sup>78</sup> Die für die Sprachkritik charakteristische Spannung, dass der Gegenstand, auf den sie zielt, zugleich ihr Werkzeug ist, bestimmt dabei auch Landauers Denken. In der Sprache strebt er eine Befreiung von der Sprache an – wohlwissend, dass diese Methode auf Umwegen beschritten werden muss:<sup>79</sup> Während Perse dichterisch die »Fährten des Schweigens«<sup>80</sup> preist und Hofmannsthal im Chandos-Brief eine Sprache imaginiert, in der die »stummen Dinge«<sup>81</sup> sprechen, schlägt Landauer diesen Umweg über die Musikalisierung der Sprache ein. Im Wechsel »von der Gesichtssprache zur Musik, von der Weltanschauung zur Weltbehörhung« meint er einen möglichen »Anfang« zur Annäherung an das Ideal einer »sprachlose[n] Sprache« zu finden, die – im Gegensatz zur Begriffssprache der ›künstlichen‹ Gesellschaft – ›wahre‹ Gemeinschaft stifte. Im Anspruch, durch die Musikalisierung der Sprache zu einer ursprünglicheren Ausdrucksweise zu gelangen, erinnern Landauers Überlegungen nicht zuletzt an die Unmittelbarkeit stiftende musikalische Figur der »Anabasis«.

---

76 Niels Beckenbach & Christoph Klotter: »Gustav Landauers mystischer Anarchismus. Gleichheit und Verbundenheit als Wunsch und Schrecken«. In: Dies. (Hg.): Gleichheit und Souveränität. Von den Verheißungen der Gleichheit, der Teufelslist der Diktatur und dem schwachen Trost der Nivellierung. Heidelberg 2014, S. 249–264, hier S. 249.

77 Linse: »Poetischer Anarchismus« gegen »Partei-Anarchismus«, S. 361.

78 Die Verortung von Landauers politischer Theorie im Kontext der Sprachkritik ist nicht nur von ihm selbst immer wieder betont, sondern inzwischen auch von der Forschung intensiv diskutiert worden. Vgl. dazu Walter Fähnders: »Sprachkritik und Wortkunst, Mystik und Aktion bei Gustav Landauer«. In: Jaap Grave, Peter Sprengel & Hans Vandevoorde (Hg.): Anarchismus und Utopie in der Literatur um 1900. Deutschland, Flandern und die Niederlande. Würzburg 2005, S. 139–149.

79 Darin folgt Landauer Fritz Mauthners Credo »Die Kritik der Sprache muß Befreiung von der Sprache als höchstes Ziel der Selbstbefreiung lehren.« (Fritz Mauthner: Beiträge zu einer Kritik der Sprache. Erster Band: Zur Sprache und Psychologie. Frankfurt/Main 1982, Faksimiledruck zit. n. Walter Fähnders: »Sprachkritik und Wortkunst«, S. 139).

80 Perse: Anabase, DLA, BPC:QD450, S. 127.

81 Hofmannsthal: »Ein Brief«, S. 54.

Doch ist zunächst noch einmal genauer in den Blick zu nehmen, wie Landauer den Vorgang »Durch Absonderung zur Gemeinschaft!«<sup>82</sup> sprachreflexiv zu skizzieren sucht. Wie bereits deutlich wurde, geht Landauer in seinen politischen Schriften von einer unzulänglichen Gegenwart aus: dem existierenden sozialen Verbund »von Staat und Gesellschaft«, die er als »Oberflächenbrei« abwertet. Ebenso oberflächlich, starr und künstlich ist für ihn auch die Sprache der Gegenwart, die diesen Verbund zusammenhält. In seiner Abhandlung *Skepsis und Mystik* erklärt er, sie sei »bücherhaft«<sup>83</sup> geworden. Die Ursache dafür liege in ihrer Konventionalisierung, die nach Landauer zuallererst einsetzt, wenn aus den »Reflexlauten« der »Tiersprache« und der »Kindersprache« bedeutungstragende Sprache wird: »Lallen wird zur Begriffssprache«.<sup>84</sup> Auf diesem Wege habe sich die Sprache zu einem »Kunstmittel« entwickelt, das zwar »durch wachsende Bilderfülle und Bilderfreiheit immer vollkommener« wurde, sich jedoch zugleich immer weiter von der lebendigen »Wirklichkeit« entfernt habe. »Hinauf und Zurück« zu einer neuen, das heißt zu einer ursprünglicheren, wirklichkeitsnäheren Sprache (und Gemeinschaft) gelange man, so Landauer, folglich durch eine gezielte Abkehr vom Repräsentationalen: Weg von den Bildern, hin zur Musik. Diesen Prozess beschreibt er emphatisch als Sieg des Lebens: »[J]etzt aber bäumt sich endlich das Leben auf und tötet den toten Begriff«.<sup>85</sup> Dabei geht es ihm jedoch nicht um eine Verlebendigung der Begriffssprache. Denn wie die paradox anmutende Beschreibung der Tötung des schon toten Begriffs verdeutlicht, basieren Landauers Überlegungen auf einer Inversion der gängigen Zuordnungen von Leben und Tod. Während das Gegenwärtige, Lebendige – die »autoritäre Gemeinheitsgemeinschaft« und ihre »Begriffssprache« – für ihn das eigentlich Tote darstellt, sieht er im Vergangenen, Toten das wahre Leben stecken, das es durch Musikalisation nun hervorzulocken gilt. So führt auch Landauers Sprach- und Gemeinschaftssuche ihn nicht trotz, sondern gerade wegen seiner Lebensemphase in durchaus ähnliche Bereiche wie Perse und Hofmannsthal. Dies zeigt sich etwa in seinem Essay *Musik der Welt* (1905), in dem er den anarchischen Gemeinschaftsbildungsprozess als ein Konzert beschreibt:

Hören wir die Töne, die so entstehen und abklingen, die noch da sind, wenn der zweite laut herbeieilt, und so ein Konzert bilden, wo ein ewiges rasches Kommen des Neuen und langsames Gehen des Alten ist. Aber das Konzert ist noch viel mannigfaltiger: denn jeder Ton, der den alten die Kraft nimmt und sie ins Dunkle hinunterschiebt, haucht zugleich noch viel älteren, die längst begraben und verschüttet schienen, neues, wenn auch nur geisterhaft

---

82 Landauer: »Durch Absonderung zur Gemeinschaft«, Web.

83 Landauer: *Skepsis und Mystik*, S. 42.

84 Landauer: *Skepsis und Mystik*, S. 39–41.

85 Landauer: *Skepsis und Mystik*, S. 8.



und erborgtes Leben ein: alle die Gefühlsunkte sind ewig lebendig und wiederkommend und ewig läuten sie wie ferne Glocken, die vergessen worden sind und nun gefügig und gefühlig im Winde hängen, in unser neues Leben hinein.<sup>86</sup>

Die hier imaginierte Klanggemeinschaft ist eine, die neue Töne und solche, die »längst begraben und verschüttet schienen«, nun aber wieder zum Leben erweckt werden, zusammenführt. Auch wenn all diese Töne hintereinander, also gerade nicht gleichzeitig erklingen, »bilden« sie gemeinsam »ein Konzert« und fügen sich so doch zu einem großen Ganzen. Doch nicht nur das Begrabene, (vermeintlich) Tote stimmt in Landauers Gemeinschaftskonzert ein, der ganze Kosmos beginnt hier zu klingen, sodass die Symphonie das Subjekt auch mit Nicht-Menschlichem verbindet: »Du –: das bist du Mitmensch, das ist der Kristall und die Palme und der Sternenhimmel.«<sup>87</sup> Solch eine Gemeinschaft, in der das Individuum mit anderen Lebendigen ebenso verbunden ist wie mit den »in ihm Lebendigen«, also den Toten, und mit nicht-menschlichen Einheiten, kann – das stellt Landauer im Schlusswort seines Essays noch einmal nachdrücklich heraus – nur in einer Sprache jenseits von Begriffen gefunden werden; in einer noch zu suchenden »sprachlosen Sprache«<sup>88</sup> der Musik:

Versteht man nun, nach diesen kümmerlichen Bildern, die ich hier geben konnte, warum es die Musik ist, die die beste Menschengesprache ist? Warum sie unser eigenes Wesen und damit das Innerste der Welt am tiefsten erschließt? Es wird noch einer kommen, der die umgekehrte neunte Symphonie schreibt: wo erst gesprochen wird und begriffen, bis dann über den Gesang hinweg die Instrumente in ihrer wunderbaren, über alles Begreifen deutlichen sprachlosen Sprache dazwischen weinen und jauchzen und rufen: Ihr Freunde, nicht diese Töne! Und nun werden die Worte und die Bilder überschüttet und übergipfelt von Klängen und Melodien und Harmonien und von der über alles deutlichen Dramatik des Kampfes und Sichfindens der Töne und der Welten der Musik.<sup>89</sup>

Diese »umgekehrte neunte Symphonie«, die Landauer hier – in unverkennbar prophetischer Manier (»Es wird noch einer kommen«) – ankündigt, ist keine bloße Vertonung von Text: Sie ist ein Einbruch des Klangs, der die Sprache ihrer Bedeutungen beraubt und sie schlussendlich »übergipfelt«, übertönt. Die gemeinschaftsstiftende Figur des »Hinauf und Zurück« erscheint ähnlich zur musikalischen Figur der Anabasis also als eine Art Erhebung der Musik über die »meinen-

---

86 Landauer: »Musik der Welt«, S. 2.

87 Landauer: »Musik der Welt«, S. 5.

88 Landauer: »Musik der Welt«, S. 5.

89 Landauer: »Musik der Welt«, S. 5.

de Sprache«<sup>90</sup> – ein Sieg des Klangs über Bedeutung, des Flüssigen über das Starre. Die herbeigesehnte neue Gemeinschaft entsteht im Unfixierten und Verklingen- den – wie schließlich auch in Perses literarischer *Anabase*: »Wer aber spricht vom Bauen? Ich sah die Erde aufgeteilt in weite Räume und mein Sinnen weit bei dem, der die Meere befährt.«<sup>91</sup>

## »Dieses«, »Dort«, »Dann«. Ein Gedicht setzt sich in Bewegung

Wie Perse, der sich von der Begegnung mit den flüssigen Elementen Luft und Wasser Neuerungen erhofft und beim Anblick des Meeres die Verheißung neuer Werke spürt – »Nous implorons qu'en vue de mer il nous soit fait promesse d'œuvres nouvelles: d'œuvres vivaces et très belles, qui soient qui œuvre vive et ne soient qu'œuvre belle«<sup>92</sup> – zieht es auch Celan in *Anabasis* hinaus aufs offene Meer. Dennoch zeichnen sich in dem, was dort gesucht und entworfen wird, signifikante Verschiebungen gegenüber den Gestaltungen der anarchischen Figur des »Hinauf und Zurück« Anfang des 20. Jahrhunderts ab. Ähnlich wie Celans Perse-Übersetzung ist der Gang auf das Wasser in *Anabasis* getragen von Verheißung und der Euphorie des »O ja, ich darf!«. Die Einsicht, dass die »haut langage« einer fernen Vergangenheit angehört, wird im eigenen Gedicht jedoch dominant. Hier zeigt sich, dass die Sehnsucht nach einer »nicht belegten Muttersprache« letztlich keinen tragbaren Grund mehr für Celans Schreiben bietet. Die vorsprachige »langage« erscheint in Celans Text nicht mehr als Zielpunkt, sondern nur noch als Durchgangsstation auf dem Weg zu einem anderen, mehrsprachigen »Mitsammen«.

Deutungen wie die von Silvio Vietta, der das Gedicht als einen Reinigungsprozess der Sprache von Bedeutung beschrieben hat, als Aufsteigen zur »langue pure«, bei dem die Sprache »ihren Außenbezug« gänzlich hinter sich lasse,<sup>93</sup> sind von

<sup>90</sup> Theodor W. Adorno: »Fragment über Musik und Sprache«. In: Jakob Knaus (Hg.): Sprache, Dichtung, Musik: Texte zu ihrem gegenseitigen Verständnis von Richard Wagner bis Theodor W. Adorno. Berlin/Boston 1973, S. 71–75, hier S. 74.

<sup>91</sup> Perse: *Anabase*, DLA, BPC:QD450, S. 153.

<sup>92</sup> »Wir flehen, daß im Angesicht des Meeres eine Verheißung neuer Werke uns werde: lebhafter Werke und sehr schöner, die nur lebendiges Werk und die nur schönes Werk sind« (Saint-John Perse: *See-Marken*. Französisch und Deutsch. Übers. v. Friedrich Kemp. Darmstadt/Berlin/Neuwied 1959, DLA, BPC:QD445, S. 66 & 67).

<sup>93</sup> Vgl. Silvio Vietta: *Sprache und Sprachreflexion in der modernen Lyrik*. Bad Homburg 1970, S. 119–122, hier S. 122; einer ähnlichen Logik folgen auch die Interpretationen von Erich Meuthen und Klaus Weissenberger: Vgl. Erich Meuthen: *Bogengebete. Sprachreflexion und zyklische Komposition in der Lyrik der »Moderne«*. Interpretationsansätze zu George, Rilke und Celan.

der Forschung der letzten Jahre zunehmend verworfen worden.<sup>94</sup> Jüngere Interpretationen wie die von Axel Englund, Cindy Mackey oder Hans-Michael Speier betonen hingegen, dass die Überführung von Sprache in Musik ebenso wie der Gang vom Land aufs offene Meer bei Celan nur vorübergehend sind und machen demgegenüber die Ankunft im »Zeltwort« (V. 25) als ein Moment der »Rückkehr« stark.<sup>95</sup> Während es richtig ist, dass Celans Text sich weder in den Wellen verliert noch in eine Auflösung ins Klangliche mündet, erscheint die in diesen Interpretationen entworfene Deutung des »Hinauf und Zurück« als zwei entgegengesetzten Bewegungen, die einander ablösen,<sup>96</sup> jedoch verkürzt. Es wäre vorschnell zu sagen, der Text kehre nach einem Ausflug aufs Wasser wieder zurück an Land, ebenso wie die Beschreibung, er kehre nach einem Ausflug in die Musik wieder zurück »zur Sprache«, der Komplexität des im Gedicht entfalteten sprachlichen Prozesses nicht gerecht wird.

## Von festen Mauern zum Zelt auf dem Meer

Topographisch bewegt sich das Gedicht durch drei verschiedene Bereiche, die durch die Deixen »Dieses« (V. 1), »Dort« (V. 6) und »Dann« (V. 11) markiert sind: Während »Dieses« (V. 1) auf die »Mauern« (V. 2), das befestigte Land verweist, zeigt das »Dort« (V. 6) mit der »Silben- /mole« (V. 7f.) auf eine ins Meer gebaute Hafenmauer, also bereits in einen Grenzbereich zwischen Land und Wasser, bis das »Dann« (V. 11) die Durchquerung einer Bojenreihe hinaus aufs offene Meer einleitet, die schlussendlich zum »frei- / werdenden Zeltwort« (V. 24f.) führt. In dieser Abkehr von den Mauern zum Meer lassen sich, schon auf der Ebene der Bildlichkeiten, zunächst ganz klare Ähnlichkeiten zu den anarchischen Poetiken der Jahrhundertwende erkennen. Dennoch löst Celan mit der Ankunft im »Zeltwort« (V. 25) den von Hofmannsthal geforderten Wechsel zum »Unbehausten«<sup>97</sup>

---

Frankfurt/Main/New York/Bern 1983, insbesondere S. 272; Weissenberger: Zwischen Stein und Stern, insbesondere S. 198–200.

94 Vgl. dazu u.a. Petra Leutner: Wege durch die Zeichen-Zone. Stéphane Mallarmé und Paul Celan. Stuttgart 1994.

95 Vgl. Cindy Mackey: Dichter der Bezogenheit. A Study of Paul Celan's Poetry with Special Reference to »Die Niemandsrose«. Stuttgart 1997, S. 305–312, hier insbes. S. 309–310; Axel Englund: Still Songs. Music in and around the Poetry of Paul Celan. Farnham/Burlington 2012, S. 87–121, hier insbes. S. 120–121; Speier: »Musik – Sprache – Raum«, hier insbes. S. 85.

96 Diese Lesart des »Hinauf und Zurück« findet sich sowohl bei Mackey (Mackey: Dichter der Bezogenheit, S. 309) als auch bei Englund (Englund: Still Songs, S. 120) und Speier (Speier: »Musik – Sprache – Raum«, S. 85).

97 Hofmannsthal: »Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation«, S. 314.

letztlich nicht ganz ein und auch Perses Verklärung des ewigen Befahrens der Meere wird bei Celan nicht ungebrochen fortgeschrieben. Denn während Perse dem Bauen in den abschließenden Zeilen seiner *Anabase* eine klare Absage erteilt, errichtet Celan mit seinem Schlusswort zwar keine neuen Mauern, doch stellt er immerhin ein Zelt auf. Auch wenn das Zelt, ebenso wie das Bild der Meerbesegelung bei Perse, auf ein nomadisches Leben in Bewegung verweist, rückt Celan mit seiner Fokussierung der Behausung statt der fahrenden Dynamik doch ein Moment der Verortung in den Mittelpunkt. Hier ist nun jedoch wichtig zu betonen, dass mit dieser Verortung keine Rückkehr an Land einhergeht. Wenn Speier die Thematik des Gedichts als eine »dichterische[] Landnahme, eine[] ›Conquista«<sup>98</sup> beschreibt, wird ausgeblendet, dass sich der Text von erschlossenem, bebauten Grund geradewegs ins Bodenlose, »Unbefahrne« (V. 10) begibt und diesen Bereich auch mit dem Aufstellen des »Zeltworts« (V. 25) nicht zu verlassen scheint. Mit dem Adjektiv »frei- / werdend[]« (V. 24f.), das eine schwebende Bewegung evoziert, wird noch einmal explizit betont, dass dieses Zelt nicht am Boden fixiert ist. Im Gegensatz zu den am Textanfang beschriebenen »Mauern« (V. 2) stellt es eine luftige, portable Konstruktion dar, die nicht an jenen Untergrund gebunden ist, über dem sie sich schützend aufspannt. Im Sinne des ›an-archischen‹ Prinzips, als Abkehr vom Urgrund der Welt, der ἀρχή (archē),<sup>99</sup> entsagt Celans *Anabasis* einer Verankerung im Boden – nicht aber der Befestigung an sich.

So endet die im Text beschriebene Bewegung weder im »Unbehausten« noch mit der Einkehr in ein Haus. Im Gegensatz zu Heideggers heimatstiftendem ›Haus der Sprache‹, das ein intaktes, geschlossenes System aufruft, evoziert Celans Ankunft in einem einzelnen »Zeltwort« (V. 25, Hervorhebung J.M.W.) nicht nur eine kleinere Spracheinheit, mit der kein Anspruch auf systematische Ganzheit erhoben wird; in seiner nomadischen Form steht das über dem Meer »frei- /werdende Zeltwort« (V. 24f.) zudem für einen Zufluchtsort, der außerhalb von Logiken bodenbezogener Inbesitznahme operiert.<sup>100</sup> Das Possessivpronomen der Zeilen »aus-

<sup>98</sup> Speier: »Musik – Sprache – Raum«, S. 57, Hervorhebung im Original.

<sup>99</sup> In Abgrenzung von »archē« als »Urgrund« (S. 133) lässt sich »Anarchie« wortwörtlich auch als ›Grundlosigkeit, ›Bodenlosigkeit‹ übersetzen. Diese Lesart des Begriffs macht auch Antti Salminen in seiner Beschreibung einer anarchischen Poetik Celans stark: Vgl. Salminen: »February 13«, S. 123 & 133.

<sup>100</sup> Auch Tom Betteridge spricht in Bezug auf Celans *Anabasis*, vermittelt durch die Interpretation von Alain Badiou, von einer »dritten Bewegung« (»a third movement«), die weder ›Heideggers Heimkehr‹ (»Heidegger's homecoming«) noch dem ›abrahamitischen Exil‹ (»Abrahamic exile«) entspreche (Tom Betteridge: »Alain Badiou's anabasis: rereading Paul Celan against Heidegger«. In: *Textual Practice* 30/1 (2016), S. 45–68, hier S. 49), wobei zu hinterfragen wäre, ob seine Abgrenzung der Bewegung in *Anabasis* vom ›abrahamitischen Exil‹ in dieser Trennschärfe auf-

/ gelöst, ein- / gelöst, *unser*« (V. 22ff., Hervorhebung J.M.W.) lässt keinen Zweifel daran, dass mit dem im Text beschriebenen Prozess ein Besitzgewinn verbunden ist. Allerdings wäre dieser wohl eher als ›Luftnahme‹ denn als ›Landnahme‹<sup>101</sup> zu bezeichnen, da das Gedicht im Besitzergreifen herkömmliche terrestrische Besitzvorstellungen verwirft. Der »Ort«, der im »Wort« steckt, ist kein stabil verankerter, sondern ein wandernder, ein »Zelt[w]ort« (V. 25). Auf dem Weg von den »Mauern« (V. 2) über die »Silben-/mole« (V. 7f.) bis hin zum »Mitsammen« (V. 26) vollzieht sich somit ein qualitativer Wechsel in der Beanspruchung von Raum, in dessen Abkehr von einem terrestrisch verankerten Herrschaftsgebiet der Anspruch auf Behausung jedoch nicht aufgegeben wird. Mit dem Aufspannen des »Zeltwort[s]« (V. 25) über den Wassern setzt Celan Befestigtes ins Bodenlose. Damit deutet sich ein entscheidendes Abweichungsmoment von der Jahrhundertwende-Sehnsucht nach der vollkommenen Destabilisierung an. Die anarchische Bewegung des ›Hinauf und Zurück‹ führt Celan weg vom Land, doch ist die Gemeinschaft, zu der er so gelangt, keine vollkommen ursprünglich-ungebundene und fluide: auch sie verwirklicht sich in einer Behausung, findet Zusammenhalt durch Konstruktion.

Diese Ambivalenz von Befestigung und Fluidität erweist sich auch als ausschlaggebend in Hinblick darauf, wen das Zeltwort »Mitsammen« (V. 26) in Verbindung zueinander setzt. Mit Blick auf den Wechsel von Land zu Luft, der im Moment des Freiwerdens noch einmal nachdrücklich betont wird, mag man zunächst an einen Totenverbund denken: Schließlich erinnert die Bezugnahme auf extra-terrestrischem Raum bei Celan nicht zuletzt an das »Grab in den Lüften«<sup>102</sup> aus der *Todesfuge* (1948). Auch die Tatsache, dass mit den »Mauern« (V. 2) der ersten Versgruppe eine von Menschen errichtete Siedlung verlassen wird, lässt es durchaus plausibel erscheinen, dass die Bewegung zum »Mitsammen« (V. 26) eine Abkehr von menschlicher Gemeinschaft darstellt – hin zu einer transzendenten Gemeinschaft im Sinne der Jahrhundertwende. Der unentschiedene Charakter des gemeinschaftsstiftenden Worts zwischen Verankerung und Freiwerden, der sich bereits in seiner räumlichen Konzeptualisierung als »Zeltwort« andeutet, tritt auf sprachlicher Ebene

---

geht, da sich beispielsweise mit dem Mischkan, dem »Zelt der Begegnung«, als transportablem heiligen Ort der Einkehr und Gemeinschaftsbildung in biblischen Exils-Erzählungen (hier Exodus) Elemente der ›unverankerten Einkehr‹ finden, mit denen sich Celans »Zelt[word]« durchaus in Verbindung bringen ließe. Zum Mischkan vgl. u.a. Manfred Görg: *Das Zelt der Begegnung. Untersuchung zur Gestalt der sakralen Zelttraditionen Altisraels*. Bonn 1967; Franziska Bark: *Ein Heiligtum im Kopf der Leser. Literaturanalytische Betrachtungen zu Ex 25–40*. Stuttgart 2009.

101 Speier: »Musik – Sprache – Raum«, S. 57.

102 Celan: *Todesfuge*. In: NKG, S. 46–47, hier S. 46.

jedoch erneut hervor. Dabei wird deutlich: Der in *Anabasis* skizzierte Weg zur Gemeinschaft fällt komplizierter aus als ein Gang zu den Toten.

## Von stummer Schriftsprache zum gesprochenen Wort

Auch die sprachliche Entwicklung des Gedichts lässt sich ausgehend vom Gerüst der drei Deixen »Dieses«, »Dort« und »Dann« zunächst in drei übergeordnete Schritte gliedern, mit denen sich sowohl Veränderungen auf Ebene der ›Sprachigkeit‹ als auch der medialen Verfasstheit von Sprache verbinden.

Mit den Eröffnungszeilen »Dieses / schmal zwischen Mauern geschriebne / unwegsam-wahre / Hinauf und Zurück« (V. 1ff.) nimmt das Gedicht zunächst im Bereich schriftlich fixierter Sprache seinen Ausgang. Die zwischen Mauern notierten Zeilen, in denen die Bewegung des »Hinauf und Zurück« vorgezeichnet ist, werden auf der Beschreibungsebene als rein geschriebene Worte dargestellt; sie bleiben stumm. Die Gegenwart, das ›Hier und Jetzt‹, auf die das »Dieses« zeigt, ist also still, nicht aber sprachlos. Man mag bei der rein schriftlichen Form, die die Sprache in dieser Gegenwart annimmt, an Landauers Begriff des ›Bücherhaften‹ denken.<sup>103</sup> Noch ohne Rückgriff auf diesen bei Landauer polemisch aufgeladenen Begriff lässt sich aber zunächst grundsätzlich feststellen, dass es sich um Schriftsprache, also um konventionalisierte Standardsprache handeln muss. Für die Existenz einer Sprache als Schriftsprache setzt die Linguistik gemeinhin ein »definiertes [...] und gesellschaftl[ich] akzeptiertes Schriftsystem« sowie »einen fixierten sprachl[ichen] Standard« voraus, der »durch Normierung und Kodifizierung stabilisiert ist«.<sup>104</sup> Mit den Termini ›System‹, ›Fixierung‹, ›Standard‹, ›Normierung‹, ›Kodifizierung‹ und ›Stabilisierung‹ fallen hier – ganz salopp gesagt – fast alle ›Reizwörter‹, gegen die sich die Sprachskeptiker der Jahrhundertwende richten. Den ›Jahrhundertwendlern‹ gilt die Schriftsprache als ›Begriffssprache‹ par excellence; mit ihr verbinden sie genau jene Prozesse der Erstarrung, die es Hofmannsthal zufolge im Verlassen von »allzu gebahnten Ausdruckswegen«<sup>105</sup> rückgängig zu machen gilt.<sup>106</sup> Auch in Lord Chandos' Erklärung, sich von den existie-

<sup>103</sup> Vgl. Landauer: *Skepsis und Mystik*, S. 42.

<sup>104</sup> Art. »Schriftsprache«. In: Helmut Glück (Hg.): *Metzler Lexikon Sprache*. Stuttgart/Weimar 2010, S. 595.

<sup>105</sup> Hofmannsthal: »Vorrede«, DLA, BPC:QD450, S. 416.

<sup>106</sup> Dass es sich bei der in diesem historischen Kontext in Anschlag gebrachten Dichotomie von Mündlichkeit und Schriftlichkeit um ein Konstrukt handelt, das in der suggerierten Trennschärfe nicht haltbar ist, hat die Forschung detailliert aufgearbeitet: Für einen ersten Überblick vgl. Sibylle Krämers Studien zur Stimme, etwa: Sibylle Krämer: »Sprache – Stimme – Schrift. Sieben

renden Standardsprachen abzuwenden, lässt sich implizit ein Seitenhieb auf die Schrift erkennen, wenn er erklärt, die von ihm gesuchte neue Sprache solle eine sein, in der »nicht nur zu schreiben, sondern auch zu denken [ihm] vielleicht gegeben wäre«.<sup>107</sup> Was mit der Schriftsprache in Verbindung gebracht wird – Konvention und Stabilität – gilt hier als Hindernis für den freien Gedankenfluss. Die Assoziationen zu Regelmäßigkeit und Normierung, die sich in Celans Aufrufen von geschriebener Sprache somit einstellen, lassen sich in gewisser Weise auch im Stil der ersten Versgruppe wiedererkennen: Mit Blick auf den Gesamtverlauf des Textes wirken die ersten fünf Zeilen des Gedichts sowohl syntaktisch wie morphologisch vergleichsweise konventionell und stabil. Die fünf Zeilen bilden als Versgruppe zugleich ein, wenn auch elliptisches, Satzgefüge, das mit der Deixis »Dieses« (V. 1) beginnt und nach dem letzten Wort der Versgruppe (»Zukunft.«, V. 5) mit einem Punkt abgeschlossen wird; und während sich mit dem zusammengesetzten Attribut »unwegsam-wahr[]« (V. 3) und dem Neologismus »herzhell[]« (V. 5) zwar neuartige Wortverbindungen finden, bleiben die Wörter der Versgruppe als morphologische Einheiten doch intakt. Allein im Wort »geschriebne«, ja ausgerechnet in ihm, lässt sich eine Abweichung vom schriftsprachlichen Standard erkennen, die auf den ersten Blick vielleicht als Druckfehler anmutet und unter Umständen auch deshalb meist unbeachtet geblieben ist. Doch das in der mündlichen Aussprache verschluckte »e« des Adjektivs »geschriebene« wird in der schriftlichen Fassung des Gedichts wohl kaum unbeabsichtigt unterschlagen.

In seinen Notizen zum *Meridian* erklärt Celan, zum Lesen eines Gedichts gehöre immer auch das »Wahrnehmen seines Schallbilds«, »eine aus dem Geschriebenen, also Stummen herauszuhörende[] Sprechart«.<sup>108</sup> Diese mögliche Sprechart wird im Wort »geschriebne« (V. 2) direkt in das Gedicht geholt, denn durch die Transkription seiner mündlichen Aussprache steht das geschriebene Wort »geschriebne« (V. 2) der Leserin zugleich als ein laut ausgesprochenes vor Augen und Ohren. Dass Celan ausgerechnet das Wort, das auf die Schriftlichkeit der in der ersten Versgruppe beschriebenen Sprache verweist, also als ein mündlich gesprochenes erscheinen lässt, macht die Auslassung gleich doppelt beachtenswert. Wurde das »Hinauf und Zurück« (V. 4) der ersten Versgruppe eingangs als eine einleitende Vorzeichnung des weiteren Gedichtverlaufs betrachtet, so lässt sich

---

Gedanken über Performativität als Medialität«. In: Uwe Wirth (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Berlin 2019, S. 323–346; sowie Alfred Messerli, Waltraud Wiethölter & Hans Georg Pott (Hg.): *Stimme und Schrift. Zur Geschichte und Systematik sekundärer Oralität*. Paderborn 2008.

**107** Hofmannsthal: »Ein Brief«, S. 54.

**108** TCA/M, Nr. 256, S. 107.

eben das auch für das Attribut »geschriebne« sagen: Denn der Wechsel vom Stummen zum Lauten, die ›Vermündlichung‹, die seine Schreibweise evoziert, deutet genau auf das voraus, was sich in den darauffolgenden Zeilen vollziehen wird.

Mit der zweiten Deixis setzt die Verwirklichung dieses skizzierten Verlaufs ein. Während »Dieses« (V. 1) auf etwas in zeitlich wie räumlich greifbarer Nähe verweist, ein benennbares ›Hier und Jetzt‹, zeigt das »Dort« (V. 6) bereits ein Stückchen weiter in die Distanz: Von den »Mauern« (V. 2) bewegt sich das Gedicht zur »Silben- / mole« – und setzt dabei auch seine Sprache in Bewegung. Der Gang in Richtung Wasser, hin zum Fluiden, bewirkt eine Verflüssigung der dichterischen Sprache, die sich in einer Auflösung von Worteinheiten niederschlägt: »Silben- / mole, meer- / farben«. (V. 7ff.) In Enjambements werden die Worte hier über Zeilengrenzen hinweg gezogen, ihre Geschlossenheit wird aufgelöst. Diese Bewegung »weit / ins Unbefahrne hinaus« (V. 9f.) trägt durchaus Züge jener »Annäherung an das Unbewußte«, der Aufgabe von Kontrolle durch den Dichter, die Hofmannsthal an Perses *Anabase* lobt.

Nicht der Dichter formt hier Lieder – wie in Goethes berühmtem Text *Lied und Gebilde* (1819) –, sondern Töne und Klänge verformen die Dichterworte. So liest sich Celans *Anabasis* beinahe als ein poetischer Gegenentwurf zu den berühmten Zeilen des Goethe-Gedichts »Löschst ich so der Seele Brand / Lied es wird erschallen; / Schöpft des Dichters reine Hand / Wasser wird sich ballen«.<sup>109</sup> Wenn der Dichter bei Goethe – nicht zufällig in streng gebundener Rede – als starkes Ich, als steuernde Instanz hervortritt, die Lieder zum Klingen bringt und formloses Wasser zu Form verdichtet, begibt sich der Sprecher bei Celan in Bereiche jenseits menschlicher Kontrollierbarkeit, aufs »[u]nbefahrne« (V. 10) offene Meer, und setzt sich dort einer Verflüssigung der eigenen Sprache aus. Denn der Gang auf das Wasser ist auch eine Bewegung hin zum Klang. Mit den »Silben« ruft Celan ein Phänomen mündlicher Sprache auf. Als kleinste phonetische Einheiten gesprochener Sprache werden Silben erst im Moment der Aussprache von Worten erschließbar. Im Gegensatz zu dem im Medium der Schrift verorteten Text zwischen den »Mauern« (V. 1), haben wir es hier also mit mündlich artikuliertem Sprachmaterial zu tun. Entscheidend ist, dass diese Verschiebung von der Schriftlichkeit zur Mündlichkeit sowohl eine Zurrücknahme dichterischer Kontrolle, als auch eine Bewegung weg von standardisierter Bedeutung impliziert: Denn als phonetische Einheit ist die Silbe, im Gegensatz zum Wort, rein lautlich, nicht semantisch motiviert. Wenn nach dem »[G]eschriebne[n]« (V.1) vom Gedichtanfang in der zweiten Versgruppe nun Silben

<sup>109</sup> Johann Wolfgang von Goethe: *Lied und Gebilde*. In: *West-östlicher Divan*. Band 1. Hg. v. Hendrik Birus. Weimar 2010, S. 21.



in den Fokus rücken, so tritt die Funktion von Sprache als Bedeutungsträger zugunsten der Wahrnehmung von Sprache als Klangereignis allmählich in den Hintergrund. Allmählich insofern, als sich die Sprache in der zweiten Versgruppe keinesfalls von konventionalisierter Bedeutung verabschiedet hätte; denn mit den Aufspaltungen von »Silben- / mole, meer- / farben« (V. 7ff.) werden hier zunächst nur Komposita in ihre einzelnen Bestandteile zerlegt, die, wenn auch teils einsilbig, als konventionalisierte Bedeutungsträger der Standardsprache etabliert sind. Nichtsdestotrotz setzt mit der phonetisch motivierten Zerstückelung von Worteinheiten in kleinere Silbenblöcke bereits eine Verflüssigung der Bedeutungseinheit ›Wort‹ ein: Ähnlich wie Landauer bewegt sich Celan durch die beschriebene Verklanglichung Stück für Stück weg von der ›Begriffssprache‹. Und auch bei ihm scheint dies mit einem zunehmenden Rückzug aus bestehenden menschlichen Zusammenhängen einherzugehen, der nur oberflächlich als Vereinzelung anmutet: Auf dem Weg »weit ins Unbefahrne hinaus« (V. 9f.) findet auch die wahrnehmende Instanz in Celans Gedicht zu neuer Verbundenheit – einer Verbundenheit jenseits semantischer Vermittlung.

Das »Dann:« (V. 11), die letzte der drei Deixen – auf die bezeichnenderweise der Mündlichkeit ankündigende Doppelpunkt folgt – leitet diese Emanzipation des Klangs von der Bedeutung ein. Nach Verlassen der »Mauern« (V. 1) und der »Silben- / mole« (V. 6) befinden wir uns nun auf dem Meer, inmitten einer Gruppe von Bojen, dem »Kummerbojen-Spalier« (V. 13). Auch hier ist der Blick zunächst auf die mediale Verfasstheit zu richten, die in diesen Zeilen beschrieben wird: Anstelle von Silben, die, als phonetische Einheiten zwar selbst nicht bedeutungstragend, als Wortbestandteile aber zumindest Teil einer größeren semantisch motivierten Einheit sind und von ihr her gedacht werden, ist nun von »Atemreflexen« (V. 15) und »Leucht- / Glockentöne[n]« (V. 16) die Rede – zwei Klangphänomene, deren Hervorbringung nicht der Vermittlung von Inhalten dient. Auf der Beschreibungsebene des Gedichts ist das Medium der Begriffssprache damit endgültig verlassen: Sowohl beim Geräusch des Atems als auch bei den erklingenden Tönen handelt es sich um referenzlose Laute, die (noch) nicht als Bedeutungsträger etabliert sind. Wenn Landauer in aristotelischer Tradition erklärt,<sup>110</sup> damit ein Angstschrei Spra-

---

**110** Basierend auf seinem Verständnis von sprachlicher Bedeutung als Konvention formuliert Aristoteles in seiner Abhandlung *De Anima* eine Unterscheidung zwischen rein klanglichem Schall und sprachlicher Stimme: Während Aristoteles in einem ersten Schritt nicht-menschlich erzeugte Töne, wie etwa die von Instrumenten hervorgebrachten Klänge vom Bereich der Stimme ausschließt, grenzt er den Bereich der Stimme in einem zweiten Schritt noch weiter ein. Denn die Lebendigkeit des Subjekts reicht Aristoteles zufolge nicht als alleiniges Kriterium, um einen Schall als Stimme, das heißt als artikulierte, gesprochene Sprache zu fassen: »Denn nicht aller Schall von einem Lebewesen ist nämlich Stimme, wie wir gesagt haben (denn es gibt auch ein

che werde, müsse »[z]u den Reflexlauten [...] Nachahmung treten«<sup>111</sup>, so findet mit den »Atemreflexen« (V. 15) im dritten Teil von Celans *Anabasis* eine Rückkehr zu eben jenen »Reflexlauten«, zum Ausdruck *vor* der Kodifizierung statt. An die Stelle der Begriffssprache treten hier ungebundene Klänge, die noch nicht auf eine Bedeutung festgelegt sind und so eine Verbundenheit jenseits konventionalisierter Kommunikationsformen, ja jenseits von semantischer Vermittlung überhaupt eröffnen: Der Begriff des Atemreflexes, der eine unterbewusste Form der Atmung – etwa im Zustand des Schlafs oder der Bewusstlosigkeit – bezeichnet, legt nahe, dass sich die von Hofmannsthal idealisierte »Annäherung an das Unbewusste« in diesen Zeilen endgültig verwirklicht hat. Die »Ahnungen der Sinne« scheinen hier vollkommen befreit »von der Herrschaft des wachen Verstandes«.<sup>112</sup> Verbundenheit wird nicht länger durch begriffliche Verständigung gewonnen, sondern entsteht prädiskursiv, reflexhaft und auf Ebene des Gefühls: Dass die beschriebenen Töne und Atemreflexe von den »Kummerbojen« ausgehen, die über eine Emotion – den Kummer – definiert werden, unterstreicht diese Tendenz zu prädiskursiven Formen der Verbundenheit. Durch die Verklanglichung scheint das Gedicht hier also in genau jene Sphären vorzudringen, die auch die Sprachskeptiker der Jahrhundertwende zu erreichen suchten. Im Sinne des anarchischen »Hinauf und Zurück« beschreibt Celans *Anabasis* eine Bewegung weg vom »[G]eschriebne[n]« (V. 1), der toten Begriffssprache, zurück in einen vermeintlich ursprünglicheren Zustand, in dem die Laute noch nicht festgelegt, stabilisiert, beherrscht und »abgetötet« sind. Das Leben bäumt sich auf, in Form von Atemzügen und von Tönen, die im Gedicht genrebedingt aber weiterhin sprachlich zur Darstellung kommen müssen: Hierfür wählt Celan eine Reihe immer kürzer werdender Einsilber, die, anders als etwa die »aus-/gelöst[e]« (V. 20f.) Silbe »meer-« von »meer- / farben« (V. 8f.), nicht mehr als Bestandteile einer semantisch motivierten Worteinheit zu erkennen sind, sondern von der Bedeutungseinheit ›Wort‹ losgelöst erscheinen. Einzelne Bestandteile der Reihe, wie die dritte Einheit ›un‹ ließen sich zwar noch als Wort im Französischen oder als Vorsilbe im Deutschen verankern; als Dreierfolge sprechen ›dum-, dun-, un‹ allerdings keine bekannte Standardsprache mehr.<sup>113</sup> Um das ›Vor-

---

Schallen durch die Zunge und wie die Keuchenden es machen), sondern das Anschlagende muss schallend sein und mit einer gewissen Vorstellung begabt; denn die Stimme ist ja ein bedeutungsvoller Schall.« (Aristoteles: *De Anima* – Über die Seele. Übersetzt mit Einleitung und Kommentar v. Thomas Buchheim. Darmstadt 2016, Buch II, Kap. 8, S. 147).

111 Landauer: *Skepsis und Mystik*, S. 40.

112 Hofmannsthal: »Vorrede«, DLA, BPC:QD450, S. 416.

113 Für diese eineinhalb kurzen Zeilen avanciert *Anabasis* zu einer Art Lautgedicht im Stile Hugo Balls, in dessen dadaistischem Projekt der »Purifikation der Sprache als Ausgangspunkt für den Aufbau einer neuen Ordnung im poetischen Kunstwerk« (Jürgen Brokoff: *Geschichte der*

sprachliche« der Töne und des Atems im Medium der Sprache abzubilden, zieht Celan sich auf ›Vorsprachiges‹ zurück. Wenn Rilke die Musik in seinem Gedicht *An die Musik* (1918) als »Du Sprache wo Sprachen enden«<sup>114</sup> adressiert, versucht Celan in seiner sprachlichen Darstellung der »Leucht- / Glockentöne« (V. 15) im Medium der Sprache selbst eine Sprache im Singular zu finden, die dort angesiedelt ist, wo Sprachen im Plural enden (oder bevor sie beginnen), kurzum: die jenseits ›sprachiger‹ Zugehörigkeiten liegt. Sucht auch er also eine ›haut langage‹ der Literatur? Eine »nicht belegte Muttersprache«<sup>115</sup> à la Perse? Oder die »Sprache selbst«<sup>116</sup> wie Hofmannsthal?

Zunächst erscheint das naheliegend: Sowohl im Hinblick auf die den Zeilen zugeschriebene mediale Verfasstheit – als »Atemreflexe[ ]« (V. 15) und »[T]öne« (V. 16) – als auch in ihrer sprachlichen Umsetzung – durch den Wechsel in eine Sprachlichkeit vor Ein- und Mehrsprachigkeit – bewegt sich das Gedicht in prärepräsentationale Ausdrucksbereiche, in einen Zustand vor der Fixierung von Bedeutung innerhalb eines *langue*-Systems. Damit rückt Celans Text nicht zuletzt in die Nähe einer von ihm stets mit starken Vorbehalten betrachteten lyrischen Strömung der 1950er Jahre, deren Autor:innen – ebenfalls inspiriert von Dichtern um

---

reinen Poesie. Göttingen 2010, S. 526) sich durchaus die Stoßrichtung des anarchischen »Hinauf und Zurück« wiedererkennen lässt. Zum Verhältnis von Anarchismus und Dadaismus vgl. Brokoff: *Geschichte der reinen Poesie*, S. 528; sowie Hubert van den Berg: *Avantgarde und Anarchismus. Dada in Zürich und Berlin*. Heidelberg 1999, S. 248–279. Zu den Verbindungen zwischen Hugo Ball und Gustav Landauer vgl. zudem Hubert van den Berg: »Gustav Landauer und Hugo Ball. Anarchismus, Sprachkritik und die Genese des Lautgedichts«. In: *Hugo Ball Almanach 19* (1995), S. 121–181. Die Tatsache, dass die Reinigung der Sprache bei Ball auf die Etablierung einer »neuen Ordnung« (Brokoff: *Geschichte der reinen Poesie*, S. 526) zielt, macht deutlich, dass hier kein bloßes Chaos herbeigeseht wird, sondern dass Balls Sprachexperimente nach neuen, gewaltfreien Formen der Zusammengehörigkeit suchen, die die Autonomie des Individuellen nicht gefährden. In seinen Überlegungen zur Lautdichtung hat Ball wiederholt Verbindungen zum Gemeinschaftsdenken des Anarchismus hergestellt. So schrieb er etwa 1915 im Zuge seiner Beschäftigung mit Pierre-Joseph Proudhon: »Proudhon, der Vater des Anarchismus, scheint auch der erste gewesen zu sein, der um die stilistischen Konsequenzen wußte. [...] Hat man nämlich einmal erkannt, dass das Wort die erste Regierung war, so führt dies zu einem fluktuierenden Stil, der die Dingworte vermeidet und der Konzentration ausweicht. Die einzelnen Satzteile, ja die einzelnen Vokabeln und Laute erhalten ihre Autonomie zurück.« (Hugo Ball: *Flucht aus der Zeit*. Göttingen 2018, S. 34). Dieser anarchische »fluktuierende Stil, der die Dingworte vermeidet«, führt Ball ebenso wie hier Celan in eine Sprachlichkeit jenseits von ›Sprachigkeit‹ – das heißt: jenseits der Zugehörigkeit zu einer *langue*.

114 Rainer Maria Rilke: *An die Musik*. In: Ders.: *Werke*. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden. Band 2. Gedichte 1910–1926. Hg. v. Manfred Engel u.a. Frankfurt/Main 1996, S. 158.

115 Caillois: »Une Poésie Encyclopédique«, S. 99 (Übersetzung J.M.W.).

116 Hofmannsthal: »Vorrede«, DLA, BPC:QD450, S. 416.

1900 wie Ball oder Mallarmé – versuchen, »die Sprache der selbstverständlichen, achtungslosen Vernutzung im zivilisatorischen Getriebe«<sup>117</sup> zu entziehen: die Konkrete Poesie.<sup>118</sup> Ähnlich wie die »konkreten poeten«, die sich, wie Till Dembeck mit Blick auf Ernst Jandl herausgearbeitet hat, von einer Vorstellung von Sprache als »Gemeinschaftseigentum« loszuschreiben suchen,<sup>119</sup> führt auch der in *Anabasis* beschrittene Weg hier zunächst weg von etablierten Sprachgemeinschaften, ja – analog zu den Poetiken der Jahrhundertwende – scheint die Bewegung ins Offene und Fluide bei Celan gar mit einer Entfernung von menschlicher Gemeinschaft überhaupt einherzugehen. Die neuen Formen von Verbundenheit, die dabei entstehen, verbinden die wahrnehmende Instanz des Gedichts mit vermeintlich unbeseelten, »stummen Dinge[n]«<sup>120</sup> wie den Bojen, die in einer »vorsprachigen« Sprache zu klingen beginnen. Aber hier endet Celans Text noch nicht.

Mit der zitierten Zeile aus Mozarts Motette *Exsultate, jubilate* (KV 165, 185a) findet erneut ein Medien- und Sprachwechsel statt: Nach den »Atemreflexen« (V. 15) und »Leucht- / Glockentönen« (V. 15f.) tritt eine Singstimme hervor, deren artikulierte Laute wieder in einer klar identifizierbaren Einzelsprache, auf Latein, verfasst sind und sich aus dieser wörtlich als »woher das Herz aufseufzt« übersetzen lassen.<sup>121</sup> Damit befinden wir uns wieder im Bereich kodifizierter Sprache im Sinne einer *langue*. Allerdings steht mit Einsatz des Gesangs die Klanglichkeit

---

117 Franz Mon: »An eine Säge denken«. In: Thomas Kopfermann (Hg.): Theoretische Positionen zur konkreten Poesie. Tübingen 1974, S. 29–30.

118 Auch bei der *Konkreten Poesie* handelt es sich um eine poetische Strömung, der ein »anarchischer Impuls« zugeschrieben wurde (Jürgen Söring: »Sprach-Reflexion und Sprach-Denken. Martin Heidegger und die Konkrete Poesie«. In: *Poetica* 16 (1984), S. 110–137, hier S. 116). In ihrer Studie *Poesie als Dialog. Vergleichende Studien zu Paul Celan und seinem literarischen Umfeld* (1993) hat Monika Schmitz-Emans die ambivalente Beziehung Celans zur Konkreten Poesie erstmals aufgearbeitet. Dabei zeigt sie auf, dass Celans Lyrik, trotz seiner skeptischen Haltung gegenüber dem »an jeder lyrischen Straßenecke« stattfindenden »Herumexperimentieren mit dem sogenannten Wortmaterial« (Celan zit. n. Schmitz-Emans, S. 181, Hervorhebung J.M.W.) – einem zentralen Begriff der Konkreten Poesie –, immer wieder von ähnlichen poetischen Verfahren geprägt ist wie die Texte Ernst Jandls, Franz Mons oder Eugen Gomringers. (Vgl. Monika Schmitz-Emans: *Poesie als Dialog. Vergleichende Studien zu Paul Celan und seinem literarischen Umfeld*. Heidelberg 1993, S. 181–240).

119 Vgl. Till Dembeck: »Was ist hier defekt? Sprachdifferenz und Laut in den Gedichten Ernst Jandls und Oskar Pastiors«. In: Britta Herrmann (Hg.): *Dichtung für die Ohren. Literatur als tonale Kunst*. Berlin 2015, S. 167–189.

120 Hofmannsthal: »Ein Brief«, S. 54.

121 Der vollständige Satz der Stelle aus Mozarts Motette *Exsultate, jubilate* (KV 158a = 165) lautet: »Tu virginum corona, / tu nobis pacem dona, / tu consolare affectus, / unde suspirat cor.« (»Du Krone der Jungfrauen, / gib uns Frieden, / besänftige die Leidenschaften, / aus denen das Herz aufseufzt.«).

weiterhin im Vordergrund: Schließlich handelt es sich bei der Singstimme im Vergleich zur Sprechstimme um ein Medium, das die lautliche Dimension gegenüber der sprachlichen Botschaft aufwertet. Dass die besagten Zeilen in Mozarts Motette von der Sopranstimme im Koloraturstil gesungen werden, in dem einzelne Silben des gesungenen Texts jeweils auf mehrere Töne verteilt werden, was die Verständlichkeit merklich erschwert, verleiht dieser Privilegierung des Klangs besonderen Nachdruck. Fast könnte man sagen, der Triumph des Klangs über die Bedeutung komme hier besonders stark zum Ausdruck, da mit dem Latein eine fixierte, ›tote‹ Sprache im Medium des Gesangs in einen Zustand verklingender Mündlichkeit überführt wird. Das Totgegläubte, das »längst begraben und verschüttet« schien,<sup>122</sup> erlangt durch die Verklänglichung neue Lebendigkeit. Doch handelt es sich dabei eben tatsächlich nur um »geisterhaft und erborgtes Leben«.<sup>123</sup> Denn durch seine Verwendung als Gesangssprache verliert das Lateinische keineswegs seinen Status als fixierte Sprache. Schließlich werden seine konventionalisierten Bedeutungen dabei nicht in Bewegung gesetzt. Im Akt des Singens wird die ›tote‹ Sprache höchstens zu einer ›untoten‹.

Seit der Orpheus-Mythe, so Sigrid Weigel, verbinde sich mit dem Medium des Gesangs »ein Wissen um die Unumkehrbarkeit des Todes« ebenso wie die »Hoffnung einer anderen Art (Wieder-)Belebung, der Wiederbelebung der ›toten Natur‹ und der Kunstgeschöpfe, denen eine andere Stimme verliehen wird«.<sup>124</sup> Als solch eine momenthafte Vergegenwärtigung von existentiell Abwesendem erscheinen die Zeilen »*unde suspirat / cor*« (V. 18) jedoch nicht erst im ›Umweg‹ über Mozarts Motette, also im Wissen um ihre mediale Verfasstheit als gesungene Sprache. Auch der durch die Kursivierung klar markierte Status der Zeilen als Zitat verweist auf solch einen Akt des »Stimme-Geben[s]«.<sup>125</sup> In ihren Ausführungen zur rhetorischen Figur der *Prosopopoiia*, die etymologisch auf das Theater, genauer: die Aufführungskunst des ›Durch-Masken-Sprechens‹ zurückgeht, betrachtet Bettine Menke den »zitierende[n] Vortragenden« als einen, der »dem ein Gesicht gibt, was (zuvor) stumm, tot oder vielzählig, jedenfalls gesichtslos war«.<sup>126</sup> Im Zitat

122 Landauer: »Musik der Welt«, S. 5.

123 Landauer: »Musik der Welt«, S. 5.

124 Sigrid Weigel: »Die Stimme der Toten. Schnittpunkte zwischen Mythos, Literatur und Kulturwissenschaft«. In: Friedrich Kittler, Thomas Macho & Sigrid Weigel (Hg.): Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur und Mediengeschichte der Stimme. Berlin 2002, S. 73–92, hier S. 83.

125 Bettine Menke: »Die Stimme der Rhetorik – Die Rhetorik der Stimme«. In: Friedrich Kittler, Thomas Macho & Sigrid Weigel (Hg.): Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur und Mediengeschichte der Stimme. Berlin 2002, S. 115–132, hier S. 115, Hervorhebung im Original.

126 Vgl. Menke: »Die Stimme der Rhetorik«, direkte Zitate S. 119 & 120.

wird die Stimme des Redners »die eines anderen«<sup>127</sup> – mit Celan ließe sich einschreiben: die eines »ganz Anderen«.<sup>128</sup> Durch »*Prosopopoiia* sprechen die Toten«.<sup>129</sup> Als zitierte, das heißt herbeigeholte, feststehende Rede, bleiben die Worte »*unde suspirat / cor*« (V. 18f.) im Akt ihrer Vergegenwärtigung so weiterhin als Vergegenwärtigtes und damit eben eigentlich Abwesendes erkennbar. Wie die lateinische Sprache im Akt des Gesangs gelangt das Zitat im Gedicht nur zu vorübergehendem, »geisterhaft und erborgte[m] Leben«,<sup>130</sup> ohne seinen Status als »tote« Sprache abzulegen. Sowohl in ihrer medialen Repräsentation durch eine Gesangsstimme als auch in ihrer Verfasstheit als Zitat erscheint die Präsenz der Zeilen im Gedicht demnach als eine prekäre: als Verortung, die das Verortete eigentlich als Unverortetes markiert. Diese Struktur lässt sich im übertragenen Sinne schließlich auch in der Sprachigkeit der Zeilen wiedererkennen. Denn während »*unde suspirat / cor*« (V. 18f.) eindeutig der lateinischen Sprache zuzuordnen ist, ist das Lateinische als »tote«, fixierte Sprache selbst unverortbar geworden: Wie der Sprachwissenschaftler Jürgen Leonhard in seiner Geschichte der lateinischen Sprache erklärt, besteht »die sichtbarste Folge der Sprachfixierung« darin, dass Texte in dieser Sprache »aufgrund sprachlicher Kriterien weder zeitlich noch regional in irgendeiner Form zugeordnet werden können«.<sup>131</sup>

In diesem Punkt grundlegender Ungebundenheit kommen die vollkommen lebendige, unfixierte »vorsprachige« Sprache der »Atemreflexe[]« (V. 15) und »Leucht- / Glockentöne« (V. 15f.) und die vollkommen fixierte, »tote« Sprache des Lateinischen also wieder zusammen: Beide grundlegend unterschiedlichen Ausdrucksformen eint nicht nur ihre mediale Präsentation im Gedicht als Klang, sondern ihre fehlende Verankerung in einer irdisch verortbaren Sprachgemeinschaft. Nicht zuletzt stehen die »Atemreflexe[]« (V. 15) und »Leucht- / Glockentöne« (15f.) ebenso wie das Lateinische »*unde suspirat*« (V. 18) auch in ihrer metrischen Form, dem Adoneus, für eine Hinwendung zu den Toten. Sowohl die »vorsprachigen« Reflexlaute und Töne als auch die gesungenen lateinischen Zeilen führen so zu Formen der Verbundenheit jenseits menschlicher Lebendigkeit – in einen Verband mit den »stummen Dinge[n]«<sup>132</sup> und den Toten, der starke Ähnlichkeit mit den anarchischen Gemeinschaftsphantasien um 1900 aufweist.

127 Menke: »Die Stimme der Rhetorik«, S. 119.

128 Celan: Der Meridian. In: GW 3, S. 196.

129 Menke: »Die Stimme der Rhetorik«, S. 119, Hervorhebung im Original.

130 Landauer: »Musik der Welt«, S. 5.

131 Jürgen Leonhardt: Latein. Geschichte einer Weltsprache. München 2009, S. 30.

132 Hofmannsthal: »Ein Brief«, S. 54.

Doch bleibt Celans Gedicht eben auch an diesem Punkt noch nicht stehen. Sein »Hinauf und Zurück« endet nicht auf dem offenen Meer – nicht in der ›vorsprachigen‹ Klangsprache und auch nicht in gesungenem Latein. Stattdessen lauten seine Schlusszeilen:

20            aus-  
                  gelöst, ein-  
                  gelöst, unser.

                  Sichtbares, Hörbares, das  
                  frei-

25            werdende Zeltwort:

                  Mitsammen.<sup>133</sup>

Wie der im »aus- / gelöst, ein- / gelöst, unser« (V. 20ff.) nachgezeichnete Prozess speist sich die Dynamik des Gedichts aus einer Desintegration, die in ein integrierendes Moment umschlägt und so ein »unser« (V. 22), ein geteiltes Wir, ein neues Miteinander stiftet. Soweit ließe sich *Anabasis* weiterhin in Einklang mit dem anarchischen Gemeinschaftsdenken der Jahrhundertwende sehen. Doch ein genauerer Blick auf dieses »unser« (V. 22) mag hier schon erste Zweifel wecken. Schließlich taucht das Wort an dieser Stelle im Gedicht nicht völlig unvermittelt auf. Seine Genese lässt sich im Textverlauf von den Mauern bis auf das Meer hinaus verfolgen.<sup>134</sup> Erscheint das »un« in den ersten beiden Versgruppen – im »unwegsam-wahre[n] / Hinauf und Zurück« (V. 3f., Hervorhebung J.M.W.) sowie im »Unbefahrne[n]« (V. 10, Hervorhebung J.M.W.) – als negierende Vorsilbe zunächst eines korrekt verschriftlichten, dann eines mündlich transkribierten Wortes, steht es als Leuchtglockenton »un-« (V. 17) vollkommen »aus- / gelöst« (V. 20f.) allein, ehe es als Bestandteil des lateinischen »unde« (V. 18, dt. woher, von wo) und schließlich im »unser« (V. 22) wieder in das durch Konvention stabilisierte Bedeutungssystem einer *langue* eingebunden wird. In dieser Wanderung der kleinen Vorsilbe lässt sich das Umschlagen vom Auslösen zum Einlösen als ein Prozess beschreiben, bei dem die Dynamik des Entwerfens explizit aus der Negation, aus dem Verwerfen gewonnen wird. Die im lateinischen Wörtchen *unde* (V. 18) beina-

<sup>133</sup> Paul Celan: *Anabasis*. In: NKG, S. 151–152.

<sup>134</sup> Vgl. dazu auch Bernhard Böschstein's Betrachtung der verschiedenen ›un‹ im Gedicht. (Böschstein: *Von Morgen nach Abend*, S. 353.)

he unmerklich aufgeworfene Frage nach dem ›Woher‹ des gemeinschaftlichen »unser« (V. 22) trägt ihre ›an-archische‹ Antwort schon gleich in sich: Nicht aus der Genealogie, dem Fortsetzen bestehender Linien und befahrener Wege, sondern aus ihrer Negation, dem »un«. Die darin anklingende Notwendigkeit eines Verwerfens von bestehenden Zusammenhängen für das Entwerfen neuen Miteinanders lässt die anarchische Figur des »Hinauf und Zurück« noch einmal sehr markant hervortreten. Dass im Moment der Gemeinschaftsbildung jedoch zugleich eine Rückbindung des »un« in konventionalisierte Bedeutungszusammenhänge erfolgt, markiert hingegen einen Bruch mit dem Jahrhundertwende-Ideal einer anarchischen Gemeinschaft jenseits von Festlegungen und Befestigung. Im »unser« (V. 22) scheint die Vorsilbe »un« letztlich doch wieder in die Ausgangssprache der ersten Versgruppe – standardisierte deutsche Schriftsprache – überführt.

Also doch eine Rückkehr an Land nach der Fahrt auf das Wasser? Eine Rückkehr zur schriftlich visualisierten ›Begriffssprache‹ nach einem Exkurs in die Welt des Klangs? Hier ist noch einmal hinzusehen, denn auch das »unser« (V. 22) ist schließlich nicht der Endpunkt des Gedichts. Obgleich in ihm ein ›Wir‹ hervortritt, stellt Celan ihm anschließend noch vier weitere Zeilen nach, in denen das eigentlich gemeinschaftsstiftende Wort des Gedichts endlich zum Vorschein kommt: »Sichtbares, Hörbares, das / frei- / werdende Zeltwort: / Mitsammen.« (V. 23ff.)

Die exponierte Stellung des »Mitsammen« als alleinstehendes, akzentuiertes Schlusswort lässt keinen Zweifel: Auch dieses »Zeltwort« impliziert eine Abkehr vom »fluktuierenden Stil, der die Dingworte vermeidet und der Konzentration ausweicht«.<sup>135</sup> Hier konzentriert sich alles auf ein Wort. Statt als Verflüssigungsprozess erscheint das Dichten in diesem Schlussabschnitt des Textes also als ein Prozess gezielten Verdichtens, des Formgebens und Zuspitzens, des ›Wasser-Ballens‹ à la Goethe. In seiner Analyse der »emphatisch isolierten Schlußworte Celans«, <sup>136</sup> die sich neben *Anabasis* in vielen weiteren Celan-Gedichten finden, macht Winfried Menninghaus demgegenüber jedoch eine differenziertere Lesart der Schlussworte stark: Trotz ihrer teleologischen Platzierung meint Menninghaus in diesen Zielworten »ein Moment des (Noch-)Nicht Ankommens« zu erkennen; sie zeichneten sich eben dadurch aus, dass in ihnen »etwas zusammen- und dabei gleichzeitig über das Gedicht hinausscieß[e]«. <sup>137</sup> Diese Gleichzeitigkeit von Konzentration und Zerstreuung, von Festlegung und Freisetzung, lässt sich auch im Schlusswort »Mitsammen« (V. 26) ausmachen. Denn nicht nur in seiner Beschreibung als »frei- /

135 Ball: Flucht aus der Zeit, S. 34.

136 Winfried Menninghaus: Paul Celan. Magie der Form. Frankfurt/Main 1980, S. 239.

137 Menninghaus: Paul Celan. Magie der Form, S. 240.



werdende[s] Zeltwort« (V. 24f.),<sup>138</sup> auch in seiner sprachlichen Verfasstheit sind die Gegensätze von Verflüchtigung und Befestigung aufs Engste miteinander verstrickt. Dass sich mit der Ankunft im »Zeltwort« keine vollkommene Abkehr vom Klang vollzieht, zeigt sich bereits im Reim zum »Dort« (V. 6) ebenso wie in der Assonanz zum lateinischen »cor« (V. 19), durch die das »[W]ort« (V. 25) fest in das Klanggeschehen des Mittelteils eingebunden ist – ja dieses in sich wach zu halten scheint. Auch die vorausgehenden Zeilen »Sichtbares, Hörbares« (V. 23) kündigen das Wort als ein sowohl visuell als auch auditiv wahrnehmbares an: Es scheint zugleich geschrieben und gesprochen aufzutreten.

Diese Verschränkung von Mündlichkeit und Schriftlichkeit spiegelt sich auch in der sprachlichen Zugehörigkeit des Wortes wider, die in den vielfältigen Auslegungen des Begriffs bislang meist unreflektiert geblieben ist.<sup>139</sup> Wie sich inzwischen gezeigt haben sollte, greift eine Beschreibung der Ankunft im »Mitsammen« als eine Rückkehr »zur Sprache« nach einem »Ausflug in die benachbarte, fremde, konkurrierende Welt der Töne«<sup>140</sup> schlechterdings zu kurz. Vielmehr gilt es zu fragen, welche Form von Sprache hier denn genau gefunden wird. Während der Begriff aus Perspektive des gegenwärtigen Standarddeutschen zunächst als Neologismus anmuten mag, trägt das für die neue Gemeinschaft vermeintlich neu erfundene Wort – ganz im Sinne des »Hinauf und Zurück« – tatsächlich eine Menge Altes in sich: Einerseits lässt es sich, wie Barbara Wiedemann anmerkt, als Wort der Bibelsprache Martin Bubers und Franz Rosenzweigs identifizieren. Auch in anderen Schriften Bubers findet das Wort sehr häufig Verwendung.<sup>141</sup> Schlägt man die Wörterbücher auf, findet sich das »Mitsammen« (V. 26) darin jedoch keineswegs ausschließlich als schriftsprachlicher Begriff verbürgt. Im Gegenteil: Bereits im *Grimmschen Wörterbuch* wird es als ein in Thüringen, Sachsen und Mitteldeutschland verwandter mundartlicher Ausdruck für »beisammen, zusammen« oder »miteinander« geführt – versehen mit dem Hinweis: »in der schriftsprache meist nur in nachahmung volksmäziger rede«.<sup>142</sup> Dialektwörterbücher

138 Vgl. in diesem Zusammenhang auch Betterridges Beschreibung von Celans »Anabasis« via Badiou als ein »negated homecoming« (Betteridge: »Alain Badiou's anabasis«, S. 53).

139 In seiner aufschlussreichen Gesamtinterpretation des Gedichts beschränkt sich Speier etwa auf den Hinweis, dass der Begriff kein Neologismus ist, sondern im *Grimmschen Wörterbuch* »lexikalisch belegt«, ohne näher darauf einzugehen, wie der Begriff dort belegt ist: Vgl. Speier: »Musik – Sprache – Raum«, S. 86.

140 Christine Lubkoll: Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800. Freiburg 1995, S. 9–10.

141 Vgl. Barbara Wiedemann: »Kommentar«. In: NKG, S. 813.

142 Art. »mitsammen«. In: Jacob Grimm & Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm. Leipzig 1854–1960. Band 12, Sp. 2365.

belegen das Vorkommen des Begriffs zudem im Pfälzischen, Rheinhessischen, und Elsässischen – auch im österreichischen Sprachraum ist er bis heute in Gebrauch.<sup>143</sup> Einerseits Wort der (heiligen) Schrift, andererseits explizit als Begriff der Mundart gehandelt – in dieser Ambivalenz bringt das »Mitsammen« (V. 26) schriftliche und mündliche Sprache in sich zusammen und vereint dabei auch das Tote und Lebendige unter einem geteilten Zeltdach: Als deutsche Sprache Martin Bubers steht das »Mitsammen« einerseits für eine untergegangene, tote Sprachgemeinschaft – die Sprachgemeinschaft »dieser nun der Geschichtslosigkeit anheimgefallenen ehemaligen Provinz der Habsburgermonarchie«,<sup>144</sup> die Celan in der Bremer Rede mit den Worten vorstellt:

[D]ie Landschaft, aus der ich zu Ihnen komme, dürfte den meisten von Ihnen unbekannt sein. Es ist die Landschaft, in der ein nicht unbeträchtlicher Teil jener chassidischen Geschichten zu Hause war, die Martin Buber uns allen auf deutsch wiedererzählt hat. [...] es war eine Gegend, in der Menschen und Bücher lebten.<sup>145</sup>

Doch das »Mitsammen« ist eben weder nur ein Teil des Wortschatzes dieser nicht länger lebenden Menschen, noch ist es nur in den sie überlebenden Büchern aufzufinden. Als gebräuchlicher Begriff in verschiedenen Varietäten des Deutschen steht es auch für gesprochene Sprache in Bewegung. Im Aufspannen des »Zeltwort[s]« (V. 25) kehrt Celan also nicht zur fest gemauerten Begriffssprache zurück, verharrt jedoch ebenso wenig im fluiden Bereich des sprachlosen Gesangs.

## Todesklänge – Lebensschrift

Wenn in der von Landauer herbeigesehnten »umgekehrte[n] neunte[n] Symphonie«<sup>146</sup> am Ende nur noch freie Töne zu hören sind, Perses zum »Fremdling« gewordener Seefahrer keinen »Stoff mehr vom Menschen« in sich trägt<sup>147</sup> und Hofmannsthals Lord Chandos allein mit »stumme[n] Dingen« und mit Gott in sprachlicher Verbin-

<sup>143</sup> Vgl. Stichwort: »mitsammen«. In: Ernst Christmann u.a. (Hg.): Pfälzisches Wörterbuch. Stuttgart 1965–1998. Band 4, Sp. 1366; Josef Müller u.a. (Hg.): Rheinisches Wörterbuch. Bonn/Berlin 1928–1971. Band 5, Sp. 1194; Friedrich Maurer u.a. (Hg.): Südhessisches Wörterbuch. Marburg 1965–2010. Band 4, Sp. 703–704; Ernst Martin & Hans Lienhart: Wörterbuch der elsässischen Mundarten. 2 Bände. Straßburg 1899–1907. Band 2, Sp. 357a.

<sup>144</sup> Celan: Bremer Rede. In: GW 3, S. 185.

<sup>145</sup> Celan: Bremer Rede, S. 185.

<sup>146</sup> Landauer: »Musik der Welt«, S. 5.

<sup>147</sup> Perse: Anabase, DLA, BPC:QD450, S. 127.

dung steht,<sup>148</sup> so scheint Celan solch einer Form von Ungebundenheit in *Anabasis* letztlich doch zu entsagen: Sein Gang aufs Meer führt ihn zu einer Sprache, die sich dem Menschlichen ganz bewusst zuwendet, das Irdische, Partikulare in die befreite Sprache einzuholen sucht und damit auch den Preis ihrer teilweisen Festlegung zahlt. In *Anabasis* scheint Celan sich so gezielt dagegen zu entscheiden, »Lieder zu singen jenseits der Menschen«, wie es im Gedicht *Fadensonnen* (1967) heißt.<sup>149</sup> In einem Briefwechsel Celans mit seinem Suhrkamp-Lektor Klaus Reichert über den Ankündigungstexts des Bandes *Atemwende* (1967) zeigt sich einige Jahre später eine ganz ähnliche Tendenz. Entgegen der Aussage Reicherts, seine Gedichte seien »für die Toten geschrieben« erklärt Celan mit Nachdruck: »Das sind sie weiss [sic] Gott nicht! [...] Sie sind für die Lebenden geschrieben allerdings für diejenigen, die der Toten eingedenk bleiben (wollen)«. <sup>150</sup> Bemerkenswerterweise spricht Celan sich in diesem Zusammenhang auch gegen den Begriff der »Artistik« und die Formulierung »Schrumpfende äussere, zunehmende innere Realität« im Werbetext für den Gedichtband aus. »Nein«, seine Gedichte seien »kein ›Weg nach Innen‹, Aussen und Innen sind hier verstrebt«. <sup>151</sup> Diese ›Verstrebtung‹ von Innen und Außen wird in der luftigen Konstruktion des »Zeltwort[s]« (V. 25), der sprachlichen Ansiedelung des »Mitsammen« (V. 26) zwischen Befestigung und Freisetzung bereits erkennbar. Statt sich von bestehender menschlicher Sprachgemeinschaft vollkommen loszusagen und in fluiden, ungebundenen Lauten mit den Toten zu sprechen, entsteht die sprachliche Verbundenheit dieses »Mitsammen« (V. 26) dort, wo es gelingt, im Sprechen zu den Lebenden die Toten, »mitsprechen« <sup>152</sup> zu lassen.

Gerade um der Toten und ihres Andenkens willen, wendet sich der Dichter zurück an lebendige, menschliche Sprachgemeinschaften und lässt sich, ohne eine vollkommene Rückkehr zur ›Begriffssprache‹, doch in gewissem Grade auf deren abtötenden Mechanismen von Konventionalisierung und Standardisierung ein. <sup>153</sup>

148 Hofmannsthal: »Ein Brief«, S. 54.

149 Celan: *Fadensonnen*. In: NKG, S. 83.

150 Paul Celan an Klaus Reichert, 29.05.1967. In: Briefe 1934–1970, Nr. 583, S. 774.

151 Celan an Reichert, 29.05.1967, S. 774.

152 In seinen Entwürfen zum *Meridian* formuliert Celan den Anspruch, das Gedicht solle das »Inkommensurable des Anderen mitsprechen lassen.« (TCA/M, Nr. 57, S. 71).

153 Das bedeutet nicht, dass die Repräsentationsskepsis Celans hier über Bord geworfen würde: Wie Monika Schmitz-Emans betont, ist es gerade das Eingeständnis der »Unaussagbarkeit von Erfahrenem«, das in Celans Gedichten oftmals »den Weg für eine erinnernde und mahnende Verweisung auf das Unausagbare zu eröffnen« scheint. (Schmitz-Emans: *Poesie als Dialog*, S. 220) Im Verlauf von *Anabasis* lässt sich jedoch zumindest eine Gewichtung zugunsten des Repräsentationalen erkennen, allerdings nicht im Sinne einer systemisch geschlossenen *langue*-Referentialität.

Darin tritt der Unterschied zwischen Celans *Anabasis* und den anarchischen Poetiken der Jahrhundertwende noch einmal sehr markant hervor: An die Stelle einer Entgrenzung suchenden Sprache des Totenerweckens setzt Celan eine Sprache des Totenerinnerns, die die Unwiederbringlichkeit der Toten anerkennt, ohne sich mit ihr abzufinden.<sup>154</sup> Diese Sprache des Erinnerns braucht sowohl Mündlichkeit als auch Schrift, bedarf der Verlautlichung gleichermaßen wie der Fixierung; wie Thomas Manns junger Joseph die Bedeutung des Schreibens und Lesens hervorhebt: »es wäre sonst nur ein verwehendes Hörensagen und Wiedervergessenwerden gewesen unter den Menschen.«<sup>155</sup> Auch in Celans *Anabasis* sind Töne (nur) »sekundenschön« (V. 14). Dichotomisierungen von tödlicher Fixierung, Verschriftlichung und Standardisierung einerseits und lebensstiftender Mündlichkeit, Verklänglichung und semantischer Fluidität andererseits, wie sie die anarchischen Poetiken der Jahrhundertwende bestimmen, sind hier nicht länger tragbar: Wer die Erinnerung am Leben halten will, darf sie nicht nur flüchtig, mündlich, oder gar gänzlich unkodifiziert (v)erklingen lassen, sondern muss sie zugleich stabilisieren und verankern, ohne dass sie dabei erstarrt.<sup>156</sup> Vor diesem Hintergrund wäre die absolute, referenzlose Verklänglichung also nicht mehr nur als Abkehr von der lebendigen Gemeinschaft hin zu den Toten zu sehen, vielmehr erscheint sie selbst als tödlicher Prozess – als ein abtötendes Vergessen.<sup>157</sup>

Diese Tendenz lässt sich auch in der Verklänglichung in *Anabasis* erkennen: Dafür muss man vielleicht nicht so weit gehen wie Otto Pöggeler, der eine klangliche Verbindung der Töne »dum-, / dun-, un-,« (V. 16) zu den tödlichen »Dum-Dum-

---

<sup>154</sup> Diese Zeichnung des Toten bei Celan als »unwiederbringliches Gegenüber« betont auch Günther (Friederike Felicitas Günther: *Grenzgänge zum Anorganischen bei Rilke und Celan*. Heidelberg 2018, S. 2).

<sup>155</sup> Thomas Mann: Joseph und seine Brüder I. Der junge Joseph. In: Ders.: *Große Kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher*. Band 7/1. Hg. v. Heinrich Detering u.a. Frankfurt/Main 2018, S. 380. Ausgehend von dieser Romanstelle diskutieren Vittoria Borsò u.a. die Bedeutung der Schrift in Erinnerungskulturen. Vgl. Vittoria Borsò u.a.: »Einleitung«. In: Dies. (Hg.): *Schriftgedächtnis – Schriftkulturen*. Stuttgart/Weimar 2002, S. 9–14, hier S. 9.

<sup>156</sup> In ihrer Analyse von Celans Gedicht *Singbarer Rest* hebt auch Günther diese Ambivalenz der Schrift hervor: »Die Tödlichkeit der Schrift und ihr Potenzial, das Tote zum Vorschein zu bringen, scheint unauflöslich miteinander verbunden.« (Günther: *Grenzgänge zum Anorganischen bei Rilke und Celan*, S. 389).

<sup>157</sup> Wenn Celan in *Wolfsbohne* [1959] in Referenz auf den Kritiker Blöcker, der Celans Gedichten ihren Wirklichkeitsbezug absprach, schreibt »Gestern kam einer von ihnen und tötete dich zum andern Mal in meinem Gedicht. Mutter.« so wird die von ihm wahrgenommene Verweigerung Blöckers, die Texte als Erinnerungstexte zu lesen – das Vergessen statt »der Toten eingedenk bleiben (wollen)« – auch dort als Tötungsakt gefasst.

Geschossen« herstellt.<sup>158</sup> Denn die Gewalt der ungebundenen Klänge scheint dem Gedicht noch grundlegender eingeschrieben: Im »Kummerbojen-Spalier« (V. 13) steckt sie schon in der Formation der Töne selbst. Als Gitterkonstruktion, die genutzt wird, um Pflanzen eine bestimmte Wuchsform zu verleihen, macht das »Spalier« (V. 13) zum einen deutlich, dass auch die vermeintlich herrschaftsfreie, ungebundene Klangsprache keine strukturlöse ist. Auch jenseits von Bedeutungsfixierungen, ja gerade in ihrer Klanglichkeit erweisen sich die Zeilen – nicht nur durch die metrische Form der Adonien in den Beschreibungen »Atemreflexen« (V. 15), »Leucht- / Glockentöne[n]« (V. 15f.) und in der Gesangszeile »unde suspirat« (V. 18), sondern auch durch die Assonanzen der Einsilber »dum-, / dun-, un-« (V. 16f.) als befestigt, als strukturiert. Im Gegensatz zum anarchischen »Hinauf und Zurück« der Jahrhundertwende, das seine Dynamik aus der Sehnsucht nach einem ursprünglichen, natürlichen Zustand gewinnt, wirkt der Zustand »vor« der Bedeutung bei Celan somit also keineswegs rein und unverstellt. Im Spalier, das den natürlichen Wuchs als Rankhilfe anregt und unterstützt, dabei jedoch zugleich in eine künstlich vorgegebene Form bringt, sind die Gegensätze von (lebendiger) Natürlichkeit und (tödlicher) Künstlichkeit nicht länger klar voneinander zu trennen.<sup>159</sup> Eine reine »Natur-sprache«, wie Perse sie imaginiert, gibt es hier nicht. Im Bild des Pflanzenspaliers ist auch die vermeintlich ungebundene, herrschaftsfreie Sprache des reinen Klangs noch von Herrschaft und hierarchischen Strukturen durchzogen. Doch die Anordnung der Bojontöne im Spalier lässt sich darüber hinaus auf eine weitere Weise betrachten, die die Ambivalenz der »vorsprachigen« Sprache noch drastischer zum Vorschein kommen lässt. Schließlich ist der Begriff »Spalier« auch ein militärischer. Als solcher bezeichnet er die Aufstellung von Truppen in zwei Reihen, die eine Gasse bilden, die anschließend von Dritten, denen dieses »Spalier-Stehen« gilt, passiert wird. Während diese Formation heutzutage in erster Linie als Ritual der Ehrerbietung bei Feierlichkeiten wie etwa Staatsempfängen bekannt ist, besitzt sie eine blutige Geschichte: Als Spießgasse diente sie bis ins 19. Jahrhundert der leiblichen Bestrafung und Hinrichtung von Personen – dem Spießrutenlauf. In der Figur des Spaliers besitzt die Etablierung eines abgegrenzten Raums demnach zwei Funktionen, die gegensätzlicher kaum sein könnten: einerseits schützende Geste des Res-

158 Vgl. Otto Pöggeler: »Die göttliche Tragödie. Mozart in Celans Spätwerk«. In: Ders. & Christoph Jamme (Hg.): »Der glühende Leertext«. Annäherung an Paul Celans Dichtung. München 1993, S. 67–85, hier S. 78.

159 Dieses intrikate Ineinander spielt auch eine entscheidende Rolle für Celans Diskussion der vermeintlichen Gegensätze von Dichtung und Kunst in der Büchnerpreisrede. Vgl. dazu u.a. Sonja Klein: »» – ach, Die Kunst«. Celans Meridian oder Poetik aus dem Geiste des Judentums«. In: Karl Ivan Solibakke & Bernd Witte (Hg.): Traditionen jüdischen Denkens in Europa. Berlin 2012, S. 147–159.

pekts, andererseits Aufstellung zum Töten. In Celans »Kummerbojen-Spalier« (V. 13) stecken sie beide: Die Ablösung der Sprache von systematisierter Bedeutung bewahrt sie vor der Lebendigkeit abtötenden Fixierung und lässt sie zugleich zu einem Schauplatz der Vernichtung werden, indem sie den erinnerungstragenden Referenzcharakter aus ihr hinaustreibt. Die Hoffnung auf eine Sprache jenseits von Herrschaft und Gewalt, die die anarchischen Sprachexperimente der Jahrhundertwende trägt, scheint bei Celan unerreichbar geworden. Nicht nur, weil eine Sprache ganz ohne Festlegung und Struktur kaum denkbar ist – an dieser Problematik arbeiten sich bereits die Sprachskeptiker um 1900 ab<sup>160</sup> – sondern, weil auch eine vollkommen ungebundene Sprache keine gewaltfreie, im Gegenteil: vielleicht gar eine tödlichere Alternative darstellt. Wenn Saint-John Perse in den Schlusszeilen seiner *Anabase* (1924) die rein rhetorische Frage aufwirft »Wer spricht vom Bauen?«, <sup>161</sup> so steht Celans *Anabasis* (1961) nicht nur im Zeichen der Einsicht, dass Sprechen immer auch Bauen heißt, sondern ist von dem Anspruch getragen, dass ein der Erinnerung verpflichtetes dichterisches Sprechen bauen *sollte* – ohne jedoch ganz zu erstarren.

## »Leçon d'optimisme«. Perses Humanismus und Celans Weltsprachenkritik

In seiner Abhandlung *Das Jahrhundert [Le Siècle]* kontrastiert der Philosoph Alain Badiou Perses und Celans *Anabasen* als repräsentative Werke ihrer Zeit: Der »harte[] Kern des Jahrhunderts«, der zwischen den beiden Texten liegt, sei der Grund, dass »im Zeichen derselben ›Anabasis‹ zwei so heftig kontrastierende« poetische Ansätze entstehen konnten.<sup>162</sup> Diese zeitdiagnostische Deutung greift jedoch nur bedingt, denn Celans Distanzierung vom Ideal einer ungebundenen, vorsprachigen Dichtersprache ist nach 1945 keineswegs Konsens. Stattdessen erlebt die Idee der »haut langage« in der Nachkriegszeit eine regelrechte Renaissance. Dazu trägt nicht zuletzt Saint-John Perse bei, der das Konzept nach Ende des Weltkriegs als Sprache eines universalen Humanismus mit neuer Bedeutsamkeit aufzuladen sucht.

Rund vierzig Jahre nach der Veröffentlichung seiner *Anabase* (1924) wendet sich der einsame Seefahrer Perse emphatisch der Gemeinschaft der Menschen zu.

<sup>160</sup> So kämpft schon Landauer mit dem Problem, dass seine »umgekehrte neunte Symphonie« eben noch als Symphonie, das heißt als eine geschriebene Komposition, imaginiert wird. (Landauer: »Musik der Welt«, S. 5).

<sup>161</sup> Perse: *Anabase*, DLA, BPC:QD450, S. 153.

<sup>162</sup> Badiou: *Das Jahrhundert*, S. 105.

In seiner Nobelpreisrede von 1960, die Celan sich im französischen Original (*La Mission du Poète*) aus *L'Express* sowie in deutscher Übersetzung (*Poesie – »Tochter des Staunens«*) aus der *Neuen Zürcher Zeitung* ausgeschnitten hat, betont Perse die gesellschaftliche Rolle der Dichtung.<sup>163</sup>

Getreu ihrem Amt, das eben in der Ausforschung dieses Mysteriums des Menschen besteht, hat die moderne Poesie sich auf ein Geschäft eingelassen, dessen Bewältigung einen Beitrag zur vollen Integration des Menschen leistet. Eine solche Poesie hat nichts Pythisches an sich. Doch auch nichts rein Aesthetisches. Sie ist keine Geschicklichkeit des Leichenschminkers oder des Dekorateurs. Sie züchtet keine Kunstperlen, schachert nicht mit Götzen und Emblemen, und kein Ohrenschmaus könnte ihr je genügen. Zur Verbündeten in allen ihren Verrichtungen wählt sie die Schönheit, schließt so ein höchstes Bündnis und setzt doch das Schöne nicht als Endzweck, nährt sich auch nicht von ihm allein.<sup>164</sup>

Mit der abwertenden Rede vom »Ohrenschmaus« distanziert sich der Autor hier von der Begeisterung für Musik und reinen Klang, wie sie die anarchischen Poetiken des ausgehenden 20. Jahrhunderts bestimmte. Und auch von der Verheißung des Meeres scheint er in diesen Zeilen Abstand zu nehmen. Während die Sprechinstanz in *Amers* (1957) »im Angesicht des Meeres« auf »neue[] Werke« hofft, »die nur lebendiges Werk und die *nur schönes* Werk sind«, <sup>165</sup> wird eine Betrachtung des Schönen »als Endzweck« in der Nobelpreisrede entschieden negiert. Die »Schönheit« ist hier Gehilfin im dichterischen Dienst an der Gesellschaft.

Was als radikale Abkehr Perses von seinen menschenfernen Seefahrten zu Beginn des 20. Jahrhunderts erscheinen könnte, entpuppt sich bei genauerem Hinsehen jedoch als kein derart markanter Bruch. Das beginnt schon damit, dass *Amers* nur drei Jahre vor der Nobelpreisrede im Jahr 1957 erschienen ist. Die Weiten des Meeres hat Perse nach 1945 längst noch nicht aufgegeben. In seiner Rede verknüpft er diese Vision nun jedoch ganz gezielt mit gesellschaftlicher und historischer Verantwortung: Der Dichter sei »ob er will oder nicht, dem geschichtlichen Ereignis verhaftet. Und von dem Drama seiner Zeit ist ihm nichts fremd.« <sup>166</sup> Für seine Dichtung heißt das: »Nie will sie sich enthalten, nie verweigern.« <sup>167</sup> Hier lässt sich jene Vorstellung vom *Engagement absoluter Poesie* erkennen, die Mar-

<sup>163</sup> Saint-John Perse: »La Mission du poète«. In: *L'Express*, 15.12.1960, DLA, D:Celan, Paul, HS00573052X, S. 14; Saint-John Perse: »Poesie – »Tochter des Staunens«. Ansprache beim Festbankett anlässlich der Verleihung des Nobelpreises für Literatur, Stockholm. 10. Dezember«. Deutsch von Friedhelm Kemp. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 17.12.1960, DLA, D:Celan, Paul, HS005730539.

<sup>164</sup> Perse: »Poesie – »Tochter des Staunens«, DLA, D:Celan, Paul, HS005730539.

<sup>165</sup> Perse: *See-Marken*, DLA, BPC:QD445, S. 67.

<sup>166</sup> Perse: »Poesie – »Tochter des Staunens«, DLA, D:Celan, Paul, HS005730539.

<sup>167</sup> Perse: »Poesie – »Tochter des Staunens«, DLA, D:Celan, Paul, HS005730539.

lies Janz in ihrer gleichnamigen Studie als tragendes Prinzip für Celans Dichtung beschreibt.<sup>168</sup> Dass Lyrik sich, auch in Rückzugsbewegungen – Janz und Perse würden wohl sagen: gerade in solchen –, gesellschaftlich engagiert, sagt jedoch noch nichts darüber aus, wofür sie sich einsetzt: welche gesellschaftlichen Visionen mit diesem Engagement verknüpft sind oder aus ihm hervorgehen. Ebenso wie die Tatsache, dass Dichtung »dem geschichtlichen Ereignis verhaftet ist«, noch nichts darüber aussagt, wie sie Geschichtliches aufgreift, reflektiert und welche Schlüsse aus der historischen Erfahrung gezogen werden. In diesem Punkt tun sich gravierende Differenzen zwischen Celan und Perses Dichtungsverständnis nach 1945 auf. In Perses Nobelpreisrede heißt es:

Auf Grund seines innigen Einverständnisses also mit dem, was ist, verknüpft der Dichter uns mit der immerwährenden Einheit des Seins. Und seine Lehre ist Bejahung, ist Zuversicht. Ein und dasselbe Gesetz der Harmonie regiert für ihn die ganze Welt der Dinge. Nichts, das dort sich ereignen könnte, übersteigt seiner Natur nach das Maß des Menschen. Die ärgsten Verheerungen der Geschichte sind nur jahreszeitliche Rhythmen in einem größeren Zyklus von Verkettungen und Erneuerungen. [...] Die reifenden Kulturen sterben nicht von den Schauern eines Herbstes, sie mausern sich nur.<sup>169</sup>

Das ungehinderte Weiterfließen der Zeit und die Einbettung historischer Brüche in ein zyklisches Jahreszeitenmodell stimmen Perse zuversichtlich. Celan hingegen erkennt eben darin eine profunde Grausamkeit, wie er in seiner ebenfalls 1960 gehaltenen Büchnerpreisrede unter Bezug auf Lucile aus *Dantons Tod* unterstreicht. Dass nach der gewaltsamen Zäsur des Todes geliebter Menschen »[n]ichts / stockt«<sup>170</sup> ist für Celan, wie für Lucile, kein Grund zur Zuversicht, sondern eine erschreckende Erkenntnis.

Hier zeigt sich einmal mehr, wie der Blick auf Vergangenes den in die Zukunft formt. Denn an die gegensätzlichen Einstellungen beider Autoren zur Geschichte knüpfen sich grundlegend unterschiedliche Visionen menschlichen Zusammenlebens in Gegenwart und Zukunft. Was Perse und Celan trennt, ist nicht allein der »Abstand von vierzig Jahren«, der zwischen ihren *Anabasen* liegt.<sup>171</sup> Auch als Zeitgenossen nach 1945 haben die beiden sehr unterschiedliche Vorstellungen von der *Mission du Poète*, der gesellschaftlichen Rolle des Dichters. Im letzten Abschnitt seiner Nobelpreisrede, der im französischen Original die Überschrift »Leçon

<sup>168</sup> Marlies Janz: Vom Engagement absoluter Poesie. Zur Lyrik und Ästhetik Paul Celans. Frankfurt/Main 1976.

<sup>169</sup> Perse: »Poesie – ›Tochter des Staunens‹«, DLA, D:Celan, Paul, HS005730539.

<sup>170</sup> Celan: Du liegst. In: NKG, S. 485–487, hier S. 486.

<sup>171</sup> Badiou: Das Jahrhundert, S. 105.



d'optimisme« trägt,<sup>172</sup> erklärt Perse es zur zentralen Aufgabe des Dichters, seine Lesenden auf das zurückzubessinnen, was sie weltweit und über alle geschichtlichen Einschnitte hinweg verbindet – ihr Menschsein:

Der unzerspaltene Dichter sei Zeuge unter uns der doppelten Berufung des Menschen: [...] daß er inmitten der Zeit ein würdigeres Dasein beschwöre, wie es der ursprünglichen Bestimmung des Menschen entspricht, und daß endlich die Seele der Massen eine reichere Teilhabe empfangen an dem Kreislauf der geistigen Energie in der Welt . . .<sup>173</sup>

Der Dienst des »unzerspaltene[n] Dichter[s]« am menschlichen Zusammenleben besteht für Perse darin, dass er universelle und überzeitliche Gemeinsamkeiten hervorkehrt. Die große *Mission du Poète* sei es, den »Stolz des Menschen, auf dem Wege unter seiner Bürde Menschlichkeit« zu wecken, den er erfährt, »wenn ein neuer Humanismus sich ihm auftut, ein Humanismus wirklicher Universalität und seelischer Integralität«.<sup>174</sup> Als Botschafter dieses Humanismus soll der Dichter die gespaltene »Gemeinschaft ohne Gemeinsamkeit« zu neuer Verbundenheit, zu einer Menschengemeinschaft führen. Perses Begriffsunterscheidung zwischen »Menschlichkeit« (im Original »humanité«) und »Humanismus« (im Original »humanisme«) ist hier von zentraler Bedeutung.<sup>175</sup> Denn auch Celan nimmt diese Unterscheidung vor, bekennt sich dabei jedoch genau zur anderen Seite. Während Perse die »Menschlichkeit« als »Bürde« betrachtet, den »Humanismus« als Verheißung, erklärt Celan:

Darum zählt das Gedicht, als das des Todes eingedenk bleibende zum Menschlichsten am Menschen. Das Menschliche ist aber nicht, das haben wir inzwischen ausgiebig erfahren, das Hauptmerkmal der Humanisten. Die Humanisten sind diejenigen, die über den konkreten Menschen hinweg in das Unverbindliche der Menschheit blicken.<sup>176</sup>

Wie Felix Christen aufgezeigt hat, stellt Celan der Konstruktion eines normativen Menschenbilds, wie sie im Humanismus angelegt ist, eine »Ethik und Poetik des Kreatürlichen«<sup>177</sup> entgegen, die den Menschen als Individuum, nicht als abstraktes Gattungswesen begreift. Zugleich, so Christen,

172 Perse: »La Mission du poète«, DLA, D:Celan, Paul, HS00573052X, S. 41.

173 Perse: »Poesie – ›Tochter des Staunens‹«, DLA, D:Celan, Paul, HS005730539.

174 Perse: »Poesie – ›Tochter des Staunens‹«, DLA, D:Celan, Paul, HS005730539

175 Perse: »Poesie – ›Tochter des Staunens‹«, DLA, D:Celan, Paul, HS005730539; Perse: »La Mission du poète«, S. 41.

176 Celan: Mikrolithen, Nr. 267.5, S. 151.

177 Markus May: »›Dichter der Kreatur‹. Überlegungen zu Büchner und Celan«. In: Hans Richard Brittnacher & Irmela von der Lühe (Hg.): Enttäuschung und Engagement. Zur ästhetischen Radikalität Georg Büchners. Bielefeld 2014, S. 335–349, hier S. 341.

ist Celans Humanismuskritik eine Sprachkritik, die in äußerst verdichteten Formulierungen aufzeigt, dass die »humanistische[n] Phrasendrescher« (BCA 16: 166, B 41,1) auch und gerade die ausschließenden Bewegungen und die damit einhergehende latente Gewalt verdecken, die dem Begriff und der Geschichte des Humanismus selbst nicht äußerlich, sondern inhärent sind.<sup>178</sup>

Diese Sprachkritik stützt Celan in seinen Notizen auf Übersetzungen und mehrsprachige Vergleiche. Das zeigt sich bereits in seiner Unterscheidung zwischen der griechischen »Philantropie« und ihrer vermeintlichen deutschen Entsprechung »Liebe zum Menschen«.<sup>179</sup>

Verjuden: Es ist das Anderswerden, Zum-anderen-und-dessen-Geheimnis-stehn – Liebe zum Menschen ist etwas anderes als Philantropie – ~~Menschenliebe~~ – Liebe zum Menschen ist etwas anderes als Philantropie<sup>180</sup>

Dass Celan die Differenzierung zwischen »Philantropie« und »Liebe zum Menschen« in dieser Notiz mit dem Verb des »Verjuden[s]« konstatiert, erweitert die mehrsprachige Dimension seines Bestehens auf den Begriffen »Mensch« und »menschlich« zudem um eine weitere Sprache. Wie Vivian Liska betont hat, schwingt in Celans Verwendung der »deutschen« Wörter hier auch die jiddische Bedeutung von »Mensch« mit: »ethisches Wesen«.<sup>181</sup>

Welche Implikationen aber haben Perses Humanismus und Celans antihumanistische Ethik nun für ihr Schreiben? In Perses Nobelpreisrede wird sehr anschaulich, dass die Gemeinschaftsvorstellungen, die einem Text zugrunde liegen, nicht losgelöst von dessen sprachlicher Form und Verfasstheit zu denken sind:

Und mit ein und derselben Umarmung, wie in einer einzigen großen lebendigen Strophe, umfaßt sie [die Dichtung, J.M.W.] im Gegenwärtigen alle Vergangenheit und Zukunft, das Menschliche mitsamt dem Uebermenschlichen, und den ganzen Raum des Planeten mitsamt dem Raum des Universums.<sup>182</sup>

<sup>178</sup> Felix Christen: »Celans Humanismuskritik«. In: Celan-Perspektiven 1 (2019), S. 97–106, hier S. 106.

<sup>179</sup> Zu dieser Gegenüberstellung vgl. Christen: »Celans Humanismuskritik«, S. 105.

<sup>180</sup> TCA/M, Nr. 417, S. 130–131, hier S. 131.

<sup>181</sup> Vivian Liska: »Paul Celans haderndes Judentum«. In: Martin A. Hainz (Hg.): Paul Celan – »sah daß ein Blatt fiel und wußte, daß es eine Botschaft war«. Neue Einsichten und Lektüren. Berlin 2022, S. 83–110, hier S. 86.

<sup>182</sup> Perse: »Poesie – ›Tochter des Staunens‹«, DLA, D:Celan, Paul, HS005730539.

Die Einheitlichkeit, die Perse im Bild der »einzigen großen lebendigen Strophe« aufruft, verknüpft er anschließend so auch mit poetischer Einsprachigkeit: Zusammengehalten werde die große, den ganzen Kosmos umspannende Gemeinschaft »durch die Gnade endlich *einer* Sprache [im Original: »langage«, Hervorhebung J.M.W.], in der die Bewegung selber des Seins sich mitteilt«. <sup>183</sup> Als Enzyklopädikler dieser Sprache jenseits bestehender Nationalsprachen kommt dem Dichter Perse zufolge eine tragende gesellschaftliche Rolle zu: Nach Weltkrieg und Vernichtung wird er zum Förderer einer nationen- und nationalsprachenübergreifenden Weltgemeinschaft. Vor dem Hintergrund der jüngsten »Verheerungen der Geschichte« präsentiert Perse die vorsprachige Dichtersprache der »haut langage« 1960 als tragfähigen Grund für eine neue, globale Gemeinschaft, die er unter das Banner des Humanismus stellt. <sup>184</sup>

Damit steht Perse Nobelpreisrede im Kontext jener Leitidee von Kunst als Weltsprache, die Ende der 1950er Jahre auch im deutschsprachigen Kontext auf große Resonanz stößt: In der Literatur und bildenden Kunst der jungen Bundesrepublik erlebt das Ideal der Weltsprache in diesen Jahren eine regelrechte Renaissance. Unter anderem auf der *documenta 2* in Kassel 1959 wird es dabei auch genutzt, um nach dem Krieg wieder international Anschluss zu finden, ohne sich der unmittelbaren deutschen Geschichte stellen zu müssen. <sup>185</sup> Nicht zuletzt deshalb stand Celan der Idee wohl äußerst skeptisch gegenüber. Zur Verflochtenheit des Konzepts mit der westdeutschen Verdrängungskultur tritt jedoch noch ein weiterer problematischer Aspekt hinzu: seine vereinheitlichende Tendenz. In einem nicht abgesandten Brief an Walter Muschg schreibt Celan am 03.02.1962:

Weshalb man denn auch – unter anderem! – für die Her- bzw. – denn diese Vokabel entspricht dieser Sache – Erstellung einer Theorie zu sorgen wusste, die das Dichterische – und den Einzelnen! – unter ihrem als lyrische »Weltsprache« mundgerecht gemachten Esperanto begräbt. <sup>186</sup>

**183** Perse: »Poesie – ›Tochter des Staunens‹«, DLA, D:Celan, Paul, HS005730539; Perse: »La Mission du poète«, S. 41.

**184** Perse: »Poesie – ›Tochter des Staunens‹«, DLA, D:Celan, Paul, HS005730539.

**185** Vgl. dazu Jana Maria Weiß: »›Eine Sprache ausstellen‹. Weltsprachenkonzepte auf der *documenta 2* (1959) und in Hans Magnus Enzensbergers Museum der modernen Poesie (1960)«. In: *arcadia* 59/2 (2024), S. 106–126.

**186** Paul Celan an Walter Muschg, 03.02.1962, DLA, D:Celan, Paul, HS006447131.

In seiner Prosa aus dem Nachlass findet sich zudem die Notiz:

Höheres Esperanto

Nur in den Gauen – ich sage: in den Gauen – des Ultraschalls wird es die Ultrasprache geben  
– (Kybernetik, Informationstheorie)<sup>187</sup>

Der in der Sprache des Nationalsozialismus häufig gebrauchte Begriff ›Gau‹ macht deutlich: Die Vorstellung der Weltsprache besitzt für Celan totalitäre Züge – eine Kritik, die etwa zur selben Zeit auch Hannah Arendt artikuliert. In ihrem *Denktagebuch* nennt sie den »Unsinn der Weltsprache« eine »gegen die ›condition humaine‹ gerichtete »künstlich gewaltsame Vereindeutigung«.<sup>188</sup> Denn:

Diese schwankende Vieldeutigkeit der Welt und die Unsicherheit des Menschen in ihr würde natürlich nicht existieren, wenn es nicht die Möglichkeit der Erlernbarkeit der fremden Sprache gäbe, die uns beweist, dass es noch andere »Entsprechungen« zur gemeinsam-identischen Welt gibt als die unsere, oder wenn es gar nur eine Sprache gäbe.<sup>189</sup>

Auf den Erhalt dieses Schwankens zielt auch Celans *Anabasis*. Während Saint-John Perse es zur Mission des »unzerspaltene[n] Dichter[s]« macht, die »Gemeinschaft ohne Gemeinsamkeit« zurück zur Einheit zu führen,<sup>190</sup> versucht Celan eine Form der Verbundenheit zu denken, die einen Mangel an Einheitlichkeit nicht nur aushalten kann, sondern begrüßt. Mit dem Schlusswort »Mitsammen« (V. 26) eröffnet sein Gedicht einen sprachlichen Raum, der solch ein Miteinander umspannen könnte: ein schwankendes, mehrsprachiges »Zeltwort« (V. 25). Die destabilisierende Erfahrung von Babel, die Kafka einst als »Erfahrung [...] eine[r] Seekrankheit auf festem Lande« beschrieben hat,<sup>191</sup> wird hier zur Grundlage des Miteinanders.

187 Celan: Mikrolithen, Nr. 248.1, S. 136.

188 Hannah Arendt: *Denktagebuch*. 1950 bis 1973. Erster Band. Hg. v. Ursula Ludz. München 2002, S. 42.

189 Arendt: *Denktagebuch*, S. 42.

190 Perse: »Poesie – ›Tochter des Staunens‹«, DLA, D:Celan, Paul, HS005730539.

191 Die vollständige Stelle bei Kafka lautet: »Ich habe Erfahrung und es ist nicht scherzend gemeint, wenn ich sage, daß es eine Seekrankheit auf festem Lande ist. Deren Wesen ist so, daß ihr den wahrhaftigen Namen der Dinge vergessen habt und über sie jetzt in einer Eile zufällige Namen schüttet. Nur schnell, nur schnell! Aber kaum seid ihr von ihnen weggelaufen, habt ihr wieder ihre Namen vergessen. Die Pappel in den Feldern, die ihr den »Thurm von Babel« genannt habt, denn ihr wußtet nicht oder wolltet nicht wissen, daß es eine Pappel war, schaukelt wieder namenlos und ihr müsst sie nennen »Noah, wie er betrunken war.« (Franz Kafka: »Beschreibung eines Kampfes«. In: Ders.: *Historisch-Kritische Ausgabe sämtlicher Handschriften Drucke und*

## »Sichtbares, Hörbares«. Lese-poetiken

Wie solch ein mehrsprachiges »Mitsammen« aussehen könnte, lässt sich abschließend mit Blick auf die Verstehenspraktiken konkretisieren, die in den Texten Perses und Celans angelegt sind. Denn beide reflektieren auch den Moment der Lektüre. In *Le Livre* verfolgt Perse den Weg von der »naissance du langage«, der Geburt seiner vorsprachigen Dichtersprache, bis er schließlich zu ihrer Rezeption durch die Lesenden landet:

[A]lors, ouvrant le Livre,  
tu promenais un doigt usé entre les prophéties, puis le regard fixé au large, tu attendais  
l'instant du départ, le lever du grand vent qui te descellerait d'un coup, comme un typhon,  
divisant les nuées devant l'attente de tes yeux.

((D)u schlugst du das Buch auf,  
und mit verbrauchtem Finger fuhrst du zwischen den Weissagungen entlang, den Blick  
dann ins Weite gerichtet, wartetest du, daß er käme, der Augenblick des Aufbruchs, die  
Heraufkunft des großen Windes, der dich loßreißen würde auf einen Schlag, wie ein Taifun,  
die Wolken teilend vor der Erwartung deiner Augen.)<sup>192</sup>

Das Lesen gleicht hier einem Offenbarungsakt. Beim Blick hinaus auf das Meer, zu dem der »unzerspalten[e] Dichter« sein Publikum einlädt, reißen vor den Augen seiner Leserschaft die Wolken auf. So diktiert es zumindest das Dichter-Ich. Die wiederholte »Du«-Anrede (tu promenais, tu attendais, les nuées devant l'attente de tes yeux) verleiht der Rede einen prophetischen Ton.

Auch Celans *Anabasis* lenkt den Blick der Lesenden hinaus auf das Meer und auch dabei rückt etwas ins Blickfeld: »Sichtbares, Hörbares / das frei-/werdende Zeltwort: Mitsammen« (V. 23ff.). Gerade diese Ähnlichkeit der beiden Szenen lässt die feinen Unterschiede zwischen ihnen jedoch deutlich hervortreten. Anstelle von wegweisenden Prophezeiungen in der Du-Anrede (Du wirst sehen, du wirst hören), stellt Celans Text mit »Sichtbares, Hörbares« (V. 24) offene Handlungsmöglichkeiten vor die Lesenden. Während Perses Prophezeiungen die Zeit klar in ein Davor des Unwissens und ein Danach des Wissens teilt, eröffnet das »-bar-« in Celans »Sichtbares, Hörbares« (V. 24) mit Samuel Weber gesprochen, einen

---

Typoskripte. Hg. v. Roland Reuß in Zus. m. Peter Staengle & Joachim Unseld. Frankfurt/Main/Basel 1999, S. 128–131) Zur Interpretation der Babel-Referenz vgl. Kap. 2 – *Kleine Farbenlehre der Mehrsprachigkeit*.

<sup>192</sup> Perse, Saint-John: *Le Livre*. In: Ders.: *Dichtungen*. Französisch und Deutsch. Hg. und übers. v. Friedrich Kemp. Darmstadt/Berlin/Neuwied 1957, DLA, BPC:QD450, S. 70–71, hier S. 70 & 71.

»ongoing, ever-unfinished, and unpredictable process«:<sup>193</sup> die Möglichkeit zum immer weiteren Sehen und Hören. Mit diesen potentiell unendlichen individuellen Anverwandlungen von Worten durch die Lesenden tritt eine Form der Mehrsprachigkeit in den Vordergrund, die sich nicht als Pluralität identifizierbarer Einzelsprachen darbietet. Statt einer Vielfalt verschiedener etablierter Wörterbuchsprachen holt das Gedicht jene unerschöpflichen Möglichkeiten destabilisierender Sprechakte zurück in die Schriftsprache, die die *langue*-Linguistik als »gemeinschaftszersetzende« Gefahrenquellen ausschließt.

Wer beim Lesen dennoch zum Wörterbuch greift, kann dieses Ineinander von Sprachpraxis und Schriftsprache in den Verwendungsweisen des »Mitsammen« finden, das verschiedenenorts als Begriff der Mundart gelistet ist. Man kann auf die Paraphrasierungen blicken, die die verschiedenen Nachschlagewerke für dieses Wort bereithalten und überlegen, wieso sie nicht gewählt wurden: »Gemeinsam« betont vielleicht genau das Charakteristikum der Gemeinsamkeit, das gerade nicht zur Voraussetzung der hier entworfenen Verbundenheit stilisiert werden soll. »Zusammen« lässt das entworfene Miteinander vielleicht abgeschlossener erscheinen als es sein soll. Dabei lässt sich nachverfolgen, wie und wo sich das Gedicht über die Grenzen und Regeln der Standardsprache hinwegsetzt – wo der Dichter, mit Persees gesprochen »für uns mit der Gewohnheit bricht«. Die Ankündigung des »Mitsammen« als »Sichtbares, Hörbares« lädt jedoch noch zu weiteren Formen der Annäherung ein: zum Anschauen und Abhören des Worts, das das Gedicht als Zelt auf dem Meer vor den Lesenden aufstellt. In der Form des Anfangsbuchstaben »M« mag man dabei vielleicht zwei Zeltpitzen erkennen. Im Klang der Vokale »i«, »a« und »e« hingegen hallt jener Weg nach, den das Gedicht von der festgemauerten Begriffssprache hinaus aufs offene Wasser bis hin zum halbfesten Zelt auf dem Meer durchlaufen hat: Während »Mitsammen« als Amphibracchus einen Dreischritt verkörpert, der nach einem »Hinauf« in der Mitte, der betonten Silbe, wieder »[z]urück« zu seinem Ausgangszustand, einer unbetonten Silbe, kehrt, spiegelt sich in der Vokalabfolge schließlich eine komplexere Bewegung. Vom geschlossenen Vokal »i« bewegt sie sich hier zunächst zu einem offenen Vokal, »a«, ehe das Wort seinen dritten und letzten Vokal erreicht, das »e«, auch genannt: halboffen.

Mehrsprachig lesen lassen sich so letztendlich alle Texte – wie Celans Lese Spuren zeigen auch die von Perse, ja sogar auch der *Duden*.<sup>194</sup> Mehrsprachig geschrieben hingegen, so ließe sich am Schluss dieses Kapitels festhalten, sind Texte, die solch mehrsprachige Lektüren anregen: Nicht, indem sie »für« die Lesenden mit den Gewohnheiten der Standardsprache brechen und sie zu einer neuen Ein-

193 Samuel Weber: Benjamin's -abilities. Cambridge/London 2008, S. 7.

194 Vgl. Kap. 4 – »Sprachhygiene«. Celans mehrsprachige Wörterbuchpraxis.

sprachigkeit führen, sondern, indem sie dazu einladen, auch die von ihnen entworfene poetische Sprache mehrsprachig neu ins Wanken zu bringen. Es sind Texte, die ihre Leser:innen animieren, aus geschriebenen Worten »geschriebne« zu machen, ihre eigenen Stimmen und Sprachen in der Lektüre mitsprechen zu lassen, »Sichtbares, Hörbares« (V. 24) zu versammeln und »schmal zwischen [die] Mauern« des gedruckten Textes zu schreiben – ob nur im Kopf, im lauten Lesen oder im Ansetzen des Stifts. Der Text, der vor uns liegt, wird dadurch grauer. Zum einen ganz wortwörtlich: wenn sich zwischen das Schwarz auf Weiß Gedruckte handschriftliche Notizen schieben und die klaren Konturen des Textblocks aufweichen. Zum anderen im übertragenen Sinn: wenn die Rollenverteilung zwischen Lesenden und Schreibenden an Klarheit verliert und so die Grenzen des Gedichts verschwimmen.

## 6 *In eins* (1963). Sprachgrenzen der Gemeinschaft

---

### IN EINS

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

5 Schäfchen zur Linken: er, Abadias,  
der Greis aus Huesca, kam mit den Hunden  
über das Feld, im Exil  
stand weiß eine Wolke  
menschlichen Adels, er sprach  
10 uns das Wort in die Hand, das wir brauchten, es war  
Hirten-Spanisch, darin,

im Eislicht des Kreuzers »Aurora«:  
die Bruderhand, winkend mit der  
von den wortgroßen Augen  
15 genommenen Binde – Petropolis, der  
Unvergessenen Wanderstadt lag  
auch dir toskanisch zu Herzen.

*Friede den Hütten!*<sup>1</sup>

---

1 Celan: *In eins*. In: NKG, S. 157.



## »zeitrot[e]« Gedichte, »grauere Sprache«

Am 3. Oktober 1954 schreibt Paul Celan an Isac Chiva:

Mon cher Chiva,  
voici enfin une lettre non-apocryphe – Gisèle, tu le vois bien, t'a écrit, il y a huit jours déjà, mais sa lettre était restée là, pour attendre deux poèmes qui voulaient l'accompagner. Deux poèmes »couleur-du-temps« si l'on peut dire, »zeitrot« plutôt, et que j'ai longtemps mâchés pour les rendre assez amers. J'aimerais beaucoup savoir ce que tu en penses, surtout ce que tu penses de celui que j'ai appelé »Schibboleth« (c'est un mot d'origine hébraïque qui se trouve dans l'Ancien Testament, en allemand cela veut dire à peu près »Erkennungszeichen«) et où j'ai mis, tu le vois, le souvenir de l'insurrection ouvrière de Vienne et celui de Madrid révolutionnaire.

(Mein lieber Chiva,  
hier ist endlich ein nicht-apokrypher Brief – Gisèle hat Dir – wie Du siehst – schon vor einer Woche geschrieben, aber ihr Brief war liegengeblieben, um auf zwei Gedichte zu warten, die ihn begleiten wollten. Zwei »zeitfarbene« Gedichte, wenn man will, eher »zeitrot«, die ich lange gekaut habe, um sie bitter genug zu machen. Ich wüßte zu gerne, was Du davon hältst, vor allem, was Du von dem hältst, das ich »Schibboleth« genannt habe (das Wort aus dem Hebräischen kommt im Alten Testament vor, im Deutschen bedeutet es ungefähr »Erkennungszeichen«) und in das ich, wie Du siehst, die Erinnerung an den Arbeiteraufstand in Wien und an das revolutionäre Madrid getan habe.)<sup>2</sup>

Das »Schibboleth«, das Celan hier ins Zentrum setzt, steht auch im Mittelpunkt dieses Kapitels. Bevor seine Bedeutung für das Gedicht *In eins* (1963) diskutiert wird, lohnt es, sich ihm erst einmal von den Rändern zu nähern. Im Brief an Chiva übersetzt Celan das hebräische Wort »Schibboleth« im französischen Text nicht nur ins Deutsche, er setzt den Begriff auch ins Bild, besser gesagt: Er verleiht ihm Farbe. »[C]ouleur-du-temps« seien die zwei mitgeschickten Gedichte – *Schibboleth* und *Im Meer gereift* –, »zeitrot« plutôt. Die Bezeichnung der beiden Texte als »zeitfarben«, so wird durch Celans Hinweis auf den Bezug zum Wiener Arbeiteraufstand 1934 und zum antifaschistischen Widerstand in Madrid unter Franco deutlich, unterstreicht ihre Eingebundenheit in historische Zusammenhänge. Die Texte sind von politischen Umständen gefärbt, von der Zeit also – womit, wie hier erkennbar wird, nicht nur ihre unmittelbare Entstehungszeit gemeint ist. Gefärbt scheinen sie zudem von einer konkreten politischen Gesinnung: »[Z]eitrote« Gedichte wären dann vielleicht solche, die sich unter einem bestimmten histori-

<sup>2</sup> Paul Celan an Isac Chiva, 03.10.1954. In: Briefe 1934–1970, Nr. 104, S. 171–174, hier S. 171; übers. v. Barbara Wiedemann, S. 172.

schen »Neigungswinkel«<sup>3</sup> als ›linke‹ Gedichte lesen lassen; oder aber Texte, die in Zeiten entstehen, in denen es gilt, politisch Farbe zu bekennen – mit dem Gedicht ein rotes Banner gegen den Faschismus auszurollen.

Für Celans Schibboleth-Texte gilt beides. Am 13. Februar 1962 werden in Paris die Opfer einer gewaltsam aufgelösten Demonstration gegen den Algerienkrieg beerdigt.<sup>4</sup> Eine Million Menschen versammeln sich zu einem Trauerzug. Auch Celan schließt sich ihnen an, um, wie er später in einem Brief an Louis Althusser schreiben wird, den »gestorbenen Antifaschisten die letzte Ehre [zu] erweisen«.<sup>5</sup> Unter dem Eindruck dieses linken Protestmarschs holt Celan ein Gedicht aus dem Jahr 1955 hervor:

### SCHIBBOLETH

Mitsamt meinen Steinen,  
den großgeweinten  
hinter den Gittern,

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

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

3 Paul Celan: »Antwort auf eine Umfrage der Librairie Flinker, Paris (1958)«. In: GW 3, S. 167–168.

4 Auf den Zusammenhang zwischen *In eins* und dem Massaker in der Metrostation Charonne am 13.2.1962 weisen bereits Derrida und de Lugnani hin: Vgl. Jacques Derrida: *Schibboleth*. Für Paul Celan. Wien 2012, S. 53; Silvana de Lugnani: »Politische und poetologische Aspekte der Lyrik Paul Celans. Zwei Momente einer einheitlichen Haltung«. In: Friedbert Aspetsberger (Hg.): *Österreichische Literatur seit den zwanziger Jahren*. Wien 1979, S. 81–96, hier S. 88.

5 Paul Celan an Louis Althusser am 12.02.1962. In: *Briefe 1934–1970*, Nr. 425, hier S. 375. Im Original lautet der vollständige Satz: »Je vous ai téléphoné tout à l'heure à l'Ecole dans l'intention de vous demander où et à quelle heure je pourrai me joindre, demain, à ceux de la rue d'Ulm, qui iront rendre hommage aux antifascistes morts le huit février.« Auf dem von ihm aufbewahrten Flugblatt des Trauerzugs notierte Celan das Datum »13. Februar 1962« (vgl. Wiedemann: »Kommentar«. In: NKG, S. 821).

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

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

Einhorn: du weißt um die Steine,  
 du weißt um die Wasser,  
 25 komm,  
 ich führ dich hinweg  
 zu den Stimmen  
 von Estremadura.<sup>6</sup>

Im Anschluss an die Relektüre dieses Textes verfasst er mit *In eins* (1963) ein neues »zeitrot[es]« Gedicht«, das die antifaschistische Parole *No pasarán* noch einmal aufgreift und bekräftigt. Über dieses wiederholte, wiedergeholte »Erkennungszeichen« schreibt Celan rückblickend an Gerhard Kirchhoff:

Das »No pasarán« – ich hatte übrigens Anlass, es in meinem letzten Gedichtband »Die Niemandsrose« zu wiederholen – ist tatsächlich der Kampfruf (und das Erkennungszeichen) aus dem spanischen Bürgerkrieg. Vielleicht ist es am besten durch »Sie kommen nicht durch« wiederzugeben.<sup>7</sup>

Die »rote« Parole *No pasarán* verleiht den beiden Texten »Zeitröte«. Worin aber zeigt sich diese Färbung, wenn nicht allein in »linkem Inhalt«? Celans Beschreibung, dass Gedichte »bereits in der Wolle gefärbt« sind,<sup>8</sup> betont – gemäß dem sinnbildlichen Gebrauch der Formulierung in politischen Diskursen – eine feste Überzeugung, die »tiefer« geht als eine Wiedergabe von Parolen. Als Beschreibung

<sup>6</sup> Celan: Schibboleth. In: NKG, S. 157.

<sup>7</sup> Paul Celan an Gerhard Kirchhoff, 15.01.1964. In: Briefe 1934–1970, Nr. 491, S. 659–660, hier S. 660.

<sup>8</sup> Celan: Mikrolithen, Nr. 252.5, S. 140.

eines gestalterischen Verfahrens verweist die Färbung ›in der Wolle‹ zudem auf eine untrennbare Verflochtenheit von Inhalt und Form, die im Sprechen über die Texte nicht analytisch aufzudröseln ist. Das lädt dazu ein, den Begriff »zeitrot« – wie den der ›graueren Sprache‹ – auch auf die sprachliche Verfasstheit der Gedichte zu beziehen. Dass Celan *No pasarán* im spanischsprachigen Original in die Gedichte stellt, obgleich es sich, wie er im Brief an Kirchhoff schreibt, als »Sie kommen nicht durch« durchaus übersetzen ließe, ist hierbei ausschlaggebend. Zur Wirkung der Parole als ›antifaschistisches Gegenwort‹ in *In eins* gehört, dass sie unübersetzt, kursiviert im Text erscheint. Mit der Bezeichnung »zeitrot«, so meine These, verknüpft sich also eine bestimmte mehrsprachige Schreibweise. Im Verlauf dieses Kapitels wird beleuchtet, wie Celan diesen in *Schibboleth* (1955) entfalteten mehrsprachigen Stil in *In eins* (1963) aufgreift und abwandelt, bevor er ihn – wie das darauffolgende Kapitel zeigt – in seinem dritten Schibboleth-Text *Give the word* (1968) schließlich fast vollständig in den Hintergrund treten lässt. Das Rot der Texte, so ließe sich diese Entwicklung umschreiben, scheint in der Abfolge der drei Gedichte allmählich grauer zu werden. Welche mehrsprachigen Verfahren und politischen Implikationen damit verbunden sind, will ich in einer fokussierten Analyse von *In eins* (1963) herausarbeiten, da sich der Text gewissermaßen als Scharnierstelle zwischen den beiden Stilrichtungen lesen lässt: als Umschlagpunkt von roter in immer ›grauere‹ Mehrsprachigkeit. Der Ergrauungsprozess, der in der Konstellation der drei Texte hervortritt, vollzieht sich hier bereits im Kleinen.

### »No pasarán«. Schibboleth 1955/1963

Damit nun aber zum zentralen Wort: »Schibboleth« (c'est un mot d'origine hébraïque qui se trouve dans l'Ancien Testament, en allemand cela veut dire à peu près ›Erkennungszeichen‹).<sup>9</sup> Als eben solch ein »Erkennungszeichen« bezeichnet Celan in seinem Brief an Kirchhoff den antifaschistischen »Kampftruf« *No pasarán* – »Sie kommen nicht durch«. Die feste Grenze, die die Parole markiert, wird so mit jener Grenzziehung verknüpft, die dem hebräischen Wort שיבולת für Fluss, Strom oder Ähre die späteren Bedeutungen von Passwort oder Erkennungszeichen anheftete. Es handelt sich um die berühmte Grenzszene aus dem alttestamentarischen Buch der Richter, in der die unterschiedliche Ausspra-

---

9 Celan an Chiva, 03.10.1954, S. 171.

che von שיבולת als Markierung sozialer Zugehörigkeit zum tödlichen Differenzkriterium wird:<sup>10</sup>

Und die Gileaditer besetzten die Furten des Jordans vor Ephraim. Wenn nun einer von den Flüchtlingen Ephraims sprach: Lass mich hinübergehen!, so sprachen die Männer von Gilead zu ihm: Bist du ein Ephraimter? Wenn er dann antwortete: Nein!, ließen sie ihn sprechen: Schibboleth [שיבולת]. Sprach er aber: Sibboleth [סיבולת], weil er's nicht richtig aussprechen konnte, dann ergriffen sie ihn und erschlugen ihn an den Furten des Jordans, so dass zu der Zeit von Ephraim fielen zweiundvierzigtausend. (Ri 12, 5–6)

Eine Sprachgrenze entfaltet hier auf brutalste Art und Weise ihre Wirkung als soziale Grenze, die denjenigen, die als nicht-zugehörig identifiziert werden, den Tod bringt. Das Schibboleth fungiert als Losungswort, das seine gruppenbildende Kraft jedoch nicht aus dem gängigen Differenzprinzip von ›Kenntnis versus Unkenntnis‹ der Parole gewinnt.<sup>11</sup> Gemeinschaft ist hier Sprachgemeinschaft in einem existentiellen, dem Körper eingeschriebenen Sinne. Wie Derrida in seiner Studie *Schibboleth. Pour Paul Celan* (1986) betont, können die Ephraimter »Schibboleth« nicht aussprechen, auch wenn sie die ›richtige‹ Aussprache kennen. Der Schibboleth-Test ist somit explizit darauf angelegt, kognitiv erwerbbares Wissen zu umschiffen.

Für Marc Redfield, der dem Phänomen mit *Shibboleth. Judges, Derrida, Celan* (2020) eine ganze Studie gewidmet hat, ist ›Schibboleth‹ daher weniger, mehr und etwas anderes als ein Wort (»less more and other than a word«).<sup>12</sup> Seine Semantik spielt bei der Aussprache eines Schibboleths in der Tat keine Rolle mehr. Das Wort wird vielmehr wie ein Ding übergeben, was sich in seinem englischsprachigen Gebrauch bis heute widerspiegelt: »Shibboleth« bezeichnet hier neben Passwort und Erkennungszeichen auch formelhafte, zum Klischee erstarrte Rede. Redfield verortet diese zwei Grundtendenzen des Schibboleths – das Ziehen einer sozialen Grenze (Losungswort, Erkennungszeichen) und das Erstarren, Dinghaft-Werden (Formel, Klischee) – im alttestamentarischen Kontext. Die Szene am Jordan ereigne sich vor dem Hintergrund der babylonischen Sprachverwirrung, in der Sprachgrenzen nicht erstmals hervorgebracht, wohl aber auf irritierende Weise neu gezogen werden. Diese Erfahrung – »that the differences among lan-

<sup>10</sup> Im Hebräischen (שיבולת) kann das Wort, wenn es wie hier unpunktiert steht, entweder »Schibboleth« oder »Sibboleth« ausgesprochen werden.

<sup>11</sup> Vgl. Markus May: »Schibboleth und dialogisches Prinzip. Anmerkungen zu Martin Buber und Paul Celan«. In: Südostdeutsche Vierteljahresblätter 50 (2001), S. 269–275, hier S. 269.

<sup>12</sup> Marc Redfield: *Shibboleth. Judges, Derrida, Celan*. New York 2020, S. 1.

guages and peoples can always turn uncertain and contestable«<sup>13</sup> – bedinge die Erfindung des Schibboleth-Tests:

[T]he shibboleth test is necessary because the difference between self and other, friend and enemy, family member and stranger, has threatened to become illegible. [...] the greater the uncertainty between these categories, the greater the need for a formalized test in order to produce the border that produces other and self as enemy and friend.<sup>14</sup>

Davon ausgehend rekonstruiert Redfield, wie Celan den Begriff ›Schibboleth‹ trotz seiner blutigen alttestamentarischen Geschichte affirmativ aufgreift und auf das Feld der Dichtung überträgt. Seine Lektüren von *Schibboleth* und *In eins* zeigen, dass Celans Affirmation des Begriffs, im Wissen um die Brutalität des Schibboleth-Prinzips, eine Affirmation unter Vorbehalt bleibt. Die Umdeutung des alttestamentarischen »Schibboleth« zum antifaschistischen Losungswort erfordert Einiges an Umbauarbeit. Vor allem, so Redfield, gilt es, sich den zwei Mechanismen zu entscheiden, die das tödliche Potenzial des Schibboleth-Tests ausmachen: Klare Grenzziehung und Verdinglichung des Worts. Celan treibe die Vermeidung einer stabilen Festlegung des Schibboleths dabei so weit, dass in den Schibboleth-Gedichten letztendlich fraglich werde, welches Wort denn nun eigentlich das Losungswort sei.<sup>15</sup> Was im Brief an Kirchhoff klar ausgemacht scheint – *No pasarán* ist das »Erkennungszeichen« – ist im Gedicht keine gesicherte Grundlage.

Schon Derrida hat die Bedeutung der Mehrsprachigkeit in diesem Zusammenhang kommentiert: Schibboleth, schreibt er, sei »Babel in *einer einzigen Sprache*«. <sup>16</sup> Während die Gileaditer versuchen, diese Vermischung aufzulösen und die Grenzen klar konturierter Sprachgemeinschaften wiederherzustellen, werde dieses Ineinander in Celans mehrsprachigem Schreiben begrüßt. Sowohl Derrida

---

13 Redfield: *Schibboleth*, S. 20.

14 Redfield: *Schibboleth*, S. 20–22.

15 Dazu Redfield: »From its opening date to its final exclamation, the poem pivots around its ›erwachtes Schibboleth,‹ without allowing any word or phrase in any of its many languages (German, dialect German, French, Hebrew, Spanish, Russian, Latin, Greek, along with an unexemplified reference to ›shepherd-Spanish‹) to claim authority as the keyword of passage« (Redfield: *Schibboleth*, S. 58).

16 Derrida: *Schibboleth*, S. 59, Kursivsetzung im Original. Erwähnt wird die Sprachenvielfalt des Gedichts eigentlich in fast allen Interpretationen. Näher thematisieren sie neben Derrida und Redfield auch Michael Jakob: »In-Eins-Bildung. Zur poetischen Verfahrensweise in einem Gedicht von Paul Celan«. In: Dietmar Goltschnigg & Anton Schwob (Hg.): *Die Bukowina. Studien zu einer versunkenen Literaturlandschaft*. Tübingen 1990, S. 367–384 und Jadwiga Kita-Huber: »Die Lyrik Paul Celans als Grenzdialog. Exemplifiziert am Gedicht ›In eins‹«. In: Norina Procopan u.a. (Hg.): *Dialoge über Grenzen. Beiträge zum 4. Konstanzer Europa-Kolloquium*. Klagenfurt 2008, S. 150–169.

als auch Redfield betrachten *In eins* entsprechend als ein Gedicht, in dem sich verschiedene unübersetzte Wörter und Wendungen zu einem dichterischen Idiom, »in eins« fügen, ohne ihre Differenz zu verlieren: »Feber« (V. 1), »Schibboleth« (V. 2), »Peuple de Paris« (V. 3f.), »No pasarà« (V. 4). Wie ich in meiner Lektüre zeigen möchte, stellt diese Form der ›Vielheit in der Einheit‹ jedoch nur eine Variante multilingualen Schreibens dar. Gerade der Schibboleth-Test zeigt, dass Sprachgrenzen nicht nur zwischen Wörtern verlaufen, sondern mitten durch diese hindurch. Wie aber können wir uns ›Babel in einem einzigen Wort‹ vorstellen und wie könnten auf dieser Ebene Versuche aussehen, die gewaltsamen Schibboleth-Mechanismen zurückzunehmen? Mit diesen Fragen im Hinterkopf richte ich nachfolgend den Blick auf *In eins* (1963). Ausgangspunkt für die Beleuchtung der verschiedenen Formen mehrsprachigen Schreibens und ihrer gemeinschaftsbildenden Dynamiken stellt dabei das zentrale Vergemeinschaftungsmoment des Gedichts dar: die Aussprache des Schibboleths. Zunächst ist daher der Akt dieser Wortübergabe an die Sprechinstanz genauer zu betrachten: Was für eine Begegnung wird hier dargestellt? Welche Verbindungen treten zutage? Und inwiefern handelt es sich dabei um ein Moment der Gemeinschaftsbildung?

## Verbindendes – vom ›mit‹ zum ›auch‹

*In eins* erschien 1963 in Celans Zyklus *Die Niemandrose*. Das Gedicht ging aus verschiedenen fragmentarischen Entwürfen hervor, die Celan zu Beginn des Jahres 1962 verfasste und wohl am 24. Mai 1962 zur finalen Fassung zusammenfügte.<sup>17</sup> Der Titel *In eins* lässt sich jedoch nicht nur als Beschreibung der Entstehungsgeschichte des Textes lesen.<sup>18</sup> Wie von der Forschung herausgestellt wurde, erweist sich das Ineinanderführen, das *In eins*-Setzen, als grundlegendes Kompositionsprinzip des Gedichts: Verschiedene Räume, Sprachen und historische Ereignisse werden hier in einen gemeinsamen Zusammenhang gestellt.<sup>19</sup> Im Folgenden soll

17 Vgl. Barbara Wiedemann: »Kommentar«. In: NKG, S. 820. Die 1963 in *Die Niemandrose* abgedruckte Fassung unterscheidet sich in einigen Einzelheiten schließlich auch noch einmal von dem Entwurf vom 24. Mai 1962. Alle Fassungen und Vorstufen des Gedichts finden sich in: TCA/M, S. 106f. Zur Textgenese von *In eins* vgl. zudem Axel Gellhaus: »In statu nascendi« – Paul Celan: *Die Niemandrose* und ihre Frühstadien am Beispiel der Genese von *In Eins*. In: *Editio* 18 (2004), S. 156–174.

18 Wiedemann: »Kommentar«. In: NKG, S. 821.

19 Vgl. u.a. Thomas Sparr: »Kommentar zu ›In eins‹«. In: Jürgen Lehmann (Hg.): *Kommentar zu Paul Celans »Die Niemandrose«*. Heidelberg 1997, S. 270–276, hier S. 270; Ute Maria Oelmann:

diese Ineinanderführung als Gemeinschaftsbildungsprozess in den Blick genommen werden, wobei der Schwerpunkt auf der gruppenbildenden Wirkung von Sprache liegt – initiiert durch die Übergabe des Schibboleths.

Das Gedicht setzt mit einer Datierung ein. Nach dieser zeitlichen Einordnung wird das Erwachen eines Schibboleths benannt – eine Vorausdeutung auf die Übergabe des Wortes in der zweiten Versgruppe: Seine Aussprache ist hier noch nicht vollzogen, kündigt sich aber bereits an. Es folgt die Anrede der Bevölkerung von Paris in Form einer Solidaritätsbekundung (»Mit dir«) und schließlich die politische Parole *No pasarán*. Trotz der konkreten zeitlichen Verortung erscheinen diese ersten vier Zeilen des Textes sonderbar entrückt. Eine Sprechinstanz tritt hier noch nicht in Erscheinung, lediglich in der Ansprache »Mit dir, / Peuple / de Paris« (V. 2f.) lassen sich Koordinaten eines Kommunikationszusammenhangs erahnen. Der Eindruck der Entrücktheit wird zudem durch die scheinbar unverbundene Aneinanderreihung vier ganz unterschiedlicher Sprechakte erzeugt: eine Datierung, eine Beschreibung, eine Anrede und eine politische Parole. Auch auf syntaktischer Ebene sind diese vier Elemente klar voneinander getrennt: Zum einen durch die viermal gesetzte Satzzeichengrenze des Punktes, zum anderen durch die beinahe gänzliche Abwesenheit von Verben, die es erschwert, Bezüge zwischen den vier Teilen herzustellen. Dass das einzige Verb der Versgruppe, »erwachen«, in Partizipform (»erwachtes Schibboleth«, V. 2) steht – also auf ein bereits abgeschlossenes Geschehen verweist und eher attributive Qualität besitzt – verstärkt die Handlungsarmut der Zeilen und damit die Schwierigkeit, narrativisierende Verbindungen zwischen den einzelnen Teilen herzustellen. Zu Beginn präsentiert das Gedicht damit vier separate Einheiten, die durch ihre Konstellierung in einer Versgruppe zwar in einen gemeinsamen Zusammenhang gestellt werden, jedoch weiterhin klar voneinander abgegrenzt sind.

Mit Beginn der zweiten Versgruppe vollzieht sich ein markanter Stilwechsel. Auf die kurzen, durch Punkte separierten Satzeinheiten folgt nun ein langer Schachtelsatz, der sich über 15 Zeilen, zwei Versgruppen, erstreckt. Untergliedert ist er ausschließlich durch »offene« Interpunktionszeichen wie Doppelpunkt, Gedankenstrich und Komma, erst der Punkt am Ende der dritten Versgruppe (V. 17) markiert als abschließendes Satzzeichen eine stabile Grenze.<sup>20</sup> Diese Veränderung

---

Deutsche poetologische Lyrik nach 1945. Ingeborg Bachmann, Günter Eich, Paul Celan. Stuttgart 1980, S. 281; Jakob: »In-Eins-Bildung«.

<sup>20</sup> Mit offenen Satzzeichengrenzen, insbesondere mit dem Doppelpunkt als »Grenzbefestigung mit Guckloch« (Jürgen Fohrmann: »Aufklärung als Doppelpunkt (:).« In: Helmut Schmiedt & Helmut J. Schneider (Hg.): *Aufklärung als Form. Beiträge zu einem historischen und aktuellen Problem*, Würzburg 1997, S. 64–77, hier S. 66) beschäftigt sich Kap. 3 – *Wolfsbohne [1959]*, »nicht: Lupine«. *Graue Literatur und die Abgrenzung von der Nationalsprache*.



im Satzbau geht mit der Hinwendung zu einem ›erzählerischen‹ Stil einher. Nach den einleitenden »Schäffchen zur Linken« (V. 5), die Glück verheißen,<sup>21</sup> beginnt die Beschreibung einer Szene mit linearem Handlungsverlauf: Auf offenem Feld begegnet ein »wir« (V. 10), die Sprechinstanz des Gedichts, Abadias, einem »Greis aus Huesca« (»er«, V. 5f.), der ihnen ein Wort in die Hand spricht, das sie benötigen. Das verbindende »darin« (V. 11) leitet zur dritten Versgruppe und damit zu einer weiteren Szene über, die in dem Wort zu stecken scheint, aus ihm herauszulesen ist: Im Licht eines Schiffes erscheint die winkende Hand eines Bruders, der dem Gegenüber vielsagende Blicke zuwirft. Diese ›Begegnung in der Begegnung‹ provoziert ein im Gedankenstrich versinnbildlichtes Erkenntnismoment, das im Erkennen einer Gemeinsamkeit besteht: »Petropolis, der / Unvergessenen Wanderstadt lag / *auch dir* toskanisch zu Herzen.« (V. 15ff., Hervorhebung J.M.W.) Wer genau hier adressiert wird – ob das bereits in der ersten Versgruppe mit ›du‹ angesprochene »Peuple de Paris« (V. 3f.), der zuvor durchgängig als ›er‹ bezeichnete Abadias, der im Wort aufscheinenden Bruder oder gar eine unbekannte weitere Instanz, bleibt offen. Klar ist nur, dass die Sprechinstanz und dieses Du eine durch das Wort offenbarte Gemeinsamkeit teilen – ihre Verbundenheit mit einem Ort namens »Petropolis«, der Wanderstadt der »Unvergessenen« (V. 14f.).

Die sozial verbindende Kraft des Schibboleths, seine vergemeinschaftende Wirkung, zeichnet sich also bereits im stilistischen Kontrast zwischen der ersten Versgruppe auf der einen und der zweiten und dritten Versgruppe auf der anderen Seite ab: Während das Wort in der ersten syntaktisch abgehackt wirkenden Versgruppe lediglich erwacht und noch nicht ausgesprochen ist, wechselt das Gedicht mit Eröffnung der Szene der Wortübergabe in einen verbindenden Stil. Analog dazu findet auch eine Verschiebung in der Anrede statt: vom »Mit dir« (V. 2) der ersten Versgruppe – einem Ausdruck der Solidarisierung mit einem nicht näher charakterisierten Anderen – zum »auch dir« (V. 17) der dritten Versgruppe – einer Zusammengehörigkeitsbekundung, basierend auf dem Erkennen von Gemeinsamkeiten. Dieser Übergang vom »mit« zum »auch« lässt sich als Übergang von eher losem Miteinander zu *Gemeinschaft* im engen Wortsinne lesen, initiiert durch die Aussprache des Schibboleths. Während das ›mit‹ grundlegend Unterschiedliches verbinden kann, verweist das ›auch‹ auf eine Gemeinschaft, die auf dem »Prinzip der Identität und der Gleichheit ihrer Mitglieder« basiert, darauf, »etwas miteinander ›gemein‹«<sup>22</sup> zu haben.

<sup>21</sup> Darin klingt die Redensart ›Schäffchen zur Linken lassen Glück dir winken, Schäffchen zur Rechten bringen alles zum Schlechten!‹ an.

<sup>22</sup> Vivian Liska: *Fremde Gemeinschaft. Deutsch-jüdische Literatur der Moderne*. Göttingen 2011, S. 10.

Dass diese in der »auch dir«-Anrede festgestellte Gemeinsamkeit tatsächlich Gemeinschaft stiftet, also über die Zweisamkeit einer dialogischen Ich-Du-Begegnung – wie sie in der Dichtung Celans oft ausgemacht wurde<sup>23</sup> – hinausreicht, zeigt sich deutlich an der breit angelegten und letztlich nur schwer einzugrenzenden Personenkonstellation von *In eins*: Schon in der ersten Versgruppe des Gedichts verbirgt sich hinter dem angesprochenen Du eine nicht gerade überschaubare Gruppe, die Bevölkerung von Paris. Auch bei der Sprechinstanz handelt es sich nicht um ein einzelnes Individuum, sondern um ein »wir« (V. 10), dessen Mitglieder wiederum nicht genauer ausgemacht werden. In der Begegnung dieses Wirs mit Abadias, dem »Greis aus Huesca«, vollzieht sich gleich noch eine weitere Begegnung, die mit dem unbekannten Besitzer der Bruderhand. Ob das Du der dritten Versgruppe schließlich eine dieser Personen meint oder gar noch einen weiteren Adressaten mit hinzuzieht, bleibt zudem offen. Anstatt die Begegnung, die das Gedicht ins Zentrum stellt, unter dem Leitbegriff des Dialogischen zu betrachten, wie es in einigen Interpretationen bereits unternommen wurde,<sup>24</sup> möchte ich den Fokus daher auf die gemeinschaftsbildende Tendenz des Textes richten, die sich gerade in der Überschreitung einer als Zwiesprache verstandenen Dialogsituation manifestiert.<sup>25</sup> Gadamers berühmte Fragestellung zu Celans *Atemkristall* »Wer bin ich und wer bist du?«<sup>26</sup> verkompliziert sich in der hier angestrebten Analyse somit zur durchaus uneleganteren Frage: Wer sind du und er und wir; und wie kommen sie zusammen?

---

23 Vgl. James K. Lyon: »Paul Celan and Martin Buber: Poetry as Dialogue«. In: IMLA 86/1 (1971), S. 110–120; Hans-Georg Gadamer: Wer bin Ich und wer bist Du? Ein Kommentar zu Paul Celans Gedichtfolge »Atemkristall«. Frankfurt/Main 1973; Monika Schmitz-Emans: Poesie als Dialog. Vergleichende Studien zu Paul Celan und seinem literarischen Umfeld. Heidelberg 1993; Bernhard Fassbind: Poetik des Dialogs. Voraussetzungen dialogischer Poesie bei Paul Celan und Konzepte von Intersubjektivität bei Martin Buber, Martin Heidegger und Emmanuel Levinas. München 1995; Gilda Encarnação: Fremde Nähe. Das Dialogische als poetisches und poetologisches Prinzip bei Paul Celan. Würzburg 2007.

24 Vgl. May: »Schibboleth und dialogisches Prinzip«; Kita-Huber: »Die Lyrik Paul Celans als Grenzdialog«.

25 In dieser Ausweitung der Perspektive über das Dialogische hinaus knüpfe ich an Ruven Karr an, der in seiner Studie *Die Toten im Gespräch* (2015) die große Bedeutung trialogischer Strukturen in Celans Werk herausgearbeitet hat. Die drei Instanzen, die Karr als Gesprächsteilnehmer dieses Trialogs identifiziert – der Dichter, der Gesprächspartner, die Toten –, sind, wie hier zu zeigen sein wird, auch für die poetische Gemeinschaftsbildung in *In eins* zentral. (Vgl. Ruven Karr: *Die Toten im Gespräch*. Trialogische Strukturen in der Dichtung Paul Celans. Hannover 2015, hier S. 12).

26 Vgl. Hans-Georg Gadamer: Wer bin Ich und wer bist Du? Kommentar zu Paul Celans Gedichtfolge »Atemkristall«. Frankfurt/Main 1973.

## Wie kann Gemeinschaft (mehrsprachig) werden? Celan liest Martin Buber

Um diese instanzreiche Begegnung genauer zu durchdringen, lohnt es, einen Begegnungsphilosophen heranzuziehen, mit dem sich Paul Celan insbesondere im ›Zeitraum Niemandsrose‹ intensiv befasst hat und dessen prägender Einfluss auf sein Werk von der Forschung vielfach herausgestellt wurde: Martin Buber. Anstelle von Bubers Dialogprinzip, das er in Schriften wie *Ich und Du* (1923) oder *Das dialogische Prinzip* (1954) ausgearbeitet hat und das im Zusammenhang mit Celans Dichtung bereits rege diskutiert worden ist,<sup>27</sup> möchte ich den Blick jedoch explizit auf Bubers Überlegungen zur Gemeinschaft richten. Die Grundzüge von Bubers Gemeinschaftsdenken lassen sich am besten an seinem Vortrag *Wie kann Gemeinschaft werden?* rekonstruieren, den Buber 1930 auf einer Tagung des Verbandes der jüdischen Jugendvereine Deutschlands in München verlas.<sup>28</sup> Ergänzt wird dessen Lektüre um Seitenblicke auf einen weiteren Text Bubers, mit dem sich Celan intensiv beschäftigt hat: das Themenheft *Gemeinschaft* aus der Reihe *Worte an die Zeit* (1919).

Bubers Gemeinschaftsreflexionen sind Zeugnisse der regen Auseinandersetzung mit der Idee der Gemeinschaft in der Weimarer Republik, die sich in Anlehnung an Helmuth Plessners kritische Zeitdiagnose als breitenwirksame ›Gemeinschaftseuphorie‹ beschreiben lässt.<sup>29</sup> Von ihr ergriffen waren keinesfalls nur nationalistisch-konservative Gruppierungen. Ausgehend von Ferdinand Tönnies wirkmächtiger Dichotomisierung von »Gesellschaft« und »Gemeinschaft« avancierte »Gemeinschaft« Anfang des 20. Jahrhunderts zum Sehnsuchtsbegriff für Gesellschaftskritik ganz unterschiedlicher politischer Couleur und begeisterte Mitglieder der Jugend- und Wandervogelbewegung ebenso wie anarcho-sozialistische Kreise.<sup>30</sup> Auch jüdische Denker wie Martin Buber und Gustav Landauer, beide einflussreiche Größen für Paul Celan, partizipierten aktiv an diesen Gemeinschaftsdiskursen und erkundeten in ihrem Schreiben unterschiedliche Möglichkeiten zur Verwirklichung

27 Vgl. Fassbind: Poetik des Dialogs; Jadwiga Kita-Huber: »Martin Buber und Paul Celan. Zur Poetik des Dialogs«. In: Hartmut Kircher (Hg.): Avantgarden in Ost und West. Literatur, Musik und bildende Kunst um 1900. Köln 2002, S. 317–336; Lyon: »Paul Celan and Martin Buber: Poetry as Dialogue«; May: »Schibboleth und dialogisches Prinzip«.

28 Vgl. Martin Buber: »Wie kann Gemeinschaft werden?«. In: Ders.: Der Jude und sein Judentum. Gesammelte Aufsätze und Reden von Martin Buber. Köln 1963, DLA, BPC:K039, S. 358–475.

29 Vgl. Helmuth Plessner: Grenzen der Gemeinschaft. Eine Kritik des sozialen Radikalismus. Frankfurt/Main 2002.

30 Vgl. dazu u.a. Juliane Spitta: Gemeinschaft jenseits von Identität? Über die paradoxe Renaissance einer politischen Idee. Bielefeld 2013, hier insbesondere S. 193–204.

von alternativen Formen des Zusammenlebens. In der Konstellierung von Bubers Überlegungen zu Gemeinschaft mit Celans Gedicht *In eins* wird erkennbar, wie Celan an Gemeinschaftsutopien dieser Zeit anknüpft; jedoch zeigt sich ebenso deutlich, dass die Sehnsucht nach Gemeinschaft für ihn, der nach der mörderischen Radikalisierung der Gemeinschaftsidee im Nationalsozialismus schreibt, von grundlegenden Komplikationen durchsetzt ist. So ist auch *In eins*, wohl einer der gemeinschaftsbejahendsten Texte der *Niemandrose*, von jener Sensibilität für die potentiellen Gefahren von Gemeinschaft geprägt, die Celan zu einer bedeutenden dichterischen Schlüsselfigur für die dekonstruktiven Positionen der französischen ›communitas‹-Diskussion (geführt von Nancy, Derrida, Badiou, Esposito und anderen) gemacht hat. Die Idee einer ›uncommon community‹, wie sie in diesen philosophischen Ansätzen skizziert wird, findet sich, wie Liska gezeigt hat,<sup>31</sup> auch schon bei Celan – und wie ich zeigen möchte, auch in *In eins*. Mehrsprachig umgesetzt wird sie, so meine Kernthese, gerade dort, wo Mehrsprachigkeit – oberflächlich betrachtet – aus dem Text zu verschwinden scheint: Wo das »mit dir« zum »auch dir« wird und Gemeinsamkeit und Einsprachigkeit den Text zu bestimmen scheinen. Was diese Vorstellung mehrsprachiger Gemeinschaft im Detail auszeichnet, lässt sich am besten vor der Kontrastfolie eines emphatisch einsprachigen Gemeinschaftsdenkens erläutern. Ausgehend von Bubers Text *Wie kann Gemeinschaft werden?* (1930) bewegt sich das Kapitel also schrittweise auf die für Celan drängende Frage zu: Wie kann Gemeinschaft mehrsprachig werden?

## Gabe, Mitte, Bruder – Topoi der Gemeinschaft

Bubers Gemeinschaftstexte sind in vielerlei Hinsicht charakteristisch für die Gemeinschaftsdiskurse der Weimarer Republik. Zu den Grundannahmen, die diese Diskussionen bestimmen, gehört zuallererst die binäre Gegenüberstellung von »Gesellschaft« und »Gemeinschaft«, die Buber im Anschluss an Max Weber und Ferdinand Tönnies zur Grundlage seiner Ausführungen macht.<sup>32</sup> Das von Celan studierte Heft zum Thema *Gemeinschaft* eröffnet direkt mit einem Tönnies-Zitat:

31 Vgl. Liska: Fremde Gemeinschaft, insbesondere Kap. 8, 9 (S. 153–191) & 14 (S. 271–296).

32 Vgl. Buber: »Wie kann Gemeinschaft werden?«, DLA, BPC:K039, S. 360.

»Und da die gesamte Kultur in gesellschaftliche und staatliche Zivilisation umgeschlagen ist, so geht in dieser ihrer verwandelten Gestalt die Kultur selber zu Ende; es sei denn, daß ihre zerstreuten Keime lebendig bleiben, daß Wesen und Ideen der Gemeinschaft wiederum genährt werden und neue Kultur innerhalb der untergehenden heimlich entfalten.«

Tönnies, Gemeinschaft und Gesellschaft<sup>33</sup>

Und auch den Titel von *Wie kann Gemeinschaft werden?* übersetzt Buber gleich zu Beginn des Textes in die modernekritische Frage, »wie man Menschen, die in das Getriebe der heutigen Wirtschaft, in diesen ungeheuren Apparat mit ihren Kräften, mit ihrer Zeit einbezogen sind, die Luft echter Gemeinschaft zuführen könne, die in diesem Getriebe keinen Ort zu haben scheint«.<sup>34</sup> Jenseits ihrer diversen politischen Stoßrichtungen eint die unterschiedlichen Gemeinschaftsentwürfe, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts aus dem Boden schießen, also ein gemeinsames Gegenbild: die industrielle Massengesellschaft der Moderne. Tönnies wie Weber zufolge handelt es sich bei dieser »Gesellschaft« um einen zweckorientierten Verbund, der auf Interessen begründet sei, während »Gemeinschaft« auf einem tieferen Gefühl der Verbundenheit, einem Wollen basiere. Als charakteristische Interaktionsform der Gesellschaft nennt Tönnies folglich den Tausch, für die Gemeinschaft die Gabe.<sup>35</sup> Während Marcel Mauss in seinem für die soziologische Auseinandersetzung mit der Gabe prägenden *Essai sur le don* (1923/24) die Gabe als eine soziale Handlung begreift, die verbindend wirkt, weil sie Erwidderung verlangt (Gabentausch), ist die Gabe für Tönnies gerade als Akt der Uneigennützigkeit, als selbstlose Handlung gemeinschaftsstiftend (»reine Gabe«).<sup>36</sup> Auch in Celans Gedicht *In eins* steht ein solcher Akt der »reinen« Gabe im Mittelpunkt: Die Aussprache des Worts ist als Übergabe inszeniert – Abadias spricht es dem Wir »in die Hand« (V. 10). Eine Gegenleistung im Sinne des Tauschs erhält er dafür

33 Martin Buber: Worte an die Zeit. Eine Schriftenreihe. Heft 2: Gemeinschaft. Wien/Zürich 1919, DLA, BPC:MPF II/98:0053, S. 5.

34 Buber: »Wie kann Gemeinschaft werden?«, DLA, BPC:K039, S. 350.

35 Vgl. Ferdinand Tönnies: »Gemeinschaft und Gesellschaft«. In: Alfred Vierkandt (Hg.): Handwörterbuch der Soziologie. Stuttgart 1982, S. 27–38, hier S. 30.

36 Vgl. Marcel Mauss: Die Gabe. Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften. Frankfurt/Main 1990, S. 50–51. Tönnies steht damit in einem Diskurs der die Gabe dezidiert in Opposition zum Tausch setzt – eine Gegenüberstellung, die sich bis in Derridas Überlegungen zur Gabe in *Donner le temps* (1993) nachverfolgen lässt: »Gabe gibt es nur, wenn es keine Reziprozität gibt, keine Rückkehr, keinen Tausch, weder Gegengabe noch Schuld« (Jacques Derrida: Falschgeld. Zeit geben I. München 1993, S. 22–23). Bezeichnenderweise ist diese Art der »reinen« Gabe bei Derrida allerdings nur noch als »unmögliche Möglichkeit« denkbar, da jede Gabe ihren Empfänger irgendwie verpflichtet – sei es auch nur zu Dank – und so indirekt zum Tausch wird (Derrida: Falschgeld, S. 23).

nicht. Und auch im Gedicht wirkt diese Gabe gemeinschaftsstiftend. Durch sie erkennt das Wir in der dritten Versgruppe seine Verbundenheit mit dem angesprochenen Du. Das übergebene Wort verdeutlicht: »Petropolis, der / Unvergessenen Wanderstadt lag / auch dir toskanisch zu Herzen.« (V. 15ff.)

In diesen Zeilen zeigt sich auch, dass das Gedicht eine Form der Verbundenheit ins Zentrum rückt, die über den Besitz geteilter Eigenschaften zwischen verschiedenen Individuen hinausgeht. Statt einer Gemeinsamkeit, die sich allein aus der Relation zwischen den Instanzen der Begegnung speist (»Wir sind so und du bist auch so«), sind die Personen durch ihre Bezogenheit auf eine weitere Instanz verbunden: »Petropolis« (V. 14), die »Wanderstadt« der »Unvergessenen« (V. 15). Dieser gemeinsame Bezugspunkt, eine geteilte »Mitte«, ist nach Buber Voraussetzung jeder Art von Gemeinschaft: »[W]enn Menschen eine lebendige Mitte haben, um die sie gereiht sind, dann entsteht Gemeinschaft zwischen ihnen. [...] Nicht durch die Kreisziehung, sondern durch die Radienziehung entsteht Gemeinschaft.«<sup>37</sup> Die Ausrichtung auf ein geteiltes Zentrum ist es, was für Buber den Unterschied zwischen gemeinschaftlicher Verbundenheit und bloßen Gemeinsamkeiten zwischen einzelnen Individuen ausmacht. Gemeinschaft, so erklärt Buber, sei »Miteinanderzusammenhängen, [...] und zwar so zusammenhängen, daß man eben dadurch mit dem zusammenhängt, das in der Mitte ist«.<sup>38</sup> Dieses Prinzip scheint in Celans Gedicht *In eins* verwirklicht. Auch die Eigenschaften, die Buber jener Gemeinschaft der Mitte zuschreibt, finden in Celans Text Widerhall: Buber zufolge ist sie nicht künstlich herstellbar, sondern organischer, schicksalhaft gegebener Verbund. So wird ihm – wie den meisten Gemeinschaftstheoretikern seiner Zeit – die Familie als »kleinste[] Gemeinschaftszelle«<sup>39</sup> zum Idealtypus:

Ein wirkliches Gemeinwesen, eine echte große Menschengemeinschaft, die so beschaffen ist, daß zwischen beliebigen ihrer Mitglieder, die je und je irgendwo zusammenkommen, Gemeinschaft im Augenblick ihres Zusammenkommens da ist und sich entfaltet, kann nur aus organischen Gemeinschaftsgebilden, letztlich aus wirklichen Familien werden.<sup>40</sup>

Im Bild der »Bruderhand« (V. 13), das in dem von Abadias übergebenen Wort aufscheint, greift Celan diese Familienmetaphorik auf, auch wenn der Bruder im

37 Buber: »Wie kann Gemeinschaft werden?«, DLA, BPC:K039, S. 363.

38 Buber: »Wie kann Gemeinschaft werden?«, DLA, BPC:K039, S. 365.

39 Buber: »Wie kann Gemeinschaft werden?«, DLA, BPC:K039, S. 361.

40 Buber: »Wie kann Gemeinschaft werden?«, DLA, BPC:K039, S. 361–362.

Gedicht wohl keine »blutsmäßige verbundene«<sup>41</sup> Person bezeichnet wie bei Buber, sondern einen »Bruder im Geiste«.<sup>42</sup> In jedem Fall hält Celan an der organischen Metapher der Brüderlichkeit als Gemeinschaftsbeziehung fest. Auch darüber hinaus zeichnet sich in der im Gedicht entworfenen Szene die Auffassung von Gemeinschaft als schicksalhafter Gegebenheit ab: Denn das gemeinschaftsstiftende Moment, die Erkenntnis »auch dir«, erwächst aus einem Akt der Gabe, ist also im engen Wortsinne etwas »Gegebenes«. Ein Blick zurück auf die erste Versgruppe zeigt, dass dieses Gemeinschaftsverständnis dem Gedicht von Beginn an zugrunde gelegt ist; denn obgleich die in den ersten vier Zeilen zusammengebrachten Elemente, wie eingangs ausgeführt, auf syntaktischer Ebene noch getrennt bleiben, deuten sich in Hinblick auf das Datum (lat. »gegeben«) bereits Verbindungen zwischen ihnen an. Neben den Wiener Februarkämpfen 1934, zu denen die österreichische Varietät »Feber« (V. 1) direkte Assoziationen weckt, erinnert die Datierung auch an den 13. Februar 1939, an dem das spanische Franco-Regime die Beteiligung am antifaschistischen Widerstand unter Todesstrafe stellte.<sup>43</sup> So lässt sich der »Dreizehnte[] Feber« zudem auf *No pasarán* beziehen, die Parole der internationalen Brigaden im spanischen Bürgerkrieg. Über den Entstehungskontext des Gedichts ist schließlich auch die Anrede »Mit dir, / Peuple / de Paris.« (V. 2ff.) mit einem »Dreizehnte[n] Feber« (V. 1) verknüpft: den 13. Februar 1962. Wie eingangs erläutert, nahm Celan an diesem Tag an einem Trauerzug zum Gedenken an die Opfer der gewaltsamen Niederschlagung einer Demonstration gegen den Algerienkrieg teil. »Peuple de Paris«, die Überschrift der Aufrufe an die Bevölkerung während der Pariser Kommune 1871, lässt sich im Gedicht somit auch als Anrufung der Stadtbewohner lesen, die am 13. Februar 1962 in Paris auf die Straßen gingen.<sup>44</sup> Als schicksalhafte Gegebenheit im Sinne Bubers erscheint das Datum, das Gegebene, in diesen Zeilen somit als gemeinschaftsstiftende Mitte, die die drei Ereignisse zusammenbringt und den Blick auf das Gemeinsame zwischen ihnen

41 Buber: »Wie kann Gemeinschaft werden?«, DLA, BPC:K039, S. 362. Zum Verhältnis von Blut und Gemeinschaft bei Martin Buber vgl. Caspar Battegay: *Das andere Blut. Gemeinschaft im deutsch-jüdischen Schreiben 1830–1930*. Wien 2003, S. 122–189.

42 Aufgrund der Erwähnung des Sankt Petersburger Schiffes *Aurora* liegt es nahe, dabei wie verschiedene Interpretationen vorschlagen, an den russischen Dichter Ossip Mandelstam zu denken, dem Celan *Die Niemandsrose* gewidmet hat und den er an anderer Stelle als »Bruder Ossip« adressiert. Vgl. dazu u.a. Christoph Parry: *Mandelstam der Dichter und der erdichtete Mandelstam im Werk Paul Celans. Versuch zur Beleuchtung einer literarischen Beziehung*. Marburg 1978, S. 164.

43 Vgl. Till Dembeck: »»No pasarán«. Lyrik, Kulturpolitik und Sprachdifferenz bei T.S. Eliot, Paul Celan und Rolf Dieter Brinkmann«. In: *arcadia* 48/1 (2013), S. 1–40, hier S. 17.

44 Vgl. Wiedemann: »Kommentar«. In: NKG, S. 822.

lenkt: Sie alle erzählen von blutig niedergeschlagenen Aktionen linken Widerstands. Bereits im Datum »Dreizehnter Feber« (V. 1) lässt sich so Bubers Idee einer schicksalhaft gegebenen Mitte als Nexus der Gemeinschaftsbildung erkennen, das in der zweiten Versgruppe mit der Übergabe des Worts und dem sich darin offenbarenden geteilten Bezugspunkt »Petropolis« schließlich anschaulich verwirklicht wird.

Bezeichnenderweise tut sich jedoch genau an jenen Mittelpunkten in Celans Gedicht auch ein gravierender Unterschied zu Bubers Gemeinschaftsdenken auf. Denn während Buber die gemeinschaftliche Mitte als »archimedischen«,<sup>45</sup> also als absoluten, unverrückbaren Punkt bezeichnet, ist dies in Celans Gedicht gerade nicht der Fall. Statt fest verankert erscheinen sowohl das Datum »Dreizehnter Feber« als auch die Ortsangabe »Wanderstadt Petropolis« dezidiert zeitlich beziehungsweise räumlich entrückt. Derrida, der in *Schibboleth. Pour Paul Celan* (1986) auch die Datierung im Gedicht *In eins* in den Blick nimmt, beschreibt, wie eng im Datum Singularität und Iterabilität verquickt sind. Denn, obwohl das Datum zur Markierung eines ganz bestimmten Zeitpunkts dient und damit die Einmaligkeit eines Ereignisses verbürgt, könne ein Datum zugleich immer schon für eine unerschöpfliche Menge an Ereignissen stehen, die sich an eben diesem Tag an ganz unterschiedlichen Orten vollziehen (räumliche Iterabilität).<sup>46</sup> Zum anderen werde ein Datum »alljährlich sein eigener Wiedergänger« (zeitliche Iterabilität).<sup>47</sup> Für Derrida stecken im Datum somit schon immer »mehrere Male in einem einzigen Mal«. <sup>48</sup> Dass Celan ein Datum ohne Jahreszahl an den Anfang des Gedichts stellt, verleiht diesem Aspekt besondere Akzentuierung: Die Datierung, die der zeitlichen Verortung dient, wird so explizit entortet. Als Zeitangabe, die für ganz unterschiedliche Zeitpunkte stehen kann (13.02.1934/1939/1962 und potentiell unendlich viele weitere 13. Februarre), ist sie gerade kein fest verankerter Punkt, sondern einer, der sich ewig verschieben lässt. Diese Überlegungen Derridas zum Datum lassen sich auch auf die gemeinschaftsstiftende Mitte der zweiten Versgruppe übertragen: »Petropolis, der / Unvergessenen Wanderstadt« (V. 15f.). Bereits die Bezeichnung als »Wanderstadt« charakterisiert diesen Ort als befestigte Siedlung (Stadt), die paradoxerweise zugleich nomadisch ist – also ständig in Bewegung. Solch eine entortende Verortung steckt auch im Namen »Petropolis«, der sich einerseits, griechisch gelesen, als Felsenstadt oder »Stadt aus Stein« übersetzen lässt, was auf einen stabil befestigten Ort verweist. Andererseits ähnelt er den Namen berühmter phantastischer Städte wie

---

<sup>45</sup> Buber: »Wie kann Gemeinschaft werden?«, DLA, BPC:K039, S. 369.

<sup>46</sup> Derrida: *Schibboleth*, S. 54.

<sup>47</sup> Derrida: *Schibboleth*, S. 54.

<sup>48</sup> Derrida: *Schibboleth*, S. 54.



»Metropolis« oder »Futuropolis« und mutet so als realweltlich nicht-existierender, utopischer Ort an. Blickt man auf die geographischen Bezüge, die der Name in sich trägt, verleitet das erneut zu Verortungen, deren Verankerung im selben Moment lose wird: Zum einen erinnert »Petropolis« an Sankt Petersburg, die Heimatstadt Ossip Mandelstams, die er in seinen Gedichten mehrfach »Petropol« (Петрополь) nannte,<sup>49</sup> zum anderen an die brasilianische Stadt Petrópolis, in der der Exilant Stefan Zweig Zuflucht suchte und Suizid beging. Dadurch dass die Schreibweise weder dem brasilianischem noch dem russischen Städtenamen entspricht, setzt »Petropolis« zwei räumlich weit voneinander getrennte Orte »[i]n eins« und figuriert so auch auf dieser Ebene als Ortsangabe ohne festen Ort.<sup>50</sup> Sowohl mit dem Datum »Dreizehnter Feber« als auch mit der »Wanderstadt« »Petropolis« entwirft Celan folglich dezidiert fluktuierende Mittelpunkte. Eine »Radienzziehung«, als die Buber den Gemeinschaftsbildungsprozess imaginiert, dürfte von solch einem sich immer wieder verschiebenden Punkt aus wohl nur schwer gelingen, zumindest aber keinen geschlossenen Kreisumfang hervorbringen, wie er in *Wie kann Gemeinschaft werden?* beschrieben wird: Buber nennt Gemeinschaft, die »Verbundenheit miteinander um ein Geheimnis, mit dem alle gleicherweise so unmittelbar verbunden sind, wie die Punkte des Kreisumfangs mit seiner Mitte«.<sup>51</sup> Auch wenn sein Credo, Gemeinschaft entstünde »nicht aus Kreisziehung, sondern aus Radienzziehung«,<sup>52</sup> den Fokus von der ein- und ausschließenden Grenze der Gemeinschaft, ihrem Kreisumfang, weglenkt, basiert Bubers Gemeinschaftskonzept folglich dennoch auf der räumlichen Vorstellung eines geschlossenen Kreises, der sich vom unverrückbaren Punkt der Mitte aus problemlos mit dem Zirkel ziehen lässt. Bei Celan hören wir hingegen niemals auf, den Zirkel anzusetzen, die Mitte neu zu suchen.

## Vom »Lebensverband« zur Gemeinschaft mit den Toten

Um zu durchdringen, weshalb Celan diese Entortung der Mitte vornimmt und so mit Bubers Idee des geschlossenen Zirkels bricht, ist die Funktion des Kreismodells für Bubers Gemeinschaftsdenken genauer nachzuvollziehen. Der ausschlag-

49 So etwa im Gedicht *Petropolis, diaphan* (1916), das Celan ins Deutsche übertrug: Petropolis, diaphan. In: Ossip Mandelstam: Gedichte. Aus dem Russischen übertragen von Paul Celan. Frankfurt/Main 1959, S. 31.

50 Das Adverb »toskanisch«, auf das an späterer Stelle noch genauer eingegangen wird, setzt die »Wanderstadt« darüber hinaus zu einer weiteren geographischen Landschaft, der italienischen Toskana, in Bezug.

51 Buber: »Wie kann Gemeinschaft werden?«, DLA, BPC:K039, S. 365.

52 Buber: »Wie kann Gemeinschaft werden?«, DLA, BPC:K039, S. 363.

gebende Aspekt ist hierbei der der Nähe. Bubers Modell, in dem alle Mitglieder einer Gemeinschaft mit deren Mitte »gleicherweise so *unmittelbar* verbunden sind, wie die Punkte des Kreisumfangs mit seiner Mitte« (Hervorhebung J.M.W.), stellt die Mitglieder der Gemeinschaft in einen klar begrenzten räumlichen Zusammenhang. Ausgehend von diesem Vorstellungsbild wird Nähe für Buber zu einer zentralen Ingredienz der Gemeinschaftsbildung. Die für Gemeinschaftsdiskurse seiner Zeit prägende Dichotomie von naher, warmer Gemeinschaft und distanzierter, kalter Gesellschaft legt er dabei wörtlich aus. Buber macht deutlich, dass es ihm nicht um rein gefühlte Nähe, empfundene Verbundenheit – Nähe als Metapher – geht, sondern um räumliche und zeitliche Nähe im ganz konkreten Sinne. Deshalb führt er gegenüber Webers Begriff der »Gefühlsgemeinschaft« den der »Lebensgemeinschaft« ins Feld:

Gesellschaft nenne ich Interessenverband, Gemeinschaft einen Lebensverband. [...] Leben ist Alltag, ist alle Tage, Tag um Tag, Stunde um Stunde, hohe und niedere Situationen, Ansprache des Himmels und der Erde, alles zusammen.<sup>53</sup>

Solch eine Gemeinschaft entstehe nur dann, »wenn Menschen miteinander wirklich etwas zu tun haben, miteinander erfahren und miteinander auf diese Erfahrung lebensmäßig antworten«. <sup>54</sup> Im *Gemeinschafts*-Heft bringt er es folgendermaßen auf den Punkt:

Gemeinschaft ist gewachsene Verbundenheit, innerlich zusammengehalten durch gemeinsamen Besitz (vornehmlich des Bodens), gemeinsame Arbeit, gemeinsame Sitte, gemeinsamen Glauben<sup>55</sup>

Das Primat der gelebten Nähe tritt auch in den Beispielen unterschiedlicher Gemeinschaftsformen hervor, die Buber zur Veranschaulichung wählt. Neben der Familie, der Dorfgemeinschaft, der »Stadt des deutschen christlichen Mittelalters in ihrem engen Zusammenhang«<sup>56</sup> und der Glaubengemeinschaft, die Buber von der kleinsten Zelle, der Gemeinde, her denkt, zählt dazu auch die Gemeinschaft eines Volkes«. Obgleich der Radius des Kreises in dieser Beispielreihe immer größer wird, hält der Philosoph dabei am Prinzip räumlicher und zeitlicher Nähe fest. So schreibt er über die Volksgemeinschaft:

---

53 Buber: »Wie kann Gemeinschaft werden?«, DLA, BPC:K039, S. 361.

54 Buber: »Wie kann Gemeinschaft werden?«, DLA, BPC:K039, S. 363.

55 Buber: Gemeinschaft, DLA, BPC:MPF II/98:0053, S. 8.

56 Buber: »Wie kann Gemeinschaft werden?«, DLA, BPC:K039, S. 364.

Der Raum hat sie wirklich umschlossen, umhegt und hat aus ihnen Gemeinschaft heraufgetrieben [...]. In diesem Land haben sie dann eine gemeinsame Zeit zugebracht, erfüllte Zeit, Schicksalszeit, Geschichtszeit, volksbildende Zeit.<sup>57</sup>

Auch in Bubers wohl ›flexibelster‹ Gemeinschaftskategorie, der ›geschehenden Gemeinschaft‹, die dadurch zustande kommt, dass eine ›Schar von Menschen‹ aus unterschiedlichen Gemeinschaften plötzlich ›in der Weise der schwersten Erschütterung und der ernstesten Entscheidung eine gemeinsame Situation gemeinsam erfährt und dieser gemeinsam erfahrenen Situation gemeinsam antwortet‹,<sup>58</sup> wird Gemeinschaft durch eine unmittelbar, zeitlich und räumlich geteilte Erfahrung – situativ – gestiftet. So ist es kaum verwunderlich, dass Buber in seiner Rede an die jüdischen Jugendvereine zur Frage *Wie kann Gemeinschaft werden?* schließlich auch auf ›Siedlungsunternehmungen‹ zu sprechen kommt.<sup>59</sup> Ein Raum, in dem man in Ausrichtung auf die gemeinsame Mitte Erfahrungen teilt, gilt ihm als unabdingbar, um die ideale Gemeinschaft zu verwirklichen: ›Gemeinschaft im Sinne des Miteinanderlebens‹.<sup>60</sup>

Blicken wir vor diesem Hintergrund zurück auf Celans Entortung der gemeinschaftsstiftenden Mitte in *In eins*, so erweist sich diese gleich im zweifachen Sinne als Abkehr von der Idee des Lebensverbands: Als flexible Mittelpunkte verweisen die unverortbare Wanderstadt und das uneindeutige Datum auf eine sowohl raum- als auch zeitübergreifende Gemeinschaft, die Menschen aus ganz unterschiedlichen Ländern und Jahrhunderten miteinbezieht. Derart räumlich und zeitlich versprengt stehen ihre Mitglieder kaum in einem gemeinsamen Lebensverband – im Gegenteil: Bedenkt man, dass die historischen Ereignisse, die Celan in der ersten Versgruppe aufruft, alle von linken Widerstandsaktionen erzählen, deren gewaltsame Niederschlagungen zahlreiche Todesopfer forderte, erscheint die in *In eins* entworfene Gemeinschaft im Gegensatz zum Lebensverband explizit als Gemeinschaft mit den Toten. Dass sich mit dem Adoneus das Versmaß der Totenklage durch das gesamte Gedicht zieht (›Dreizehnter Feber‹ (V. 1), ›Schäffchen zur Linken‹ (V. 5), ›Greis aus Huesca, kam mit den Hunden‹ (V. 6), ›weiß eine Wolke / menschlichen Adels‹ (V. 8f.), ›Bruderhand, winkend (V. 13)‹, *Friede den Hütten!* (V. 17)), lässt diesen Einbezug der Toten auch auf

57 Buber: ›Wie kann Gemeinschaft werden?‹, DLA, BPC:K039, S. 364

58 Buber: ›Wie kann Gemeinschaft werden?‹, DLA, BPC:K039, S. 369.

59 Diese Sehnsucht nach einem eigenen Raum, in dem sich Gemeinschaft verwirklichen kann, findet sich nicht nur beim Zionisten Martin Buber, sondern in zahlreichen weiteren Gemeinschaftsutopien; so etwa auch in Tönnies Gemeinschaftsreflexionen (vgl. Tönnies: ›Gemeinschaft und Gesellschaft‹, S. 37).

60 Buber: ›Wie kann Gemeinschaft werden?‹, DLA, BPC:K039, S. 366–367.

rhythmischer Ebene eindrücklich hervortreten. Wie sich in den Zeilen »Mit dir, / Peuple / de Paris« (V. 2ff.) zeigt – die sich sowohl als Anrede der Todesopfer der Pariser Kommune von 1871 als auch der Teilnehmenden des Trauerzugs im Jahr 1962 lesen lassen – entsteht im Text so eine Gemeinschaft zwischen den Toten und denen, die ihrer gedenken. Kein gemeinsamer Lebensmittelpunkt verbindet sie, sondern das unverortbare »Petropolis« (V. 14), dem das Totengedenken sowohl im Namen ›Stadt aus Stein‹ als auch in der Bezeichnung als »Wanderstadt« der »Unvergessenen« (V. 15) deutlich eingeschrieben ist. Anstelle der Nähe tritt hier die Unverfügbarkeit – nicht nur im Sinne räumlicher Ferne, sondern als existentielle, unüberbrückbare Distanz.

## Halt mich nicht fest! – Noli me tangere I

Dieses Prinzip einer Gemeinschaft der räumlich und zeitlich Versprengten prägt Celans Gedicht auf mehreren Ebenen. Zum einen in seiner Topographie: Nicht nur im Bild der unverortbaren »Wanderstadt«, auch durch die Lokalisierung der Übergabeszene auf freiem Feld im Exil setzt Celan periphere und entrückte Räume in Szene, die in erster Linie darüber definiert sind, was sie *nicht* sind. Das heißt: über die Abwesenheit von Stabilität, Zentralität und Heimat. Dabei steht der Begriff des »Exil[s]« für Celan immer auch in Bezug zu den auf ewig von der Erde Verbannten, den »Weltvertriebenen«,<sup>61</sup> den Toten. Die hier beschriebene Gemeinschaft ist eine der Ausgegrenzten im existentiellen Sinne, deren Mitglieder keinen eng um eine stabile Mitte zentrierten »Lebensverband«<sup>62</sup> bilden, sondern sich auch in ihrer Verbundenheit letztlich unverfügbar bleiben – selbst, wenn sie sich begegnen. Die Szene der Wortübergabe und die damit verknüpfte ›Begegnung in der Begegnung‹ zwischen Abadias, der Sprecherinstanz und dem Besitzer der Bruderhand führt dies eindrücklich vor Augen: Zunächst lässt sich ganz oberflächlich feststellen, dass die Beschreibung der Übergabe mit der im Wort aufscheinenden Szene endet. Eine Verstetigung der hier hervortretenden Gemeinschaft findet – zumindest im Gedicht – nicht statt. Blickt man genauer auf die Beschreibung der Doppel-Begegnung, lassen sich darin sogar Anzeichen dafür erkennen, dass es nicht zu einem festen Zusammenschluss kommen wird, denn in der gemeinschaftsstiftenden Übergabe des Worts deutet sich zugleich eine Distanzierung an, steckt ein Moment des Sich-Entziehens. Das zeigt ein Blick in Naheinstellung auf jene beiden Körperteile, die durch den Akt der Gabe zueinanderfin-

61 So Celan in einem Brief an Franz Wurm vom 29.04.1968. In: Briefe 1934–1970, Nr. 612, S. 541.

62 Buber: »Wie kann Gemeinschaft werden?«, DLA, BPC:K039, S. 362.

den: Hand und Bruderhand. Nachdem Abadias der Sprecherinstanz »das Wort in die Hand« (V. 10) gesprochen hat, taucht in diesem Wort die Hand des unbekannten Bruders auf. Sie ist gewissermaßen in die Hand der Sprechinstanz gelegt – Hand und Bruderhand berühren sich im Wort. Die hier beschriebene Begegnung vollzieht sich also durch die Sprache.

Im Zusammenhang poetologischer Überlegungen hat Celan das Gedicht als »Händedruck« bezeichnet. So heißt es in einem Brief an Hans Bender vom 18. Mai 1960: »Ich sehe keinen prinzipiellen Unterschied zwischen Händedruck und Gedicht.«<sup>63</sup> Diese Engführung von Gedicht und Händedruck steht im Kontext von Celans Poetik der Begegnung, die er im »Zeitraum Niemandrose« im Anschluss an Ossip Mandelstam und Martin Buber entwirft: Als Händedruck ermöglicht das Gedicht Begegnung zwischen der ihm eingeschriebenen Persönlichkeit des Dichters und den Lesenden. Wie Werner Hamacher dargelegt hat, nimmt Celan damit die »Metapher des Begreifens und Sich-Begreiflich-Machens« auf.<sup>64</sup> Doch wäre es verfehlt, dieses Moment des Händedrucks als Inbegriff von Nähe zu lesen, als Begegnung, in der der Dichter sich *unmittelbar* begreifen ließe und begreifbar mache. Schließlich erweist sich der Händedruck von vornherein als ambivalente Geste: Ein Händedruck stellt nicht nur Kontakt her, er wahrt dabei auch immer die Distanz. Gemeinschaftstheoretikern wie Tönnies gilt er als kühle, distanzierte Geste der Gesellschaft, denn anders als das gemeinschaftliche »Hand in Hand«, mündet er nicht im Festhalten des Anderen, sondern wird prompt wieder gelöst.<sup>65</sup> Dieses Moment der Auflösung ist für das Händeschütteln essentiell: Ein zu fest ausgeführter oder zu lange anhaltender Händedruck gilt gemeinhin als übergriffig. Die Spannung zwischen Zugreifen und Loslassen, Annäherung und Distanzierung, die den Vollzug der Geste bestimmt, prägt zudem auch ihre doppelte Funktion: Ein Händedruck kann sowohl Geste der Begrüßung als auch des Abschieds sein. Im Gedicht *In eins* ist die Tendenz des Händedrucks zur Wahrung von Abstand in der Annäherung besonders stark akzentuiert, denn die Bruderhand winkt. Als Gestikulieren aus der Ferne ist das Winken sowohl dynamisch als auch distanziert: In der Hand des Wir platziert, bleibt die »Bruderhand, winkend« (V. 13) also zugleich in Bewegung und auf Abstand. Händedruck und Gruß aus der Entfernung fallen hier in eins.

<sup>63</sup> Paul Celan an Hans Bender, 18.05.1960. In: GW 3, S. 177–178, hier S. 177. Im selben Brief zieht Celan zudem eine Parallele zwischen Gedicht und Gabe, wenn er erklärt: »Gedichte, das sind auch Geschenke – Geschenke an die Aufmerksamen. Schicksal mitführende Geschenke« (S. 177–178).

<sup>64</sup> Werner Hamacher: *Entferntes Verstehen. Studien zur Philosophie von Kant bis Celan*. Frankfurt/Main 1998, S. 353.

<sup>65</sup> Vgl. Tönnies: »Gemeinschaft und Gesellschaft«, S. 27.

In dieser nahezu paradoxen Verschränkung von Annäherung und Distanzierung erinnert das hier dargestellte Aufeinandertreffen der Hände an den Gestus der *Noli me tangere*-Tradition. In seinem gleichnamigen Essay hat sich Jean-Luc Nancy mit der Szene aus dem Johannesevangelium befasst:<sup>66</sup> Als Maria Magdalena im Garten Getsemane auf den auferstandenen Jesus trifft und ihn erkennt, versucht sie ihn zu küssen, zu umarmen, festzuhalten, doch er entgegnet: *Noli me tangere*. Diese Episode wurde zum Gegenstand zahlreicher bildlicher Darstellungen christlicher Kunst.<sup>67</sup> Im Zentrum stehen dabei die Hände Jesu und Maria Magdalenas, deren unterschiedlichen Varianten der Positionierung zueinander Nancy bespricht: Mal wehrt die Hand Jesu die Hand Maria Magdalenas ab, mal grüßt sie im Verkündigungsgestus aus der Distanz.<sup>68</sup> In gar nicht wenigen Darstellungen jedoch kommt es tatsächlich zur Berührung zwischen den beiden.<sup>69</sup> In Verbindung mit dieser Beobachtung arbeitet Nancy die Mehrdeutigkeit der als ›Berührungsverbot‹ bekannt gewordenen Formel *Noli me tangere* heraus. Dafür zieht er die Übersetzungsgeschichte der Wendung heran:

In Johannes' griechischem Original lautet der Satz Jesu: »*Mè mou haptou*.« In solchem Gebrauch kann das Verb *haptain* – »berühren« – auch den Sinn von »festhalten, anhalten« annehmen. Christus will nicht festgehalten werden, denn er geht fort. [...] Ihn zu berühren, ihn festzuhalten würde bedeuten, der unmittelbaren Präsenz anzuhängen.<sup>70</sup>

Durch diese Relektüre des ›Berührungsverbots‹ als ›Festhalte-Verbot‹ verschiebt Nancy die Perspektive auf die dargestellte Szene: Nicht mehr Jesu Unantastbarkeit, die als Tabu nach Freud konstitutiv für die Kategorie des Heiligen ist,<sup>71</sup> steht hier im Mittelpunkt, sondern sein ›Sich-Entziehen‹, sein Fortgehen. Nancy bezeichnet den Auftritt des auferstandenen Jesus als »Musterbeispiel für ein Auftauchen [...], in dem sich ein Verschwinden vollzieht«.<sup>72</sup> Es ist ein »Auftauchen des Unverfügbaren«.<sup>73</sup> Folgen wir dieser Perspektivverschiebung, so sehen wir Maria

<sup>66</sup> Vgl. Jean-Luc Nancy: *Noli me tangere. Aufhebung und Aussegnung des Körpers*. Berlin 2008.

<sup>67</sup> Zur Ikonographie der Szene vgl. Art. »Noli me tangere«. In: Engelbert Kirschbaum u.a. (Hg.): *Lexikon der christlichen Ikonographie*. Band 3. Allgemeine Ikonographie L-R. Rom/Freiburg/Basel/Wien 1971, Sp. 332–336, Web: [https://dh.brill.com/lcio/col/3\\_332](https://dh.brill.com/lcio/col/3_332). Letzter Aufruf am 10.09.2024.

<sup>68</sup> Nancy: *Noli me tangere*, S. 48–50.

<sup>69</sup> Nancy: *Noli me tangere*, S. 47–54.

<sup>70</sup> Nancy: *Noli me tangere*, S. 23.

<sup>71</sup> Vgl. Sigmund Freud: *Totem und Tabu*. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Band 9. Frankfurt/Main 1999, S. 29.

<sup>72</sup> Nancy: *Noli me tangere*, S. 17.

<sup>73</sup> Nancy: *Noli me tangere*, S. 23.

Magdalena in ihrer Pose weniger als ehrfürchtig vor dem Heiligen Erstarrte denn als Trauernde, die sich an einen Menschen klammern will, der ihrer Welt doch längst entrissen ist: »Vielleicht«, so schreibt Nancy,

liegt ihre Hand bereits auf der Hand dessen, den sie liebt, oder auf seiner Kleidung, oder auf der Haut seines nackten Körpers, vergiss es sofort. Du hältst nichts, du kannst nichts halten noch festhalten, und dies ist, was du lieben und wissen musst. [...] Liebe, was dir entkommt, liebe den der fortgeht. Liebe, dass er fortgeht.<sup>74</sup>

Vor diesem Hintergrund avanciert *Noli me tangere* zu einem Leitsatz der Trauer, des Gefühls, von jemandem berührt zu sein, der nicht mehr da ist. Nancy reformuliert das Kontaktverbot »Rühr mich nicht an!« als »Berühre mich nicht, denn ich berühre dich, und diese Berührung ist derart, dass sie dich auf Abstand hält«.<sup>75</sup>

Die Berührung der Bruderhand in *In eins*, die in der Sprecherhand zu liegen scheint und sich ihr zugleich winkend entzieht, weist durchaus Ähnlichkeit mit dieser Berührung der Trauernden durch den auferstandenen Toten auf. Auch im Spiel der Hände in Celans Gedicht erscheint »Berühren als singuläre Kombination von Distanzierung und Zärtlichkeit«.<sup>76</sup> Die Berührung von Hand und Bruderhand als Begegnung zwischen dem Wir und einem in Erscheinung tretenden Toten zu lesen, der sich im Moment der Berührung schon wieder entfernt, scheint zudem plausibel – nicht nur durch den Bezug zum 1938 verstorbenen Ossip Mandelstam, den einige Interpretationen als Träger der Bruderhand ausmachen.<sup>77</sup> Auch die Tatsache, dass der Bruder stumm ist, stützt eine solche Lesart. Im Lichte des Kreuzers scheint er sich außerdem in einem Transitraum zu befinden – nicht zuletzt verweist das Schiff auf den Übergang zwischen Leben und Tod. Einmal mehr stellt das von adonischen Versen durchzogene Gedicht so Verbindung zu den auf ewig Unverfügbaren her, indem es eine Berührung aus der Ferne inszeniert. Das zwischen Nähe und Distanz oszillierende Spiel der Hände in *In eins* unterstreicht somit Celans Verschiebung der Buberschen Gemeinschaftsidee weg vom »Lebensverband« hin zur Gemeinschaft mit den Toten. Doch bleibt der Text dabei nicht stehen. Wie nachfolgend gezeigt werden soll, verleiht Celan dem Totengedenken in seinem poetischen Gemeinschaftsentwurf eine dezidiert gegenwartsbezogene und zukunftsorientierte Richtung.

<sup>74</sup> Nancy: *Noli me tangere*, S. 54.

<sup>75</sup> Nancy: *Noli me tangere*, S. 53.

<sup>76</sup> Nancy: *Noli me tangere*, S. 53.

<sup>77</sup> Vgl. u. a. Parry: Mandelstam der Dichter und der erdichtete Mandelstam im Werk Paul Celans, S. 164.

Wie Friederike Felicitas Günther herausgestellt hat, ist Celans Hinwendung zu den unverfügbaren Toten nie eine vollständige Abkehr vom Hier und Jetzt, ein Sich-Verlieren in der Vergangenheit, sondern verbindet sich mit einem Auftrag für Gegenwart und Zukunft. Das Tote, so Günther, erscheint »als unerreichbares Gegenüber, dessen Präsenz es aber nichtsdestotrotz unablässig wachzurufen gilt«. <sup>78</sup> Auch Ruven Karr betont die Gegenwarts- und Zukunftsbezogenheit von Celans Totengedenken und verweist in diesem Zusammenhang auf den Briefwechsel zwischen Klaus Reichert und Paul Celan, in dem Celan der Aussage Reicherts, seine Gedichte seien »für die Toten geschrieben« vehement widerspricht: <sup>79</sup> »Das sind sie weiss [sic] Gott nicht! [...] Sie sind für die Lebenden geschrieben, allerdings für diejenigen, die der Toten eingedenk bleiben.« <sup>80</sup> Dass das Andenken an die Toten in *In eins* alles andere als eine gegenwartsvergessene Flucht in die Vergangenheit darstellt, liegt jedoch nicht nur darin begründet, dass das Gedenken als Praxis des Wachrufens und Erinnerns schon immer eine zukunftsorientierte Dimension besitzt. In Celans Schreiben nach der Shoah ist Totengedenken nicht nur trauerndes Erinnern an verlorene Menschen, sondern immer auch mahnendes Erinnern an deren Ermordung. Wie schon im Gedicht *Wolfsbohne* (1959) mündet das Andenken *an* die Toten so in ein Andenken *von* Möglichkeiten des Miteinanders, <sup>81</sup> die nicht zu mörderischer Ausgrenzung führen. Ausgehend von der Beziehung zum »ganz Anderen« <sup>82</sup> fragt Celan nach der Beziehung zum lebendigen Anderen. Bemerkenswert ist nun, dass der Autor auch mit Blick auf diese Beziehung am Prinzip der Unverfügbarkeit festhält: Die Distanz, die als Distanz zu den Toten eine erlittene, unüberwindbare ist, wird in der Beziehung zwischen den Lebenden zu einem ethischen Gebot des Miteinanders.

---

<sup>78</sup> Friederike Felicitas Günther: *Grenzgänge zum Anorganischen bei Rilke und Celan*. Heidelberg 2018, S. 2.

<sup>79</sup> Paul Celan an Klaus Reichert, 29.05.1967. In: *Briefe 1934–1970*, Nr. 583, S. 774–775, hier S. 774.

<sup>80</sup> Celan an Reichert, 29.05.1967, S. 774.

<sup>81</sup> Vgl. *Kap. 3 – Wolfsbohne [1959], »nicht: Lupine«*. *Graue Literatur und die Abgrenzung von der Nationalsprache*.

<sup>82</sup> Celan: *Der Meridian*. In: *GW 3*, S. 196, Hervorhebung im Original.



## Leg mich nicht fest! – Noli me tangere II

Ich stehe auf einer anderen Raum- und Zeitebene als meine Leser; er kann mich nur ›entfernt‹ verstehen, er kann mich nicht in den Griff bekommen, immer greift er nur die Gitterstäbe zwischen uns.<sup>83</sup>

Das erklärt Celan 1966 im Gespräch mit Hugo Huppert. Zunächst scheint diese poetologische Reflexion in Widerspruch zum Bild des »Händedruck[s]« von 1960 zu stehen. Immerhin liegen sechs Jahre zwischen beiden Aussagen. Die beiden Reflexionen über das Verhältnis von Dichter und Lesenden als zwei unterschiedliche Ausprägungen von Celans Dichtungsverständnis zu begreifen, von denen im Verlauf der Jahre eine Vorstellung die andere abgelöst hätte, erscheint jedoch verkürzt. Mit Blick auf den *Noli me tangere*-Gestus von *In eins* sind sie vielmehr zusammenzudenken: Vor dem Hintergrund der Reflexion von 1966 erweist sich der »Händedruck« erneut als ein Berühren, das schon immer auf Distanz hält. Anstelle des ›Begreifens‹ im Sinne eines vollständigen Erfassens tritt hier ein suchendes, tastendes Greifen, das sein Gegenüber ›nicht in den Griff bekommen‹ kann. Greifen die Lesenden zu, halten sie nicht den Autor, sondern nur »Gitterstäbe« in der Hand. Die Betrachtung dieses Bilds als *Noli me tangere*-Szene wirft zurecht Fragen auf: Soll der Autor hier als ein Heiliger betrachtet werden, der unantastbar ist, oder als Toter, den seine Rezipienten trauernd festzuhalten suchen? Beides scheint unpassend – zumal es nicht darum gehen kann, Celans Texten eine christliche Ikonographie überzustülpen – und wird dem hier beschriebenen Verhältnis kaum gerecht. Vielmehr deutet sich in der Beziehung zwischen Lesenden und Autor jene ethische Wendung des *Noli me tangere* an, die die Formel zu einem grundlegenden Prinzip menschlichen Miteinanders ausweitet. Entscheidend hierfür ist die Formulierung »in den Griff bekommen«, die in ihrer Doppeldeutigkeit nicht nur das Festhalten eines Anderen bezeichnet, sondern im übertragenen Sinne auf ein Kontrollieren dieses Anderen verweist. ›Etwas im Griff haben‹ bedeutet, es zu meistern – derjenige, der so agiert, erhebt sich als ein Herr. ›Jemanden im Griff haben‹ impliziert somit Machtausübung, potentiell mittels Gewalt. Diese Form der Berührung wird in Celans Reflexion entschieden abgelehnt. Nicht jedoch das Berühren an sich, denn ein Kontakt wird in der Szene durchaus hergestellt: Es kommt zum Verstehen, doch ist es ein Verstehen aus der Ferne. In seiner gleichnamigen Studie hat Hamacher das Prinzip *Entferntes Verstehen* (1998) ausgehend von Celans poetologischer Überlegung unter anderem im Werk Nietzsches, Schlegels, Kleists und Kafkas nachverfolgt.

---

83 Celan zit. n. Hugo Huppert: »›Spirituell‹. Ein Gespräch mit Paul Celan«. In: Werner Hamacher & Winfried Menninghaus (Hg.): Paul Celan. Frankfurt/Main 1988, S. 319–324, hier S. 319–320.

Auch Hamacher fasst Verstehen als Berührungsgeschehen, wenn er erklärt: »Verstehen ist niemals eine Relation zwischen zwei vorgegebenen, unverrückbar statischen Entitäten, die von dieser Relation unberührt blieben.«<sup>84</sup> Doch diese Berührung kann ganz unterschiedlich ausfallen. Hamacher legt dar, dass die »dominante philosophische Tradition seit der Antike« Verstehen als ein »Können« im Sinne von »τέχνη, ars, Kunst und weiterhin als methodologisch kontrollierbares Verfahren gedeutet« hat.<sup>85</sup> Wie Celan in seiner Bühnenerpreisrede ausführt, steht diese Traditionslinie von Kunst, Technik und Können für ihn schon immer in gefährlicher Nähe zur Gewalt.<sup>86</sup> Vom Meisterlichen ist der Sprung zum Meistern, zum Beherrschen nicht sehr groß. Dem *Grimmschen Wörterbuch* zufolge ist die Bedeutungsebene von Verstehen im Sinne eines gewaltsamen ›in-den-Griff-Bekommens‹ bereits im althochdeutschen »bi-standan« (»rings um einen gegenstand stehen, ihn umstehen, in der gewalt haben, beherrschen«) präsent.<sup>87</sup> Mit der Wendung ›entfernt verstehen‹ rückt Celan dezidiert von solch einer Verstehenslogik des Umzingelns, des Festsetzens von Bedeutung ab. Anstelle des Ergreifens, des In-den-Griff-Bekommens, liegt dieser Vorstellung eine Berührung im Sinne des *Noli me tangere* zugrunde, das nun – noch einmal mit Nancy gesprochen – übersetzbar ist in »Halte mich nicht fest, [...] berühre mich mit einer wahren, zurückgehaltenen, *nicht Besitz ergreifenden* und *nicht identifizierenden* Berührung.«<sup>88</sup> Doch welche Konsequenzen birgt die Idee eines solchen Spiels der Hände zwischen Autor und Lesenden für das Schreiben und – ganz konkret – für die erschriebene Gemeinschaft in *In eins*? Ausgehend von dieser Fragestellung nimmt der abschließende Teil meiner Analyse die sprachliche Gestaltung des *Noli me tangere*-Prinzips im Gedicht in den Blick und arbeitet heraus, inwiefern Mehrsprachigkeit konstitutiv für die darin entworfene ›ferne Gemeinschaft‹ ist.

## Grenzen der Gemeinschaft – Gemeinschaft der Grenzen

Wie der Seitenblick auf Celans Reflexionen zum Gedicht als Händedruck und zur Idee des ›entfernten Verstehens‹ gezeigt hat, besitzt die im Gedicht dargestellte

<sup>84</sup> Hamacher: Entferntes Verstehen, S. 7–8.

<sup>85</sup> Hamacher: Entferntes Verstehen, S. 8.

<sup>86</sup> Zu Celans Kunstkritik in der *Meridian*-Rede vgl. u.a. Sonja Klein: »– ach, Die Kunst«. Celans Meridian oder Poetik aus dem Geiste des Judentums«. In: Karl Ivan Solibakke & Bernd Witte (Hg.): Traditionen jüdischen Denkens in Europa. Berlin 2012, S. 147–159.

<sup>87</sup> Art. »verstehen«. In: Jacob Grimm & Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm. Leipzig 1854–1960. Band 25, Sp. 1660.

<sup>88</sup> Nancy: *Noli me tangere*, S. 70, Hervorhebung J.M.W.

Begegnung eine poetologische Dimension: Bei der durch Übergabe eines Worts gestifteten Gemeinschaft in *In eins* lässt sich durchaus auch an die Gemeinschaft zwischen Autor und Lesenden denken, die sich in der Lektüre des Gedichts entfaltet.<sup>89</sup> Ebenso wie die Gemeinschaft in *In eins* ist sie eine durch Sprache gestiftete Verbundenheit zwischen räumlich und zeitlich versprengten Individuen. Vom uneindeutigen ›Du‹ in der gemeinschaftsstiftenden Erkenntnis »Petropolis, der / Unvergessenen Wanderstadt lag / auch dir toskanisch zu Herzen.« (V. 15–17) dürfen sich so nicht zuletzt die Lesenden angesprochen fühlen. Statt eine in sich abgeschlossenen Gemeinschaft zu präsentieren, vollzieht der Text einen Prozess der Gemeinschaftsbildung, in den die Lesenden im Moment der Lektüre selbst mitbezogen werden. Dementsprechend ist auch die mehrsprachige Gestaltung des Gedichts in ihrer gemeinschaftsstiftenden Wirkung in zweifacher Hinsicht zu betrachten: Lässt sich einerseits das Verhältnis der einzelnen Worte im Gedicht zueinander, ihre Verbindung zu einem Text, als Gemeinschaftsentwurf lesen, so ist andererseits auch danach zu fragen, welche Art von Gemeinschaft das Gedicht in seiner mehrsprachigen Verfasstheit zwischen Dichter und Lesenden hervorbringt.

Die Frage, wie sich gelebte Gemeinschaft zu Gemeinschaftsentwürfen in poetischen Texten verhält, wirft auch schon Martin Buber auf. In seiner Rezeption des *Gemeinschafts*-Hefts scheint Celan vor allem eine Passage zu beschäftigen. In diesem Abschnitt des Textes betont Buber, dass den modernen Menschen eine Rückkehr zu ›echter‹ Gemeinschaft, »zum Antrieb der Natur, zur Ursprünglichkeit« versperrt sei, stattdessen müsse Gemeinschaftlichkeit im Lebensverband aktiv erarbeitet, »eine neue Organik« im Zusammenleben geschaffen werden.<sup>90</sup> Das fügt den hier bereits ausführlich dargestellten Gemeinschaftsvorstellungen Bubers zunächst einmal noch nichts Neues hinzu. Interessant ist jedoch, wie Buber die ursprüngliche, nicht mehr zu erreichende Gemeinschaftlichkeit an dieser Stelle beschreibt:

[N]icht Gesonderte taten sich da zum Bund zusammen, sondern ein Ganzes stellte sich in der Vielheit der Einzelnen, sie in strengen und unantastbar heiligen Banden haltend, gegliedert dar, wie in den großen Gedichten der Vers nicht als eine Zusammenfügung von Worten, sondern die Worte als die Auseinanderlegung der ursprünglichen Einheit des Verses erscheinen.<sup>91</sup>

---

<sup>89</sup> Marlies Janz und Ute Maria Oelman schlagen daher vor, das Gedicht selbst als ein »Schibboleth« zu betrachten: Vgl. Marlies Janz: *Vom Engagement absoluter Poesie. Zur Lyrik und Ästhetik Paul Celans*. Frankfurt/Main 1976, S. 153–154; Oelman: *Deutsche poetologische Lyrik nach 1945*, S. 282.

<sup>90</sup> Buber: *Gemeinschaft*, DLA, BPC:MPF II/98:0053, S. 11 & 12.

<sup>91</sup> Buber: *Gemeinschaft*, DLA, BPC:MPF II/98:0053, S. 11–12.

Die soziale Verbundenheit, die im »Lebensverband« durch Gemeinsamkeit – »gemeinsamen Besitz (vornehmlich des Bodens), gemeinsame Arbeit, gemeinsame Sitte, gemeinsamen Glauben«<sup>92</sup> – geschaffen werden muss, scheint für Buber in Gedichten also auf eine Weise schon gegeben. Vor dem Hintergrund dieser Passage lässt sich auch über das Verhältnis von Sprache und Gemeinschaft im Gedicht nachdenken.

In seinen Überlegungen zum »Lebensverband« ist Buber klar vom »monolingualen Paradigma«<sup>93</sup> – der Vorstellung, jeder Sprecher sei organisch über *eine* Sprache, seine Muttersprache, an *eine* nationale Gemeinschaft gebunden – geprägt. Bereits im Jahr 1909 erklärte er in einem Vortrag über die hebräische Sprache:

Die Sprache ist von allen Funktionen des Volkslebens diejenige, welche zuerst in das Leben des Individuums eintritt. *Ehe* das Kind zu sprechen beginnt, gehört es nur der großen *Menschengemeinschaft* an; erst mit dem ersten Worte, das seine Lippen formen, wird es in Wahrheit Mitglied seines *Volkes*, nimmt es an dessen Leben teil. Und wieder zeigt sich die Not unseres Volkslebens in keiner anderen Erscheinung so deutlich wie darin, daß die Sprache, in der die ersten Worte unserer Kinder gesprochen sind, fast durchweg nicht die ist, in der die Einheit unseres Volkes in Raum und Zeit einst lebendige Wirklichkeit wurde und war.<sup>94</sup>

Ausgehend davon plädiert Buber für die Verankerung des Hebräischen als Einheitssprache des jüdischen Volks, denn Zugehörigkeit zur »Volksgemeinschaft« entfalte sich durch das Medium einer gemeinsamen Sprache. Mehrsprachigkeit erscheint hier als Problem. Vor dem Hintergrund der integrativen Funktion von Einsprachigkeit gilt sie als hinderlich für die Gemeinschaftsbildung.

In Bubers Bemerkung zu den »großen Gedichten« eröffnet sich hingegen eine andere Form von Sprachgemeinschaft: Wo »die Worte als die Auseinanderlegung der ursprünglichen Einheit des Verses« erscheinen, deutet sich eine tieferliegende Verbundenheit in der Differenz an, die Raum für Mehrsprachigkeit lässt. Während die »Radienzziehung«<sup>95</sup> eine Grenze um die Gemeinschaft zieht, sind die Grenzen hier in ihr Inneres verlegt. Differenz stellt in dieser Gemeinschaft der Grenzen kein Ausgangsproblem dar, das es zu überwinden gilt. Sie gehört vielmehr entschieden

92 Buber: Gemeinschaft, DLA, BPC:MPF II/98:0053, S. 8.

93 Der Begriff »monolingual paradigm« stammt von Yasemin Yildiz: Beyond the Mother Tongue. The Postmonolingual Condition. New York 2012, S. 7.

94 Martin Buber: Die Hebräische Sprache. Aus einem Referat, gehalten auf der Konferenz für hebräische Sprache und Kultur in Berlin am 19. Dezember 1909. In: Ders.: MBW VIII: Schriften zur Jugend, Erziehung und Bildung. Hg. v. Juliane Jacobi. Gütersloh 2006, S. 708–716, hier S. 710–711.

95 Buber: »Wie kann Gemeinschaft werden?«, DLA, BPC:K039, S. 363.

dazu: »Einheit« wird hier schließlich gerade in der Desintegration, der »Auseinanderlegung« erkennbar. Bezieht man das auf die sprachliche Verfasstheit von Gedichten, so lässt sich festhalten: Im Gedicht muss Verbundenheit nicht durch Einsprachigkeit hergestellt werden, sondern sein »Ganzes« offenbart sich »in der Vielheit des Einzelnen«, der Vielsprachigkeit seiner Worte. Es ist, mit einer Zeile aus Celans *Die Silbe Schmerz* gesprochen: »Eins und Tausend«.<sup>96</sup> Wie Shira Miron in einer vergleichenden Lektüre von Polyphonie-Konzepten der Frühromantik und der Moderne gezeigt hat, kann solch eine Gleichzeitigkeit von Einheit und Vielheit durchaus unterschiedlich akzentuiert sein: Miron unterscheidet zwischen einem Prinzip der »Einheit in der Vielheit« und einem Prinzip der »Vielheit in der Einheit«.<sup>97</sup> Beide bezeichnen letztlich das Gleiche, betrachten es jedoch aus entgegengesetzten Richtungen. Während die Frühromantiker Schelling und Novalis von der Vielheit zur Einheit strebten, gehe es Bachtin und Adorno in der Moderne gerade darum, die Vielheit aus der Einheit herauszuhören. Auch Buber kontrastiert mit »Zusammenführung« und »Auseinanderlegung« zwei gegensätzlich gerichtete Bewegungen. Dass er an der Dichtung die »Auseinanderlegung« positiv hervorkehrt, liegt jedoch nicht daran, dass er die »Einheit« wie Adorno für gefährlich hielt. Für Buber bleibt »Einheit« das Ideal. Das Schöne an »den großen Gedichten« ist für ihn jedoch, dass Einheit dort bereits in der Vielheit gegeben ist und keiner »Zusammenführung«, keiner Überwindung von Differenz bedarf: »[N]icht Gesonderte taten sich da zum Bund zusammen, sondern ein Ganzes stellte sich in der Vielheit der Einzelnen [...] dar«.

In dieser bei Buber nur *en passant* gestreiften Gemeinschaftsvision scheint Celan etwas gefunden zu haben, das ihn fesselt: Bei seiner Lektüre im Juni 1957 weist er die Stelle mit einer doppelten Randanstreichung und einem zusätzlichen Vermerk auf der letzten Seite seines *Gemeinschafts*-Hefts als Schlüsselstelle aus.<sup>98</sup> Vielleicht liegt sie ihm noch im Ohr, als er ein Jahr später auf die *Flinker-Umfrage* antwortet: »An Zweisprachigkeit in der Dichtung glaube ich nicht. [...] Dichtung – das ist das schicksalhaft Einmalige der Sprache.«<sup>99</sup> In jedem Fall lässt sich diese Aussage Celans über die besprochene Buber-Stelle neu in den Blick nehmen. Dabei treten zwei Aspekte hervor. Auf der einen Seite verdeutlicht Bubers Rede von »den großen Gedichten«, dass die sprachliche Verfasstheit eines Gedichts ein

96 Celan: *Die Silbe Schmerz*. In: NKG, S. 163–164, hier S. 163.

97 Shira Miron: »Das Spiel des Helldunkels und die Erfahrung der Polyphonie: Mannigfaltigkeit zwischen und jenseits der Sinne«. In: *Wiener Digitale Revue* 3 (2022), Web: doi:10.25365/wdr-03-02-07. Letzter Aufruf am 16.09.2024.

98 Miron: »Das Spiel des Helldunkels«, Web.

99 Paul Celan: »Antwort auf eine Umfrage der Librairie Flinker, Paris (1961)«. In: *GW* 3, S. 175.

poetisches und damit ein erschriebenes Phänomen ist. Dass »Worte als die Auseinanderlegung der ursprünglichen Einheit des Verses« erscheinen, ist stets ein Resultat literarischer Gestaltung. Trotz der Schicksalhaftigkeit verweist so auch Celans »schicksalhaft Einmalige[s]« auf eine Schreibweise. Auf der anderen Seite bringt Bubers Wortwahl fast unmerklich einen weiteren Mitwirkenden ins Spiel: Wenn die Worte als »Auseinanderlegung« »erscheinen« (Hervorhebung J.M.W.), wird deutlich, dass hier auch ein Betrachtender beteiligt ist. Auch Celans Aussage, »An Zweisprachigkeit in der Dichtung glaube ich nicht«, ist letztlich eine Aufforderung an die Lesenden, seine Gedichte nicht nach nationalsprachlichen Rastern zu strukturieren, sondern in ihrer »Einmaligkeit« zu betrachten. Das heißt wohlbemerkt nicht, dass man sie als einsprachige Gebilde verstehen sollten. Celans Rede von der »Einmaligkeit« – statt »Einsprachigkeit« – lädt vielmehr dazu ein, bei der Betrachtung von Gedichten nicht die Differenz realweltlicher Vielsprachigkeit als Ausgangspunkt zu wählen, um dann zu beschreiben, wie sie im Gedicht überwunden und zu einem dichterischen Idiom zusammengefügt wird, sondern stattdessen von einer einmaligen Sprache des Gedichts auszugehen, deren Einheit sich jedoch gerade desintegrativ, in ihrer »Auseinanderlegung« zeigt. Dieses Umdenken ermöglicht es, auch im Gedicht erzeugte Sprachdifferenzen in den Blick zu bekommen, die sich von realweltlichen Sprachdifferenzen unterscheiden, »Vielheit« also auch dort herauszuhören, wo wir aus nationalsprachlicher Perspektive zunächst nur »Einheit« wahrnehmen. Zu solch einem Richtungswechsel in der Betrachtungsweise literarischer Mehrsprachigkeit lädt der Verlauf von *In eins* dezidiert ein. Nachfolgend werde ich die zwei kontrastierenden mehrsprachigen Stile im Gedicht herausarbeiten und diskutieren, welche Gemeinschaftsvorstellungen jeweils an sie geknüpft sind.

## Unübersetzt – unangetastet

Ausgehend vom Titel wurde die »poetische Verfahrensweise«<sup>100</sup> von *In eins* in der Forschung stets als »Zusammenfügung«, als ein Herstellungsprozess von Einheit in der Vielheit betrachtet. In *Schibboleth. Für Paul Celan* erklärt Derrida mit Blick auf das Gedicht, »daß in der Einmaligkeit der dichterischen Einschreibung eine Vielfalt von Sprachen *zusammenfließt*« (Hervorhebung J.M.W.). Ausgangspunkt bildet damit eine Differenz, eine »Vielfalt der Sprachen«, die auf dem Feld der Dichtung eine Abschwächung erfährt, ohne, wie Derrida mehrfach betont, ganz aufgehoben zu werden. Trotz ihrer Verbindung zu einem einzigen dichterischen

---

<sup>100</sup> Jakob: »In-Eins-Bildung«, S. 367.

Idiom bleiben die einzelnen Sprachen im Gedicht für Derrida in ihrer Singularität erhalten:

Die Einmaligkeit des Gedichts [...] prägt und siegelt in einer einzigen spezifischen Sprache (*idiome*), *In eins*, das poetische Ereignis, welches eine Vielfalt von genauso einzigartigen Sprachen und Daten darstellt.<sup>101</sup>

Das illustriert Derrida an den unübersetzten Worten der ersten Versgruppe: »Feber«, »Schibboleth«, »Peuple de Paris« und »*No pasarán*«. Auch Michael Jakob legt den Fokus in seiner Deutung der Mehrsprachigkeit des Gedichts dezidiert auf die erste Strophe: »In-Eins gebildet werden in diesen Versen auch verschiedene Sprachen: Deutsch, Hebräisch, Französisch und Spanisch.«<sup>102</sup> »In-Eins-Bildung« bedeutet für Jakob – ähnlich wie für Derrida – dabei kein vollständiges Verschmelzen, sondern »Vernetzen«.<sup>103</sup> Dass die Vielheit von Sprachen hier als Ausgangsbedingung betrachtet wird, die im Gedicht teils überwunden, teils erhalten wird, bedingt, dass Mehrsprachigkeit in diesen Interpretationen durchgängig als Vorhandensein expliziter exophoner Elemente gefasst wird. Derrida und Jakob betrachten die Mehrsprachigkeit des Gedichts als »Zusammenfügung« zu einer Einheit, bei der ihre Vielheit bewahrt wird. Die österreichische Varietät »Feber« bleibt ebenso unübersetzt wie die Parole »*No pasarán*«, die durch die Kursivierung zusätzlich als Zitat gekennzeichnet ist. Dies korrespondiert mit der eingangs beschriebenen syntaktischen Gestaltung der Zeilen: Jedes anderssprachige Element ist einer eigenen Satzeinheit zugeordnet und bleibt von den anderen durch die Zeichensetzung in Form von Punkten klar getrennt. Zwar sind die vier Elemente thematisch sowie über das Datum verbunden und bilden auch in ihrer Zusammenstellung als Versgruppe eine Einheit, die sprachlichen Grenzen zwischen ihnen bleiben wie die Interpunktionsgrenzen jedoch stabil.

Doch was ist mit den nachfolgenden Versgruppen? Nicht nur im Stil des Satzbaus unterscheiden sich diese Zeilen klar von den ersten vier, auch in Hinblick auf die mehrsprachige Schreibweise vollzieht sich mit Beginn der zweiten Versgruppe ein einschneidender Wechsel, den ich als Umschlagen von einer bunten Vielsprachigkeit der unübersetzten »Gegenworte« (*No pasarán*) in »graue Mehrsprachigkeit« fassen möchte: Explizite exophone Elemente stechen hier nicht ins Auge, die Sprachenvielfalt scheint zurückgenommen. Es ist bezeichnend, dass bisherige Betrachtungen der Mehrsprachigkeit des Gedichts, wie etwa Derrida und Jakob, stets die erste Versgruppe ins Zentrum rücken. In Hinblick auf den

<sup>101</sup> Derrida: Schibboleth, S. 60.

<sup>102</sup> Jakob: »In-Eins-Bildung«, S. 373; vgl. zudem Jakob: »In-Eins-Bildung«, S. 367.

<sup>103</sup> Jakob: »In-Eins-Bildung«, S. 373.

Zusammenhang von Mehrsprachigkeit und Gemeinschaft im Gedicht scheint eine solche Fokussierung jedoch kaum gerechtfertigt. Schließlich vollzieht sich das gemeinschaftsstiftende Moment, die Übergabe des Schibboleths, explizit erst im zweiten Teil des Textes. In der ersten Versgruppe ist dieses Wort zwar schon »[i]m Herzmund erwacht[.]« (V. 2f.), doch damit eben noch nicht ausgesprochen. Es steckt noch stumm hinter den Lippen.

## Mehrsprachig – mehrdeutig

In der biblischen Erzählung aus dem Buch der Richter wird durch die Schibboleth-Aussprache eine intakte, homogene Sprachgemeinschaft hergestellt. Die Falsch-, da Anderssprechenden werden ausgemerzt, während die Gileaditer den Jordan passieren und sich am anderen Ufer des Flusses in einer einsprachigen Gemeinschaft wiederfinden. Der Stilwechsel zwischen erster und zweiter Versgruppe legt zunächst nahe, dass mit der Aussprache des Schibboleths in Celans Gedicht ebenfalls solch eine einsprachige, homogene Gemeinschaft entsteht: eine *Gemeinschaft* im engen Wortsinne, die durch eine gemeinsame Sprache verbunden ist, die als Gemeinschaftsgut in ihrer Mitte liegt. Oberflächlich betrachtet muten die Zeilen einsprachig deutschsprachig an, anderssprachige Elemente werden hier nicht explizit zitiert wie in der ersten Versgruppe. Dass ein Wort auf »Hirten-Spanisch« (V. 11) gesprochen wird, wird lediglich erwähnt; das Gesprochene erscheint jedoch nicht im Gedicht. Es wirkt, als hätten sich die Sprachgrenzen hier zugunsten von Einheitlichkeit, ja Einsprachigkeit aufgelöst – ebenso wie anstelle der klar markierten Satzzeichengrenzen der ersten Versgruppe nun eine einzige, lange Satzeinheit tritt. Wird hier das *Noli me tangere*-Prinzip des ›entfernten Verstehens‹ im Moment der Gemeinschaftsbildung also doch zugunsten von Verbundenheit und Nähe aufgehoben? Das Bild der winkenden Bruderhand und die entortete Mitte »Petropolis« (V. 14), die in der Begegnung aufscheinen, lassen das zweifelhaft erscheinen. Schließlich setzt Celan darin wiederum Bewegungen des ›Sich-Entziehens‹ in Szene. Dennoch ist der *Noli me tangere*-Gestus ein anderer als in den ersten Zeilen: Distanz als Unantastbarkeit erscheint nicht länger als oberstes Gebot des Miteinanders – Hand und Bruderhand greifen hier ineinander –, doch das bedeutet nicht, dass man einander nun problemlos habhaft werden könnte. Wie ein genauer Blick auf die sprachliche Verfasstheit dieser Zeilen zeigen soll, ist gerade das Gegenteil der Fall: Die Greifbarkeit des Gegenübers nimmt in den Versgruppen der Gemeinschaftsbildung eher noch weiter ab.

Die Sprachdifferenzen, die in der ersten Versgruppe im Nebeneinander verschiedener Nationalsprachen und Varietäten noch ganz klar auszumachen waren, sind, wie ich zeigen möchte, im Rest des Textes nämlich keineswegs verschwun-



den, sondern in die Worte hinein verlegt. Mit Giulia Radaelli ließe sich die Hypothese aufstellen: Das mehrsprachige Schreiben verschiebt sich hier von ›manifest‹ hin zu ›latenter‹ Mehrsprachigkeit. Radaelli, die diese Begriffe zur Differenzierung unterschiedlicher Modi multilingualer Schreibweisen in die Mehrsprachigkeitsforschung eingeführt hat, beschreibt sie als Parameter der »Wahrnehmbarkeit«<sup>104</sup> von Mehrsprachigkeit in literarischen Texten. ›Latent‹ und ›manifest‹ sind dabei weniger als klar demarkierte, oppositionelle Kategorien zu verstehen, sondern dienen der Beschreibung unterschiedlicher Grade dieser Wahrnehmbarkeit: Wie der Kontrast zwischen der ersten Versgruppe und dem Rest von *In eins* veranschaulicht, kann die Mehrsprachigkeit eines Textes mehr oder weniger auffällig markiert sein. Recht anschaulich wird das am Beispiel von Sprachenwechseln, der Form mehrsprachigen Schreibens, auf die Radaelli ihre Unterscheidung auch in erster Linie anwendet. Der Wechsel ins Französische mit »Peuple / de Paris« (V. 3f.) in der ersten Versgruppe wäre ein Beispiel ›manifest‹ Mehrsprachigkeit, während der Sprachenwechsel in der zweiten Versgruppe ›latent‹ gestaltet ist: dass das Wort »Hirten-Spanisch« (V. 11) ist, wird lediglich erwähnt, der Sprachenwechsel wird nicht explizit auf der Textebene vollzogen und wäre Radaelli zufolge weniger stark wahrnehmbar.<sup>105</sup>

Die Veränderung in der mehrsprachigen Schreibweise des Gedichts besitzt jedoch noch eine weitere Dimension. In der Betrachtung der beiden Gedichtstellen unter den Schlagworten ›manifest‹ und ›latent‹ erscheint Mehrsprachigkeit als Pluralisierung zählbarer Einzelsprachen, die weiterhin als intakte Spracheinheiten auszumachen sind: Beim Sprachenwechsel erfolgt ein ›Switchen‹ von einer Sprache in eine andere. Dieser Wechsel kann im Text mehr oder weniger unmittelbar (›manifest‹ – ›latent‹) hervortreten. Unabhängig davon, ob der Sprechakt etwa direkt zitiert oder indirekt beschrieben wird, lässt sich das Gesagte dabei jedoch einer bestimmten Sprache zuordnen. Diese Zuordenbarkeit eines Wortes oder einer Aussage zu einer spezifischen Spracheinheit – etwa die Klassifizierung von »Peuple / de Paris« (V. 3f.) als Französisch – kennzeichnet sie als einsprachig, das heißt: *einer* einzigen Sprache zugehörig. Auch hier kann nur von einer Gradmessung die Rede sein, denn letztlich lässt sich wohl kein Wort als vollständig einsprachig einordnen: Zieht man die Etymologie heran, so wird fast jedes Wort bei eingehender Betrachtung seine Zuordenbarkeit zu einer einzigen Sprache verlieren. Ohne tieferen Blick in die Sprachgeschichte lassen sich unterschiedliche

<sup>104</sup> Giulia Radaelli: *Literarische Mehrsprachigkeit. Sprachenwechsel bei Elias Canetti und Ingeborg Bachmann*. Berlin 2011, S. 53.

<sup>105</sup> Für eine kritische Diskussion der Kategorie der ›Wahrnehmbarkeit‹ in diesem Zusammenhang sh. Kap. 9 – *Wer beherrscht die Lektüre? Mehrsprachig lesen*.

Grade von Einsprachigkeit vor allem zwischen verschiedenen Wörtern ausmachen: So würde man ein Wort wie ›Baum‹ wohl unmittelbarer einer einzigen, in diesem Fall der deutschen Sprache zurechnen als etwa ›Logik‹ oder ›Remis‹, auch wenn der Duden letztere ebenso zum deutschen Wortschatz zählt. Noch vertrackter wird es mit Wörtern, die als Produkte von Hybridisierung, also Sprachenmischung, zu erkennen sind. In der Linguistik finden solche hybriden Wörter insbesondere in Studien zu Alltags-Sprechweisen mehrsprachiger Menschen Beachtung, doch auch die Literatur- und Kulturwissenschaften haben dem Phänomen – nicht zuletzt unter dem Einfluss post-kolonialer Konzepte wie Homi K. Bhabhas ›hybridity‹ und ›third space‹ – in den letzten Jahrzehnten zunehmend mehr Aufmerksamkeit geschenkt und das Sprachspiel mit Hybridität als ein zentrales Verfahren multilingualen literarischen Schreibens entdeckt.<sup>106</sup> Anders als in der Linguistik rücken auf dem Gebiet der Literatur dabei nicht nur Wörter als hybrid in den Blick, von denen tatsächlich sprachwissenschaftlich verbürgt ist, dass sie Ergebnis einer Sprachenmischung sind. Im Gegenteil: Wenn die zeitgenössische Lyrikerin Zehra Çirak in ihrem Gedicht *Allianz* (1991) schreibt »Auf deutsch heißt die Hand Hand /auf türkisch heißt sie el / so ein Handel«,<sup>107</sup> erscheint das deutsche Wort Handel plötzlich als ein hybrides Wort, in dem das deutsche »Hand« und das türkische »el« ineinandergreifen. Die Einsprachigkeit des Wortes »Handel«, seine Zuordenbarkeit zur deutschen Sprache, wird hier durch den Bezug zum Türkischen gebrochen, ohne dass eine solche Verbindung etymologische Plausibilität besitzen würde. Im Wechselspiel mit anderen Worten lässt sich im mehrsprachigen Schreiben so die Sprachzugehörigkeit von Worten zurücknehmen, infrage stellen und mit neuen, multiplen Zuordnungen versehen. Dabei kann eine solche Reduktion beziehungsweise Verschiebung der Zugehörigkeit wiederum unterschiedlich stark wahrnehmbar gestaltet werden. Während Çirak im Zuge einer Reflexion die einzelnen Wortbestandteile (»Hand« und »el«) explizit zwei Spracheinheiten (dem Deutschen und dem Türkischen) zuordnet, sind solche Bezüge oftmals subtiler, ohne Erläuterung, im Text angelegt, was auf zweischneidige Weise einerseits die Wahrnehmbarkeit der Hybridisierung schwächt und andererseits ihren Effekt stärkt, da das Wort dadurch letztlich noch schwerer einzuordnen ist.

Dies zeigt sich eindrucklich an der zweiten Versgruppe von *In eins*, in der die Zuordenbarkeit der Wörter zu einer Spracheinheit zusammen mit der Wahr-

---

<sup>106</sup> Vgl. dazu Christof Haumann: Räume der Hybridität. Postkoloniale Konzepte in Theorie und Literatur. Hildesheim 2002. Geprägt hat Homi K. Bhabha sein Konzept in: Homi K. Bhabha: *The Location of Culture*. London 1994.

<sup>107</sup> Zehra Çirak: *Allianz*. In: Dies.: *Vogel auf dem Rücken eines Elefanten*. Köln 1991, S. 16.

nehmbarkeit der Mehrsprachigkeit radikal zurückgenommen wird. Nicht nur der Ortsname »Petropolis« (V. 14) erweist sich als in diesem Sinne uneindeutig, da er sich sowohl dem portugiesischen als auch dem russischen Sprachraum zuordnen lässt,<sup>108</sup> auch die mit der Stadt verbundenen Formulierung »lag / auch dir toskanisch zu Herzen« (V. 16f.), die zunächst einsprachig anmutet, ist von mehrsprachigen Verflechtungen durchzogen. So lässt sich das Wort »toskanisch« (V. 17) einerseits als deutsch-italienisches Wort lesen: Dabei verweist es nicht nur auf die Landschaft Toskana, das »Toskanische« bezeichnet auch die dort verankerte regionale sprachliche Varietät. Wie Thomas Sparr angemerkt hat, kommt gerade über den Bezug zu Toskana und Toskanischem in diesem Wort jedoch zugleich auch Russisches zum Vorschein: »toskanisch« greift ein translinguales Wortspiel Ossip Mandelstams auf, in dem der Petersburger Dichter als Hommage an Dante das russische Wort *rocka* (dt. Sehnsucht, Schwermut, Sorge, Schmerz) mit dem italienischen Begriff verschränkte.<sup>109</sup> Sparr verweist in diesem Zusammenhang auf eine Notiz Celans zur *Niemandrose*, die lautet: »Ossip Mandelstam // demjenigen, der mit dem russischen Wort *toska* in Sibirien toskanische Verse [schrieb]«. <sup>110</sup> Auch das Gedicht selbst lädt durchaus zu solch einer russischen Lesart ein – einerseits durch den Bezug zum Sankt Petersburger Kreuzer *Aurora*, zum anderen über die Verwendung von »toskanisch« als Adverb zu der von Celan gewählten unidiomatischen Verbkonstruktion »zu Herzen liegen«, in der die Redewendung »am Herzen liegen« (von großer Wichtigkeit sein) von der Redewendung »sich etwas zu Herzen nehmen« (etwas schwernehmen, etwas als bedrückend empfinden) durchkreuzt wird. Die über das Russische hinzutretende Bedeutungsbeben des Worts »toskanisch«, in dem die Sehnsucht nach etwas oder jemandem, der einem viel bedeutet, und das Gefühl der Schwermut in eins fallen, korrespondiert so auch mit der unmittelbaren Textumgebung in Celans Gedicht. Dabei schwingt der

**108** (Orts-)Namen wären in diesem Zusammenhang noch einmal gesondert zu betrachten, da sie in Hinblick auf ihre Zuordenbarkeit zu einer Spracheinheit von vornherein eine besondere Stellung einnehmen.

**109** Sparr: Kommentar, S. 275. So lauten die Schlussverse von »Ne sravnivaj: živuščij nesravnim«, einem der letzten Gedichte Mandelstams vor seinem Tod: »I jasnaja toska menja ne optuskaet / Ot molodych ešče voronežskich cholmov / K vsečeskim – jasnejuščim v Toskane.« (dt. »Und helle Sehnsucht geht mir nicht mehr aus dem Sinn / Von den noch jungen Woronescher Hügeln / Zu den toskanischen, die Habe aller Menschen sind.«), Original und Übersetzung zit. n. Sparr, S. 276. Bei Mandelstam verweist diese Toskana-Referenz auf Dante, sodass hier über das Wort »toskanisch« gewissermaßen noch ein weiterer Exildichter in das Gedicht tritt. Zu den Mandelstam-Bezügen vgl. ausführlich Christine Ivanović: Das Gedicht im Geheimnis der Begegnung. Dichtung und Poetik Celans im Kontext seiner russischen Lektüren. Berlin/Boston 1996, S. 321–345.

**110** Celan zit. n. Sparr: Kommentar, S. 275.

›toskanisch-italienische‹ Bezug noch immer mit. Schließlich ist Mandelstams Wortspiel ein russisch-italienisches. Die Grenzen zwischen den Einzelsprachen sind hier somit nicht länger fest um die einzelnen Worte gezogen wie im Fall der unübersetzten Worte der ersten Versgruppe. Wie das Beispiel »toskanisch« zeigt, sind sie stattdessen ins Wort selbst verlegt und auch dort nicht eindeutig zu ziehen: Während Türkisch und Deutsch als die zwei Handelspartner in Çiraks »Handel«-Wortspiel klar zu identifizieren waren (Deutsch: »Hand«, Türkisch: »el«) sind die multiplen Sprachgrenzen in »toskanisch« nicht genau zu verorten, an erläuternden Einordnungen der sprachlichen Bezüge fehlt es zudem. Wir können das Adverb im Kontext seiner Textumgebung nur immer wieder neu abtasten, nicht aber in den Griff bekommen. In dieser sich stets entziehenden Überlagerung verschiedener sprachlicher Ebenen findet sich die Überblendung von Berührungs- und Distanzierungsgeste verwirklicht, die sich im Bild der in die Hand gelegten und zugleich winkenden »Bruderhand« erkennen ließ. Im Kontrast zu Çiraks »Allianz« zweier Hände, die zupackend einen Handel besiegeln, bleibt Celans »Bruderhand« selbst im Händedruck »winkend«, sie deutet in verschiedene Richtungen und auf verschiedene Sprachen: ist im engen Wortsinn also so mehrdeutig – und mehrsprachig – wie das Wort »toskanisch« selbst.

Anstelle des Prinzips der Unantastbarkeit, das sich im mehrsprachigen Stil des ›Unübersetzt-Lassens‹ in der ersten Versgruppe ausmachen ließ, tritt mit der Aussprache des Schibboleths im zweiten Teil des Textes somit eine Poetik radikaler Uneindeutigkeit, positiv formuliert: Mehrdeutigkeit. Der Respekt vor dem Anderen wird dabei nicht aufgehoben, doch verlagert sich der Schwerpunkt des *Noli me tangere* vom Distanzgebot hin zum Festlegungsverbot: »Berühre mich mit einer wahren, zurückgehaltenen, nicht Besitz ergreifenden und nicht identifizierenden Berührung.«<sup>111</sup> Während die unübersetzten, unangetasteten Worte der ersten Versgruppe als in sich jeweils homogen geschlossene Einheiten anmuten, die sich problemlos mit einer bestimmten Spracheinheit identifizieren lassen (das österreichische »Feber«, das hebräische »Schibboleth«, das französische »Peuple de Paris« und das spanische »No pasarán«), erscheint »toskanisch« in sich so sprachlich heterogen verfasst, dass es nicht länger klar zuzuordnen, einzuordnen ist. Babel steckt hier in der Tat in einem einzigen Wort. Dass diese Eigenheit des Worts erst im Zusammenspiel mit anderen Worten sichtbar wird, die es im Gedicht umgeben, macht deutlich, dass diese grundlegende Form der Andersartigkeit erst in der Berührung zutage tritt. In der Begegnung offenbart sich die Erkenntnis, dass der Andere und mit ihm noch mehr Andere schon immer in mir stecken.

---

111 Nancy: *Noli me tangere*, S. 70.

## Mehrsprachiges Hirten-Spanisch – das verschwiegene Schibboleth

Dass diese Erkenntnis als grundlegendes Moment der Gemeinschaftsbildung in *In eins* gelten kann, zeigt sich schließlich auch daran, dass das von Abadias übergebenen Wort selbst, das Schibboleth, ebenfalls ein mehrdeutiges, ja mehrsprachiges Wort ist. Dass durch das Wort des Greises eine andere Bruderhand hindurchgreift und die Sprecherhand berührt, dass in ihr also mindestens noch ein Anderer steckt, ist auch sprachlich verwirklicht. Zwar wird das Wort als »Hirten-Spanisch« (V. 11) bezeichnet und somit einer Sprache zugeordnet. Doch bereits diese Sprachbezeichnung ist uneindeutig: Meint sie die spanische Nationalsprache, gesprochen vom Hirten Abadias, oder ist hier eine jener Minderheitensprachen aus den Bergtälern der Provinz Huesca gemeint, aus der Abadias, »der Greis aus Huesca« (V. 6), zu stammen scheint – etwa das Aragonesische?<sup>112</sup> Das Ganze wird noch komplexer, wenn man bedenkt, dass in dem Wort auf »Hirten-Spanisch« (»darin«, V. 11) Wörter wie »toskanisch« (V. 11) aufscheinen, die auch das Russische, Toskanische und nicht zuletzt das Deutsche in den Sprechakt holen. Der Blick in die Vorstufen des Gedichts zeigt zudem, dass ursprünglich sogar noch eine weitere Sprache mit im Spiel war. Im Entwurf vom 24. Mai 1962 war das »hirten-spanische« Wort nämlich zunächst noch explizit niedergeschrieben. Es fand ein Sprachenwechsel statt. Nach »er sprach / uns das Wort in die Hand, das wir brauchten, es war / Hirten-Spanisch« hieß es dort auf Rumänisch: »și de pe la voi eram, de pe la voi« (dt. »einer der Euren bin ich, einer der Euren«).<sup>113</sup> In einer handschriftlichen Ergänzung vom selben Tag hat Celan diese rumänische Phrase nachträglich abgeändert. Korrigiert hieß es nun: »și de pe la voi mai sînt, de pe la voi« (dt. »solche wie Euch gibt es noch, solche wie Euch«).<sup>114</sup> Anschließend nahm er die Zeile schließlich ganz aus dem Gedicht. In diesem Dreischritt lässt sich eine Verschiebung im Gemeinschaftsdenken ausmachen, die mit der Entwicklung von Celans mehrsprachigem Gemeinschaftsentwurf im Gedicht resoniert: Während der Ausspruch »einer der Euren bin ich, einer der Euren« eine ungebrochene Zugehörigkeitsbekundung darstellt, ist dies in der überarbeiteten Zeile – »solche wie Euch gibt es noch« – zugunsten einer Anerkennung der Anderen in ihrer Andersartigkeit zurückgenommen. Soweit ließe sich die Änderung als Entwick-

---

<sup>112</sup> Voswinckel nennt das »Hirten-Spanisch« eine »Exilsprache«, ohne jedoch weiter darauf einzugehen: Klaus Voswinckel: Paul Celan. Verweigerter Poetisierung der Welt. Versuch einer Deutung. Heidelberg 1974, S. 158.

<sup>113</sup> TCA/N, S. 107.

<sup>114</sup> TCA/N, S. 107.

lung hin zu einem Gemeinschaftsentwurf lesen, der im Sinne einer distanzierenden *Noli me tangere*-Geste darauf bedacht ist, die Anderen, »solche wie Euch«, in ihrer *Unantastbarkeit* bestehen zu lassen und zu akzeptieren. Doch Celan tilgt die Zeile ganz und nimmt damit den Wortlaut des zentralen Schibboleths vollkommen aus dem Text. Redfields These, dass Celans Gedichte dazu tendierten, die Identifizierbarkeit des Schibboleths abzuschwächen, erhält mit der hier rekonstruierten mehrsprachigen Textgenese also einen zusätzlichen erhärtenden Beleg. Obgleich die Zeile wohl von Beginn an darauf angelegt war, sich eindeutigen Zuordnungen zu entziehen, wie die Diskrepanz zwischen der (schon in sich uneindeutigen) Klassifizierung des Wortes als »Hirten-Spanisch« und die Setzung des Texts in rumänischer Sprache verrät, wäre das Wort durch einen »manifesten« Sprachenwechsel doch identifizierbar geblieben. Stattdessen entschließt Celan sich, es auf der Textoberfläche zu verschweigen: Das Schibboleth, das Wort, das die Gemeinschaft stiftet, bleibt ein Geheimnis.

Für das Gedicht selbst ist Schweigen jedoch kaum eine Option, denn: »[...] das Gedicht spricht ja!«<sup>115</sup> und es spricht auch hier, jedoch verweigert es die Festlegung auf ein konkretes Lösungswort. Im Verschweigen des Schibboleths auf der Textebene führt Celan einen Extremfall vor, der jenen Anspruch auslaggt, den er an ein Gedicht stellt, will es selbst Schibboleth sein und Gemeinschaft stiften: Es muss dabei doch uneindeutig bleiben.<sup>116</sup> Das Schibboleth darf nicht klar ausgesprochen werden. Es gänzlich zu verschweigen, erscheint jedoch ebenfalls gefährlich: Stille spricht keine Einladung aus. Mit dem vollständigen Verschweigen des Schibboleths wäre somit auch die Teilhabe an der Gemeinschaft für Außenstehende unmöglich. Statt einer »radically open community«<sup>117</sup> ist eine Gemeinschaft, die ihr Schibboleth verschweigt, eine radikal geschlossene Gemeinschaft. Solch eine stumme Gemeinschaft, das zeigt nicht zuletzt die völkische Polemik gegen die Idee der Sprachgemeinschaft, ist letztlich die ausgrenzendste Form von Gemeinschaft. Ein Schibboleth bleibt, trotz aller ausgrenzenden Gefahren, die in ihm stecken, mit Derrida gesprochen doch potentiell immer ein »Öffnungswort (*parole d'overture*)«.<sup>118</sup> Dass das Verschweigen in *In eins* nur angedeutet wird, während der Text zugleich weiterspricht und dabei verschiedene mögliche Schibboleths anbietet, verdeutlicht: Die Aussprache des Schibboleths soll hier nicht unterlas-

---

115 Celan: Der Meridian. In: GW 3, S. 196.

116 In Celans Gedicht *Sprich auch du* (1955) heißt es: »Sprich – / Doch scheide das Nein nicht vom Ja. / Gib deinem Spruch auch den Sinn: / gib ihm den Schatten« (Celan: Sprich auch du. In: NKG, S. 89).

117 Redfield: Schibboleth, S. 55.

118 Derrida: Schibboleth, S. 122.

sen, sondern nie abgeschlossen werden. Celans Gemeinschaftsentwurf erweist sich so als einer, der den verschiedenen Gefahren der Gemeinschaftssehnsucht eingedenk ist: Die stumme, sprachlose Gemeinschaft erscheint ihm ebenso gefährlich wie die einsprachig festgelegte. Vor diesem Hintergrund versucht er, im Schreiben möglichst wenig festzuschreiben – »Petropolis« (V. 14), die Felsenstadt, zur »Wanderstadt« (V. 15) zu machen.

## »Verlust der Mitte«, mehrsprachige Gemeinschaft

In seiner Beweglichkeit, dem unabgeschlossenen Kreisen um die nomadische Wanderstadt, mag das Gedicht *In eins* vielleicht entrückt erscheinen. Celans entortete Mitte besitzt jedoch durchaus eine feste Verankerung im historischen Diskurs – nicht nur des ausgehenden 20. Jahrhunderts, sondern auch seiner eigenen Zeit. Nach 1945 wird in der bundesdeutschen Öffentlichkeit intensiv über Modelle menschlichen Miteinanders nachgedacht. Mit der Distanzierung von der nationalsozialistischen Vorstellung der ›Volksgemeinschaft‹, setzt auch in Literatur und Kunst eine Suche nach neuen Gemeinschaftsformen ein, obgleich der Begriff ›Gemeinschaft‹ durch seine Rassifizierung im Nationalsozialismus problematisch geworden ist. Dabei steht ein Konzept neu zur Diskussion, das schon für Bubers Gemeinschaftsdenken – und die Gemeinschaftsreflexionen der Jahrhundertwende im weiteren Sinne – essentiell war: die Mitte. In seiner 1948 veröffentlichten Studie *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit* diskutiert der Kunsthistoriker Hans Sedlmayr am Gegenstand der bildenden Kunst verschiedene Gemeinschaftsvorstellungen:

Die Möglichkeit, die Kunst als Instrument einer Tiefendeutung von Epochen zu benützen, ist theoretisch schon gesehen. Sehr klar hat den Grundsatz solcher Betrachtungen René Huyghe 1939 formuliert: »Die Kunst ist für die Geschichte der menschlichen Gemeinschaften das, was der Traum (des individuellen Menschen) für den Psychiater bedeutet.«<sup>119</sup>

In solch traumdeuterischer Methode entwickelt Sedlmayr eine kulturkritische Verfallserzählung: In der modernen Kunst erkennt er ein ›Symptom‹ einer kranken Epoche, die den Sinn für Gemeinschaft verloren habe. Durch Abstraktion habe die Kunst den ihr zugewiesenen gesellschaftlichen Platz verlassen und trage nicht länger zur Stärkung des sozialen Zusammenhalts bei. Für Sedlmayr vollzieht sie damit eine Abkehr von verbindlichen Werten und vom Humanismus, wie er

---

<sup>119</sup> Hans Sedlmayr: *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*. Frankfurt/Main 1959, S. 8.

mit einem Zitat Blaise Pascals unterstreicht, das er der Abhandlung voranstellt: »Die Mitte verlassen, heißt die Menschlichkeit verlassen.«<sup>120</sup> Der »Sprung der modernen Kunst von gegenständlicher Darstellung zur abstrakt-gegenständlichen«, so fasst es Karl Heinz Bohrer in seiner Analyse von Sedlmayrs konservativer Ästhetik zusammen, bewirkt dem Kunsthistoriker zufolge ein »Sinn-Defizit« und so zunehmende »Humanitäts-Ferne«.<sup>121</sup> Wo die Kunst ihren Gegenstand verliere, verliere sie ihre sinnstiftende Mitte und damit auch ihre sozial verbindende Kraft. Abstraktion wird für Sedlmayr so zum gesellschaftlichen Problem: Seine reaktionäre Krankheitserzählung attestiert der abstrakten Kunst eine »gemeinschaftszersetzende« Kraft. Diesen »Verlust der Mitte« beschreibt er 1956 in *Die Revolution der modernen Kunst* als Verlust »intendierter Bedeutung«.<sup>122</sup> Was Sedlmayr verloren glaubt, so Bohrer, sei folglich die problemlose »Übersetzbarkeit in die bekannte Welt«, ein stabiles Referenzsystem, das – wie das Adjektiv »intendiert« unterstreicht – Verbindlichkeiten schafft.<sup>123</sup> Auch wenn der Kunsthistoriker über bildende Kunst schreibt, lässt sich die Kommunikationssituation zwischen Kunstwerk und Publikum, der er nachtrauert, folglich in sprachlichen Kategorien fassen: Sie ähnelt der einer monolingualen Sprachgemeinschaft, in der die Verständigung durch eine gemeinsame Sprache, ein geteiltes Referenzsystem als verbindliche Mitte gewährleistet ist.

Während Sedlmayr mit der sinnstiftenden Mitte einem einsprachigen Gemeinschaftsmodell anhängt, wird der verbindliche Mittelpunkt in anderen Gemeinschaftsreflexionen der Zeit hingegen völlig über Bord geworfen. Der Kunsthistoriker Werner Haftmann, der Sedlmayrs These vom »Verlust der Mitte« auf dem Kunsthistoriker-Tag 1949 als einer der Ersten vehement Paroli bietet, entwirft zehn Jahre später als Kurator der *documenta* ein Ausstellungskonzept, das sich dem Glauben an die gemeinschaftsstiftende Kraft der Abstraktion verschrieben hat: Unter dem inoffiziellen Motto »Abstrakte Kunst. Eine Weltsprache« zeichnet Haftmann in seinen Reden und Begleittexten zur Kasseler Ausstellung 1959 das Bild einer Gemeinschaft, die ohne feste Bindung an eine Mitte auskommt. Dabei steht ihm bezeichnenderweise keine gesprochene Sprache vor Auge: Die bildkünstlerische Weltsprache abstrakter Kunst grenzt Haftmann dezidiert von »sprachlicher« Sprache ab. Er denkt sie sprachlos, referenzlos und stumm. Bereits im Jahr 1949 erklärte er:

---

120 Sedlmayr: Verlust der Mitte, S. 3.

121 Karl Heinz Bohrer: »Das Problem des Sinns«. In: Zeitschrift für Ideengeschichte 7/3 (2013), S. 15–32, hier S. 15.

122 Hans Sedlmayr: Die Revolution der modernen Kunst. Hamburg 1956, S. 30–32.

123 Bohrer: »Das Problem des Sinns«, S. 31.



Der Strukturbegriff unserer Epoche ist jedoch nicht die »Bindungslosigkeit« oder der »Verlust der Mitte«; es ist vielmehr der positive Lebenstrieb, zu dem diese beiden Begriffe nur negative Spiegelungen sind, es ist die Freiheit.<sup>124</sup>

Sedlmayrs Klage über den »Verlust der Mitte« als Verlust der Menschlichkeit wird von Haftmann so in ihr Gegenteil verkehrt. Erst die Befreiung von der Mitte schafft für ihn einen »tragfähigen Grund« für die »große Gemeinschaft aller Menschen«. Eine Prämisse jedoch teilen die beiden konservativen Intellektuellen: Soziale Verbundenheit entsteht durch ungehinderte Kommunikation und unmittelbare Verständlichkeit. Während Sedlmayr diese Form der Gemeinschaft durch Einsprachigkeit gewährleistet sieht – ein in der Mitte festgelegtes verbindliches Bezugssystem –, sucht Haftmann sie in einer Vorsprachigkeit, die er als stummes Einverständnis konzipiert: eine universelle sprachlose »Sprachform«, die »unmittelbare Kommunikation möglich macht«.<sup>125</sup>

Zeitgleich zu diesem Streit in der jungen Bundesrepublik um das Konzept der Mitte leuchtet auch Celan das Prinzip poetisch aus: Anders als Haftmann gibt er die Mitte dabei nicht freudig verloren. Anders als Sedlmayr klammert er sich jedoch auch nicht an ihre Stabilität. Im hier betrachteten Gedicht *In eins* entwirft er stattdessen einen gemeinschaftsstiftenden Mittelpunkt, der in Bewegung bleibt, fluktuiert, schwankt.<sup>126</sup> Der Vergleich mit Sedlmayrs und Haftmanns Gemeinschaftsvorstellungen lässt die Charakteristika der dabei beschriebenen Form sozialer Verbundenheit noch einmal klar hervortreten. Die mehrsprachige Gemeinschaft in Celans Gedicht besitzt ein instabiles Zentrum: »Petropolis, der / Unvergessenen Wanderstadt« (V. 15–16). Was Celan mit dieser steinernen Wanderstadt ins Bild setzt, verwirklicht er, wie hier gezeigt wurde, auch sprachlich: Die einsprachigkeitsgarantierende, verbindliche Mitte aus Sedlmayrs Gemeinschaftsmodell, wird von ihm nicht, wie in Haftmanns Gemeinschaftsdenken, zugunsten sprachloser Unmittelbarkeit verworfen. Mehrsprachig hält Celan die Mitte in Bewegung.

124 Werner Haftmann zit. n. [Ohne Verf.]: »2. Deutscher Kunsthistorikertag.« (Protokoll). In: Kunstchronik 2/10 (1949), S. 228.

125 Werner Haftmann: »Einleitung«. In: Katalog der Ausstellung documenta. Kunst des XX. Jahrhunderts. Internationale Ausstellung im Museum Fridericianum in Kassel. München 1955, S. 15–25, hier S. 14.

126 Mit einem ähnlichen Modell fluktuierender Mittelpunkte arbeitet Anfang der 1960er Jahre auch Hans Magnus Enzensberger in seinem Anthologie-Projekt Museum der modernen Poesie (1960). Die Bezüge dieses Projekts zur documenta habe ich andernorts detailliert aufgearbeitet: Vgl. Jana Maria Weiß: »Eine Sprache ausstellen«. Weltsprachen-Konzepte auf der documenta 2 (1959) und in Hans Magnus Enzensbergers Museum der modernen Poesie (1960)«. In: arcadia 59/2 (2024), S. 106–126. Ansätze dieses Kapitelabschnitts werden dort weiter entfaltet.

Die mehrsprachige Form sozialer Verbundenheit, die er dabei entwirft, steht jedoch nicht nur in Kontrast zu einsprachigen und vorsprachigen Gemeinschaftsmodellen. Sie unterscheidet sich auch von Gemeinschaftskonzepten, die nach dem Prinzip der Vielsprachigkeit operieren. Auch diese werden im zeitgenössischen Diskurs nach 1945 diskutiert – am prominentesten wohl bei Hannah Arendt. Wie Sedlmayr, Haftmann und Celan setzt Arendt sich in den 1950er und 1960er Jahren mit dem Konzept der Mitte auseinander und denkt dabei über verschiedene Formen sprachlicher Verbundenheit nach. Ein stummes Miteinander, wie Haftmann es entwirft, lehnt die politische Theoretikerin entschieden ab. In *Vita Activa oder vom tätigen Leben* (1960) präsentiert sie die Vorstellung einer Gemeinschaft ohne greifbare Mitte vielmehr als ein abschreckendes, »unheimliches« Beispiel:

Was die Verhältnisse in einer Massengesellschaft für alle so schwer erträglich macht, liegt nicht eigentlich, jedenfalls nicht primär, in der Massenhaftigkeit selbst, es handelt sich vielmehr darum, dass in ihr die Welt die Kraft verloren hat zu versammeln, d. h. zu trennen und zu verbinden. Diese Situation ähnelt in ihrer Unheimlichkeit einer spiritistischen Séance, bei der eine um einen Tisch versammelte Anzahl von Menschen plötzlich durch irgendeinen magischen Trick den Tisch aus ihr Mitte verschwinden sieht, sodass nun zwei sich gegenüber sitzende Personen durch nichts mehr getrennt, aber auch durch nichts Greifbares mehr verbunden sind.<sup>127</sup>

Der Tisch konstituiert für Arendt hier einen fassbaren Mittelpunkt, der zugleich verbindet und trennt. In ihrer Kritik der Massengesellschaft macht sie deutlich, dass solch eine greif- und verhandelbare Mitte weder eine Gegebenheit noch notwendige Voraussetzung für Sozialität ist: Gemeinschaft gibt es auch, wo man sich ohne Tisch stumm gegenüber sitzt. Doch fehlt in solch einer stummen Gemeinschaft eben das, was für Arendt das Politische ausmacht: das Diskutieren, Streiten und Aushandeln von verschiedenen Positionen. Wird der Tisch weggezaubert, wird Versammlung zur »spiritistischen Séance«. Am Tisch ist ihrnach festzuhalten, jedoch ohne ihn als natürliche Gegebenheit zu verstehen. Jede politische Gemeinschaft sollte sich bewusst machen, dass ihr Tisch, ihre verbindende Mitte, immer auch anders aussehen könnte. Lernen lässt sich das Arendts Ansicht nach im Blick auf andere Tischgemeinschaften: im vergleichenden Nebeneinander verschiedener Sprachen. Das zeigt sich in ihrem *Denktagebuch*, wo die Theoretikerin 1950 schon einmal einen Tisch heranzieht – und ihn gleich übersetzt.

---

127 Hannah Arendt: *Vita activa oder Vom tätigen Leben*. Hg. v. Thomas Meyer und Hans-Jörg Sigwart. München 2020, S. 78.

Pluralität der Sprachen: Gäbe es nur eine Sprache, so wären wir vielleicht des Wesens der Dinge sicher. Entscheidend ist 1. dass es viele Sprachen gibt und dass sie sich nicht nur im Vokabular, sondern auch in der Grammatik, also der Denkweise überhaupt unterscheiden und 2. dass alle Sprachen erlernbar sind. Dadurch, dass der Gegenstand, der für das tragende Präsentieren von Dingen da ist, sowohl Tisch wie »table« heissen kann, ist angedeutet, dass uns etwas vom wahren Wesen des von uns selbst Hergestellten und Benannten entgeht. Nicht die Sinne und die in ihnen liegenden Täuschungsmöglichkeiten machen die Welt unsicher, [...] sondern die Vieldeutigkeit, die mit der Sprache und vor allem mit den Sprachen gegeben ist. Innerhalb einer homogenen Menschengemeinschaft wird das Wesen des Tisches durch das Wort Tisch vereindeutigt, um doch gleich an der Grenze der Gemeinschaft ins Schwanken zu geraten. Diese schwankende Vieldeutigkeit der Welt und die Unsicherheit des Menschen in ihr würde natürlich nicht existieren, wenn es nicht die Möglichkeit der Erlernbarkeit der fremden Sprache gäbe, die uns beweist, dass es noch andere »Entsprechungen« zur gemeinsam-identischen Welt gibt als die unsere, oder wenn es gar nur eine Sprache gäbe. Daher der Unsinn der Weltsprache – gegen die »condition humaine«, die künstlich gewaltsame Vereindeutigung des Vieldeutigen.<sup>128</sup>

Nicht nur »stumme« Gemeinschaftsmodelle à la Séance verkennen Arendt zufolge also die »schwankende Vieldeutigkeit der Welt«, sondern auch radikale Einsprachigkeit. Die Vorstellung globaler Einsprachigkeit erscheint Arendt – wie auch Celan – »künstlich« und »gewaltsam«, kurzum: totalitär.<sup>129</sup> Um politisch handlungsfähig zu bleiben, ist es für die Theoretikerin essenziell, dass es Alternativen gibt: Dafür braucht es die Erfahrung von Sprachgrenzen. In der »Möglichkeit der Erlernbarkeit« einer anderen Sprache, »die uns beweist, dass es noch andere »Entsprechungen« zur gemeinsam-identischen Welt gibt als die unsere« wird Arendt zufolge das politische Andenken von Alternativen erfah- und trainierbar. In dem Moment, in dem eine Gemeinschaft erkennt, »dass der Gegenstand, der für das tragende Präsentieren von Dingen da ist, sowohl »Tisch« wie »table« heissen kann«, zeigt sich, dass ihre verbindende Mitte, immer auch anders aussehen könnte. Bezeichnenderweise spielt sich diese Erfahrung in Arendts Darstellung allerdings an den äußeren Grenzen einer homogenen Menschengemeinschaft ab: »Innerhalb einer homogenen Menschengemeinschaft wird das Wesen des Tisches durch das Wort Tisch vereindeutigt, um doch gleich an der Grenze der Gemeinschaft ins Schwanken zu geraten.« Der Tisch wird also von den Rändern der Gemeinschaft her destabilisiert. Erst im Grenzkontakt gerät er ins Wanken.

<sup>128</sup> Hannah Arendt: Denktagebuch. 1950 bis 1973. Erster Band. Hg. v. Ursula Ludz. München 2002, S. 42.

<sup>129</sup> Vgl. dazu das vorangehende Kap. 5 – *Anabasis* (1963). *Anarchisch, mehrsprachig, »Mitsammen«*, insbesondere den Abschnitt »Leçon d'optimisme«. Perses Humanismus und Celans Welt-sprachenkritik«.

Hier tut sich, bei allen Gemeinsamkeiten, eine grundlegende Differenz zwischen Celan und Arendt auf. Denn das, was Arendt an die äußeren »Grenze der Gemeinschaft« verlagert, passiert in Celans Gemeinschaft der Grenzen bereits mit-tendrin. In ihrer geteilten Ablehnung von Einsprachigkeit und Vorsprachigkeit schlagen beide also verschiedene Wege ein: Arendt optiert für bunte Vielsprachigkeit, Celan für »graue Mehrsprachigkeit«. Ein Gegensatz zwischen »Viel« und »Mehr« zeigt sich bereits in ihrer eigenen Begriffswahl: Während Arendt den Begriff der »Vieldeutigkeit« wählt, spricht Celan mit Blick auf seine Texte von einer »*Mehrdeutigkeit ohne Maske*«. <sup>130</sup> Er zeigt sich aber auch auf Ebene der sprachlichen Verfasstheit: In ihrem Umgang mit verschiedenen Sprachen manifestieren sich Arendts und Celans unterschiedliche Vorstellungen politischer Gemeinschaft ganz praktisch. Wo Arendt im Sinne eines vielsprachigen Alternativendenkens mit dem deutschen »Tisch« und dem französischen »table« zwei nebeneinanderstehende Nationalsprachen kontrastiert, stellt Celan mit »toskanisch« ein Wort in seinen Text, das sich der klaren Zuordenbarkeit zu einer einzigen Sprache entzieht und Sprachgrenzen so mehrsprachig verschattet. Anders gesagt: Arendt denkt die babylonische Vielsprachigkeit als zählbares Nebeneinander nationaler Einzelsprachen und Gemeinschaften. Celan verlegt Babel im Gedicht nicht nur in eine einzige Sprache, sondern in die einzelnen Worte hinein. Die Übersetzbarkeit zwischen getrennten Einzelsprachen, die für Arendt einen Motor politischen Alternativendenkens darstellt, nimmt in dieser Form »grauer Mehrsprachigkeit« zunehmend ab. Wie noch zu zeigen sein wird, heißt das jedoch nicht, dass Celans mehrsprachiges Schreiben unpolitisch wird.

## Politische Lesegemeinschaften. Das Gedicht als Schibboleth

Verschiedene Interpretationen von *In eins* haben darauf hingewiesen, dass »das Gedicht [...] sich selbst als Schibboleth versteht« und dies mit einem politischen Anspruch der Dichtung verknüpft. <sup>131</sup> So erklärt Marlies Janz: »Dichtung als Schibboleth will erinnern an die historischen Bemühungen, ein humanes Leben zu verwirklichen, und versteht sich als Samen und Saatkorn dafür, daß von solchen Bemühungen nicht abgesehen wird.« <sup>132</sup> Dass damit jedoch die Notwendigkeit einhergeht, die gemeinschaftsstiftende Schibboleth-Wirkung des eigenen Textes

<sup>130</sup> Celan zit. n. Huppert: »»Spirituell«. Ein Gespräch mit Paul Celan«, S. 321.

<sup>131</sup> Janz: Vom Engagement absoluter Poesie, S. 153. Vgl. zudem Oelman: Deutsche poetologische Lyrik nach 1945, S. 282.

<sup>132</sup> Janz: Vom Engagement absoluter Poesie, S. 153.

nicht nur positiv, sondern gerade in Hinblick auf ihre Gefahren zu betrachten, habe ich hier herauszuarbeiten versucht. Das mörderische Potenzial des Schibboleths ist in seiner Verbindung zur Erzählung aus dem Buch der Richter unverkennbar und bleibt, wie Derrida betont, in jedem Schibboleth vorhanden:

Die Wertigkeit des Schibboleths kann sich jederzeit und auf tragische Weise in ihr Gegenteil verkehren. [...] Ob nun als Parole oder Losungswort im Kampf gegen Unterdrückung, Ausschließung, Faschismus, Rassismus, kann der differentielle Wert des Schibboleth umkippen ins Gegenteil [...].<sup>133</sup>

In der Hinwendung zu ›grauer Mehrsprachigkeit‹ schreibt Celan aktiv gegen diese Gefährlichkeit des Gedichts als Schibboleth an. Der »differentielle Wert« der Worte wird zurückgenommen, *Noli me tangere* wird als ein ›Berühre mich, doch lege mich nicht fest!‹ zum Gebot für das Schreiben. Ganz erfüllen lässt es sich freilich nicht: Jeder Gebrauch von Sprache ist potentiell gewaltsam, allerdings weniger gewaltsam als das Schweigen. Im Verlauf des Gedichts nimmt die Identifizierbarkeit von Einzelsprachen ab – und mit ihr die Möglichkeit zur Objektifizierung einzelner Worte und Passagen. Die Sprache, die in der zweiten und dritten Versgruppe gefunden wird, wirkt auf den ersten Blick verstehbarer als die der ersten Zeilen, doch was der Leserin erst greifbarer und näher erscheinen mag, beginnt sich immer weiter zu entziehen. Anderes greift durch die Worte hindurch – und wie die Bruderhand, die durch das Wort des Greises greift, ist es dabei nicht festzuhalten oder festzulegen. Was als ein einsprachiger Text anmutet, erweist sich beim genaueren Hinsehen somit als das genaue Gegenteil: Sprachgrenzen sind hier nicht zugunsten einer Homogenisierung nivelliert, sondern bis zur undeutlichen Verschattung unendlich vervielfacht. Das vermeintlich Einheitliche stellt de facto eine radikalisierte Form der Heterogenität dar.

Es wäre demnach verfehlt, die Hinwendung zu einem oberflächlich einsprachigen Stil in *In eins* als Rückkehr zu einer einsprachigen Poetik zu verstehen. Vom mehrsprachigen Schreiben im Sinne einer ›Einheit in der Vielheit‹ findet vielmehr ein Wechsel zu einer anderen mehrsprachigen Schreibweise statt, die nicht länger die Grenzen zwischen unantastbaren Individuen ins Zentrum rückt, sondern die in uns selbst. Dass das Credo »*No pasarán*« in *In eins* schließlich von »*Friede den Hütten!*« abgelöst wird, führt diese Verschiebung noch einmal pointiert vor Augen: Im Übergang von einem spanischsprachigen zu einem deutschsprachigen Credo wird es nicht einsprachig. Wie die Kursivierung verdeutlicht,

---

133 Derrida: Schibboleth, S. 62.

sind beide Elemente Zitate.<sup>134</sup> Auch durch Celans *Friede den Hütten!* greift also ein Anderer – es ist ein Fremdwort Georg Büchners.<sup>135</sup> Dass mit dem Wechsel von »No pasarán« zu »Friede den Hütten!« auch der inhaltliche Schwerpunkt von der ausgrenzenden Geste der Vergemeinschaftung (Sie werden nicht durchkommen!) zur positiv formulierten, friedensstiftenden Seite von Gemeinschaft verlegt wird, unterstreicht, dass Celan mit der Rücknahme von Unterscheidbarkeit den Weg zu einer gewaltfreieren Sprache sucht. Klar bleibt aber auch, dass diese nie ganz zu erreichen ist. Gerade weil der zweite Teil von Büchners Aufruf (»Krieg den Palästen!«) hier bewusst ausgelassen wird, schwingt er doch mit, so wie das glückbringende »Schäfchen zur Linken« immer auch impliziert, dass diese Schäfchen für einen weniger Glücklichen, der aus der anderen Richtung kommt, zu seiner Rechten liegen: »Schäfchen zur Linken lassen Glück dir winken, Schäfchen zur Rechten bringen alles zum Schlechten!« Doch deutet eine Hand stets winkend von einer Seite auf die andere, so wird die Unterscheidbarkeit in der Bewegung etwas abgeschwächt.

Im Gang zurück an die Ränder ist dieser Befund abschließend durchaus noch einmal kritisch zu befragen. Wie eingangs dargestellt, stehen und entstehen Celans Schibboleth-Gedichte in einem konkreten politischen Kontext. Im Gegensatz zu Büchners *Hessischem Landboten* sind sie nicht als politische Flugschriften zu lesen, wohl aber als Teil des politischen Engagements ihres Autors: Die beiden Texte begleiten Celans Gang auf die Straße, seine Teilnahme an antifaschistischen Demonstrationen im Paris der 1960er Jahre. Mit seiner Bezeichnung als »zeitrot«<sup>136</sup> verleiht der Autor den Gedichten dabei selbst den Anstrich einer linksengagierten Literatur. Was bedeutet es für diese Dimension antifaschistischen Widerstands, wenn das Rot

---

134 Bedenkt man, dass Celan mit den unübersetzten Worten »No pasarán« in der ersten Versgruppe nicht zuletzt auch sich selbst zitiert, nämlich sein Gedicht *Schibboleth* (1955), fällt die Unterscheidung von eigenem Wort und Wort eines Anderen endgültig schwer zu treffen.

135 Büchners Flugschrift von 1834 eröffnet mit dem Ausruf: »Friede den Hütten! Krieg den Palästen!«. Sie wurde im ausgehenden 20. Jahrhundert zu einem wichtigen Schlüsseldokument für linke Bewegungen. So etwa bei Kurt Pinthus, der in Büchners Schrift den »Beginn des deutschen Sozialismus« erkennt und erklärt, von ihr lasse sich ein »großer Bogen« bis »zur jetzigen Propagierung kommunistischer Ideen« schlagen. (Kurt Pinthus: »Georg Büchner – der Revolutionär«. In: Georg Büchner: »Friede den Hütten! Krieg den Palästen!«. Hg. v. Kurt Pinthus. Berlin 1919, S. 5–9, hier S. 8). Zur Bedeutung des *Hessischen Landboten* für die Geschichte linker Bewegungen vgl. auch Benjamin Seifert: »... das Volk aber liegt vor ihnen wie Dünger auf dem Acker«. Der »Hessische Landbote« als politisches Manifest des 19. und 20. Jahrhunderts«. In: Johanna Klatt & Robert Lorenz (Hg.): Manifest. Geschichte und Gegenwart des politischen Appells. Bielefeld 2010, S. 47–72; sowie Gerd Koenen: Die Farbe Rot. Geschichte und Ursprünge des Kommunismus. München 2017, Kap. 3 »Phantome der Freiheit«.

136 Celan an Chiva, 03.10.1954, S. 172.

der Texte, wie an *In eins* gezeigt, allmählich ›grauer‹ wird, Parolen wie *No pasarán* also uneindeutiger, durchlässiger und abgeschwächt werden? Die klare Kante gegen rechts, die von den Demonstranten im spanischen Ausruf kollektiv gesetzt wird, scheint so an Schlagkraft zu verlieren. Im Übergang zu Celans Spätwerk gewinnt diese Problematik an besonderer Brisanz. Wie im letzten Teil dieser Arbeit erörtert wird, rücken ›grauere‹ Formen der Mehrsprachigkeit hier immer stärker in den Vordergrund. In einem vier Jahre nach der *Niemandsrose* publizierten Schibboleth-Gedicht, *Give the word* (1967), heißt es so nicht mehr *No pasarán*, sondern ›Passiert, passiert, passiert‹. Dass auch die darin aufscheinende uneindeutig-durchlässige Sprache die Faschisten nicht durchkommen lassen will, ihnen jedoch eine andere Form der Widerständigkeit entgegensetzt als die der roten Parole, skizziert das folgende Kapitel.





—

**Immer grauere Mehrsprachigkeit im Spätwerk**



## 7 *Give the word* (1967). Schibboleth an der Grenze zum Spätwerk

---

### GIVE THE WORD

Ins Hirn gehaun – halb? zu drei Vierteln? –,  
gibst du, genächtet, die Parolen – diese:

»Tatarenpfeile«.

»Kunstbrei«.

5

»Atem«.

Es kommen alle, keiner fehlt und keine.  
(Sipheten und Probyllen sind dabei.)

Es kommt ein Mensch.

10

Weltapfelgroß die Träne neben dir,  
durchrauscht, durchfahren  
von Antwort,

Antwort,

Antwort.

Durcheist – von wem?

15

»Passiert«, sagst du,

»passiert«,

»passiert«.

Der stille Aussatz löst sich dir vom Gaumen  
und fächelt deiner Zunge Licht zu,

20

Licht.<sup>1</sup>

---

1 Celan: *Give the word*. In: NKG, S. 212.

## »Passiert, passiert, passiert«. Grenzübergänge

Mit *Give the word* (1967) stehen wir abermals an einer Grenze. Als Teil der Sammlung *Atemwende* lässt sich das Gedicht an der Grenze zu Celans Spätwerk ansiedeln. Die Forschung hat zudem wiederholt betont, dass sich der Text an der Grenze zum Wahnsinn bewegt.<sup>2</sup> Meist übersehen worden ist hingegen eine andere Grenzdimension dieses Textes: Auch er gehört in die Reihe der Schibboleth-Gedichte.<sup>3</sup> Dass die Verbindungslinie zwischen *Schibboleth* (1955), *In eins* (1963) und *Give the word* (1967) bislang nicht herausgestellt wurde, mag daran liegen, dass das Wort »Schibboleth« im letzten der drei Texte gar nicht vorkommt. Vielleicht liegt es auch daran, dass die Szene, die das Gedicht eröffnet, in das Muster des Schibboleth-Tests trotz unverkennbarer Bezüge nicht ganz zu passen scheint.<sup>4</sup> Die Passwortabfrage in *Give the word* weist klare Merkmale eines Schibboleth-Tests auf, mutet zugleich jedoch als Verfremdung dieser Prozedur an. Der Titel des Gedichts fordert zunächst eindeutig zur Übergabe eines Lösungsworts auf. Statt einer markanten politischen Parole – wie dem *No pasarán* aus *Schibboleth* und *In eins* – übergibt ein Du daraufhin jedoch gleich drei »Parolen« (V. 2) auf einmal, die im Vergleich zum spanischsprachigen Ruf gegen den Faschismus entrückt, weltfremd, ja herbeifantasiert erscheinen: »Tartarenpfeile« (V. 3), »Kunstrebrei« (V. 4), »Atem« (V. 5). Der Andrang an der beschriebenen Grenze ist groß: »Es kommen alle, keiner fehlt und keine.« (V. 6) Doch wo man nun, die alttestamentarische Szene am Jordan im Hinterkopf, ein Auswieben dieser Massen mithilfe des Schibboleth-Tests erwarten würde, »passiert« – wortwörtlich – das Gegenteil: Alle

<sup>2</sup> Dem Entstehungszusammenhang des Textes während Celans Aufenthalt in einer psychiatrischen Klinik in Le Vésinet im Mai 1965 widmet sich u.a. Christoph König: »Give the Word. Zur Kritik der Briefe Paul Celans in seinen Gedichten«. In: Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte 97 (2003), S. 473–497. Einen detailreichen Überblick über diese Zusammenhänge bietet Barbara Wiedemann in: Barbara Wiedemann: »Paul Celans Deutung des Wahnsinns«. In: Germanisch-romanische Monatsschrift 54 (2004), S. 433–452.

<sup>3</sup> König etwa deutet die »Parolen« ausschließlich positiv als Lösungen einer romantischen Privatsprache zwischen Celan und seiner Frau Gisèle Celan-Léstrange (vgl. König: »Give the Word«, S. 474–476); Katharina Kohm stellt Bezüge zum »Schibboleth«-Prinzip her, doch blendet auch sie dabei die blutige biblische Geschichte des Schibboleths aus. (Vgl. Katharina Kohm: Paul Celans »Give the word«. Zum Problem des Schlüsselbegriffs [Hochschulschrift]. Heidelberg 2012, S. 44). Annette Simonis erkennt im »Hinweis auf das Lösungswort ein implizites Selbstzitat« Celans aus dem Gedicht *Schibboleth*, verfolgt diese Spur allerdings nicht weiter (Annette Simonis: »Paul Celan und Shakespeare – Zum Problem der Dialogizität in der Lyrik Paul Celans«. In: Orbis litterarum. International Review of Literary Studies 49 (1994), S. 159–172, hier S. 163).

<sup>4</sup> Zum »Schibboleth«-Phänomen und den Gedichten *Schibboleth* und *In eins* vgl. ausführlich das vorangehende Kapitel: Kap. 6 – *In eins. Sprachgrenzen der Gemeinschaft*.

dürfen hinüber. »Passiert« sagst du, /passiert«, / »passiert«.« (V. 15–17) Die dreifache Wiederholung des Worts korrespondiert mit den drei ausgesprochenen Parolen ebenso wie mit der allgemeineren, ebenfalls dreimal genannten Bezeichnung »Antwort« (V. 11–13), was nahelegt, dass alle drei Parolen, vielleicht gar jede Antwort an dieser Grenze Übertritt verschafft. Die Homophonie zwischen dem Imperativ in der zweiten Person Plural des Verbs »passieren« im Sinne von »überschreiten, eine Grenze passieren« und der dritten Person Singular des Verbs »passieren« im Sinne von »sich ereignen, geschehen«, unterstützt den Eindruck der Gleichgültigkeit des Du, das diese Grenze überwacht: Es lässt alle hinübergehen und scheint seine Nachlässigkeit als Grenzkontrolleur zugleich zu rechtfertigen. Dass Menschen durch die Kontrolle rutschen und auf die andere Seite der Grenze gelangen »passiert« eben, es »passiert« und »passiert«. In diesem Ineinander der verschiedenen Bedeutungsebenen von »passieren« wirkt die beschriebene Grenze überaus durchlässig.<sup>5</sup> Die Herrschaftsgeste des Imperativs »Passiert!« wird durch den Gleichklang zur Feststellung »Passiert.«, in der der Sprecher nicht mehr das handelnde Subjekt ist, sondern schicksalsergeben zusieht, wie »etwas passiert«, entkräftet. Im Akt des Kontrollierens wird hier Kontrolle aufgegeben, der Kontrolleur schafft sich gewissermaßen selbst ab. Wie er sein Amt ausführt, entzieht ihm die Autorität. Annette Simonis deutet diese »Indifferenz« des Grenzkontrolleurs über eine Stelle bei Mandelstam bereits als Anzeichen von »Geisteskrankheit«.<sup>6</sup> Die Tatsache, dass es sowohl ein Du ist, das die Parolen ausspricht, als auch ein Du, das zum Passieren auffordert, lässt es zudem möglich erscheinen, dass es sich dabei um eine Person handelt, die Selbstgespräche führt – das heißt: selbst die Parolen ausspricht, um allen, die kommen, freimütig Durchlass zu gewähren. In jedem Fall zeigt sich: In der Hand eines »Wahnsinnigen« wird der Schibboleth-Test zu einem untauglichen Instrument.

Damit schiebt sich ein anderer »Wahnsinnige[r] der Weltliteratur« in den Fokus:<sup>7</sup> Shakespeares King Lear, aus dessen Mund die Titelzeile *Give the Word*

5 In einer Vorstufe des Gedichts wird die hier angelegte Mehrdeutigkeit ganz explizit gemacht: »Keiner passiert / Alles passiert / Passiert, passiert, passiert« (DLA, D: Celan, Paul/ Sammlung Atemwende. Gedichte, D 90.1.146).

6 »Wie dem poetologischen Essay Vom Gegenüber (»O sobesdenike«), den Celan nachweislich kannte und für dessen Veröffentlichung in der Zeitschrift *L'Éphémère* er sich einsetzte, zu entnehmen ist, zählte Ossip Mandelstam einen Zustand vollkommener Indifferenz zu den beunruhigendsten Phänomenen der Geisteskrankheit: »Wir erschrecken bei einem Verrückten hauptsächlich vor jener unheimlichen absoluten Gleichgültigkeit, die er uns gegenüber bezeugt. Nichts ist schrecklicher für den Menschen als ein anderer Mensch, mit dem ihn nicht das Geringste verbindet.« (Simonis: »Paul Celan und Shakespeare«, S. 166).

7 Wiedemann: »Paul Celans Deutung des Wahnsinns«, S. 444.

stammt. Wie Willi Erzgräber betont, ist Lear »König« und »Narr« in einer Person.<sup>8</sup> Durch diese Doppelrolle besitzt sein persönlicher Kontrollverlust eine politische Dimension. Mit Lears Verlust der »Herrschaft über das eigene Ich« geht zugleich ein Stück »Herrschaft über den Staat« verloren.<sup>9</sup> Das zeigt uns Shakespeare unter anderem in einer Schibboleth-Szene im vierten Akt, eingeleitet von Lears Befehl »Give the Word! / Gebt die Parole!«. Im Drama richten sich diese Worte an Edgar, der aufgrund einer Intrige von seinem Vater verstoßen wurde und nun als Aussätziger, gehüllt in einen grauen Bettlerumhang, im Exil umherstreift. Auf die Passwortabfrage des geistig umnachteten Lear, der, mit einem Blumenkranz statt einer Krone auf dem Haupt, ebenfalls durch die Wälder zieht, antwortet Edgar: »Sweet Marjoram. / Süßer Majoran«, woraufhin Lear ihn – wohin bleibt unklar – passieren lässt:

LEAR: [...] hewgh! Give the word.

EDGAR: Sweet marjoram.

LEAR: Pass.<sup>10</sup>

Auch dieser Schibboleth-Test scheint sinnentleert: »An keiner Stelle der Szene überlegt sich Lear ein bestimmtes Lösungswort – sowohl Edgars Antwort »süßer Majoran«, als auch Lears positive Reaktion wirken völlig willkürlich«.<sup>11</sup> Doch kommt ihm eben darin vielleicht ein neuer Sinn zu: Edgar spricht von Lears »Reason in madness«<sup>12</sup> und auch Celan geht es in seinem Gedicht aus dem Band *Atemwende*, wie schon König betont hat, um »das Wenden des Wahns«.<sup>13</sup> Das zeigt sich ebenfalls in der Passwortkontrolle, denn, wo der Schibboleth-Test seine potentiell mörderische differenzierende Kraft verliert, schafft er eine andere Form von Gemeinschaft: In Shakespeares Stück bringt er Ausgestoßene im Exil zusammen. Das vermeintlich gleichgültige wahnhafte Sprechen, erscheint so beinahe erstrebenswert – angesichts der Massenmorde am Jordan wirkt es jedenfalls

---

8 Willi Erzgräber: »Reason in Madness. Shakespeares King Lear zwischen Moralität und Tragödie«. In: Anglia 99 (1981), S. 83–110, hier S. 91.

9 Erzgräber: »Reason in Madness«, S. 91.

10 William Shakespeare: Werke. Englisch und Deutsch. Band 4. Was ihr wollt. Hamlet, Prinz von Dänemark. Troilus und Cressida. Maß für Maß. Ende gut, alles gut. König Lear. Übers. v. Levin L. Schückling, August Wilhelm Schlegel, Dorothea Tieck, Wolf Heinrich Baudissin & Ludwig Tieck. Berlin/Darmstadt 1955, DLA, BPC:QH142, S. 516.

11 Wiedemann: »Paul Celans Deutung des Wahnsinns«, S. 445.

12 Shakespeare: König Lear, S. 518.

13 König: »Give the Word«, S. 484.

weitaus humaner als der todbringende, trennscharfe Umgang mit Sprache. Damit ist eine zentrale Einsicht des letzten Teils dieser Arbeit – *Immer grauere Mehrsprachigkeit im Spätwerk* – bereits benannt. Ausgehend von *Give the word* (1967) zeichnet dieses Kapitel die wichtigsten Entwicklungsstränge von Celans mehrsprachigem Schreiben ›nach der *Niemandrose*‹ vor und arbeitet im Ausblick auf das Jahr 1968 die Eigenheiten einer literarischen Mehrsprachigkeit heraus, die politische Widerständigkeit ausgerechnet im wahnhaft-uneindeutigen Sprechen sucht.

## »Ins Hirn gehaun«. Zweisprachigkeit und »Persönlichkeitsspaltung«

Aufwertungen undeutlichen Sprechens finden sich in Celans Werk an verschiedenen Stellen. Bereits zehn Jahre früher etwa im Gedicht *Sprich auch du* im Band *Von Schwelle zu Schwelle* (1955). Nur drei Seiten nach *Schibboleth* fordert die Sprechinstanz dieses Textes:

Sprich –  
Doch scheide das Nein nicht vom ja.  
Gib deinem Spruch auch den Sinn:  
Gib ihm den Schatten.<sup>14</sup>

Auch das 1961 verfasste Gedicht *Tübingen, Jänner*, das wie *Give the Word* um Erfahrungen des Wahns kreist, wendet sich Uneindeutigem zu: Mit »Pallaksch. Pallaksch.«<sup>15</sup> zitiert Celan ein Wort, das der psychisch kranke Hölderlin Zeitzeugenberichten als Ausdruck sowohl für »Ja« als auch für »Nein« gebrauchte.<sup>16</sup> Zustimmung und Ablehnung fallen hier in einem Begriff zusammen. *Give the Word* hingegen setzt mit einer Geste der Trennung, ja einer radikalen Spaltung ein: »Ins Hirn gehaun – halb? zu drei Vierteln? – / gibst du, genächtet, die Parolen – diese:« (V. 1f.)

<sup>14</sup> Celan: *Sprich auch du*. In: NKG, S. 89.

<sup>15</sup> Celan: *Tübingen, Jänner*. In: NKG, S. 137.

<sup>16</sup> Vgl. »Aus dem Berichte von Christoph Theodor Schwab«. In: Erich Tummeler (Hg.): *Der kranke Hölderlin. Urkunden und Dichtungen aus der Zeit seiner Umnachtung zum Buche vereinigt durch Erich Tummeler*. München 1921, DLA, BPC:H065, S. 107–125, hier S. 109–110. Eric Kligerman nennt »Pallaksch« daher »Hölderlin's word – or rather, ›Nichtwort‹ – of madness« (Eric Kligerman: »Between Poetry and Prayer. A Kaddish for Paul Celan«. In: Michael Eskin, Karen Leeder & Marko Pajević (Hg.): *Paul Celan Today*. Berlin/Boston 2021, S. 265–286, hier S. 280).

lauten die Auftaktverse des Gedichts. In welchem Verhältnis stehen dieser brutale Einschnitt und das nicht-unterscheidende, wahnhaft wie wahrhaft Sprechen?

Die Formulierung »Ins Hirn gehaun« stammt ebenfalls aus Shakespeares Stück *King Lear*, genauer gesagt aus Wolf Heinrich Baudissins Übersetzung, die Celan nach Le Vésinet in die psychiatrische Klinik mitgenommen hatte, in der er sich zum Zeitpunkt der Lektüre befand.<sup>17</sup> In dieser zweisprachigen Ausgabe, Englisch – Deutsch, steht die Formulierung gegenüber der des englischen Originals, in dem Lear erklärt, er sei »cut to the brains«.<sup>18</sup> Wiederholt hat die Forschung die Zeile »Ins Hirn gehaun« im Kontext von Celans Lektüre des Textes während seines Aufenthalts in Le Vésinet als Beschreibung einer Persönlichkeitsspaltung gelesen.<sup>19</sup> Katharina Kohm erkennt darin hingegen eine Anspielung auf die »Split-brain-operation« – einem bis in die 1960er Jahre gängigen Verfahren zur Behandlung schizophrener Krankheitsbilder, bei der eine »Durchtrennung der Verbindung von rechter und linker Hemisphäre, [...] eine Spaltung des Gehirns als Operationsmethode« angewandt wird.<sup>20</sup> Als gewaltsamer Schlag ins Hirn erscheint, so betrachtet, nicht das Phänomen der »Persönlichkeitsspaltung« selbst, sondern der operative Eingriff, mit dem versucht wird, sie zu korrigieren.<sup>21</sup> Solch eine Lesart stützen Reflexionen Celans zum Begriff der Persönlichkeitsspaltung. So notierte der Autor Anfang der 1960er Jahre:

-i-

»Persönlichkeitsspaltung«: man »spaltet« sich ja doch nur in das auf, was man tatsächlich war.<sup>22</sup>

Bereits die einfachen Anführungszeichen, die Celan um die Bezeichnung »Persönlichkeitsspaltung« und das Verb »spalten« setzt, zeugen von einer Distanzierung beziehungsweise Abschwächung. »Spalten« erscheint Celan als Begriff unpassend, denn die sogenannte »»Persönlichkeitsspaltung«« sagt seiner Notiz zufolge nicht

17 König: »Give the Word«, S. 483.

18 William Shakespeare: König Lear, DLA, BPC:QH142, S. 518.

19 Vgl. etwa König: »Give the Word«, S. 483–484.

20 Kohm: Paul Celans »Give the word«, S. 55.

21 Zehn Jahre vor dem Erscheinen von Celans Gedicht findet sich solch eine Perspektivierung der zur Heilung eingesetzten Lobotomie als Akt der Gewalt bereits in Allen Ginsbergs amerikanischem Langgedicht *Howl* von 1958: Vgl. Allen Ginsberg: *Howl*. San Francisco 1956, S. 18. In den 1960er Jahren erhält der Zusammenhang von Gewalt und psychiatrischer Behandlung spätestens mit dem Erscheinen von Foucaults Studie *Wahnsinn und Gesellschaft* (1969) zunehmende öffentliche Aufmerksamkeit. Vgl. dazu Michel Foucault: *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*. Frankfurt/Main 1969.

22 Celan, »9.9.1960(?)«. In: *Mikrolithen*, Nr. 33.5, S. 26.



nur »das Ganze mit«,<sup>23</sup> wie Kohm betont, sie bringt es in seiner Eigentlichkeit – das, »was man *tatsächlich* war«<sup>24</sup> – überhaupt erst zum Vorschein. Das wahre Wesen des Einzelnen zeigt sich hier also gerade in der Anerkennung einer ›Gespaltenheit‹, die seine Existenz als ›Individuum‹ im engen Wortsinn nicht gefährdet, sondern sie auszeichnet. Im Gegensatz zur künstlichen operativen Spaltung – dem Zerteilen des Hirns in zählbare Einheiten (zwei Hälften, drei Viertel) – wird diese dem Menschen eigene Form der Gespaltenheit in Celans Notiz nicht als gewaltsam beschrieben. Im Gegenteil: Was von außen als »›Persönlichkeitsspaltung‹« pathologisiert wird, erscheint hier als ein Zustand, in dem das eigentliche Selbst, »was man tatsächlich war«, erst zum Ausdruck gelangt. Dabei geht es nicht um eine Verklärung psychischer Krankheit, wohl aber um eine Kritik diagnostischer Verfahren, die abstrakte Einheitsvorstellungen an den Einzelnen anlegen oder – wie im Falle der ›split-brain-operation‹ – gar versuchen, die ihm eigene Gespaltenheit, die Heterogenität des Individuums, durch künstliche Spaltungen von außen zu heilen.

Mit Blick auf die Mehrsprachigkeit von Celans Gedicht *Give the Word* und die damit verknüpfte Schibboleth-Thematik erweist sich diese Unterscheidung zwischen einer künstlich-gewaltsamen Spaltung von außen und einer das Individuum auszeichnenden inneren Heterogenität als zentral. Denn Mehrsprachigkeit und Schizophrenie besitzen eine geteilte Diskursgeschichte. Das Vorurteil, eine mehrsprachige Sozialisation berge »die Gefahr sprachlicher und damit geistiger Heimatlosigkeit, der Bewusstseinsspaltung, der Schizophrenie«<sup>25</sup> hält sich noch weit über die 1960er Jahre hinaus. Mehrsprachigkeit erscheint dabei nicht länger nur als vages Problem – wie etwa in Flinkers Umfrage zum »problème du bilinguisme«.<sup>26</sup> Sie wird als psychisches Problem pathologisiert.

Auch Shakespeares Drama *King Lear* liegt Celan bei seiner Lektüre der zweisprachigen Ausgabe in zwei Sprachspalten, optisch also in zwei Hälften gehauen, vor: Die Ausgabe präsentiert auf gegenüberliegenden Seiten links das englische Original, rechts die deutsche Übersetzung. In dieser Aufteilung der zweisprachi-

<sup>23</sup> Kohm: Paul Celans »Give the word«, S. 54.

<sup>24</sup> Celan, »9.9.1960(?)«. In: Mikrolithen, Nr. 33.5, S. 26, Hervorhebung J.M.W.

<sup>25</sup> Mario Wandruszka: »Mehrsprachigkeit«. In: Sprachwissenschaft und Sprachdidaktik (1975), S. 321–350, hier S. 343. In seinem essayistischen Portrait des schizophrenen Schriftsteller Louis Wolfson von 1974 bezeichnet Paul Auster dessen Versuche, einsprachig zu schreiben als »Kampf ums Überleben«. (Paul Auster: »Babel New York. Louis Wolfson«. In: Schreibheft 93 (2019), S. 21). Das Schreibheft widmet Wolfson, dem Autor von *Le Schizo et le langues* in der genannten Ausgabe ein ganzes Dossier.

<sup>26</sup> Vgl. Paul Celan: »Antwort auf eine Umfrage der Librairie Flinker, Paris (1961)«. In: GW 3, S. 175.

gen Ausgabe in eine englische und eine deutsche Spalte ist Zweisprachigkeit wortwörtlich als Spaltung in zwei Sprachen abgebildet:

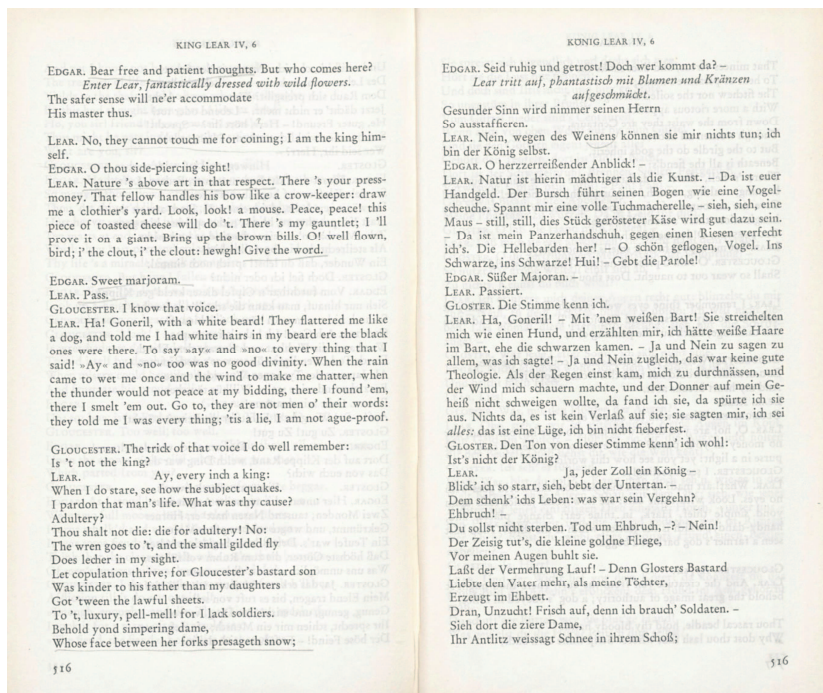


**Abb. 5:** William Shakespeare: Werke. Englisch und Deutsch. Band 4. Was ihr wollt. Hamlet, Prinz von Dänemark. Troilus und Cressida. Maß für Maß. Ende gut, alles gut. König Lear. Übers. v. Levin L. Schückling, August Wilhelm Schlegel, Dorothea Tieck, Wolf Heinrich Baudissin & Ludwig Tieck. Berlin/Darmstadt 1955, DLA, BPC:QH142.

Diese Form der Präsentation ist in Übersetzungsausgaben freilich nicht ungewöhnlich. Auch Celan hat verschiedene seiner Übersetzungen in zweisprachig-zweispaltiger Setzung publiziert. »[I]n der Dichtung«<sup>27</sup> gibt es solch eine solche Form der Zweisprachigkeit für ihn allerdings nicht. Hier ist erneut auf die *Flinker-Umfrage* zu blicken. Denn das berühmte Zitat – »An Zweisprachigkeit in der Dich-

<sup>27</sup> Paul Celan: »Antwort auf eine Umfrage« (1961), S. 175.

tung glaube ich nicht. [...] Dichtung – das ist das schicksalhaft Einmalige der Sprache«,<sup>28</sup> – lässt sich im Zusammenhang dieses Kapitels noch einmal neu beleuchten.

Wenn Celan erklärt, an Zweisprachigkeit »glaube« er nicht, verweist er darauf, dass es sich bei der Bezeichnung um eine Beschreibungskategorie handelt, also eine von außen an Texte herangetragene Perspektive. Auch beim Schibboleth-Test und der Diagnose einer ›Persönlichkeitsspaltung‹ wird der Einzelne beziehungsweise seine Sprache nach extern standardisierten Grenzeinteilungen vermessen – im Fall der ›split-brain-operation‹ wird mit einer solch künstlichen Grenzziehung sogar von außen eingegriffen, um die individuelle ›Gespaltenheit‹ zu korrigieren. Solch eine Vermessung seiner Gedichte sucht Celan in der Stellungnahme abzuwehren. Eine Übernahme pathologisierender Perspektiven auf die eigene Mehrsprachigkeit, wie sie bei zeitgenössischen Autor:innen in der Pariser Emigrantenszene durchaus verbreitet war – die ebenfalls in Paris lebende russischstämmige Elsa Triolet erklärte 1969 etwa »Es scheint wie eine Krankheit: ich leide an Zweisprachigkeit«<sup>29</sup> –, verweigert der Autor damit entschieden. Analog zu seiner Distanzierung vom diagnostischen Begriff der »›Persönlichkeitsspaltung‹« grenzt er sich vom Begriff der »Zweisprachigkeit« ab, indem er erklärt, dass es sie »in der Dichtung« eigentlich gar nicht gebe. Für Celan ist »Zweisprachigkeit« keine Realität, sondern eine Diagnose, die – wie die medizinische Klassifizierung als »›Persönlichkeitsspaltung‹« und die Maßnahme der ›split-brain-operation‹ – eine künstliche Spaltung der individuellen Persönlichkeit beziehungsweise der Sprache des individuellen Gedichts vornimmt. Das heißt im Umkehrschluss nun aber nicht, dass Celan das Individuum und seine Sprache als homogene Einheiten denkt. Die Aussage, dass es »Zweisprachigkeit« in der Dichtung nicht gebe, sondern dass sie das »schicksalhaft Einmalige der Sprache« sei, betont eine mehrsprachige Individualität, die von äußeren Einflüssen geprägt und durchzogen ist, dabei jedoch nicht den Einteilungen standardisierter Sprachgrenzen folgt. Nicht literarische Mehrsprachigkeit wird damit abgelehnt, sondern ihre Betrachtung als Vielsprachigkeit: die Spaltung der Texte in eine numerisch messbare Vielfalt an Einzelsprachen.

28 Paul Celan: »Antwort auf eine Umfrage« (1961), S. 175.

29 »On dirait une maladie: je suis atteinte de bilinguisme« [»Es scheint wie eine Krankheit: ich leide an Zweisprachigkeit«] (Triolet zit. n. Espino Barrera, S. 44–45). Vgl. dazu Tomás Espino Barrera: »Die pathologisierende Darstellung der Sprachattrition und der Mehrsprachigkeit in der europäischen Exilliteratur des 20. Jahrhunderts«. In: Katharina Fürholzer & Julia Pröll (Hg.): *Fluchtlinien der Sprache(n): Migration, Kulturkontakt und Sprachbewegung im Spiegel der ›Medical Humanities‹*. Berlin/Boston 2023, S. 33–50.

## Mal, Stigma, Schibboleth

Am Begriff der »Einmaligkeit«, den Celan dieser Perspektive entgegenstellt, tritt der Kontrast zwischen einer von außen attestierten Gespaltenheit und der »tatsächlich[en]« individuellen Heterogenität deutlich hervor. Wie Jürgen Brokoff betont hat, steckt in der Bezeichnung auch der Begriff des »Mals« – jenes Wort, das Derrida zum Ausgangspunkt für *Schibboleth. Pour Paul Celan* macht.<sup>30</sup> Neben seiner zeitlichen Bedeutung – ein Mal, zwei Mal, drei Mal – kann der Begriff im Deutschen auch auf eine Markierung, einen Fleck oder eine verfärbte Hautstelle verweisen.<sup>31</sup> Entscheidend für den hier diskutierten Zusammenhang ist, dass auch diese zweite, die körperliche Bedeutungsebene aber noch viele verschiedene Deutungen zulässt: Ein Mal kann durch Verwundung oder von innen heraus natürlich entstanden sein. Im Fall des ›Muttermals‹ etwa ist es schon angeboren. Vor allem aber ist die Bezeichnung ›Mal‹ wertfrei. Anders als ein ›Stigma‹ ist ein ›Mal‹ nicht unmittelbar mit sozialer Bewertung oder gar Ächtung verbunden. Zum ›Stigma‹ wird es erst durch Zuschreibungen von außen. Das betont Anfang der 1960er Jahre auch der Soziologe Erving Goffman in seiner Studie *Stigma. Notes on the Management of Spoiled Identity* (1963). Was ein Stigma sei, lässt sich Goffman zufolge nicht an der stigmatisierten Eigenschaft selbst festmachen, sondern an den sozialen Praktiken, die ihr den Status eines Stigmas verleihen.<sup>32</sup> Zum Stigma werde eine Eigenschaft durch eine unerwünschte »depart[ure] from expectations« – das heißt: wenn ein Mal von einer Gruppe als negative Abweichung (»undesired differentness«) von einer Norm empfunden wird.<sup>33</sup> Wo Mehrsprachigkeit zum (pathologischen) Problem erklärt wird, passiert genau das. Sie wird als Abweichung von der Einsprachigkeitsnorm klassifiziert: als irritierender bis störender Bruch mit dem Erwartungshorizont, den das von Yildiz beschriebene »monolingual paradigm«<sup>34</sup> aufspannt. Diese Stigmatisierung kontert Celan in seiner Antwort auf die *Flinker-Umfrage* nicht mit einer positiven Umwertung der Abweichung – indem er literarische Mehrsprachigkeit als kreativen und bereichernden

30 Jürgen Brokoff: »Viersprachig verbrüdernde Lieder in entzweiter Zeit«. Mehrsprachigkeit und ihre affektive Dimension bei Rose Ausländer und Paul Celan«. In: Marion Acker, Matthias Lüthjohann & Anne Fleig (Hg.): Affektivität und Mehrsprachigkeit. Dynamiken der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Tübingen 2019, S. 73–84, hier S. 84.

31 Vgl. Brokoff: »Viersprachig verbrüdernde Lieder«, S. 84.

32 Dazu Goffman: »The term stigma, then, will be used to refer to an attribute that is deeply discrediting, but it should be seen that a language of relationships, not attributes, is really needed.« (Erving Goffman: *Stigma. Notes on the Management of Spoiled Identity*. New York 1963, S. 3).

33 Goffman: *Stigma*, S. 5.

34 Yildiz: *Beyond the Mother Tongue*, S. 7.

Bruch mit der Einsprachigkeitsnorm aufwertet. Anstatt die unerwünschte Abweichung zur erwünschten zu stilisieren, versucht er die klare Trennlinie zwischen Norm und Abweichung verschattend abzuschwächen. Dazu nimmt er eine Rekonfiguration des monolingualen Erwartungshorizonts vor. Die Aussage »An Zweisprachigkeit in der Dichtung glaube ich nicht. [...] Dichtung – das ist das schicksalhaft Einmalige der Sprache« löst das Gedicht aus dem Erwartungsrahmen der Einsprachigkeitsnorm. Sie hält zu einer nicht-stigmatisierenden Lesart an, die mehrsprachige Gedichte in ihrer Einmaligkeit betrachtet, statt sie entlang standardisierter Sprachgrenzen zu vermessen.

Was auf poetologischer Ebene als Appell an die Lesenden erscheint, sucht Celan auf poetischer Ebene durch bestimmte Formen literarischer Mehrsprachigkeit zu begünstigen. Auch Dembeck erkennt in Celans Umgang mit der Schibboleth-Problematisierung eine Schreibweise, die stigmatisierende Mechanismen sprachlich bekämpft:

Celans Lyrik arbeitet jeder Festlegung von Signifikanz als ›Merkmal‹ entgegen, die das Singuläre auf ein Allgemeines reduzieren und ihm so den Tod bringen könnte.<sup>35</sup>

Vollständig verhindern lässt sich dies selbstverständlich nicht: Jedes Gedicht lässt sich in standardisierte Einzelsprachen zerlegen, zählend ausloten und an der Einsprachigkeitsnorm messen. Schwerer fällt dies jedoch im Umgang mit Texten, die Differenzkriterien und Grenzen etablierter Idiomeinheiten verschatten – die also ›grauer‹ verfasst sind. Dem nähert sich Celan, wie das vorangehende Kapitel gezeigt hat, nach *Schibboleth* (1955) in *In eins* (1963) durch eine Zurücknahme der Identifizierbarkeit standardisierter Einzelsprachen im Gedicht an – ein Verfahren, das *Give the word* (1967) sprachreflexiv nachvollzieht und mit dem wahnhaften, indifferenten Sprechen in einen thematischen Zusammenhang stellt, der ab Mitte der 1960er Jahre für Celans Leben und Schreiben zentral wird.

## »Spaltworte« im Schatten Bachtins

Wie Baudissins *König Lear* ist Celans Gedicht *Give the word* Resultat einer übersetzerischen Beschäftigung mit einem englischen Stück Literatur. Anders als in der zweisprachigen Werkausgabe lassen sich die dabei beteiligten Nationalsprachen – Deutsch und Englisch – in Celans Gedicht jedoch nicht mehr auseinanderdividieren. Ausgehend vom englischsprachigen Originalzitat im Titel verflacht Celan Baudissins Übertragungen mit eigenen Übersetzungsansätzen und prägt

---

35 Dembeck: »No pasaran«, S. 37.

Worte, die Anverwandlungen aus Shakespeares Dramentext und Baudissins Übersetzung darstellen, dort aber keine wörtlichen Entsprechungen besitzen. Sie sind, mit dem Gedichttext gesprochen:

10            durchrauscht, durchfahren  
                  von Antwort,  
                                  Antwort,  
                                          Antwort.  
  
                                  Durcheist – von wem?

Eine mögliche Antwort lautet: von Shakespeare, Baudissin und vielen weiteren Dichterstimmen, die Annette Simonis in ihrem Aufsatz zur Intertextualität des Gedichts freigelegt hat. Ausgehend davon bezeichnet Simonis die Worte des Gedichts als »Spaltworte« – ein Begriff aus Celans Band *Atemwende*, den die Literaturwissenschaftlerin mit Bachtins Vorstellung des »im Innern dialogisierte[n]« Worts verknüpft.<sup>36</sup>

Hier ist genauer hinzusehen. Denn während mir eine Gleichsetzung von ›Spaltwort‹ und ›dialogisiertem Wort‹ problematisch erscheint, erweist sich eine Übertragung von Bachtins prosabezogenem (genauer gesagt: romantheoretischem) Konzept der Dialogizität des Worts auf den Bereich der Lyrik zur Erforschung mehrsprachiger Gedichte durchaus als gewinnbringend.<sup>37</sup> In seinem Aufsatz *Vielstimmigkeit. Celans prosaische Lyrik* (2022) hat Ralf Simon eine solche Übertragung vor kurzem detaillierter theoretisiert.<sup>38</sup> Wie Simonis lässt er die Dimension der Mehrsprachigkeit dabei allerdings unkommentiert. Bevor Bachtins ›dialogisiertes Wort‹ hier als mehrsprachiges Gedichtwort neu gelesen wird, sind die Bedingungen der Übertragung des Begriffs auf die Lyrik kurz zu umreißen. Wie Simon betont, scheint es um dieses Vorhaben aus gattungstheoretischer Perspektive zunächst

<sup>36</sup> Simonis: »Paul Celan und Shakespeare«, S. 170.

<sup>37</sup> ›Dialog‹ und Mehrsprachigkeit wurden jüngst auch von Cornelia Ortlieb zusammengedacht – allerdings ohne Bezug zu Michail Bachtins Begriff der ›Dialogizität‹. Vgl. Cornelia Ortlieb: »Literarische Mehrsprachigkeit und Übersetzung«. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift 71/1 (2024), S. 1–10. Marion Acker hat Bachtins Konzepte von ›Dialogizität‹ und ›Vielstimmigkeit‹ in einer Studie zu Herta Müller und Ilma Rakusa für die Analyse mehrsprachiger Gegenwartsromane fruchtbar gemacht, folgt Bachtin dabei jedoch in seiner Gattungseingrenzung auf die Prosa. Vgl. Marion Acker: Schreiben im Widerspruch. Nicht-/Zugehörigkeit bei Herta Müller und Ilma Rakusa. Tübingen 2022, insbesondere Kap. 1.3 »Mit Bachtin zusammen denken: Zugehörigkeit, Sprache und soziale Lebenswelt«.

<sup>38</sup> Vgl. Ralf Simon: »Vielstimmigkeit. Celans prosaische Lyrik«. In: Evelyn Dueck & Sandro Zanetti (Hg.): Mitdenken. Paul Celans Theorie der Dichtung heute. Heidelberg 2022, S. 113–134.

einmal recht schlecht bestellt: »Die erst seit relativ kurzer Zeit existierende Lyrikologie bindet in allen ihren Versuchen, das Wesen des Gedichts zu definieren, die lyrische Rede an eine Einheitlichkeit der Sprechposition.«<sup>39</sup> Gattungstheorien charakterisieren die Lyrik bis heute vorrangig als monologische Einzelrede.<sup>40</sup> Auch Bachtin selbst, der die Lyrik als monolingualen und »monologischen Strohmänn«<sup>41</sup> zur Profilierung seiner Theorie des polyphonen Romans nutzt, würde sein »dialogisiertes Wort« wohl überall lieber verortet wissen als im Gedicht.<sup>42</sup> Im Gegensatz zum Roman seien in der poetischen Gattung

die Einheit des Sprachsystems und die Einheit und Einzigartigkeit der sich unmittelbar darin selbst realisierenden, auf die Sprache und die Rede bezogene Individualität des Dichters die notwendigen Voraussetzungen für den poetischen Stil.<sup>43</sup>

Statt die Gattungen auf diese Weise gegeneinander auszuspielen, möchte ich demgegenüber nicht nur zeigen, dass »dialogisierte Worte« auch in Gedichten vorkommen. In Celans mehrsprachiger Poetik, so meine *mit Bachtin gegen Bachtin* formulierte These, wird die Idee vom dialogisierten Wort sogar »tonangebend«<sup>44</sup> für die Lyrik. Vereint unter dem gattungsübergreifenden Zeltdach literarischer Mehrsprachigkeit teilen Bachtins Roman und Celans Lyrik schließlich denselben Gegenspieler: das Ideal sprachlicher Einheitlichkeit mit seinem Leitbild nationaler

---

39 Simon: »Vielstimmigkeit. Celans prosaische Lyrik«, S. 114. Vgl. dazu auch: Rüdiger Zymner: »Begriffe der Lyrikologie«. In: Claudia Hillebrandt, Sonja Klimek, Ralph Müller & Rüdiger Zymner (Hg.): Grundfragen der Lyrikologie 1. Lyrisches Ich, Textsubjekt, Sprecher?. Berlin/Boston 2019, S. 25–50.

40 Vgl. Dieter Lamping: Das lyrische Gedicht. Definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung. Göttingen 1989, S. 63–65; Klaus Hempfer: Lyrik. Skizze einer systematischen Theorie. Stuttgart 2014, S. 22. Zur genaueren Einordnung dieser Ansätze vgl. Simon: »Vielstimmigkeit. Celans prosaische Lyrik«, S. 114–116.

41 Dinah Schöneich: Lyrisches Potenzial. Mehrsprachigkeit und Mehrdeutigkeit als politisch-poetische Spiel-Züge [2023], S. 53.

42 Im II. Kapitel seiner Ästhetik des Wortes mit dem vielsagenden Titel »Das Wort in der Poesie und das Wort im Roman« erklärt Bachtin, die »dialogische Orientierung des Wortes [...] bringt seinen besonderen künstlerischen Prosa-Charakter, der seinen vollkommenen Ausdruck im Roman gefunden hat, hervor« (S. 169, Hervorhebung im Original).

43 Bachtin: Die Ästhetik des Wortes, S. 158.

44 Die vollständige Stelle lautet bei Bachtin: »Das Wort, das durch eine Sphäre fremder Wörter und unterschiedlicher Akzente zu seinem Sinn und seiner Expression hindurch dringt [...], kann in diesem dialogisierten Prozeß sein stilistisches Erscheinungsbild und seinen Ton ausformen. [...] Ein solches dialogisiertes Bild kann in allen poetischen Gattungen, ja sogar in der Lyrik vorkommen (natürlich ohne dabei tonangebend zu sein). Entfaltung, Komplexität, Tiefendimension und zugleich künstlerische Vollkommenheit kann ein solches Bild jedoch nur unter den Bedingungen der Gattung des Romans erlangen« (Bachtin: Die Ästhetik des Wortes, S. 170–171).

Einsprachigkeit. Bachtins ›dialogisiertes Wort‹ behauptet sich als mehrsprachiges Wort in einer nationalsprachlich regierten Welt.<sup>45</sup> Dazu schreibt er in seinem Essay *Das Wort im Roman* (1934/35): »Die einheitliche Sprache ist nicht gegeben, sondern immer ein Projekt und steht in jedem Augenblick des sprachlichen Lebens der tatsächlichen Redevielfalt gegenüber.«<sup>46</sup> Wenn sich das ›dialogisierte Wort‹ diesem Projekt widersetzt, entzieht es sich einem traditionellen Wortverständnis, das Bachtin folgendermaßen umreißt: »Das Wort des traditionellen stilistischen Denkens kennt nur sich selbst (d. h. seinen Kontext), seinen Gegenstand, seine direkte Expression und seine einheitliche und einzige Sprache.«<sup>47</sup> Für dieses einsprachige »autoritäre Wort«<sup>48</sup> gilt nach Bachtin: »Man kann es nicht teilen«.<sup>49</sup> Wie verhält sich das nun zu Celans Begriff der »Spaltworte«?

Im Lichte von Celans poetologischen Beschreibungen des Gedichts wie der als »Gestalt gewordene Sprache eines Einzelnen«<sup>50</sup> könnte, Bachtins Bild von der Lyrik bestätigend, zunächst tatsächlich der Eindruck entstehen, der Autor lege ihnen das monologische Prinzip des »autoritäre[n]«<sup>51</sup> unteilbaren Worts zugrunde. Auch der Begriff der »Spaltworte« ist in seinem ursprünglichen Textzusammenhang, Celans Gedicht *Am weißen Gebetriemen* (1967), keineswegs so positiv konnotiert, wie Simonis ihn gern verstehen möchte:

**AM WEISSEN GEBETRIEMEN** – der  
Herr dieser Stunde  
war  
ein Wintergeschöpf, ihm  
5       zulieb geschah, was geschah –  
      biß sich mein kletternder Mund fest, noch einmal,  
      als er dich suchte, Rauchspur  
      du, droben,  
10       in Frauengestalt,

45 Die »Dialogizität des Worts« beschreibt Bachtin als dessen »Orientierung inmitten fremder Aussagen innerhalb derselben Sprache« sowie »unter anderen ›sozialen Sprachen‹ im Rahmen derselben Nationalsprache und schließlich unter anderen Nationalsprachen« (Bachtin: *Die Ästhetik des Wortes*, S. 168).

46 Bachtin: *Die Ästhetik des Wortes*, S. 164.

47 Bachtin: *Die Ästhetik des Wortes*, S. 170.

48 Michail M. Bachtin: »Das Wort im Roman«. In: Ders.: *Die Ästhetik des Wortes*. Hg. v. Rainer Gröbel. Frankfurt/Main 1979, S. 154–300, hier S. 229.

49 Bachtin: »Das Wort im Roman«, S. 230.

50 Celan: *Meridian*. In: *GW* 3, S. 187–202, hier S. 197–198.

51 Bachtin: »Das Wort im Roman«, S. 229.



du auf der Reise zu meinen Feuergedanken im Schwarz-  
 kies  
 jenseits der Spaltworte, durch  
 die ich dich gehen sah, hoch-  
 15 beinig und  
 den schwerlippigen eignen  
 Kopf  
 auf dem von meinen  
 tödlich genauen  
 20 Händen lebendigen Körper.  
 [...] <sup>52</sup>

Das Du des Gedichts, dem sich die Sprechinstanz sehnsüchtig suchend zuwendet, geht durch die »Spaltworte« (V. 12) hindurch. Die Möglichkeit eines Zueinanderfindens der beiden – »du auf der Reise zu meinen Feuergedanken im Schwarzkies« (V. 11) – eröffnet sich jedoch erst danach: »im Schwarzkies / *jenseits* der Spaltworte, durch die ich dich gehen sah« (V. 11f., Hervorhebung J.M.W.). Den Begriff der »Spaltworte« als ein von Celan affirmiertes und im eigenen Schreiben realisiertes Wortverständnis zu deuten, wie Simonis es tut, erscheint mit Blick auf den Gedichtzusammenhang so nicht ganz unproblematisch. Das ›Spaltwort‹ erscheint hier schließlich negativ behaftet – als etwas, das erst überwunden werden muss, bevor es zur Begegnung zwischen Ich und Du kommen kann. Damit ist jedoch keineswegs ein monologisches Lyrikverständnis besiegelt. Wie auf inhaltlicher Ebene bereits ersichtlich wurde, ist das Gedicht – und nicht nur dieses Gedicht Celans – dialogisch ausgerichtet. Ein Aufeinandertreffen von Ich und Du wird hier herbeigesehnt. Die Worte, die dazu benötigt werden, liegen jedoch jenseits der »Spaltworte« (V. 12). Im Anschluss an Bachtin ließe sich sagen: Es sind solche, die man nicht ›spalten‹, wohl aber ›teilen‹ kann.

Dieser Unterschied erscheint mir wichtig, denn auch die Teilbarkeit des Worts bei Bachtin ist nicht als Gespaltenheit misszuverstehen. Dass sich das dialogisierte Wort anders als das »autoritäre« teilen lässt, meint keine Zerteilung des Worts in zählbare Einzelsprachen. Bachtin denkt Dialogizität nicht einfach als Vervielfältigung parallellaufender Monologe. Zwar spricht der Theoretiker mit Blick auf die Redevielfalt der Welt immer wieder von einer »Spaltung«<sup>53</sup> in verschiedene Sprachen. Wenn diese Sprachen im Roman anverwandelt werden,

52 Celan: Am weissen Gebetriemen. In: NKG, S. 189–190.

53 Bachtin: Die Ästhetik des Wortes, S. 181.

entsteht jedoch eine »innere[] Dialogizität«<sup>54</sup> der Worte, die sie – bildlich gesprochen – in eine Grauzone verschiebt: Das dialogisierte Wort im Roman »lebt«, so Bachtin, »gleichsam auf der Grenze zwischen seinem eigenen und dem fremdem Kontext«.<sup>55</sup> Es ist ein Wort, das »durch eine Sphäre fremder Wörter und unterschiedlicher Akzente zu seinem Sinn und seiner Expression hindurch dringt«.<sup>56</sup> Was dieses Durchdrungensein meint, arbeitet er in *Das Wort im Roman* im Kontrast zum »autoritären Wort«<sup>57</sup> heraus. Das »autoritäre Wort«, so Bachtin,

bleibt deutlich abgehoben, kompakt und träge: es verlangt sozusagen nicht nur nach Anführungszeichen, sondern nach einer monumentalen Hervorhebung, beispielsweise einer besonderen Schrift. [...] Das autoritäre Wort verlangt von uns bedingungslose Anerkennung und keineswegs freie Aneignung und Assimilation an unser eigenes Wort. Deshalb läßt es keinerlei Spiel mit dem einrahmenden Kontext, mit seinen Grenzen zu<sup>58</sup>

Erinnern wir uns an die von David Gramling formulierten »Maximen« der Einsprachigkeit – »Geschlossenheit, Unteilbarkeit, Souveränität« –,<sup>59</sup> so lässt sich festhalten: Bachtins »autoritäres Wort« ist radikal einsprachig. Er selbst resümiert: »Ein Spiel der Distanzen – des Verschmelzens und Divergierens, der Annäherung und Entfernung – ist hier unmöglich«.<sup>60</sup> Das mehrsprachige, dialogisierte Wort zeichnet sich demgegenüber durch ein Wechselspiel von Nähe und Distanz aus – ähnlich dem *Noli me tangere*-Prinzip in *In eins* (1963).<sup>61</sup> Seine Wortgrenzen sind undeutlich, verwischt, verschattet. Dieser Offenheit des dialogisierten Worts entspringt Bachtin zufolge auch seine Teilbarkeit.<sup>62</sup> Sie besteht darin, dass das Wort den eigenen Platz nicht als klar abgestecktes Territorium beansprucht, son-

54 Bachtin: *Die Ästhetik des Wortes*, S. 175.

55 Bachtin: *Die Ästhetik des Wortes*, S. 176.

56 Bachtin: *Die Ästhetik des Wortes*, S. 170.

57 Bachtin: »Das Wort im Roman«, S. 229.

58 Bachtin: »Das Wort im Roman«, S. 230.

59 David Gramling: »Zur Abwicklung des Mythos literarischer Einsprachigkeit«. In: *kultuRRevolution* 65 (2013), S. 11–16, hier S. 15. Vgl. dazu ausführlich *Kap. 2 – Kleine Farbenlehre der Mehrsprachigkeit*, insbesondere der Abschnitt *Mehr als einsprachig | grauer als schwarz oder weiß*.

60 Bachtin: »Das Wort im Roman«, S. 230–231.

61 Vgl. dazu *Kap. 6 – In eins* (1963). *Sprachgrenzen der Gemeinschaft*, insbesondere die Abschnitte *Noli me tangere I & Noli me tangere II*.

62 Dass Teilbarkeit für Bachtin in der offenen Form liegt, betont auch Marion Acker und veranschaulicht diese Form der Teilbarkeit in ihrer Studie an späterer Stelle mit einem eindrücklichen Satz aus Herta Müllers *Herztier*: »Was nicht mehr ganz ist, kann man leicht teilen« (Herta Müller zit. n. Acker: *Schreiben im Widerspruch*, S. 160; zu Bachtins »Teilbarkeit« vgl. Acker: *Schreiben im Widerspruch*, S. 60).

dern ihn stets mit anderen Wörtern teilt, die an ihm Anteil haben, in ihm stecken, mit ihm verschmelzen oder in es hineingelesen werden können.

Solch eine Dialogizität des Worts – die, wie wir bei Bachtin sehen konnten, nicht streng auf zwei Parteien beschränkt ist – setzt *Give the word* gezielt in Szene. Mit dieser These stelle ich Bachtins Gattungstrennung infrage. Zugleich jedoch wird sich in der Lektüre zeigen, dass der dialogische Charakter der Worte besonders dort hervortritt, wo die Gedichte in der Tat ›narrativere Züge‹ annehmen: wo sie Bewegungen durch die Zeit skizzieren und anfangen, kleine Geschichten zu erzählen. Diese ›Verzeitlichung‹ stellt einen wesentlichen Zug von Celans ›grauer Mehrsprachigkeit‹ im Spätwerk dar. Sprachdifferenzen begegnen uns hier immer weniger in Form eines räumlich-statischen Nebeneinanders. Celan gestaltet sie vielmehr als zeitlich-bewegtes Nacheinander, in dem das Ineinander von Übergang und Veränderung – Stichwort: Sprachwandel – schon immer angelegt ist. In *Wer herrscht?* (1968) tritt die Mehrsprachigkeit so etwa in Form eines Umlauts in Celans Gedicht.<sup>63</sup> Doch bleiben wir zunächst bei *Give the word*.

Blickt man auf diesen Text, stechen drei Passagen aufgrund ihrer ungewöhnlichen Setzung ins Auge. Celan hebt graphisch drei Sprechakte hervor, bei denen jeweils drei Worte nacheinander genannt werden. Zunächst die drei vom Du »genächtet« (V. 2) ausgegebenen Parolen:

»Tatarenpfeile«.

»Kunstbrei«.

»Atem«.

5

Statt nebeneinander in einer Zeile oder untereinander sind die drei Worte diagonal angeordnet. Ihre schrittweise Einrückung – immer weiter nach rechts – bildet auf der Seite eine fortschreitende Bewegung ab, den Zeitverlauf des Sprechens. Die Worte werden nacheinander genannt und sind dabei durch die Setzung von Punkten und Anführungszeichen klar voneinander abgegrenzt. Teilbar im Sinne Bachtins sind sie höchstens insofern, als sie sich den Platz der Parole an der beschriebenen Grenze teilen, wo, um den Schibboleth-Test erfolgreich als kontrollierendes Machtinstrument einzusetzen, schließlich ein einziges, eindeutig als ›richtig‹ identifizierbares Codewort in Stellung gebracht werden müsste.

<sup>63</sup> Vgl. Kap. 8 – *Wer herrscht?* (1968). *Widerständige Mehrsprachigkeit*.

Was an diesem Grenzübergang mitgebracht wird, erweist sich, wie die nächste der Passagen illustriert, jedoch als alles andere als eindeutig. Nebeneinanderstehendes, »die Träne neben dir« (V. 9) ist hier

10                    durchrauscht, durchfahren  
                         von Antwort,  
                         Antwort,  
                         Antwort.

Könnte man »Tartarenpfeile« (V. 3), »Kunstbrei« (V. 4) und »Atem« (V. 5) mit Bachtin noch als isolierte »autoritäre Wort[e]«<sup>64</sup> lesen, verschiebt sich hier etwas. Zum einen durch die Beschreibung des Durchrauschens und Durchfahrens, die an Bachtins dialogisches »Durchdrungensein« erinnert, zum anderen durch die an dieser Stelle eingeführte Wiederholung: Auch in diesen drei Zeilen markiert die Setzung einen fortschreitenden Gang durch die Zeit, ein Nacheinandersprechen – allerdings ein- und desselben Wortes. Was die jeweilige »Antwort« ist, erfahren wir nicht, daher sind auch keine Anführungszeichen gesetzt. Die dreifache Nennung des Wortes »Antwort« mit dem – wir wissen es nicht – jedes Mal durchaus ganz unterschiedliche Antworten benannt sein können, bringt dessen Eindeutigkeit bereits ins Wanken. Statt einer raumgreifenden Bekräftigung, einer Zementierung des Herrschaftsanspruchs im Sinne eines »autoritären Worts«,<sup>65</sup> bewirkt seine Wiederholung das Gegenteil. Mit der dreifachen Antwort wird das Gedicht hier also nicht nur auf thematischer Ebene dialogisch (beziehungsweise polylogisch), sondern auch im Sinne von Bachtins *Ästhetik des Worts*: Das »Spiel mit dem einrahmenden Kontext«,<sup>66</sup> die Dreifachnennung prägt jedes der drei Worte »Antwort« (V. 11, 12 & 13) wesentlich. Auch die Kommata, die hier anstelle von Punkten gesetzt sind, betonen die Verbindung zwischen den drei Worten in einem Satzgefüge. Man nimmt sie in ihrer Beziehung wahr und beginnt sich zu fragen: Wird hier drei Mal hintereinander das Gleiche gesagt?

Durch die Struktur der Wiederholung lenkt das Gedicht die Aufmerksamkeit so auf eine Eigenschaft von Sprache, die Derrida mit dem Begriff der »Iterabilität«<sup>67</sup> beschrieben hat: »Antwort« (V. 11) ist nicht gleich »Antwort« (V. 12). Das gilt nicht nur für die verschiedenen Sprechakte – die »tatsächlichen« Antworten in

<sup>64</sup> Bachtin: »Das Wort im Roman«, S. 229.

<sup>65</sup> Bachtin: »Das Wort im Roman«, S. 229.

<sup>66</sup> Bachtin: »Das Wort im Roman«, S. 230.

<sup>67</sup> Zu Derridas Konzept der »Iterabilität« vgl. Jacques Derrida: »Signatur Ereignis Kontext«. In: Ders.: *Randgänge der Philosophie*. Wien 1999, S. 325–351; eine weiterführende Einordnung des Konzepts bietet J. Hillis Miller: *Speech Acts in Literature*. Stanford 2001, S. 77–85.

Form direkter Rede –, die sich hinter der indirekten Zusammenfassung als »Antwort« jeweils verbergen mögen, sondern auch für das Nomen selbst: Mit jeder Wiederholung wird das Wort »Antwort« anders.

Damit ruft das Gedicht eine absolut basale Form der Mehrsprachigkeit in Erinnerung, die wir im alltäglichen Sprachgebrauch gewöhnlich ausblenden, obwohl sie eben hier floriert: Es ist das Anverwandeln und damit Verändern von Wörtern im aktiven Sprachgebrauch, mit Bachtin gesprochen »[i]m wirklichen Leben der Rede«.<sup>68</sup> Die Wiederholung ein und desselben Worts macht deutlich, dass wir uns damit in den absoluten Mikrobereich der Differenz bewegen. Vielleicht ist meine Stimme bei der Aussprache des Worts mal höher oder tiefer, vielleicht spreche ich den letzten Buchstaben beim zweiten oder dritten Mal schon weniger deutlich aus, werde im Wiederholen schlampig. Ähnliches gilt für die wiederholende schriftliche Setzung, die sich, wenn auf den ersten Blick vielleicht auch weniger augenfällig, ebenfalls abwandelt und verändert. Auch als gedruckte Worte unterscheiden sich »Antwort (V. 11), »Antwort« (V. 12) und »Antwort« (V. 13) im Gedicht aufgrund ihrer verschiedenen Platzierung.<sup>69</sup> Diese Minimaldifferenzen, die sich hervortun, wenn ich ein Wort wie »Antwort« drei Mal hintereinander gebrauche, schon als Mehrsprachigkeit zu bezeichnen, mag erst einmal durchaus gewagt erscheinen: An einer Grenze mit Schibboleth-Test ist jedoch genau diese Mehrsprachigkeit von immenser Bedeutung. Das zeigt sich am letzten Dreischritt des Gedichts:

15            »Passiert«, sagst du,  
                                          »passiert«,  
                                          »passiert«.

Die eingangs bereits benannte Uneindeutigkeit – Ist »passiert« hier als Imperativ (als Grenzbefehl zur Überquerung) oder als Indikativ (als resigniert-gleichgültige

<sup>68</sup> Bachtin: Die Ästhetik des Wortes, S. 174.

<sup>69</sup> Dass auch im Schreiben, sogar im wörtlichen Abschreiben, immer wieder Fehler gemacht, vor allem aber stets Differenz erzeugt wird betont im Zuge einer Schleiermacher-Lektüre auch Cornelia Ortlieb: »Nicht nur im Sprechen, sondern auch im Schreiben, sogar bereits beim vermeintlichen Abschreiben machen Menschen, wie Schleiermacher lange vor Freud feststellt, unablässig Fehler; noch die imaginierte ›Urschrift‹ wäre solchermaßen fehlerhaft. Denn wie das Schreiben hat schon das Gespräch beides, ein ›Moment der Freiheit‹ und zugleich ›das rein Mechanische‹, so dass, wie Schleiermacher mit einem schillernden Wort pointiert, statt der ›Identität zwischen Gedanke und Wort, auf der ›alles Verständnis [beruht]‹, tatsächlich immer wieder Differenz eintritt« (Cornelia Ortlieb: »Unschärfe«. In: Michel Chaouli, Jan Lietz, Jutta Müller-Tamm & Simon Schleusener (Hg.): Stichwörter für die kritische Praxis. Zürich 2023, S. 255–264, hier S. 256, Hervorhebung im Original).

Anerkennung des Kontrollverlusts an der Grenze) zu lesen? – wird nach dem hier angestellten Exkurs als ein Effekt der Wiederholung erkennbar. Stellt man sich vor, Celan hätte auf die Dreifachsetzungen verzichtet, nur eine Parole (etwa »Tartarenpfeile«) genannt, eine »Antwort« und schließlich ein einziges »Passiert«, hätte sich solch eine Verunsicherung vermutlich gar nicht eingestellt. Die Szene wäre mir als geglückter Shibboleth-Test erschienen – die Darstellung einer Grenzkontrolle, die erfolgreich passiert wird. Dass sich im wiederholten Wortgebrauch ein Unsicherheitsfaktor in den Shibboleth-Test einschleicht, betont auch Redfield in seiner Studie zum »Shibboleth«. Denn als Generator von Minimaldifferenzen bringt die Wiederholung eines Worts durch ein und dieselbe Person Unsauberheiten hervor, die ein trennscharfes gruppenbezogenes Aussieben entlang standardisierter Sprachgrenzen und Akzentmerkmale erschweren oder zumindest dessen Logik gefährden. Das kann, wie Redfield betont, sogar den Grenzwächter betreffen:

[T]he Gileadite giving the command and the example— »Say now, ›Shibboleth‹« —can always choke on his word, demand a mangled sound, derail the test before it begins—not an implausible scenario after a few thousand repetitions have taken their toll<sup>70</sup>

Wie plausibel dieses Szenario tatsächlich ist, sei dahingestellt. Im Fall des wahnhaften Grenzkontrolleurs von *Give the word* wird es zumindest ein bisschen plausibler. Wie Derridas Begriff der Iterabilität unterstreicht, genügt für die Verunsicherung bereits das Wissen um die Möglichkeit der Abwandlung durch Wiederholung. Redfield hält fest:

No mark, signature, or speech act can function except insofar as it can go wrong, misfire, be repeated, forged, or cited, otherwise and elsewhere. If the shibboleth test provides the only guarantee that the other is other, this guarantee is unguaranteed.<sup>71</sup>

Wenn Celan anstelle des potentiell tödlichen synchronen Nebeneinanders unterschiedlicher Aussprachen verschiedener Personen in *Give the word* das diachrone Nacheinander unterschiedlicher Aussprachen ein und derselben Person in den Fokus rückt, wird somit deutlich: Die Hervorkehrung einer intraindividuellen Mehrsprachigkeit jenseits von Einteilungen in separierbare Einzelsprachen – »jenseits der Spaltworte«<sup>72</sup> – ist für sein Schreiben von entscheidender politischer

70 Marc Redfield: Shibboleth. Judges, Derrida, Celan. New York 2020, S. 28.

71 Redfield: Shibboleth, S. 28.

72 Celan: Am weissen Gebetriemen. In: NKG, S. 189–190.

Relevanz. An der tödlichen Grenze kann ›graue Mehrsprachigkeit‹ sogar zum Lebensretter werden.

Das stellen die letzten Gedichtzeilen mit Nachdruck heraus. An der durchlässigen Grenze in *Give the word* scheint ein Miteinander zu entstehen, das alle Menschen ungeachtet ihrer Gruppenzugehörigkeiten einlädt – »Es kommen alle, keiner fehlt und keine (Sipheten und Probyllen sind dabei.)« (V. 7) – und dabei dennoch den Menschen als Einzelnen im Blick behält: »Es kommt *ein* Mensch« (V. 8). Gestiftet wird diese Sozialität durch die uneindeutige Rede des geistig umnachteten, »genächtet[en]« (V. 2) Kontrolleurs und seinen dreifachen Ausspruch des Worts »Passiert« (V. 15), »Passiert« (V. 16), »Passiert« (V. 17), das mit jeder Wiederholung andere Implikationen und Bedeutungen tragen kann – ähnlich wie Hölderlins ›Pallaskch‹ mal ›Ja‹ meint oder ›Nein‹. Damit macht Celans Gedicht ausgerechnet einen Sprecher zum Gemeinschaftsstifter, dem diskursgeschichtlich die gegenteilige Rolle zugeschrieben wird: Der wahnhaft, indifferent Sprechende – man denke nur an Hölderlin im Turm – ist in der Regel eine isolierte, einsame Figur, zurückgezogen oder gezielt ausgestoßen aus sozialen Gefügen. Auch *Give the word* lässt eine solche Position des sprechenden Du anklingen, wenn in den Schlusszeilen vom »Aussatz« die Rede ist:

Der stille Aussatz löst sich dir vom Gaumen  
und fächelt deiner Zunge Licht zu,

20

Licht.

Ursprünglich eine reine Krankheitsbezeichnung für Lepra weitete sich das Bedeutungsfeld von »Aussatz« und »Aussätzigen« schon im Althochdeutschen auf die Praktiken der sozialen Ächtung und Ausgrenzung aus, die den Umgang mit Lep-rakranken über Jahrhunderte hinweg prägten: *ūsazz(e)o* (ahd.) bezeichnet »jmdn., der außerhalb der Gemeinschaft wohnt, wie dies die Aussätzigen im MA [Mittelalter, J.M.W.] mußten«. <sup>73</sup> Charakteristisch für den ›Aussatz‹ ist in dieser Verwendung also nicht mehr das spezifische Krankheitsbild, die Form der Anomalien und Hautveränderungen, sondern der stigmatisierende Umgang mit ihnen. Wie das Schibboleth verweist der ›Aussatz‹ auf ein körperliches Merkmal, aufgrund dessen das Individuum soziale Ausgrenzung, den gewaltsamen Ausschluss aus einer Gemeinschaft erfährt. Das Du in *Give the word* trägt solch ein Stigma. Der Text beschreibt jedoch, wie es sich plötzlich vom Körper zu lösen beginnt und so an stigmatisierender Kraft einbüßt. Wo der »stille Aussatz« (V. 18) sich »vom Gaumen« (V. 19) ablöst, verliert er nicht nur im physischen Sinn seine

<sup>73</sup> Hermann Paul u.a. (Hg.): Deutsches Wörterbuch. Tübingen 2016, S. 123.

Bindung an den stigmatisierten Körper. Er wird zudem zur Sprache gebracht, ausgesprochen, adressiert. Damit gerät jener Diskurs in Bewegung, der das Mal überhaupt erst zum ausgrenzenden Stigma machte. Das gilt für Färbungen der Haut ebenso wie für Färbungen der Sprache – das Stigma ›Schibboleth‹: Die Festlegung, die die sprachliche Färbung zu einem tödlichen Differenzkriterium machte, verliert, wie dargelegt, eben dort an gewaltsamer Kraft, wo das Wort wieder in die Sprachpraxis, den wiederholenden, abwandelnden aktiven Sprachgebrauch, zurückgeholt wird und so eine Vielzahl neuer Differenzen entstehen, welche die tödlichen Differenzkriterien überlagern, verwischen und verschatten.

Diese Erzeugung von Minimaldifferenzen, Nuancen und Abschattungen setzt Celan am Schluss des Gedichts erneut in ein bewegtes Bild: das Fächeln. Mit dem Fächeln des »stillen Aussatz[es]« beschreibt der Text ein Sprechen, in dem das Ausgesprochene nicht mehr fixierter Ausdruck einer körperlichen Beschaffenheit ist, sondern in Bewegung gerät. Dass diese wiederholte Bewegung des ›Hin und Her‹ das Stigma seiner gewaltvollen, ausgrenzenden Funktion beraubt, wird in diesen Zeilen ganz klar, denn die Fächelbewegung entfaltet in ihnen tatsächlich lebensspendende Kraft. Der lebensbedrohliche Aussatz wirkt hier lebensrettend, fächelt der Zunge »Licht« (V. 19) zu. Und auch dieses Wort wird gleich noch einmal wiederholt: »Licht« (V. 20). Das Fächeln in Celans Gedicht ist, wie schon Wiedemann betont, »ein leiser, zurückhaltender Vorgang«.<sup>74</sup> Auch Kohm führt aus, dass »durch das Öffnen des Mundes beim Sprechen die Zunge ›belichtet‹, aber nicht völlig ausgeleuchtet wird. Das »wiederholte Aussprechen von ›Licht‹« verweise vielmehr ins »›Zwielichtige‹«.<sup>75</sup> Hoffnung tritt so nicht in Form greller Erleuchtung in den Text, sondern als ein bewegtes Schattenspiel. Eben darin, so meine These, liegt ein Kernmerkmal von Celans anti-stigmatisierendem Schreiben. Im Wechselspiel von Hell und Dunkel werden die klaren Grenzen zwischen Normalität und Anomalie, die das Schibboleth wie jedes Stigma zum ausgrenzenden Differenzkriterium machen, abgeschwächt. Das uneindeutige, verschattende Sprechen des geistig umnachteten Grenzkontrolleurs erscheint so alles andere als sozial isolierend: Es legt die Grundlage für eine gewaltfreiere Form sozialer Verbundenheit, die tödliche Ausgrenzungsmechanismen aktiv angeht – und sie in einem fächelnd-verwischenden, ›graueren‹ Sprachgebrauch performativ abzubauen sucht.

Nach diesem Gang durch den Text ist die Frage »Durcheist – von wem?« (V. 14), die das Gedicht stellt, nicht mehr nur mit den an ihm beteiligten Nationalsprachen – Deutsch und Englisch – und den mit diesen Sprachen verbundenen

74 Wiedemann: »Paul Celans Deutung des Wahnsinns«, S. 447.

75 Kohm: Paul Celans »Give the word«, S. 155.



intertextuellen Stichwortgebern zu beantworten. Lesende, bei denen der englischsprachige Titel *Give the word* die Erwartung der Lektüre eines vielsprachigen Gedichtes weckt, werden enttäuscht. Statt einer zweisprachigen Gegenüberstellung deutscher und englischer Worte – wie in den Spalten von Baudissins zweisprachigen Übersetzungsausgabe –, tritt hier eine Ästhetik mehrsprachig ›dialogisierter Worte‹ in den Vordergrund. Diese Worte sind »durchrauscht« (V. 10), »durchfahren« (V. 10), »[d]urcheist« (V. 14) von Shakespeares Early Modern English ebenso wie von Baudissins Transformation dieser Sprache ins Deutsch des 19. Jahrhunderts. Vor allem aber – darauf lenken die Wiederholungen von »Antwort« (V. 11, 12 & 13) und »Passiert« (V. 15, 16 & 17) die Aufmerksamkeit ihrer Lesenden – sind sie durchzogen von jenen leisen Abtönungen und Unterschieden, die jede Sprache, ob Nationalsprache oder Individualsprache, durch die Zeit hinweg mehrsprachig macht. Diese Sprachdifferenzen entstehen auf einer Ebene des Nacheinanders, im zeitlichen Verlauf des Sprechens, statt im synchronen Nebeneinander verschiedener Spracheinheiten. Das Wort »[d]urcheist« (V.14) setzt diese Zeitlichkeit als Resultat eines Gefrierprozesses noch einmal anschaulich ins Bild. Von Vereisungen durchzogen erzählen Celans Worte von den minimalen Veränderungen des Aggregatzustands, die sich im aktiven Sprachgebrauch, in anverwandeln den Wiederholungen vollziehen. Sie zeigen sich, mit Bachtin gesprochen, als Worte, die »durch eine Sphäre fremder Wörter und unterschiedlicher Akzente zu [ihrem] Sinn und [ihrer] Expression hindurch dring[en]«. <sup>76</sup> Wo diese Mehrsprachigkeit in den Blick gerät, lassen sich die Worte des Gedichts weder einer Einzelsprachspalte (Deutsch – Englisch) zuordnen, noch sind sie selbst in zwei Sprachspalten zu teilen. Es sind mehrsprachige, ›dialogisierte Worte‹ und eben

---

76 Bachtin: Die Ästhetik des Wortes, S. 170; Dass Bachtin trotz der durchlässigen Grenzen des ›im Innern dialogisierten Wortes‹ an der Terminologie des ›viel‹ (›Redevielfalt‹, ›Vielstimmigkeit‹) festhält, lässt einen Unterschied zwischen ihm und Celan hervortreten, der trotz der hier herausgearbeiteten Parallelen bestehen bleibt: Bachtin geht es bei der ›Vielstimmigkeit‹ in der Prosa immer auch um die Repräsentation verschiedener sozialer Gruppen in der Literatur, während Celans Poetik der Mehrsprachigkeit sprachliche Gruppenbildungen zu kontern sucht und stattdessen jene Abtönungen in den Fokus rückt, die solche sozial ein- und ausgrenzenden Sprachgrenzen verschatten und verwischen. Auch jenseits der von Bachtin geforderten sprachlichen »Repräsentanzen« (Bachtin: Die Ästhetik des Wortes, S. 182) geht es Celan jedoch um Welthaltigkeit – insbesondere historisch: Während Bachtin und Celan in Hinblick auf die Repräsentation eines synchronen Nebeneinanders getrennte Wege gehen, kommen die beiden mit Blick auf diese historische Dimension der Dialogizität, die Entwicklung von Differenzen in der Geschichte von Worten wieder zusammen. Vgl. dazu bei Bachtin: »Der Dialog führt in molekulare und schließlich inneratomare Tiefen« (Bachtin: Die Ästhetik des Wortes, S. 191). Der Mehrsprachigkeit dieser Tiefe bei Celan widmet sich Kap. 8 – *Wer herrscht? (1968). Widerständige Mehrsprachigkeit* am Beispiel eines historischen Sprachwandel-Phänomens, dem Umlaut.

deshalb keine »Spaltworte«. Ihre Teilbarkeit lässt sich nicht in objektiven Zahlenkategorien fassen: »Zur Hälfte? – zu drei Vierteln?« bleiben in *Give the word* offene Fragen.

Dass diese Fragen offenbleiben, erscheint am Ende dieser Lektüre nicht mehr allein im Dienst einer möglichst realitätsgetreuen Abbildung geistiger Umnachtung zu stehen: Das unentschiedene Sprechen des Wahns, das Trennschärfe vermissen lässt, erscheint zugleich als eine politische Schreibweise. Die steigende Tendenz zu einer immer »grauerer« Mehrsprachigkeit im Spätwerk, die meine Arbeit im vorliegenden Teil beleuchtet, ist so keinesfalls in individualpsychologischer Manier auf die sich zunehmend verdunkelnde psychische Verfassung des Autors in diesen Jahren zu reduzieren. Celans Hinwendung zum wahnhaften Sprechen und Schreiben betrachte ich stattdessen als integralen Bestandteil einer politischen Poetik, die eine Politik der Indifferenz zu konturieren sucht. An Bedeutung gewinnt diese »graue Mehrsprachigkeit« für den Autor auch im Kontext zeitgenössischer politischer Entwicklungen – insbesondere denjenigen, die sich mit dem berühmten Jahr '68 verknüpfen. Ein abschließender Ausblick auf Celans Beschäftigung mit der antiautoritären Bewegung beleuchtet, wie die beschriebenen poetischen Dynamiken in ihren zeitgeschichtlichen Kontext verstrickt sind. Dabei zeigt sich abermals: Celans Tendenz zu einer immer »grauerer« Sprache ist so politisch wie persönlich. Zugleich wird vor dem Hintergrund von *Give the word* klarer, weshalb Celans Beziehung zur Studentenbewegung stets eine distanzierte bleibt. Denn auch im Lichte der ab Mitte der 1960er Jahre erstarkenden roten Proteste plädiert der Autor zunehmend für grauerer Töne – und holt dabei den »kranken Hölderlin« zur Hilfe.

## **»Das parteiparolige ist das übertünchende«. Rote Parolen, »grauerer Sprache«**

Auf dem Höhepunkt der Studentenrevolte in Frankreich – dem Pariser Mai 1968 – arbeitet Celan an der ENS Paris. Nach einer gewaltsamen Räumung einer linken Demonstration an der Sorbonne durch die Polizei am dritten Mai verschärfen sich die Spannungen zunehmend. Der studentische Protest, so Ingo Kolboom, weitet sich zu einem »landesweiten Aufbegehren französischer Arbeiter« aus:<sup>77</sup>

---

<sup>77</sup> Ingo Kolboom: »Das Jahr, das Frankreich veränderte. Der französische Mai '68«. In: Bundeszentrale für politische Bildung, Web: <https://www.bpb.de/themen/europa/frankreich/152656/das-jahr-das-frankreich-veraenderte-der-franzoesische-mai-68/#node-content-title-0>. Letzter Aufruf am 27.10.2024. Einen chronologischen Überblick über die Geschehnisse liefert: Monique Suzzoni:

Eine Verbindung, die überall im Land zu heftigen sozialen Unruhen führte. Die Wirtschaft lag wochenlang lahm, Massendemonstrationen und Barrikaden im Pariser Quartier Latin riefen Erinnerungen an die revolutionäre Geschichte Frankreichs hervor<sup>78</sup>

In ganz Frankreich kommt es zum Generalstreik, in der Hauptstadt herrschen »fast bürgerkriegsähnliche Zustände«.<sup>79</sup> Auch Celan ist an den Streiks beteiligt. An Gisela Dischner schreibt er am 04. Mai 1968:

Am Eingang der Ecole ist, nach den Unruhen in Nanterre und Paris, ein Streikaufruf angeschlagen; ich werde mitstreiken, wie immer.<sup>80</sup>

Zugleich positioniert sich Celan in seiner Korrespondenz mit Dischner, einer Frankfurter Doktorandin, die sich seit Mitte der 1960er Jahre aktiv in der antiautoritären Bewegung engagiert, immer wieder skeptisch bis kritisch gegenüber den 68ern – insbesondere in Deutschland. Das hängt, wie Barbara Wiedemann rekonstruiert hat, maßgeblich mit dem linken Antisemitismus in der Studentenbewegung der Bundesrepublik zusammen.<sup>81</sup> So erklärt Celan im zitierten Brief:

Landauer, der den Marxismus ein wenig verchristlicht hat, habe ich jetzt zwischen zwei Wörterbüchern stehen, also in Reichweite; gelesen habe ich, gestern gegen Mitternacht im *rororo*-Band »Rebellion der Studenten«, den Aufsatz von Dutschke »Vom Antisemitismus zum Antikommunismus«; enttäuscht und mit tiefem Unbehagen hab ichs wieder weggelegt: das ist, unter anderem, auch alles andere als antiautoritär.<sup>82</sup>

---

»Chronique générale«. In: *Matériaux pour l'histoire de notre temps*. Mai-68. Les mouvements étudiants en France et dans le monde 11–13 (1988), S. 284–303.

78 Kolboom, Web.

79 Kolboom, Web.

80 Paul Celan an Gisela Dischner, 04.05.1968. In: Celan/Dischner, Nr. 82, S. 89–90, hier S. 89.

81 Vgl. Barbara Wiedemann: »vom Unbestattbaren her«. Die Auseinandersetzung mit linkem Antisemitismus in Paul Celans Spätwerk«. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 40/1 (2015), S. 84–109; Barbara Wiedemann: »ausgerechnet jetzt«. Der Mai 68 und die Jüdische Katastrophe«. In: Ruven Karr (Hg.): *Celan und der Holocaust*. Neue Beiträge zur Forschung. Hannover 2015, S. 9–29.

82 Celan an Dischner, 04.05.1968, S. 89. In seinem Exemplar von Dutschkes Aufsatz hat Celan sich mit Nachdruck (Unterstreichung und fünffache Randanstreichung) eine antisemitische Stelle markiert, in der Dutschke das Anerkennen der eigenen Ohnmacht als »jüdisch« bezeichnet: »Es kam zu einer Rationalisierung der eigenen Ohnmacht, man machte sich zum Juden, rationalisierte damit die eigene Unfähigkeit, sich an die Massen zu wenden und in der Aufklärung und in der Aktion nach außen – von der Universität als Basis aus – expansiv zu wirken« (Rudi Dutschke: »Vom Antisemitismus zum Antikommunismus«. In: Uwe Bergmann, Rudi Dutschke, Wolfgang Lefèvre & Bernd Rabehl: *Rebellion der Studenten oder Die neue Opposition*. Hamburg 1968, DLA, BPC:U055, S. 58–85, hier S. 80).

Doch auch gegenüber den Vorgängen in Frankreich, wo die Proteste vom jüdischen Studenten Daniel Cohn-Bendit angeführt werden und Antisemitismus der Bewegung vielmehr entgegenschlägt als von ihr ausgeht,<sup>83</sup> bleibt Celan stets doch auf Distanz, obgleich er mitstreikt und mitdemonstriert. Im Fokus seines kritischen Blicks stehen dabei rote Parolen, wie er sie mit *No pasarán* einige Jahre zuvor noch selbst in seine Texte aufnahm. Denn die Slogans der Antiautoritären erscheinen Celan »alles andere als antiautoritär«.<sup>84</sup> Wie ich nachfolgend zeigen möchte, erkennt er in ihnen vielmehr »autoritäre Wort[e]«<sup>85</sup> im Sinne Bachtins – das heißt: solche, die andere Worte verdrängen, ausschließen, verdecken oder, wie er selbst sagen wird, »übertünchen«.

Im Briefgespräch mit Dischner über linkes Engagement, Marcuse (der die Studentin begeistert), Adorno (von dem sie wegen seines mangelnden »Engagement[s] [...] sehr enttäuscht« ist<sup>86</sup>), Israel und das Erstarken der NPD in Deutschland schieben sich immer wieder solche Parolen ins Bild – ebenso wie die Farbe Rot. Bereits am 24.05.1966 schickt Dischner Celan ein Foto von einem Schriftzug, der als Graffiti an eine Mauer gesprayt ist: »DEM ANTI-FRANCO«. Auf der Rückseite der Fotografie notiert sie:

[E]s gibt auch noch das andere Deutschland, das gegen Faschismus, Notstandsgesetze, Vietnam einen verzweifelten und vielleicht aussichtslosen Kampf führt – die Solidarität angesichts der Bedrohung – vielleicht wird sie stärker – herzlich / Gisela Dischner<sup>87</sup>

Im Pariser Mai 68 schreitet auch Celan die Hauswände ab, sichtet und sammelt Parolen. Am 12. Mai 1968 schreibt er an Dischner:

In der Rue Tournefort waren mehrere Barrikaden, auch Anarchisten waren dabei. Das Wort »Insoumission« – eines der nicht parteiparoligen – auf der einen der Mauern der Ecole ist seit heute – oder schon seit gestern? – übertüncht. Anderes durfte stehenbleiben.<sup>88</sup>

Ähnlich berichtet er am selben Tag auch Franz Wurm:

<sup>83</sup> Vgl. dazu Suzzoni: »Chronique générale«, S. 294.

<sup>84</sup> Celan an Dischner, 04.05.1968, S. 89.

<sup>85</sup> Bachtin: »Das Wort im Roman«, S. 229.

<sup>86</sup> Gisela Dischner an Paul Celan, 24.05.1966. In: Celan/Dischner, Nr. 15, S. 25–26, hier S. 25. Zur Konstellation von Herbert Marcuse und Theodor W. Adorno im Kontext der Studentenbewegung vgl. Hanning Voigts: Entkorkte Flaschenpost. Herbert Marcuse, Theodor W. Adorno und der Streit um die Neue Linke. Münster 2010.

<sup>87</sup> Dischner an Celan, 24.05.1966, S. 26.

<sup>88</sup> Celan an Dischner, 12.05.1968. In: Celan/Dischner, Nr. 86, S. 92–93, hier S. 92.

Nebenan, in der Rue Pot-de-Fer, steht, es ist im Unterschied zu Ähnlichem, auch heute noch unausgestrichen, groß und rot: *La société est une fleur carnivore*. [...] Andere Inschriften, etwa, auf der einen Mauer der École in der Rue Érasme: *L'ennui pleure* oder *Insoumission* sind schon übertüncht. Andere halten sich noch. Unübertüncht am Eingang der École ist: »Le gaullisme c'est l'irresponsabilité.« Das parteiparolige ist das übertünchende.<sup>89</sup>

In den Graffiti-Kämpfen zwischen den roten Sprayern in der französischen Hauptstadt manifestieren sich Spaltungen innerhalb der studentischen Bewegung: Anarchistische Strömungen – von denen die genannten Inschriften gegen Unterwerfung, den Gaullismus und der Gewalt alles Gesellschaftlichen stammen – wurden dabei mit dem Einstieg der kommunistischen Partei in die Proteste zunehmend zurückgedrängt.<sup>90</sup> Über diese Vereinnahmung der Bewegung durch die *Parti communiste français* schreibt Celan an Wurm am 13. Mai 1968: »[E]s ist vorbei, die KP, genauer: le PCF, auch sie, auch er, hats gefressen.«<sup>91</sup>

Auch mit Gisela Dischner diskutiert er diese innerlinken Strömungen und Zerwürfnisse. Dabei bedienen sich die beiden einer politischen Sprache der Farben. Diese Farbensprache grundiert den Austausch der beiden von Beginn an: Bei einem ihrer ersten Treffen, so Dischner, habe Celan sie, die »im schwarzen Kostüm« gekleidet war, mit den Worten begrüßt: »Wie hübsch, Sie tragen die Farben der Anarchie.«<sup>92</sup> Trotz seiner Sympathien für den Anarchismus plädiert Celan in den Farbreflexionen der Briefkorrespondenz allerdings nie für Schwarz versus Rot. Wogegen er sich richtet, ist nicht der rote Farbton an sich, sondern, wie seine Ausführungen zu den Inschriften zeigen, ein »übertünchendes« Rot – sprich: sein Gebrauch als überdeckende Farbe, die andere Wirklichkeiten unter einer monochromen Oberfläche verbirgt. Wie schon im *Grimmschen Wörterbuch* besitzt der Begriff der »tünche« dabei den »beisinn des unechten, fassadenhaften« und »künstlich[en]«.<sup>93</sup> Demgegenüber sucht Celan in den Briefen an Dischner nach einem anderen Rot – einem, das sich dem Schwarz des Anarchismus annähert, seine Pigmente in sich aufnimmt, statt sie mit einer monochromen Schicht zu überdecken. Man könnte auch sagen: ein graueres Rot.

Im Gedicht *Mapesbury Road*, das Celan nach einem Besuch in London fasst, wo Dischner zu der Zeit lebte, geht er diesem Farbton genauer nach:

<sup>89</sup> Paul Celan an Franz Wurm, 12.05.1968. In: Celan/Wurm, Nr. 111 & 112, S. 149–150, hier S. 149–150.

<sup>90</sup> Vgl. Barbara Wiedemann: »Anmerkungen zu den Briefen«. In: Celan/Wurm, S. 284.

<sup>91</sup> Celan an Wurm, 13.05.1968. In: Celan/Wurm, Nr. 113, S. 150.

<sup>92</sup> Gisela Dischner: »Erinnerungen an Paul Celan.« In: Celan/Dischner, S. 129–149, hier S. 132.

<sup>93</sup> Art. »tünche«. In: Jacob Grimm & Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm. Leipzig 1854–1960. Band 22, Sp. 1774.

## MAPESBURY ROAD

Die dir zugewinkte  
 Stille von hinterm  
 Schritt einer Schwarzen.

5           Ihr zur Seite  
              die  
              magnolienstündige Halbuhr  
              vor einem Rot,  
              das auch anderswo Sinn sucht –  
              oder auch nirgends.

10          Der volle  
              Zeithof um  
              Einen Steckschuß, daneben, hirinig.

             Die scharfgehimmelten höfigen  
              Schlucke  
 15          Mitluft.

Vertrag dich nicht, du.<sup>94</sup>

Das hier aufgerufene Rot steht der schwarzen Figur – einer in Farben der Anarchie gekleideten Frau? – »zur Seite«, statt sich von ihr zu distanzieren oder ihr Schwarz zu überdecken. Anders als »daneben« (V. 12) impliziert die Formulierung »Ihr zur Seite« (V. 4) eine solidarische Form der Verbundenheit. Dass dieses Rot nicht unbeteiligt abgegrenzt neben anderen Farben steht, zeigt sich auch in seiner weiteren Charakterisierung: Als »Rot, / das auch anderswo Sinn sucht –« (V. 7f.) scheint es dem Anderen von Grund auf zugeneigt. Im Gegensatz zum »partei-parolige[n]«, »übertünchende[n]« Rot, das alles andere überdeckt, um eine einfarbige Oberfläche herzustellen, widersteht das Rot in *Mapesbury Road* der Festlegung eines Sinns: Es sucht ihn »anderswo [...] / oder auch nirgends«. Nachdem Celan das Gedicht am 18. April 1968 an Dischner schickt, antwortet diese mit verschiedenen Interpretationsansätzen: Sie stellt Bezüge her zur Londoner Mapesbury Road, der Brücke, über die sie führt und den darunter durchfahrenden Zügen.<sup>95</sup>

<sup>94</sup> Celan an Dischner, 15.04.1968. In: Celan/Dischner, Nr. 75, S. 81–82.

<sup>95</sup> Vgl. Dischner an Celan, 22.04.1968. In: Dies: Celan/Dischner, Nr. 78, S. 84–85.

Vor allem aber schreibt sie, das Gedicht hätte sie »traurig gemacht«. <sup>96</sup> Darauf antwortet Celan am 04. Mai 1968:

Es ist gut, daß »Mapesbury Road« Dich traurig gestimmt hat: da können dann, wie unter den Brücken, die Züge durch; und drüber hängt – auch – das Rot mit seinem Nirgendsinn von allerorten. Und das Gedicht wendet sich Dir zu, it stands up. <sup>97</sup>

Auch hier behauptet das »Rot mit seinem Nirgendsinn von allerorten« keinen Alleingültigkeitsanspruch – es hängt »auch«, also nicht als einziges Banner, an der genannten Brücke. Vor allem aber legt der nomadisch anmutende Farbton erneut keinen Sinn im Singular fest: der Sinn, den dieses unreine Rot behauptet, ist unverortbar (»Nirgendsinn«) und hat gerade dadurch Anteil an der Welt (»von allerorten«). Im Zeichen dieses bewegten Farbgeschehens – im Gegensatz zum festlegenden, abdeckenden Übertünchen – tun sich in der Passage soziale Verbindungen auf: Unter Brücken, über denen »auch« dieses Rot flattert, können »die Züge durch«, entsteht Bewegung und Begegnung: »[D]as Gedicht wendet sich Dir zu, it stands up.«

## Grau unter bunten Brücken. Klee, Hölderlin und die 68er

Ein Jahr später, im August 1969, steht Paul Celan bei einem Besuch der »Klee-Stiftung« in Einsiedeln in der Schweiz plötzlich vor einem Gemälde, das diese Brücken ins Bild zu setzen scheint: Paul Klees *Revolution des Viaduktes* (1937).

<sup>96</sup> Dischner an Celan, 01.05.1968. In: Dies: Celan/Dischner, Nr. 81, S. 88.

<sup>97</sup> Celan an Dischner, 04.05.1968. In: Dies: Celan/Dischner, Nr. 82, S. 89–90, hier S. 90.



**Abb. 6:** Paul Klee: Revolution des Viaduktes (1937)

Er kauft eine Ansichtskarte des Gemäldes und schickt sie an Gisela Dischner – mit den Zeilen: »Paul Klee, der da stillebte am Schalttag – P.C.«<sup>98</sup> Damit spielt Celan auf ein weiteres Gemälde Paul Klees an – *Stilleben am Schalttag* –, das der Künstler in seinem Todesjahr im Schweizer Exil malte. Dass Celan Klee nicht nur als Maler schätzte, sondern sich ihm auch aufgrund von dessen Exilierung aus Nazi-

<sup>98</sup> Postkarte »PAUL KLEE« (1879–1940) von Celan an Dischner. Abgedruckt in: Celan/Dischner, Abb. 17b. Ich danke Christine Frank, die mich mit dieser Postkarte auf Celans Beschäftigung mit Klee aufmerksam gemacht hat.



deutschland verbunden fühlte, ist verschiedentlich hervorgehoben worden. »[V]on den Nazis als ›entartet‹ gebrandmarkt[]« ging Klee 1933 nach Bern ins Exil, wo er 1940 verstarb.<sup>99</sup> Germinal Čivikov zufolge, war es jedoch eine ganz spezifische Positionierung Klees, die Celans Wertschätzung des Künstlers prägte.<sup>100</sup> Hand in Hand mit der Diffamierung seiner Kunst als ›entartet‹, wurde Klee in der deutschen Presse 1933 kontrafaktisch eine jüdische Herkunft attestiert. Verschiedene Artikel berichteten, er sei »ein galizischer Jude oder ein ostsibirischer Jude. Aufgrund dessen wurde Paul Klee im Mai 1933 aus seiner Professur in Düsseldorf fristlos entlassen«.<sup>101</sup> Statt die Identitätszuschreibung der Nationalsozialisten zurückzuweisen, verweigert Klee, zu der »Blutfrage« Stellung zu nehmen.<sup>102</sup> Dazu erklärte er später:

Wenn es auch wahr wäre, daß ich Jude bin und aus Galizien stammte, so würde dadurch an dem Wert meiner Person und meiner Leistung nicht ein Jota geändert. Diesen meinen persönlichen Standpunkt, der meint daß ein Jude und ein Ausländer an sich nicht minderwertiger ist als ein Deutscher und Inländer, darf ich von mir aus nicht verlasen [sic]<sup>103</sup>

Kurz darauf emigrierte Klee in die Schweiz, 1940 gab er die deutsche Staatsbürgerschaft ab.<sup>104</sup> Haftet Celans Beschreibung Paul Klees als einer, »der da stillebte am Schalttag«, beim ersten Lesen etwas Unpolitisches, Passives an, erweist sich das ›Stilleben‹ vor dem Hintergrund von Klees Verweigerung der Aussage im Jahr 1933 also als durchaus politisch engagiert. Gerade mit seiner widerstandslosen Annahme der Identitätszuschreibung ›Jude‹ leistet der Nicht-Jude Klee stillen Widerstand gegen rassistisch-antisemitische Diskurse, indem er ihre Kategorisierung unterläuft. Statt sich zum eigenen Vorteil und Schutz auf die in der ›Blut‹-Ideologie gezogenen Grenzen zwischen ›jüdisch‹ und ›nicht-jüdisch‹ zu berufen, praktiziert der Künstler eine Form der Solidarität, die diese Unterscheidungen verweigert. Ihre Widerständigkeit erwächst aus dem Durchlässigmachen stigmatisierender, tödlicher Identitätsgrenzen – in der Öffnung und der scheinbar widerstandslosen Haltung eines ›Passiert, passiert, passiert‹. Diese widerständige Durchlässigkeit setzt Klees Gemälde *Revolution des Aquädukts* ins Bild – und in Farbe: Die Torbögen präsentieren partiell verstellte Durchgänge. Dort aber, wo

99 Wiedemann: »Kommentar«. In: Paul Celan/Gisel Dischner: Celan/Dischner, S. 250.

100 Vgl. Germinal Čivikov: »Flennende Kristalle. Paul Celan trifft Paul Klee«. In: Celan-Jahrbuch 12 (2023), S. 7–17, hier S. 12.

101 Čivikov: »Flennende Kristalle«, S. 12.

102 Čivikov: »Flennende Kristalle«, S. 12.

103 Paul Klee zit. n. Norbert Berghof: Lebenszeichen und Selbstzeugnisse, S. 44.

104 Vgl. Čivikov: »Flennende Kristalle«, S. 13.

»die Züge durch«<sup>105</sup> können – unter roten, gelben, orangenen und rosa Brücken – ist Klees Bild grau.

Celans Notiz auf der Rückseite versieht die stille Widerständigkeit Klees auch mit einer zeitlichen Dimension: Wer »am Schalttag« still lebt, entzieht sich gesellschaftlich gesetzten Umstellungen der Zeit. Dazu fordert auch *Mapesbury Road* in der letzten Zeile sein Gegenüber auf: »Vertag dich nicht, du.« Diese Parallele ist nicht als Parallelisierung der Umbrüche der Studentenrevolution mit den politischen Umbrüchen der Nazizeit misszuverstehen. Dennoch tritt in der Zusammenschau beider Stellen eine grundlegende Skepsis Celans gegenüber Kollektivbildungen hervor: Er sieht in jedem politischen Klima, den Einzelnen in der Verantwortung, dem Takt der Gemeinschaft zu widerstehen. Die Aufforderung »Vertag dich nicht, du.« (V. 16) am Ende von *Mapesbury Road* ermutigt den Einzelnen, sich im Hier und Jetzt wahrzunehmen, statt sich an kollektivierende Takungen der Zeit anzupassen und dabei – mit Klee gesprochen: den »persönlichen Standpunkt«<sup>106</sup> – zu verlieren. Im »übertünchenden«, »parteiparolige[n]« Rot der Studentenbewegung scheint Celan diese Einzelverantwortung gefährdet – eine Haltung, die ihn unter anderem mit Adorno und Arendt verbindet.<sup>107</sup> Schon zu Beginn dieser Arbeit wurden die Differenzen zwischen den stark auseinanderklaffenden Erfahrungswelten der jüdischen Intellektuellen und den revoltierenden Student:innen als Farbkonflikt zwischen Grau und Bunt lesbar:<sup>108</sup> Etwa, wenn Zeitgenossen Adornos die studentischen Proteste im grau gestrichenen Hörsaal an der Universität Frankfurt als »Pop-Art-Furor« bezeichneten.<sup>109</sup> Auch Celan lotet die politischen Differenzen mit der antiautoritär engagierten Studentin Dischner in einer Sprache der Farben aus. In ihrer Briefkorrespondenz sucht er ein Rot, das schwärzerer, anarchistischerer gefärbt ist als das Parolenrot. Entgegen den kommunistischen Gesellschaftsentwürfen, die in diesen »übertünchende[n]« Parolen zum Ausdruck kommen, lehnt Celan die Herstellung einer einfarbig-glaten Far-

105 Celan an Dischner, 04.05.1968, S. 90.

106 Klee zit. n. Berghof: Lebenszeichen und Selbstzeugnisse, S. 44.

107 Dass dabei zwischen den drei Intellektuellen dennoch gravierende Unterschiede bestehen, hat Detlev Schöttker dargelegt: Vgl. Detlev Schöttker: »Deutungskonkurrenzen. Zur Holocaustdebatte zwischen Celan, Adorno und Hannah Arendt«. In: Merkur 62/7 (2008), S. 578–587.

108 Vgl. Kap. 1 – *Celans Grau*. Zur (nicht nur generationellen) Konfliktlinie zwischen den Holocaustüberlebenden und der linksengagierten Studierendenschaft vgl. Wolfgang Kraushaar: »Die Wiederkehr der Traumata im Versuch sie zu bearbeiten. Die Remigration von Horkheimer und Adorno und ihr Verhältnis zur Studentenbewegung«. In: Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch 9 (1991), S. 46–67.

109 Helmut Lamprecht: »Über Adorno und die Studentenrevolte« zit. n. Typoskript, beigelegt in: Helmut Lamprecht an Günter Kunert, 1969, DLA, A:Kunert, Günter, HS001036750.

boberfläche ab – mit Blick auf die Gefahren, die eine monochrome Übermalung des Einzelnen zugunsten eines einheitlichen Gesellschaftsbilds birgt. Soziale Verbindung sucht er stattdessen »unter Brücken«, über denen »auch« Rot hängt: im Grau der Durchgänge von Paul Klees farbenfrohen Viadukten – jenen durchlässigen Öffnungen, die zum Passieren einladen und eben darin der Logik des Faschismus widerstehen.

Wie dieses Grau in Celans eigenem künstlerischen Medium, der Sprache, aussehen könnte, reißt er in der Korrespondenz mit Dischner ebenfalls an – und zwar mit keinem anderen als Friedrich Hölderlin. Mitten in seine Berichte über die Vorgänge in Paris schiebt Celan in seinem Schreiben vom 13. Mai 1968, völlig unvermittelt, eine Abschrift aus einem Bericht über den psychisch kranken Dichter ein:

Ein Lieblingsausdruck war das Wort p a l l a k s c h! man konnte es das eine Mal für ja, das andere Mal für nein nehmen, aber er dachte sich gewöhnlich gar nichts dabei, sondern brauchte es, wenn seine Geduld oder die Reste seines Denkvermögens erschöpft waren und er sich die Mühe nicht nehmen wollte, nachzudenken, ob Ja oder Nein zu sagen wäre.

Aus dem Bericht von Christoph Theodor Schwab (1846) In: Der kranke Hölderlin/Urkunden und Dichtungen aus der Zeit seiner Umnachtung zum Buche vereinigt durch Erich Tummeler, München 1921, S. 109 f.

Für Gisela nachgeschrieben – es ist »Kamalattasprache« –, am 13. Mai 1968\*, 56 rue d’Ulm, mit einer »Flut von Halbfranzösisch« und andern gesammelten und dementsprechend verstreuten Bitterkeiten,

Paul

\*um 22 Uhr 45  
Unterwegs, an der Seine  
entlang

Dies noch: In der Rue du Pot de Fer, einer Seitengasse der Rue Tournefort, steht  
Noch immer, groß und rot:

La société est une fleur carnivore  
Die Gesellschaft ist eine fleischfressende Blume

Herzlich  
Paul<sup>110</sup>

---

**110** Celan an Dischner, 13.05.1968. In: Celan/Dischner, Nr. 86, S. 93–94, hier S. 93–94. Das Zitat »Flut von Halbfranzösisch« stammt aus Wilhelm Waiblingers Bericht »Der kranke Hölderlin« von

Der Bezug auf Hölderlin mag zunächst irritieren, in dem bisweilen paternalistisch anmutenden Ton von Celans Briefen an Dischner vielleicht gar altväterlich wirken – willkürlich ist er jedoch nicht. Wenn Celan den »kranke[n] Hölderlin« hier in die studentische Bewegung der 1960er Jahre stellt, verleiht er dessen wahnhaftem, indifferenten Sprechen eine gezielte politische Stoßrichtung. Dem roten Schriftzug stellt er ein Stück »grauere Sprache« zur Seite. In Verknüpfung mit dem anarchistischen Schriftzug erscheint Hölderlins graue, indifferente Sprache als eine politische Sprache, die nicht parteipolitisch ist. Zentral dafür ist auch, dass sie mehrsprachig ist: Es ist »Kamalattasprache«, erklärt Celan, mit einer »Flut von Halbfranzösisch« und anderen »gesammelten« und »verstreuten« Anteilen.

In dieser Mehrsprachigkeit erscheint Hölderlins Rede einerseits als radikal offene Sprache. Sie ist durchflutet von Anderem und versammelt Verstreutes. Der Sperrsatz, in dem Celan das Wort »p a l l a k s c h« setzt, betont diese Durchlässigkeit. Das Wort besitzt (beinah) so viele Leerstellen wie Buchstaben und öffnet so die geschlossene Reihe der trennscharf und »klar konturierten Buchstaben«.<sup>111</sup> Durch diese Öffnungen im Wort kann Anderes fließen, Fluten »von Halbfranzösisch« und vieles mehr – wie durch die Torbögen von Paul Klees Viadukten.

Eben diese Durchlässigkeit, seine Durchflutung von verschiedensten Sprachen und Elementen, verleiht der »Kamalattasprache« des kranken Hölderlins jedoch eine spezifische Widerständigkeit. Die Bezeichnung als »Kamalattasprache« soll Hölderlin Zeitzeugen zufolge selbst erfunden haben, als man den psychisch Kranken bei Besuchen im Turm aufforderte, aus dem Griechischen zu übersetzen: »Das verstehe ich nicht! Das ist Kamalattasprache!«<sup>112</sup> Was zunächst als ein resignierender Ausruf erscheint, besitzt, wie Chiara Caradonna aufgezeigt hat, widerständiges Potenzial. Denn der erfundene Sprachename stiftet Verwirrung:

The use of a word that sounded Greek (possibly a metathesis of »Kalamata«?) must have confused the guest, who for a moment may even have gone through his mental vocabulary, asking himself if he knew the word and could discern its meaning. Cornered as a circus animal into performing a translation on request, Hölderlin [...] throws the ball right back at his interlocutor, forcing him into a translating task that is impossible to solve [...]. Hölderlin's ex-

1830, der ebenfalls in Tummlers Zusammenstellung erhalten ist: Wilhelm Waiblinger: »Der kranke Hölderlin«. In: Erich Tummmler (Hg.): *Der kranke Hölderlin. Urkunden und Dichtungen aus der Zeit seiner Umnachtung zum Buche vereinigt durch Erich Tummmler*. München 1921, DLA, BPC:H065, S. 57–106, hier S. 93.

111 Ortlieb: »Unschärfe«, S. 255.

112 Waiblinger: »Der kranke Hölderlin«, DLA, BPC:H065, S. 81

clamation »I don't understand that!« then becomes the exclamation of the interlocutor himself, who is confronted with a word that he really cannot understand.<sup>113</sup>

Zur Übersetzung aufgefordert, wechselt er in einen sprachlichen Modus, der sich dem Übersetzen – im Sinne einer Übertragung von einer klar konturierten Einzelsprache in die andere – widersetzt. Im »graueren«, wahnhaften Sprechen verschattet so auch Hölderlin die Klassifikation seines Sprechens entlang der Einteilungen und etablierten Grenzen standardisierter Spracheinheiten. Auch sein Gebrauch von »Pallaksch« produziert solch eine Undeutlichkeit: Durch die Wiederholung ein und desselben Wortes in widersprüchlichen Verwendungsweisen – Bachtin würde sagen: im »Spiel mit dem einrahmenden Kontext«<sup>114</sup> – werden die Konturen des Worts verwischt und verschattet. Als Wort, das in unterschiedlichen Satzumgebungen Gegensätzliches meint, akzentuiert »Pallaksch« eine dialogische Kontextgebundenheit, die letztlich alle Worte betrifft. So tritt eine Mehrsprachigkeit in den Vordergrund, die, mit Bettine Menke gesprochen »jedem Wort angehört, das jederzeit als anderes Wort, als andere Wörter sich zu hören/lesen gibt«. <sup>115</sup> Wo diese Eigenschaft von Wörtern in Texten hervorgekehrt wird, wird ihre Sprache durchlässig und widerständig zugleich: »Da kommen dann die Züge durch. Und das Gedicht wendet sich Dir zu, it stands up«. <sup>116</sup> Auf eben diesen Punkt, an dem Durchlässigkeit (Durchfahren) und Widerständigkeit (Aufstehen) zusammenkommen, hält Celans mehrsprachiges Schreiben im Spätwerk zu. Wenn sich die mehrsprachige Gestaltung der Texte von klaren sprachlichen Abgrenzung wie *No pasarán* in Richtung einer Ästhetik des »Passiert, passiert, passiert« verschiebt, so ist dies folglich nicht als Entpolitisierung misszuverstehen. Hier wird ein anderes politisches Schreiben ausprobiert – in einer »immer graueren Mehrsprachigkeit«. Die nachfolgende Analyse von *Wer herrscht?* (1968) verfolgt diese Schreibweisen weiter, bevor im Abschlusskapitel diskutiert wird, welche Herausforderungen »graue Mehrsprachigkeit« für diejenigen birgt, denen sich die Gedichte zuwenden und vor denen sie aufstehen: ihre Lesenden.

**113** Chiara Caradonna: »Beyond Poetry. Celan's Red Folder, May 1968«. In: Michael Eskin, Karen Leeder & Marko Pajević (Hg.): Paul Celan Today. A Companion. Berlin/Boston 2021, S. 201–220, hier S. 211.

**114** Bachtin: »Das Wort im Roman«, S. 230.

**115** Bettine Menke: »Babeln-Babbeln«. In: *wespennest. zeitschrift für brauchbare texte und bilder* 179 (2020), S. 73–76, hier S. 74.

**116** Celan an Dischner, 04.05.1968, S. 90.

## 8 *Wer herrscht?* (1968). Widerständige Mehrsprachigkeit

---

### WER HERRSCHT?

Farbenbelagert das Leben, zahlenbedrängt.

Die Uhr  
5 stiehlt sich die Zeit beim Kometen,  
die Degen  
angeln,  
der Name  
vergoldet die Finten,  
10 das Springkraut, behelmt,  
bezieffert die Punkte im Stein.

Schmerz, als Wegschneckenschatten.  
Ich höre, es wird gar nicht später.  
Fad und Falsch, in den Sätteln,  
15 messen auch dieses hier aus.

Kugellampen statt deiner.  
Lichtfallen, grenzgöttisch, statt  
unsrer Häuser.

Die schwarzdiaphane  
20 Gauklergösch  
in unterer  
Kulmination.

Der erkämpfte Umlaut im Unwort:  
dein Abglanz: der Grabschild  
25 eines der Denkschatten  
hier.<sup>1</sup>

---

1 Celan: *Wer herrscht?*. In: NKG, S. 226–227.

Das Gedicht *Wer herrscht?* entstand am 4. Oktober 1965 in Paris; ein erstes Fragment ist auf den 24. September datiert.<sup>2</sup> Publiziert wurde der Text 1968 in Celans Band *Fadenonnen*. Gleich in der ersten Zeile »Farbenbelagert das Leben, zahlenbedrängt.« (V. 1) begegnet uns jene Skepsis gegenüber dem Bunten wieder, die im Verlauf der vorliegenden Arbeit – ausgehend von Celans abwertender Formulierung »polyglott wie polychrom«<sup>3</sup> – als Ablehnung eines zählbaren Nebeneinanders multipler Farben und Sprachen lesbar wurde. Als Gegenentwurf zu vielfarbigen und vielsprachigen Schreibweisen rückte dabei Celans Begriff der »graueren Sprache« ins Zentrum.

Diese »grauere Sprache« – so meine These – ist eng mit einem mehrsprachigen Stil verknüpft, der weder ein- noch vielsprachig ist, so wie die Farbe Grau jenseits von reiner Einfarbigkeit wie bunter Farbenvielfalt liegt. Die Technik des Schattierens, des »absichtlich[en]« »[V]erschatte[ns] [...] manche[r] Kontur«,<sup>4</sup> die Celan ein charakteristisches Verfahren seines Schreibens nannte, verdeutlicht, dass das Schreiben einer »graueren Sprache« nicht nur eine Abkehr von farbenfroher Schönheit impliziert, sondern auch von der Idee der Linienreinheit und der mit ihr verknüpften Unterscheidbarkeit klar getrennter Bereiche. In seiner Ablehnung der Polychromie distanziert sich Celan nicht nur vom *chromos*, von der Farbe, sondern auch vom *poly*, jener Vielheit distinkt zählbarer Einheiten, welche die von Celan enggeführten Begriffe »polyglott wie polychrom«<sup>5</sup> verbindet. Vor diesem Hintergrund wird die Vielfarbigkeitsskepsis in der Eröffnungszeile von *Wer herrscht?* in diesem Kapitel zum Ausgangspunkt für eine mehrsprachigkeitsphilologische Analyse des Gedichts: Wie windet sich der Text aus der Belagerung durch Farben und Zahlen und inwiefern manifestiert sich in diesem Anschreiben gegen das Polychrome ein mehrsprachiger Schreibstil jenseits der Polyglossie? Im Zeichen der titelgebenden Frage *Wer herrscht?* tritt dabei eine Schattierung von Celans Grau in den Vordergrund, welche die Widerständigkeit dieses Farbtons und der mit ihm verbundenen mehrsprachigen Schreibweisen hervorkehrt. Inmitten der 68er-Bewegung und den sich erhärtenden Fronten des Kalten Krieges lässt das 1968 publizierte Gedicht dabei eine Form »weicher Widerständigkeit« aufscheinen, die aus Durchlässigkeit statt harten Fronten entsteht. Ausgehend von *Wer herrscht?* beleuchtet das Kapitel diese Idee einer Verschränkung von Durch-

2 Barbara Wiedemann: »Kommentar«. In: NKG, S. 902.

3 Paul Celan: »Antwort auf eine Umfrage der Librairie Flinter, Paris (1961)«. In: GW 3, S. 175.

4 Originalzitat: »nur schattiere ich mehr als Gisèle, ich verschatte absichtlich manche Kontur, um der Wahrheit der Nuance willen« (Celan zit. n. Hugo Huppert: »Spirituell.« Ein Gespräch mit Paul Celan. In: Werner Hamacher & Winfried Menninghaus (Hg.): Paul Celan. Frankfurt/Main 1988, 319–324, hier S. 321).

5 Celan: »Antwort auf eine Umfrage« (1961), S. 175.

lässigkeit und Widerstand im Kontext von Celans Mandelstam-Übersetzungen sowie seiner *Ulysses*-Lektüren und verfolgt ihre Diskursgeschichte in Reflexionen über Mehrsprachigkeit und Übersetzung von Kafka bis in Celans Gegenwart.

## »Farbenbelagert«, »zahlenbedrängt«. Techniken des Vermessens

Wie in Celans poetologischer Reflexion zum Polychromen wird das Bunte in *Wer herrscht?* gleich zu Beginn mit dem Zählbaren verknüpft. Farben und Zahlen erscheinen als ein geteilter Bedrohungskomplex, der das Leben »belagert« (V. 1) und »bedrängt« (V. 1). Durch die Opposition von Singular (das Leben) und Plural (Farben, Zahlen) wird zum einen Vielheit als Struktur in ein negatives Licht gerückt. Zum anderen erscheinen Buntheit und Zählbarkeit als dem Leben unwesentliche Eigenschaften, die von außen an es herangetragen, genauer gesagt: ihm zugemutet werden. Das Leben, so legt die erste Zeile nahe, ist weder vielfarbig noch numerisch messbar, auch wenn versucht wird, es in eben diesen Kategorien zu fassen.

Dieser durch die Partizipien umrissene Zustand der Belagerung und Bedrängnis wird in der nachfolgenden Versgruppe durch vier verschiedene Vorgänge näher beschrieben. Dabei treten nun auch konkrete Akteure in Erscheinung: Messgeräte (»Die Uhr«, V. 4), Waffen (»die Degen«, V. 6), sprachliche Bezeichnungen (»der Name«, V. 8) und giftiges, robustes Unkraut (das »Springkraut, behelmt«, V. 10) scheinen das Leben zu bereichern, es auszubeuten, zu beschönigen und zu quantifizieren. Durch den parallel gestalteten Beginn aller vier Handlungsbeschreibungen mit einer Kombination aus einem unbetonten Artikel und einem auf der ersten Silbe betonten Nomen ergibt sich jeweils ein jambischer Einsatz der Zeile, der »die Uhr« (V. 4), »die Degen« (V. 6), »de[n] Name[n]« (V. 8) und »das Springkraut« (V. 10) metrisch mit dem ebenfalls jambischen Titel *Wer herrscht?* verbindet. Diese rhythmische Übereinstimmung verortet die vier Elemente auf Seiten der Herrschaft, auch wenn die titelgebende Frage – wie sich im weiteren Verlauf der Interpretation noch zeigen wird – damit keineswegs abschließend beantwortet ist. Zunächst sind die vier Handlungssequenzen aber genauer in den Blick zu nehmen.

Treten »die Uhr«, »die Degen«, »der Name« und »das Springkraut« in der zweiten Versgruppe des Gedichts als Ausübende von Herrschaft in Erscheinung, so sind mit den vier Verben »stehlen«, »angeln«, »vergolden« und »beziffern« die Mechanismen dieser Herrschaft benannt. In ihnen begegnen uns die Farben und Zahlen aus der Eröffnungszeile wieder. Auffällig ist zudem, dass dabei – wie in der ersten Zeile – ein Oppositionsverhältnis von Natur und Kultur aufgerufen wird, das im



Verlauf dieser Versgruppe eine Verkomplizierung erfährt. In den Personifikationen der Uhr, der Degen und des Namens greifen unbelebte, dem Bereich der Kultur zugehörige Elemente störend in den Bereich der Natur ein:

Die Uhr  
 5 stiehlt sich die Zeit beim Kometen,  
 die Degen  
 angeln,  
 der Name  
 vergoldet die Finten,  
 10 das Springkraut, behelmt,  
 beziffert die Punkte im Stein.

Unter Hinweis auf Celans Lektüre des Artikels *Der Sternenhimmel im Oktober* in der tagesaktuellen *FAZ* verknüpft Barbara Wiedemann Zeile 4 und 5 des Gedichts mit einem Quantifizierungsvorgang eines Naturphänomens: »Der Oktober ist der erste reine Herbstmonat. Am 1. dauerte es in Frankfurt 11 Stunden und 39 Minuten vom Auf- bis zum Untergang der Sonne, am Monatsletzten vermindert sich diese Zeit auf 9 Stunden 51 Minuten.«<sup>6</sup> In Celans Text wird eine solche Übersetzung der Abläufe am Sternenhimmel in numerische Zeitwerte als Diebstahl bezeichnet. Die Ausrichtung der Uhrzeit an den Gestirnen erscheint damit nicht nur als bloße Anleihe, sondern der Komet wird durch sie um etwas gebracht. Auch die zwei nachfolgenden Zeilen »die Degen / angeln« (V. 6f.) verweisen auf ein ausbeuterisches Verhältnis gegenüber der Natur. Dass Waffen sind, die hier zum Angeln genutzt werden, unterstreicht diese gewaltsame Dimension; zugleich deutet die ungewöhnliche Konstellation auf die Vergoldung der »Finten« (V. 9) hin, ein Homonym, das sowohl eine Heringsart benennt als auch einen Täuschungsakt. Im Kampfsport meint »Finte« einen angetäuschten Stoß, der den Gegner in eine verwundbare Position bringt und so den eigentlichen Angriff ermöglicht. Als Kriegslüge bezeichnet der Begriff zudem militärische Täuschungs- und Ablenkungsmanöver, bei denen der Gegner – wie etwa im Fall des Trojanischen Pferdes – aus seiner Habachtstellung gelockt und dadurch angreifbar wird. Wird hier also tatsächlich »nur« geangelt oder ein Angriff vorbereitet? Sind mit »Finten« (V. 9) an Land gezogenen Fische gemeint oder verbergen sich darin kunstvolle Kampfmanöver? Dass »der Name / vergoldet« (V. 8f.), also etwas weniger Ansehnliches mit einer glänzend farbigen Schicht überzieht, legt letzteres nahe.

6 *FAZ* zit. n. Wiedemann: »Kommentar«, S. 903.

Diese Vorstellung vom täuschenden Homonym findet sich schon in der vorsokratischen Philosophie, etwa bei Heraklit, in dessen Schriften das Phänomen wiederholt als Exempel für die Doppelbödigkeit der Sprache angeführt wird. Die Tatsache, dass zwei wesensverschiedene Dinge in einem identischen Begriff zusammentreffen, gilt ihnen als »paradigmatisches Indiz für die Unzulänglichkeit der Sprache« als Erkenntnisinstrument.<sup>7</sup> Besonders bedenkenswert für Celans Gedicht erscheint in diesem Zusammenhang eine Stelle bei Heraklit, der die Homonymie anhand des folgenden Beispiels problematisiert: »Der Bogen hat als Namen ›Leben‹ (βίος= Leben; βίος = Bogen), als Wirklichkeit/Werk aber Tod.«<sup>8</sup> Dass Heraklit zur Veranschaulichung des ›Homonymieeffekts‹ ausgerechnet das Wort βίος wählt, lässt die besagte Doppelbödigkeit der Sprache trügerisch, ja gefährlich erscheinen: Vom Tötungsinstrument des Bogens her betrachtet, stellt das Wort βίος eine beschönigende Bezeichnung dar, die eine gewaltsame Wirklichkeit verdeckt. Ein Name, der »vergoldet« – eben wie Celans »Finten« (V. 9), in deren Fall sich in der Bezeichnung des Herings ein verwundbar machender Stoß verstecken und aus dieser Position heraus unerwartet zum Angriff ansetzen kann. Als Homonym fungiert das Wort ›Finte‹ somit gewissermaßen selbst als Finte, als ein Trojanisches Pferd, das im einen Moment als ›unschuldiger‹ Naturbegriff anmutet und sich im nächsten als ein Kampfbegriff entpuppt.

So überrascht es nicht, dass der Natur – genauer gesagt: der schönen Natur – in den darauffolgenden Zeilen ihr unschuldiger Anschein genommen wird. Ließ sich in den Beschreibungen der diebischen Uhr und den angelnden Degen noch eine klare Grenze zwischen ausbeuterischer Kultur und ausgebeuteter Natur ziehen, tritt mit dem »Springkraut« (V. 10) nun eine Pflanze selbst als unterdrückendes Element in Erscheinung: »[B]ehelmt« (V. 10), also in kriegertischer Rüstung, sucht das wuchernde, giftige Gewächs ein anderes Naturphänomen, den »Stein« (V. 11), in Zahlen zu übersetzen.<sup>9</sup> Dass es ein ›überlebendiges‹ Unkraut ist,

7 Katherina Glau: »Diachronie der Sprache in Platons ›Kratylos‹«. In: Göttinger Forum für Altertumswissenschaft 11 (2008), S. 249–271, hier S. 270; vgl. zu diesem Zusammenhang auch Konrad Gaiser: Name und Sache in Platons ›Kratylos‹. Heidelberg 1974, insbesondere S. 77. Beide beschäftigen sich neben Platon auch mit den Vorsokratikern, allen voran Heraklit.

8 Hier zit. in der Übersetzung von Katherina Glau: »Diachronie der Sprache in Platons ›Kratylos‹«, S. 270; zur Verbindung von Bogen/Leben im Wort βίος vgl. zudem Hans-Dieter Bahr: »Der Bogen des Lebens«. In: Paragrana 17/2 (2009), S. 15–20. Lektürespuren in Celans Nachlassbibliothek zeugen von seiner Lektüre der Fragmente der Vorsokratiker: Vgl. Wilhelm Cappelle (Hg.): Die Vorsokratiker. Die Fragmente und Quellenberichte. Stuttgart 1938, DLA, BPC:R444.

9 Zahlen und Zählbarkeit sind in Celans Gedichten freilich nicht durchgängig negativ konnotiert. Doch betont Winfried Menninghaus, dass positive Perspektiven auf Zahlworte oft mit Irritationen oder gar Auflösungen des Gezählten verknüpft sind und so veruneindeutigende, »schwim-

das die Punkte des Steins »bezieffert« (V. 11), ist bezeichnend, gewinnt hier doch, wie so oft bei Celan, die belebte, organische Natur gewaltsame, tödliche Züge, während als »zahlenbedrängt[es]« »Leben« (V. 1) das anorganische, tote Gestein erscheint. Die farbliche Gegenüberstellung des grünen Springkrauts, das purpurrote bis rosa-weiße Blüten trägt, und des Steins, der – geprägt durch die Tradition der Grisaille-Malerei – auch als Namensgeber der Farbe Grau (»Steinfarbe«<sup>10</sup>) bekannt ist, unterstreicht diese Inversion herkömmlicher Zuordnungen von »tot« und »lebendig«. Schließlich stellt auch sie das tote Gestein aufseiten des »Leben[s]« (V. 1). Bedroht, »belagert« (V. 1) wird dieses Leben durch die Farben.

## Leise Unterbrechung. Der »Wegschneckenschatten«

Dass der Beginn der nächsten Versgruppe einen Bruch mit dieser Herrschaftssituation markiert, ist kaum zu überhören: Nach der Reihe unbetonter Einsätze, die durch die Kombination aus Nomina und Artikeln zustande kam, (»die Uhr«, »die Degen«, »der Name«, »das Springkraut«) beginnt der neue Abschnitt mit einem betonten einsilbigen Wort, das ohne Artikel gesetzt ist: »Schmerz« (V. 12). Doch nicht nur metrisch ist hier ein Einschnitt erkennbar: Die nachgestellte Beschreibung »als Wegschneckenschatten« (V. 12) setzt den Schmerz ebenfalls in Kontrast zur Farbenbelagerung und Zahlenbedrängnis der einleitenden Gedichtzeilen. Nicht allein, weil der winzige, wohl kaum erkennbare Schatten, den eine Wegschnecke (auch bekannt als »Nacktschnecke«) zu werfen vermag, allein aufgrund seiner geringen Größe nur schwer auszumessen wäre. Schließlich macht die Vermessung auch vor den minimalen Details der Punkte im Stein nicht halt. Der »Wegschneckenschatten« (V. 12), der sich hier ins Gedicht schiebt, erschwert die Ausübung der genannten Herrschaftsmechanismen jedoch auf grundlegendere

---

mend[e]« und »schillern[de]« Nebeneffekte haben (Winfried Menninghaus: Paul Celan. Magie der Form. Frankfurt/Main 1980, S. 187). Vgl. dazu etwa Celans Gedicht *Die Silbe Schmerz*, in dem es heißt: »Und Zahlen waren /mitverwoben in das / Unzählbare« (Paul Celan: »Die Silbe Schmerz«. In: NKG, S. 163).

**10** Zur Bezeichnung der Farbe Grau als »Steinfarbe« oder lat. *color lapidum* vgl. Lelia Packer: »Monochrome Malerei und Bildhauerei«. In: Dies. & Jennifer Sliwka: Black and White. Von Dürer bis Eliasson. München/London 2017, S. 107–133, hier S. 107; sowie Magdalena Bushart & Gregor Wedekind: »Die Farbe Grau. Zur Geschichte einer künstlerischen Praxis«. In: Dies. (Hg.): Die Farbe Grau. Berlin/Boston 2016, S. IX–XX; Constanze Itzel: Der Stein trägt. Die Imitation von Skulpturen in der niederländischen Tafelmalerei im Kontext bildtheoretischer Auseinandersetzungen des frühen 15. Jahrhunderts. Heidelberg 2004; Marion Grams-Thieme: Lebendige Steine. Studien zur niederländischen Grisaillemalerei des 15. und frühen 16. Jahrhunderts. Wien 1988.

Weise: Als Schatten lässt er das Bunte ergrauen und die zum Zählen und Vermessen notwendigen Grenzen verschwimmen.

Nicht von ungefähr geht aus diesem Moment visueller Verunsicherung in der darauffolgenden Zeile eine akustische Perspektive hervor, die quer zur dominierenden Zeitrechnung der Uhr steht. Mit »Ich höre, es wird gar nicht später« (V. 13) meldet sich eine Sprechinstanz zu Wort, die ihre individuelle Wahrnehmung artikuliert. In Verbindung mit dem Wort »Schmerz« (V. 13) erinnert diese Aussage eines Einzelnen, für den die Zeit still zu stehen scheint, während die reguläre Messung weiterläuft, an die trauernde Lucile aus *Dantons Tod* – eine Schlüsselfigur für Celans Büchnerpreis-Rede –, die nach dem Tod ihres Geliebten fassungslos feststellt:

Es regt sich Alles, die Uhren gehen, die Glocken schlagen, die Leute laufen, das Wasser rinnt, und so Alles weiter bis da, dahin! — Nein, es darf nicht geschehen, nein, ich will mich auf den Boden setzen und schreien, daß erschrocken Alles stehn bleibt, Alles stockt, sich nichts mehr reget.<sup>11</sup>

Kurz darauf erhebt sie sich wieder und erklärt: »Das hilft nichts, das ist noch Alles wie sonst [...]. Wir müßens wohl leiden.«<sup>12</sup> Diese Ernüchterung Luciles wird Celan 1967 in den durch Szondis Interpretation berühmt gewordenen Schlusszeilen von *Du liegst* aufgreifen: »Nichts / stockt«.<sup>13</sup> Hier in *Wer herrscht?* scheint hingegen das widerständige Moment im Fokus zu stehen, der Einwand des Einzelnen, dessen »Schmerz« (V. 13) einen metrischen Bruch markiert und das Gedicht an dieser Stelle so doch tatsächlich stocken lässt – wenn auch nur für einen Moment: Denn in den folgenden zwei Zeilen findet die zahlenmäßige Erfassung noch ihre Fortsetzung: »Fad und Falsch in den Sätteln,/ messen auch dieses hier aus.« (V. 14f.) Der »Wegschneckenschatten«, der sich kurz in den Text schob, scheint durch dieses eindeutig negativ konnotierte Treiben der Eigenschaften »Fad« und »Falsch«, die hier als sattelfeste Reiter in Erscheinung treten, zunächst wieder verdrängt.

## »Lichtfallen«. Gefährliche Grenzen

Diese Lesart plausibilisiert sich auch in der nächsten Versgruppe, wo nun das Licht und die mit ihm verbundenen klaren Sichtverhältnisse dominieren:

<sup>11</sup> Georg Büchner: Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente in zwei Bänden. Band I. Hg. v. Henri Poschmann unter Mitarbeit von Rosemarie Poschmann. Frankfurt/Main 1999, S. 88.

<sup>12</sup> Büchner: Sämtliche Werke. Band I, S. 88.

<sup>13</sup> Celan: *Du liegst*. In: NKG, S. 485–486, hier S. 486.

Kugellampen statt deiner.  
Lichtfallen, grenzgöttisch, statt  
unsrer Häuser.

Auffallend ist, dass sich der Sprecher, der zunächst als vereinzelter Ich in Erscheinung trat, nun in Beziehung zu einem Du setzt, und im Anschluss gleich noch ein Wir aufruft. Beides geschieht in Opposition zu der vorherrschenden Beleuchtung. Statt einer nicht näher beschriebenen Lampe des angesprochenen Du strahlen hier »Kugellampen« (V. 16) – Petroleumlampen, die insbesondere bei der Bergarbeit unter Tage zum Einsatz kamen, also dazu dienen, dunkle Tiefen zu erhellen. In den darauffolgenden Zeilen wird die Distanzierung vom Licht noch deutlicher markiert. Wie Wiedemann belegt, besitzt das Wort »Lichtfallen« im Entstehungskontext von *Wer herrscht?* tagesaktuelle politische Brisanz. So heißt es in einer Zeitungsmeldung zu dem 1965 stattfindenden Abbau der Minenfelder an der österreichisch-ungarischen Grenze:

Der Minengürtel wird durch ›Lichtfallen‹ ersetzt. Zwischen den Betonpfeilern des abgebauten Stacheldrahtverhaus wurden dünne Drähte gezogen, die bei der Berührung offenbar Alarmsignale auslösen. Dann wird das Gebiet von großen Scheinwerfern taghell beleuchtet. Von den Wachtürmen aus können Flüchtlinge beschossen werden.<sup>14</sup>

Licht und Linie werden hier zu Komplizen. Wie der Begriff ›Lichtfalle‹ verdeutlicht, dient die »taghell[e]«<sup>15</sup> Beleuchtung des Geländes als gewaltsames Machtinstrument, das es den Grenzbeamten ermöglicht, ›Gott zu spielen‹ und auf die Flüchtenden zu schießen.<sup>16</sup> Ihre tödliche Gewalt entfaltet die Grenze erst mithilfe des Lichts, das diejenigen sichtbar macht, die sonst unerkannt passieren könnten. Vor diesem Hintergrund drängt sich eine weitere Bedeutungsebene des Wortes »statt« auf, das in »Lichtfallen, grenzgöttisch, statt / unserer Häuser« (V. 17f.) nicht nur als ›anstatt‹ lesbar ist, sondern eben auch als ›Statt‹ – also als Stätte oder Grabstätte. Das Wir, das hier aufgerufen wird, verbindet sich demnach über einen gemeinsamen Gegner: die tödlichen ›Lichtfallen‹, die ihre »Häuser« ersetzen (›anstatt‹), das heißt: ihren Geschlechtern ein Ende setzen, und so als Todesort zur neuen ›Statt‹ dieser Gemeinschaft werden. Dass Celan die österreichisch-ungarische Grenze 1947 selbst passiert hatte, wird seine Beschäftigung mit

<sup>14</sup> dpa zit. n. Wiedemann: »Kommentar«, S. 903.

<sup>15</sup> dpa zit. n. Wiedemann: »Kommentar«, S. 903.

<sup>16</sup> Diese Verbindung von Licht und Herrschaft zieht sich durch Celans Spätwerk, so beispielsweise auch in den prominenten Zeilen von *Wir lagen* (1967), die dem Band *Lichtzwang* seinen Titel gaben und an das Bild der tödlichen »Lichtfallen« erinnern: »Doch konnten wir nicht / hinüberdunkeln zu dir: / es herrschte / Lichtzwang« (Celan: *Wir lagen*. In: NKG, S. 281, Hervorhebung J.M.W.).

der Einrichtung der »Lichtfallen« am Eisernen Vorhang gewiss beeinflusst haben, wie Wiedemann nahelegt,<sup>17</sup> und verweist auf eine Verknüpfung von Fluchtschicksalen aus unterschiedlichen zeitlichen Kontexten, die im Verlauf der vorliegenden Arbeit bereits als konstitutives Element von Celans Schreiben hervortrat: Die Figur der »entortenden Verortung«, die sich für die *In eins* (1963) imaginierte Gemeinschaft als zentral erwies,<sup>18</sup> lässt sich auch in der hier angedeuteten Doppelbedeutung von »statt« wiedererkennen, die »unsere[] Häuser« zugleich aufhebt und lokalisiert. Das Haus als gemeinschaftsstiftender Topos existiert für das hier aufgerufene »Wir« nur im Plural und als ein durchgestrichener Ort. Jenseits des im tagesaktuellen Diskurs genannten und mit Celans Biographie verknüpften Grenzgebiets zwischen Ungarn und Österreich werden die »Lichtfallen« im Gedicht so zu einem übergreifenden negativen Bezugspunkt für all jene, deren einzige »Statt« der Nicht-Ort einer tödlichen Grenze ist.

Dabei ist jedoch nicht nur an geographische Grenzen zu denken: Die Herrschaftsmechanismen des Zählens und Messens, die in der ersten Versgruppe aufgerufen wurden, legen vielmehr nahe, den Begriff »grenzgöttisch« und die mit ihm verbundenen Identifikationsverfahren der »Lichtfallen« in einem weiteren Sinne zu fassen. Dafür ist ausschlaggebend, was das Licht zur Lichtfalle macht – nämlich die Sichtbarmachung klarer Konturen. Die »taghell[e]«<sup>19</sup> Ausleuchtung des Grenzgebiets lässt die zuvor unkenntlichen Umrisse der flüchtenden Personen hervortreten und eröffnet so überhaupt erst die Möglichkeit zum gezielten Schießen: »Dann wird das Gebiet von großen Scheinwerfern taghell beleuchtet. Von den Wachtürmen aus können Flüchtlinge beschossen werden.«<sup>20</sup> Erst im Hellen lässt sich zielen und treffen. Damit begünstigt das Licht jenen präzisen Blick, dessen Tödlichkeit schon Celans *Todesfuge* ausstellt: »Sein Auge ist blau / er trifft dich mit bleierner Kugel er trifft dich genau.«<sup>21</sup> Einmal mehr verortet Celan das gewalt-same Potenzial hier also in der Genauigkeit: der »grenzgöttisch[en]« Trennschärfe, als deren Komplize in *Wer herrscht?* (1965) nun das Licht auftritt.

<sup>17</sup> Vgl. Wiedemann: »Kommentar«, S. 903.

<sup>18</sup> Vgl. Kap. 6 – *In eins* (1963). *Sprachgrenzen der Gemeinschaft*.

<sup>19</sup> dpa zit. n. Wiedemann: »Kommentar«, S. 903.

<sup>20</sup> dpa zit. n. Wiedemann: »Kommentar«, S. 903.

<sup>21</sup> Celan: *Todesfuge*. In: NKG, S. 46–47, hier S. 47.

## прозрачный – schwarzdiaphan – the black adiaphane. Celans Grau zwischen Mandelstam und Joyce

Doch endet das Gedicht an diesem Punkt greller Ausleuchtung noch nicht, sondern es setzt dem taghellen Scheinwerferlicht etwas entgegen:

20 Die schwarzdiaphane  
Gauklergösch  
in unterer  
Kulmination.

Dass diese zwei Vierzeiler in Opposition zu den »grenzgöttisch[en]« »Lichtfallen« (V. 17) stehen, wird auf verschiedenen Ebenen erkennbar. Ich möchte hier zunächst im Bereich der visuellen Eindrücke bleiben, bevor ich mich der »Gauklergösch« (V. 20) zuwende. Auffällig ist, dass Celans Text den »Lichtfallen« in diesen Zeilen keine vollkommene Dunkelheit entgegenstellt. Im Gegenteil: Im Wortbestandteil »diaphan« (V. 19), durchscheinend, ist das Licht offensichtlich weiterhin präsent. Wie Ralf Zschachlitz in seinen Ausführungen zu *Wer herrscht?* bemerkt hat, eröffnet dieser Begriff eine Verbindung zu Ossip Mandelstams Gedicht *Petropolis, diaphan* (1916), das Celan 1958 ins Deutsche übertragen hatte und in dem sich einige Motive aus *Wer herrscht?* wiedererkennen lassen:<sup>22</sup>

**В Петрополе прозрачном мы умрем,**  
Где властвует над нами Прозерпина.  
Мы в каждом вздохе смертный воздух пьем,  
И каждый час нам смертная година.

Богиня моря, грозная Афина,  
Сними могучий каменный шелом.  
В Петрополе прозрачном мы умрем, —  
Здесь царствуешь не ты, а Прозерпина.<sup>23</sup>

Ossip Mandelstam (1916)

<sup>22</sup> Ralf Zschachlitz: Vermittelte Unmittelbarkeit im Gegenwart. Paul Celans kritische Poetik. Frankfurt/Main 1990, S. 57.

<sup>23</sup> Ossip Mandelstam: »В Петрополе прозрачном мы умрем« (1916), abgedruckt in GW 5, S. 92.

**PETROPOLIS, DIAPHAN:** hier gehen wir zugrunde,  
hier herrscht sie über uns: Proserpina.  
Sooft die Uhr schlägt, schlägt die Todesstunde,  
wir trinken Tod aus jedem Lufthauch da.

Den Helm, den steinernen, jetzt losgebunden,  
Athene, meerisch, mächtig, schreckensnah!  
Petropolis, diaphan: hier gehen wir zugrunde,  
nicht du regierst – hier herrscht Proserpina.<sup>24</sup>

Übertragung von Paul Celan (1958)

Mit dem durchsichtigen Sankt Petersburg, »Петрополе прозрачном«, kreist Mandelstams Gedicht um einen Stadtmythos, der in Russland um die Jahrhundertwende in Form des Wortspiels »Петрополь – Некрополь« (»Petropol – Nekropol«) kursierte und auf die unheimliche Präsenz von Tod und Verfall (hier verkörpert durch die Göttin Proserpina) in der vordergründig glänzenden Kulturmetropole (hier verkörpert durch die Göttin Athene) anspielt.<sup>25</sup> In der Tat lassen sich in diesem Text klare Parallelen zu Celans Gedicht *Wer herrscht?* ausmachen – etwa in der Verknüpfung strenger zeitlicher Taktung mit tödlicher Gewalt (»И каждый час нам смертная година« / »Sooft die Uhr schlägt, schlägt die Todesstunde«). Doch erscheint mir Zschachlitz' Deutung, Celans *Wer herrscht?* »aktualisier[e] die Feststellungen Mandelstams« zu einfach, ebenso wie sein Fazit, Celan habe sich mit der bei Mandelstam beklagten tödlichen Herrschaft »abgefunden« und »seine Lyrik in Proserpinas Reich des Todes und der Dunkelheit angesiedelt«, das Widerständige aus dem Blick verliert, das bei Celan gerade aus einem dialektischen Verhältnis von Licht und Dunkel erwächst.<sup>26</sup> Nicht der Triumph Proserpinas über Athene, sondern die Kopräsenz beider Göttinnen in der Stadt Sankt Petersburg, die als prächtige Kulturmetropole anmutet, eigentlich aber den Tod atmet, ist es, was Celan in seiner Beschäftigung mit Mandelstam interessierte. Das manifestiert sich bereits in seiner Übersetzung – besonders markant im Umgang mit dem Wort »прозрачный« (dt. durchsichtig, durchscheinend, lichtdurchlässig, klar), das im Gedicht die unheimliche Doppelexistenz von »Petropolis« als Metropole und Nekropole veranschaulicht. Damit ist an dieser Stelle eine andere Form der Transparenz angesprochen als die unmittelbare

<sup>24</sup> Ossip Mandelstam: »Petropolis, diaphan«, aus dem Russischen übersetzt von Paul Celan, abgedruckt in GW 5, S. 93.

<sup>25</sup> Vgl. dazu Aage A. Hansen-Löve: »Petropolis und Nekropolis. Ossip Mandelstams Thanatopoetik«. In: *wespennest. zeitschrift für brauchbare texte und bilder* 137 (2004), S. 65–69.

<sup>26</sup> Alle Zitate in diesem Satz finden sich bei Zschachlitz: *Vermittelte Unmittelbarkeit*, S. 58.



Durchschaubarkeit, für die das Wort »прозрачный« im russischen Symbolismus stand, und der, wie Annette Werberger in ihrer Studie *Postsymbolistisches Schreiben* (2005) dargelegt hat, sowohl Mandelstam als auch Celan skeptisch bis ablehnend gegenüberstanden.<sup>27</sup> Im Kontext von Mandelstams »Thanatopoetik« bezieht sich »прозрачный« Aage Hansen-Löve zufolge auch auf den »halb körperlichen, halb geistigen Zustand[]«, in den die »Psyche« bei der Überquerung des Letheflusses eintritt.<sup>28</sup> einen Zwischenzustand also, der die Grenzen zwischen Diesseits und Jenseits verschwimmen lässt. In dieser Lesart verbindet sich mit dem Wort ein grundlegend anderer Effekt als in der symbolistischen. Denn das Durchsichtigwerden der existenziellen Trennlinie zwischen den Gegensätzen von Leben und Tod stiftet gerade keine Klarheit und unmittelbare Verständlichkeit, sondern Uneindeutigkeit. So auch in »В Петрополе прозрачном мы умрем« (1916). In einem Brief an Gleb Struve hebt Celan dieses Ineinander des Gegensätzlichen als Anziehungspunkt seiner Beschäftigung mit Mandelstam hervor: Mandelstams Texte, so schreibt er, lägen ihm besonders »am Herzen«, weil dessen Dichtung »offen und hermetisch zugleich« sei<sup>29</sup> – also in ihrer Durchsichtigkeit dunkel. Die von Werberger konstatierte Skepsis Celans gegenüber dem symbolistischen »прозрачный«<sup>30</sup> und Leonard Olschners Behauptung, dass ausgerechnet die Häufigkeit desselben Worts »in Mandelstams Gedichten [...] Celan zweifellos an[zog]«<sup>31</sup>, erscheinen vor diesem Hintergrund nicht länger widersprüchlich. Vielmehr stützen sich beide Lesarten; denn Olschners Untersuchung von Celans Mandelstam-Übertragungen zeigt, dass Celan gezielt das Dunkle, Uneindeutige und Verschattende in Mandelstams »прозрачный« suchte und diese Uneindeutigkeit in seinen Übersetzungen gezielt hervorkehrte.<sup>32</sup> Nur an zwei der neun Stellen, in denen das Adjektiv in Celans Mandelstam-Auswahl vorkommt, gibt Celan es im Deutschen mit »durchsichtig« wieder – ansonsten zeigen

27 Vgl. Annette Werberger: *Postsymbolistisches Schreiben. Studien zur Poetik des Akmeismus und Osip Mandel'stams*. München 2005, insbesondere S. 294–296.

28 Hansen-Löve: »Petropolis und Nekropolis«, S. 66; für eine Situierung dieser Thanatopoetik im größeren Zusammenhang der Avantgarde vgl. Ders.: »Das Ende vom Anfang. Späte Avantgarden«. In: Wolfgang Asholt (Hg.): *Avantgarde und Modernismus. Dezentrierung, Subversion und Transformation im literarisch-künstlerischen Feld*. Berlin/Boston 2014, S. 221–240.

29 Paul Celan an Gleb Struve, 29.01.1959. In: *Briefe 1934–1970*, Nr. 241, S. 343–345, hier S. 343.

30 Vgl. Werberger: *Postsymbolistisches Schreiben*, S. 294.

31 Leonard Moore Olschner: *Der feste Buchstab. Erläuterungen zu Paul Celans Gedichtübertragungen*. Göttingen/Zürich 1986, S. 62.

32 Eine ähnliche Tendenz zum Verdunkeln und Verschatten hat Camilla Miglio auch in Celans Valéry-Übersetzungen beobachtet. Im Unterkapitel »Trübung durch Helles: la parca avvolta dalla tela di Celan« schreibt Miglio »La luce accompagnata da una profondità oscura [...] segna un altro passaggio delicato sulla strada verso la »conscience onsciente« della parca« (Camilla Miglio: *Celan e Valéry. Poesia, Traduzione di una Distanza*. Neapel 1997, S. 94).

seine Übersetzungen eine starke Tendenz zur Verkomplizierung der Transparenz,<sup>33</sup> einmal lässt er sie gar vollständig in einem Schatten verschwinden.<sup>34</sup>

Solch eine Verdunkelung des Durchsichtigen lässt sich meines Erachtens auch in der Übertragung von »Петрополе прозрачном« als »Petropolis, diaphan«, erkennen, obgleich Olschner dieser Wortwahl erstaunlicherweise keine Aufmerksamkeit zukommen lässt.<sup>35</sup> Indem Celan »прозрачный« statt »durchsichtig« mit dem griechischen Fremdwort »diaphan« übersetzt, nimmt er die Verständlichkeit des Gedichts ausgerechnet an einer explizit »durchsichtigen« Stelle zurück und stellt damit performativ aus, dass die hier aufgerufene Transparenz keine (vertikale) Durchschaubarkeit des Textes meint. Vielmehr lenkt auch die instabile Satzzeichengrenze des Doppelpunkts,<sup>36</sup> die Celan zur Strukturierung der Zeile direkt hinter »diaphan« einsetzt, die Aufmerksamkeit auf das (horizontale) Durchlässigwerden zwischen Gegensätzen im Text. Im Fremdwort, das die Durchsichtigkeit undurchsichtig ausspricht und seinem stummen Begleiter, der durchlässigen Kolongrenze, setzt Celan in seiner Übersetzung also jenes Charakteristikum in Szene, das ihm als Herzstück von Mandelstams Dichtung galt: Den Anspruch, »offen und hermetisch zugleich«<sup>37</sup> zu sein – »diaphan«.

Der skizzierte Zusammenhang veranschaulicht, dass Celans Tätigkeiten als Leser, Übersetzer und Lyriker nicht isoliert voneinander zu betrachten sind. Denn in der undurchsichtigen Transparenz, die Celans Mandelstam-Übersetzung betont, liegt für ihn ein wichtiger Konvergenzpunkt zwischen der Poetik des von

33 Dazu Leonard Olschner: »In Mandel'stams Gedicht ›Aus meinen Händen‹ heißt V. 10: ›Der Hain der Nacht, wie Glas: der Raum, den sie durchschwärmen‹, zurückgehend auf ›Oni šuršat v prosrachnych debrjach noči‹ (V, 116/117) [Sie rascheln im durchsichtigen Walddickicht der Nacht].«, »In der ›Griffel-Ode‹ übersetzt er ›prosrachnyj‹ mit ›blaß‹« (Olschner: Der feste Buchstab, S. 62).

34 Vgl. dazu Celans Übersetzung »Das Wort bleibt ungesagt, ich finds nicht wieder. / Die blinde Schwalbe flog ins Schattenheim, / zum Spiel, das sie dort spielen. (Zersägt war ihr Gefieder.)« für: »Ja slovo pozabyl, čto ja chotel skazat'./ Slepaja lastočka v čertog tenej vernetsja/ Na kryl'jach srezannyh s prozračnymi igrat'« [Ich habe das Wort vergessen, das ich sagen wollte. / Die blinde Schwalbe kehrt zurück in das Gemach der Schatten, / auf abgeschnittenen Flügeln, um mit den Durchsichtigen zu spielen.]« (Olschner: Der feste Buchstab, S. 64)

35 Es bleibt bei einem Hinweis, in dem er »durchsichtig« und »diaphan« den anderen verkomplizierenden, differenzierenden Übertragungen gegenüberstellt: »In zwei Gedichten übersetzt Celan »prosrachnyj« schlicht mit »durchsichtig« (V. 107, 139), in einem weiteren zweimal mit der griechischen Form »diaphan« (V. 93). Dann aber beginnt eine Differenzierung.« (Olschner: Der feste Buchstab, S. 62).

36 Zum Doppelpunkt als poröser Grenze vgl. ausführlicher Kap. 3 – *Wolfsbohne [1959]*, »nicht: Lupine«. *Graue Literatur und die Abgrenzung von der Nationalsprache*.

37 Paul Celan an Gleb Struve, 29.01.1959, S. 343.

ihm als ›Bruder Ossip‹ adressierten russischen Dichters und seinem eigenen Dichtungsverständnis. Wie Klaus Reichert berichtet, verwendete Celan

wenn er über seine Gedichte sprach, gern Wörter wie ›diaphan‹, ›Opazität‹. Dies war eine thematische Bestimmung und eine der poetischen Setzung, zielte auf ein Zugleich-Meinen des Verschiedensten, des Widersprüchlichsten.<sup>38</sup>

An der Transformationsgeschichte des Wörtchens ›прозрачный‹ lässt sich dieses Ineinandergreifen von Lesen, Übersetzen und Dichten bei Celan exemplarisch nachvollziehen. Denn das Prinzip des durchsichtig-undurchsichtigen Fremdwortgebrauchs, das in den Mandelstam-Übertragungen der späten 1950er Jahre hervortritt, wird, wie ich zeigen möchte, insbesondere in Celans Spätwerk zu einem wichtigen multilingualen Verfahren seines eigenen Schreibens.

Das bringt uns zur letzten Station der hier skizzierten Wanderung von ›прозрачный‹: seiner Wiederkehr als Wortbestandteil von »schwarzdiaphan[]« (V. 19) im Gedicht *Wer herrscht?* (1965). Wie angemerkt, läutet dieses Wort einen Stimmungswechsel im Gedicht ein. Nach dem gleißenden, »grenzgöttisch[en]« (V. 17) Scheinwerferlicht der »Lichtfallen« (V. 17) schiebt sich an dieser Stelle zum zweiten Mal ein Schatten ins Gedicht. Das Licht erscheint in der ›Schwarzdiaphanie‹ gedimmt und dunkel eingefärbt. Dass die Schwärze, die dem Diaphanen in diesem Neologismus zugeschrieben wird, zunächst einmal in semantischem Widerspruch zu der mit dem Begriff verknüpften Durchsichtigkeit steht, verstärkt dabei den performativen Effekt, den das Wort »diaphan«<sup>39</sup> in der Mandelstam-Übersetzung schon als alleinstehendes Fremdwort erzeugte: eine Abschwächung der Durchsichtigkeit. Die Reduktion der Transparenz, die im durchsichtig-undurchsichtigen Fremdwort »diaphan« performativ umgesetzt wurde, wird im Wort »schwarzdiaphan« (V. 19) also auf die semantische Ebene geholt. So betrachtet, lässt sich »schwarzdiaphan« (V. 19) auch nur bedingt als Oxymoron verstehen, da die Wortbeziehung zwischen den beiden Bestandteilen nicht trennscharf antithetisch ist.<sup>40</sup> Vielmehr scheint Celan durch die Beimischung von Schwarz sicherzustellen, dass die Undurchsichtigkeit des Fremdworts ›diaphan‹ von den Lesenden nicht durch

<sup>38</sup> Klaus Reichert: »Nachbemerkung«. In: Paul Celan: Ausgewählte Gedichte. Hg. v. Klaus Reichert. Frankfurt/Main 1971, S. 187f, Ergänzungen J.M.W.

<sup>39</sup> Mandelstam: »Petropolis, diaphan«, übers. v. Celan, S. 93.

<sup>40</sup> Hans Jürgen Scheuers instruktiver Eintrag zum »Oxymoron« im Historischen Wörterbuch der Rhetorik eröffnet mit folgender Minimaldefinition: »Das O. gilt als eine Sonderform der antithetischen Wortbeziehung, bei der zwei Ausdrücke von evidenter Gegensätzlichkeit (opposita) in einem Syntagma zusammengefaßt werden.« (Hans Jürgen Scheuer: »Oxymoron«. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Hg. v. Gert Ueding. Berlin/Boston 2013).

eine Wort-für-Wort-Übersetzung in ›durchsichtig‹ aufgelöst werden kann – eine Tendenz zur Verkomplizierung von wortzentrierten, äquivalenzorientierten Übersetzungsvorgängen, die sich für *Wer herrscht?* als zentral erweisen wird.

Auf diese Weise legt Celan einen Graufilter über Mandelstams ›прозрачный‹. Denn seine Übersetzung als »diaphan« und die anschließende Umschreibung als »schwarzdiaphan« lassen die Grenzen zwischen den Gegensätzen von Helligkeit und Dunkel zunehmend verschwimmen. Zwar stellt die Durchsichtigkeit Sankt Petersburgs auch bei Mandelstam eine Überlagerung von Oppositionen dar. Doch erscheint die Kopräsenz von Leben und Tod bei ihm als ein konkurrierendes Nebeneinander von Gegensätzen in einem geteilten Raum – eine Struktur, die Celan immer weiter verwischt. Im Titel von Celans Gedicht schließlich wird Mandelstams Antitheton »nicht du [Athene] regierst – hier herrscht Proserpina«<sup>41</sup> zur unsicheren, offenen Frage: *Wer herrscht?* Statt von einer ›Aktualisierung‹ der »Feststellungen Mandelstams«<sup>42</sup> wäre somit vielmehr von einer verschiebenden Anverwandlung zu sprechen, die gerade den ›feststellenden‹ Charakter von Mandelstams Gedicht zurücknimmt. In der Transformation von ›прозрачный‹ zu »diaphan:« zu »schwarzdiaphan[]« (V. 19) verwandelt Celan das Nebeneinander von Gegensätzen zunehmend in ein Ineinander. Mandelstams Transparenz wird bei ihm grauer.

Neben dieser strukturellen Ergrauung, der Verschattung klarer Grenzen, markiert »schwarzdiaphan« (V. 19) im Gedicht auch eine Abkehr von Farbigkeit. Durch die Hinzufügung von »schwarz« distanziert Celan sich von Diaphanie-Auffassungen, in denen das Durchscheinende mit der berauschend-immersiven Wirkung bunten Lichteinfalls verknüpft wird – wie unter anderem bei Proust.<sup>43</sup>

41 Mandelstam: »Petropolis, diaphan«, übers. v. Celan, S. 93.

42 Zschachlitz: Vermittelte Unmittelbarkeit, S. 58.

43 Wie Stepan Vaneyan erläutert, geht diese Verknüpfung von Diaphanie und Farbe auf Aristoteles διαφανές-Begriff zurück und erfährt im kunsthistorischen Diskurs des 20. Jahrhunderts eine Aktualisierung: Vgl. Stepan Vaneyan: »Jantzen and Sedlmayr. Diaphaneia – an impossible presence?«. In: *Interstices. Journal of architecture and related arts* (2019), S. 54–63. 1927 führte der Kunsthistoriker Hans Jantzen ›Diaphanie‹ als Fachbegriff für jenen Lichteinfall durch bunte gotische Kirchenfenster ein, der schon bei Proust als Immersion in eine »unwirklich vielfarbige Bilderwelt« dargestellt wurde. (Marcel Proust: *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*. Frankfurt/Main 1964, S. 17; vgl. dazu: Renate Maas: *Diaphan und gedichtet. Der künstlerische Raum bei Martin Heidegger und Hans Jantzen*. Kassel 2015, S. 67) In kunstwissenschaftlichen Studien der Nachkriegszeit, in denen die gotische Kathedrale als einer Art Wagnerschem Gesamtkunstwerk betrachtet wird, wird diese Verbindung von Diaphanie und Farbenrausch weiter ausgebaut. (Vgl. Vaneyan: »Jantzen and Sedlmayr«, S. 59) In Celans Nachlassbibliothek findet sich eine Festschrift anlässlich des Todes des ehemaligen SS-Mitglieds Hans Jantzen – offenbar ein Geschenk von Martin Heidegger, der eine handschriftliche Widmung an Paul Celan in das Buch schrieb (Kurt Bauch, Hermann Korth & Martin Heidegger (Hg.): *Wort der Freunde zum Freund in die Abge-*

Stattdessen greift er eine Neuperspektivierung des Diaphanen auf, die sich in James Joyces *Ulysses* (1922) findet und mir, obgleich sie in der Celan-Forschung bislang keine Erwähnung findet, einen einschlägigen Bezugspunkt für Celans ›Diaphanie‹-Begriff darzustellen scheint.

In seiner äußerst komplexen Reflexion der Diaphanie, über deren Reichtum an Bezügen zu Aristoteles' Farbenlehre, Aquins Kommentierung derselben und Lessings *Laokoon*-Schrift ein eigenes Kapitel zu schreiben wäre,<sup>44</sup> scheint Joyces Protagonist Stephen vor allem von den Grenzen des Diaphanen angezogen: »Limits of the diaphane«, <sup>45</sup> Wiederholt umkreisen seine Überlegungen diese Formulierung, bevor er schließlich ein Wort für das erfindet, was jenseits des Diaphanen liegt: »Diaphane, adiaphane. If you can put your fingers through it, it's a gate, if not a door. Shut your eyes and see.«<sup>46</sup> Die Grenze zwischen »[d]iaphane« und »adiaphane« wirkt hier nicht allein in der instabilen Satzzeichengrenze des Kommas durchlässig. Auch im darauffolgenden Satz, der die vermeintliche Opposition näher erläutert, wird das antithetische Versprechen der Konstruktion »If [...], if not [...]" nicht vollständig eingelöst. Denn obwohl die Tür, anders als das Tor, nicht einfach mit Fingern durchgriffen werden kann, handelt es sich bei beiden doch um Durchgänge. Anders als etwa in Benjamins Gegenüberstellung von »Mauer« und »Arkade« im *Übersetzer*-Aufsatz,<sup>47</sup> konstellierte Joyce hier also zwei Elemente, die beide prinzipiell passierbar sind – auch wenn das Tor die Sicht auf die andere Seite unmittelbar freigibt, während die Tür diese versperrt. Dass es in diesen Zeilen dementsprechend darum geht, Formen des Begreifens und Verstehens jenseits unmittelbarer Durchschaubarkeit zu finden, zeigt sich auch in der paradoxen Aufforderung: »Shut your eyes and see.«<sup>48</sup> Und genau das scheint Stephen für einen Moment auch zu gelingen. Als er die Augen schließt, landet er in einem Zustand, den er »the black adiaphane«<sup>49</sup>

---

schiedenheit: gesprochen bei der Totenfeier am 20. Februar 1967. Erinnerung an Hans Jantzen. Freiburg 1967, DLA, BPC:C029).

<sup>44</sup> Einen Stellenkommentar zu diesem Abschnitt der Proteus-Passage bieten Don Gifford & Robert J. Seidman: *Ulysses Annotated*. London 1988, S. 44–45. Eine Einordnung einiger dieser Bezüge findet sich bei Sam Slote: »Proteus«. In: James Joyce: *The Cambridge centenary Ulysses. The 1922 text with essays and notes*. Hg. v. Catherine Flynn. Cambridge 2022, S. 82–89, sowie bei Ernesto Livorni: »Ineluctable Modality of the Visible«. *Diaphane in the ›Proteus‹ Episode*. In: *James Joyce Quarterly*, 36/2 (1999), S. 127–169.

<sup>45</sup> James Joyce: *Ulysses*. London 1949, DLA, BPC:QH094, S. 34.

<sup>46</sup> Joyce: *Ulysses*, DLA, BPC:QH094, S. 34.

<sup>47</sup> Vgl. Walter Benjamin: »Die Aufgabe des Übersetzers«. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Band IV.1. Hg. v. Tillmann Rexroth. Frankfurt/Main 1972, S. 9–21, hier S. 18.

<sup>48</sup> Joyce: *Ulysses*, DLA, BPC:QH094, S. 34.

<sup>49</sup> Joyce: *Ulysses*, DLA, BPC:QH094, S. 34. Der Übersetzer Georg Goyert, dessen deutsche Übertragung des *Ulysses* Celan neben dem englischsprachigen Original gelesen hat, übersetzt dieses

nennt. Dieses Schwarz steht in direktem Kontrast zu einer Figur, die der Protagonist kurz zuvor erwähnt hatte: dem *maestro di color di sanno* – eine Bezeichnung Dantes für Aristoteles, die den Philosophen durch die Doppelbedeutung von *color* (›Farbe‹ oder ›denen‹) zugleich als Meister der Farbe und als Meister der Wissenden ausweist. Die Abkehr von diesem Gelehrten und seinen Attributen Wissen und Farbe, die Stephen mit Schließen der Augen vollzieht, impliziert bei Joyce jedoch keine Abkehr von der Erkenntnis. Der Wechsel ins schwarze Adiaphane eröffnet vielmehr eine andere Erkenntnisweise. So kann Stephen im Dunkeln zwar kein visuelles »[N]ebeneinander«<sup>50</sup> mehr erkennen, wie er in einem originalsprachlichen Zitat aus Lessings *Laokoon* beschreibt, doch sensibilisiert ihn das für das temporale »[N]acheinander«,<sup>51</sup> das Lessing in Abgrenzung vom ›Nebeneinander‹ der Malerei als charakteristischen Modus der Poesie ausweist. In dieser poetischen Wahrnehmung findet durchaus Verstehen statt: Wenn Stephen erklärt, »I am getting on nicely in the dark«,<sup>52</sup> erschließt er sich seine Umgebung und schreitet dabei nicht nur voran, sondern ganz explizit *hindurch*: »You are walking through it howsomever.«<sup>53</sup> Ausgerechnet im Modus des Undurchsichtigen glückt folglich ein Durchdringen – ein Verstehen jenseits des Durchschauens, ganz im Sinne des erkenntnistheoretischen Imperativs »Shut your eyes and see«.<sup>54</sup> Erkenntnis ist dabei nicht als Durchbruch, als Ankunft auf einer anderen Seite zu verstehen, sondern als Prozess des Hindurchgehens selbst. Die explorativ und unzielgerichteten Bewegungsverben »getting on nicely« und »walking«,<sup>55</sup> mit denen Joyce Stephens (Spazier-)Gang durch die Dunkelheit beschreibt, heben diese Prozesshaftigkeit zusätzlich hervor.

Solch ein prozessuales Durchdringen ohne Ankunft rückt auch in Celans Gedicht in den Fokus, wenn er die »schwarzdiaphane / Gauklergösch« (V. 19f.) »[i]n unterer / Kulmination« (V. 21f.) verortet. An diesem Punkt, den Gestirne auf ihrer Bahn täglich durchlaufen, ist die Strahlkraft eines Sterns auf ein Minimum reduziert, denn er befindet sich in der allerletzten Position, bevor er unter den Horizont abgleitet. Im *Lehrbuch der astronomischen Navigation* (1908) wird darauf hingewiesen, dass das Licht einiger Gestirne in dieser Stellung sogar überhaupt nicht mehr sichtbar ist.<sup>56</sup> Gerade in dieser minimalen oder gar vollständig zurück-

»black adiaphane« bemerkenswerter Weise als »dunkle[s] Adiaphane[s]«. (James Joyce: *Ulysses*. Band I. Übers. v. Georg Goyert. Zürich 1952, DLA, BPC:QH095, S. 48).

<sup>50</sup> Joyce: *Ulysses*, DLA, BPC:QH094, S. 34.

<sup>51</sup> Joyce: *Ulysses*, DLA, BPC:QH094, S. 34.

<sup>52</sup> Joyce: *Ulysses*, DLA, BPC:QH094, S. 34.

<sup>53</sup> Joyce: *Ulysses*, DLA, BPC:QH094, S. 34.

<sup>54</sup> Joyce: *Ulysses*, DLA, BPC:QH094, S. 34.

<sup>55</sup> Joyce: *Ulysses*, DLA, BPC:QH094, S. 34.

<sup>56</sup> Vgl. Antheus Stupar: *Lehrbuch der astronomischen Navigation*. Wien 1908, S. 10.

genommenen Leuchtkraft der unteren Kulmination eröffnet sich jedoch ein Durchgang. Denn auf ihrem tiefsten Stand gehen Gestirne durch den unteren Meridian<sup>57</sup> – jene Linie, die in Celans Poetik für die Möglichkeit raum- und zeitübergreifender Kommunikation und Verbundenheit steht.<sup>58</sup> Auch in *Wer herrscht?* ereignet sich Verstehen damit sowohl im Prozess als auch jenseits des strahlenden Lichts.

Der Vorstellung einer plötzlichen Erleuchtung, bei der es einem ›wie Schuppen von den Augen fällt‹ und sich mit freier Sicht auf das zuvor Verborgene auf einmal Klarheit einstellt, tritt damit eine Form des Verstehens gegenüber, in der Licht und Dunkel nicht länger in einer strikten ›Entweder-Oder‹-Beziehung stehen. Joyces »Shut your eyes and see.« ist keine Aufforderung, hellsichtiger Prophet zu werden, sondern Sehen und Undurchsichtigkeit zusammenzudenken. Im Kontext seiner Arbeit an der *Meridian*-Rede formuliert Celan ein ganz ähnliches Plädoyer: »Anschauung statt Durchschauen. Das Gedicht ist schon das Dahinter.«<sup>59</sup> Eine Übersetzung des Gedichts in ein dahinterliegendes Eigentliches wird hier als Fehllektüre beschrieben – nicht weil zwischen beiden eine unüberwindbare Kluft bestünde, die wir als Lesende akzeptieren und uns stattdessen ganz auf das Hier und Jetzt konzentrieren sollten; sondern weil beide von vornherein keine getrennten Sphären darstellen, zwischen denen sich hin- und herübersetzen ließe.<sup>60</sup>

57 Vgl. Stupar: Lehrbuch der astronomischen Navigation, S. 10.

58 Wie schon in der Korrespondenz mit Gisela Dischner eröffnet sich Celan zufolge der Durchgang im Undurchsichtigen, im Grau. Vgl. dazu Kap. 7 – *Give the word. Schibboleth an der Grenze zum Spätwerk*.

59 TCA/M, Nr. 190, S. 97. Chiara Caradonna verweist in diesem Zusammenhang auf die »Analogie mit dem sinnlichen Sehen und Greifen« (Paul Natorp: Husserls Ideen zu einer reinen Phänomenologie, S. 228–229), die sich in der Phänomenologie mit dem Begriff der »Anschauung« verbindet (Vgl. Chiara Caradonna: *Opak. Schatten der Erkenntnis in Paul Celans Meridian und im Gedicht »Schwanengefahr«*. Göttingen 2020, S. 225). Die Vorstellung eines ›sinnlichen‹, also tastenden, im engen Wortsinne be-greifenden Sehens, die Natorp zur Verschränkung von Seh- und Tastsinn im Begriff der ›Anschauung‹ veranlasst, stärkt die hier postulierte Verbindung zwischen Celans »Anschauung« und Stephens erkennendem Gang durch die Dunkelheit unter dem Motto »Shut your eyes and see« im Ulysses. Dass Celan jedoch auch erklärt hat, der Leser könne ihn »nur ›entfernt‹ verstehen, er kann mich nicht in den Griff bekommen, immer greift er nur die Gitterstäbe zwischen uns« (Celan zit. n. Huppert: »›Spirituell‹. Ein Gespräch mit Paul Celan«, S. 319–320), verdeutlicht zugleich, dass eben dieses Begreifen – und damit auch die »Anschauung« – bei ihm nicht unmittelbar gedacht sind, sondern als Formen eines *Entfernten Verstehens* (Hamacher), folglich: sinnlich und vermittelt zugleich; eine ausführlichere Auseinandersetzung mit diesem ›entfernten Verstehen‹ findet sich in Kap. 6 – *In eins (1963). Sprachgrenzen der Gemeinschaft*.

60 Erste Überlegungen hierzu wurden bereits in der Einleitung der vorliegenden Arbeit angestellt: Vgl. »polyglott wie polychrom«. *Paul Celans Vielsprachigkeitskritik und die ›grauere Sprache‹*, Abschnitt *Gedicht, Davor, Dahinter. Bemerkungen zu Korpus und Methode*.

Das Gedicht steht nicht schwarz vor einem hellen Dahinter, sondern trägt das Helle in seiner Dunkelheit schon in sich. Diese Perspektivierung bestimmt auch Celans Übernahme des schwarzen Adiaphanen aus dem *Ulysses*. Die Verschränkung von Hell und Dunkel, die sich in Stephens Durchschreiten des Undurchsichtigen abzeichnet und ihm mit »Shut your eyes and see.« programmatisch eingeschrieben ist, bringt der Autor in *Wer herrscht?* komprimiert auf einen Begriff: Indem er das von Stephen angehängte »A« schlicht wieder streicht und das undurchdringbare Schwarz stattdessen mit dem Durchlässigen verquickt, entsteht »schwarzdiaphan« (V. 19).

Diese zwei möglichen Herkunftsgeschichten von »schwarzdiaphan« (V. 19) wurden hier nicht skizziert, um sich schlussendlich für eine von beiden zu entscheiden, sondern um eine grundlegende Eigenschaft des Begriffs herauszustellen: Ob als Verdunkelung von Mandelstams »прозрачный« oder als Aufhellung von Joyces »black adiaphane« – stets erscheint Celans »schwarzdiaphan« (V. 19) als Verschiebung in eine Grauzone. Wie ersichtlich wurde, greift der Autor dabei in beiden Fällen Ambivalenzen auf, die in den Ausgangstexten bereits angelegt sind, und verstärkt diese.<sup>61</sup> Auf der Suche nach dem Punkt, an dem das Gedicht »offen und hermetisch«<sup>62</sup> zugleich ist, treibt er das Ineinander von Gegensätzlichem weiter voran. Celan verfärbt, hellt auf, verdunkelt: zugunsten der Uneindeutigkeit seiner »graueren Sprache«. Im Verunklären der Mandelstamschen Transparenz und Joyces Adiaphanie schreibt er diesen Konzepten somit auch seinen eigenen Schatten ein, der – wie sich zeigen wird – von vielen weiteren durchzogen ist.

Dieser Modus einer verschattenden, transformierenden Aufnahme des Anderen ins eigene Schreiben zeigt sich sogar dort in Celans Schreiben, wo der Autor Anderes unverändert »im Original« zitiert, wie sein ungewöhnliches Zitationsverfahren in der *Meridian*-Rede veranschaulicht:<sup>63</sup>

<sup>61</sup> So betont auch Olschner in seiner Studie zu Celan als Übersetzer: »Wenn Celans Übertragungen dunkler – dunkel wie seine eigenen Gedichte – scheinen oder werden als ihre Vorlagen, dann liegt dies nicht daran, daß er sie berechnend auf Schwerverständlichkeit anlegte; Dunkelheit fand er vielmehr bereits in den Originalen vor: so »las« er die Dunkelheit, die keineswegs ein Phänomen nur der modernen Lyrik ist, heraus.« (Olschner: *Der feste Buchstab*, S. 66).

<sup>62</sup> Celan an Struve, 29.01.1959, S. 343.

<sup>63</sup> Zu diesem Zitierverfahren vgl. auch Felix Christen: »ins Sprachdunkle«. Theoriegeschichte der Unverständlichkeit 1870–1970. Göttingen 2021, S. 301; Chiara Caradonna: *Opak. Schatten der Erkenntnis in Paul Celans Meridian und im Gedicht »Schwanengefahr«*. Göttingen 2020, S. 19; sowie Arno Barnert: *Mit dem fremden Wort. Poetisches Zitieren bei Paul Celan*. Frankfurt/Main/Basel 2007, S. 126–132.



[E]rlauben Sie mir, hier ein Wort von Pascal zu zitieren, ein Wort, das ich vor einiger Zeit bei Leo Schestow gelesen habe: »Ne nous reprochez pas le manque de clarté car nous en faisons profession!«<sup>64</sup>

Im Kontext einer Arbeit zu Celans Mehrsprachigkeit sticht natürlich zuallererst ins Auge, dass Celans Zitieren im Original einen Wechsel ins Französische bedingt. Dass es ausgerechnet ein Bekenntnis zum Mangel an »clarté« (frz. für Klarheit, Helligkeit, Licht, Transparenz) ist, das damit unübersetzt bleibt, untermauert den von mir am Beispiel »diaphan«<sup>65</sup> postulierten Zusammenhang von Lichtmetaphorik und mehrsprachigem Schreiben in Celans Werk: Mit dem originalsprachlichen Zitat legt Celan es in seiner Rede vor deutschem Publikum bewusst darauf an, dass sein Bekenntnis zum Mangel an Klarheit, Verständlichkeit und Transparenz manchen das Verstehen wohl erschweren wird. Seine Unübersetztheit macht »Ne nous reprochez pas le manque de clarté car nous en faisons profession!«<sup>66</sup> zu einem »Schritt«<sup>67</sup> wie Luciles Satz »Es lebe der König!«<sup>68</sup> – einem performativen Sprechakt, der eben das realisiert, was er deklariert. In diesem Fall: Das Stehen zur eigenen Undurchsichtigkeit. Im Gesamtzusammenhang des Textes erhärtet sich diese Deutung, denn Celans Zitationsstil folgt in der Rede keinesfalls durchgängig einem sprachpuristischen Prinzip. Im Gegenteil: Malebranche etwa zitiert er nicht im französischen Original, sondern – einmal mehr über Umwege – in den Worten Walter Benjamins:

»Aufmerksamkeit« – erlauben Sie mir hier, nach dem Kafka-Essay Walter Benjamins, ein Wort von Malebranche zu zitieren –, »Aufmerksamkeit ist das natürliche Gebet der Seele.«<sup>69</sup>

Dass Celan Malebranche auf diese Weise gewissermaßen durch Benjamin hindurch sprechen lässt, während dieser wiederum über Kafka spricht, erzeugt eine überaus komprimierte Mehrstimmigkeit, die Vorstellungen von individuellem Ausdruck und geistigem Eigentum gezielt zu unterlaufen scheint.

Wie Till Dembeck gezeigt hat, ist die Geschichte der Kategorie des geistigen Eigentums eng mit der Geschichte literarischer Mehrsprachigkeit verquickt. Denn die Aufwertung individueller Autorschaft um 1800 führte in Korrelation mit der Aufwertung der Volkssprachen dazu, dass Zitate immer öfter in die eigene Spra-

<sup>64</sup> Celan: Meridian, GW, S. 195.

<sup>65</sup> Mandelstam: »Petropolis, diaphan«, übers. v. Celan, S. 93.

<sup>66</sup> Celan: Meridian, GW, S. 195.

<sup>67</sup> Celan: Meridian, GW, S. 189.

<sup>68</sup> Celan: Meridian, GW, S. 189.

<sup>69</sup> Celan: Meridian, GW, S. 198.

che des Dichters übersetzt wurden.<sup>70</sup> Die Verschränkung von individuellem und nationalem Sprachbesitz, die sich im aufstrebenden Konzept ›Muttersprache‹ in dieser Zeit Bahn brach,<sup>71</sup> ermöglichte es, Originalästhetik nationalsprachlich zu denken. Verbunden durch die Muttersprache stand der individuelle Genius des Autors nicht in Widerspruch zum kollektiven ›Genius seines Volkes‹, der sich Herder zufolge in der Nationalsprache manifestiert,<sup>72</sup> sondern wurde vielmehr als Ausdruck dessen lesbar. Die zunehmende Übersetzung anderssprachiger Zitate in die Muttersprache des Schreibenden im ausgehenden 19. Jahrhundert zeugt somit gleichermaßen von einem erstarkenden Nationalsprachenbewusstsein wie von einem erstarkenden Autorschaftsbegriff. Celans verschachtelnde Zitierweise wirkt beiden dieser Tendenzen entgegen. Wenn er Malebranche nicht einfach auf Deutsch, sondern als Sprache Walter Benjamins zitiert, verschiebt er den Fokus erstens von nationalsprachlichen Kategorien hin zur Sprache des Einzelnen und bricht durch die Überlagerung multipler Autorenstimmen in einem Zitat zweitens mit der Geschlossenheit der Sprache des einzelnen Autorsubjekts.

Im französischsprachigen Zitat Pascals zeigt sich die Widerständigkeit literarischer Mehrsprachigkeit in Form eines Bruchs mit nationalsprachlicher Einheitlichkeit. Während dieses Unübersetztlassen eines anderssprachigen Zitats prinzipiell auch im Sinne eines nationalen Sprachpurismus erfolgen könnte,<sup>73</sup> entzieht Celan jedoch auch das Original-Pascal-Zitat nationalliterarischen wie geniekultischen Lesarten, wenn er es über den russischen Autor Leo Schestow in seinen Text aufnimmt: »ein Wort von Pascal [...], ein Wort, das ich vor einiger Zeit bei Leo Schestow gelesen habe«. In der ungewöhnlichen Zitierweise des *Meridians* zeichnet sich somit bereits ein Perspektivwechsel auf Mehrsprachigkeit ab: Von der Pluralität verschiedener Nationalsprachen zu den individuellen Idiomen verschiedener Personen bis hin zu all jenen Sprachen, Sprechweisen und Idio-

70 Vgl. Till Dembeck: »Zitat und Anderssprachigkeit«. In: Ders. & Rolf Parr (Hg.): Literatur und Mehrsprachigkeit. Ein Handbuch. Tübingen 2020, S. 194–219.

71 Vgl. dazu Yasemin Yildiz, die den im 19. Jahrhundert wirkmächtig werdenden normativen Diskurs der organischen Zugehörigkeit des individuellen Sprechers zu einer Sprache (nationale ›Muttersprache‹) und einer Nation unter dem Schlagwort »monolingual paradigm« analysiert: Yasemin Yildiz: *Beyond the Mother Tongue. The Postmonolingual Condition*. New York 2012, S. 7.

72 Yildiz: *Beyond the Mother Tongue*, S. 7.

73 Auch Dembeck betont, dass die »Engführung des Konzepts der Muttersprachlichkeit mit demjenigen der Nation« im ausgehenden 19. Jahrhundert nicht zu einem absoluten Ausschluss von Anderssprachigkeit aus den Texten führt: »Vielmehr entsteht mit der Einsprachigkeitssemantik auch ein neues Konzept fremdsprachlicher Bildung, [...] demzufolge sich Bildung nicht zuletzt durch das fremdsprachliche Zitat ausweisen kann.« (Dembeck: »Zitat und Anderssprachigkeit«, S. 66) Die andere Sprache wird dann ganz bewusst als (nationale) Fremdsprache zitiert.

men, die sich im Sprechen jedes Einzelnen kreuzen, durchdringen und überlagern. Diese immer weiter abnehmende Identifizierbarkeit klarer Sprachgrenzen macht Celans verschachtelndes Zitieren, das Chiara Caradonna mit dem Bild des Schattens verknüpft hat,<sup>74</sup> zu einem fundamental mehrsprachigen Verfahren. Dass diese verschattende Mehrsprachigkeit für Celan eine dezidiert widerständige Praktik darstellt, zeigt sich schließlich in der finalen Versgruppe.

## Abglanz und Denkschatten

Der erkämpfte Umlaut im Unwort:  
dein Abglanz: der Grabschild  
eines der Denkschatten  
hier.

Bei diesen Zeilen handelt es sich wohl um die vertracktesten des gesamten Gedichts. Denn die Öffnung immer weiterer Doppelpunkte erschwert die Herstellung von Zusammenhängen. Alles scheint hier irgendwie ineinander überzugehen. Der Durchlässigkeitseffekt des Doppelpunkts, den Celan schon in seiner Mandelstam-Übersetzung (»diaphan:«<sup>75</sup>) einzusetzen wusste, erfüllt auch hier seinen Zweck. Ist das Kolon als Entsprechungszeichen zu lesen? Oder als Verbindungsglied einer Assoziationskette, in der ein Eindruck in den nächsten hinübergleitet? Gerade diese Uneindeutigkeit ist ausschlaggebend. Spätestens im Zusammenhang der letzten Versgruppe tritt sie klar als Widerstandgeste gegenüber der »grenzgöttisch[en]« (V. 17) Trennschärfe hervor.

Auch diese Zeilen spielen auf etwas Göttliches an, doch im Gegensatz zum negativ konnotierten, ja despektierlich benannten »[G]renzgöttisch[en]« (V. 17) zeichnet sich dieses Göttliche gerade nicht durch Klarheit aus. »Der Gott des Gedichts«, notiert Celan während seiner Arbeit am *Meridian*, »ist unstreitig ein deus absconditus«<sup>76</sup> – also ein verborgener und unfassbarer Gott. Das Wort »Abglanz« (V. 24) in *Wer herrscht?* bezeichnet solch eine abwesende Anwesenheit Gottes. Die Vorstellung, dass sich dieses Göttliche in den bunten Farben der Welt ausdrücke, wie sie sich etwa in Goethes *Faust II* findet, wird dabei jedoch zurückgewiesen. Das Adjektiv »farbig«, das Goethe dem »Abglanz« voranstellt, lässt Celans Text ver-

<sup>74</sup> Vgl. Caradonna: Opak, S. 19.

<sup>75</sup> Mandelstam: »Petropolis, diaphan«, übers. v. Celan, S. 93.

<sup>76</sup> TCA/M, Nr. 114, S. 87.

missen. Vielmehr erweist sich das Gedicht als Gegenrede zum emphatischen Ausruf »Am farbigen Abglanz haben wir das Leben!«<sup>77</sup> aus *Faust II*. Die Farbe, der sich Faust begeistert als Lebenselement zuwendet, erscheint in Celans erster Zeile gar lebensfeindlich: »Farbenbelagert, das Leben« (V. 1) Diese Umdeutung ist vielsagend, denn wie Jochen Hörisch hervorgehoben hat, impliziert Fausts Drang zu den prallen, bunten Farben am Anfang des zweiten Teil der Tragödie nicht nur eine Abkehr von »grauer Theorie«, sondern auch von dunkler Erinnerung. Die Dämmerstimmung, die den Übergang von *Faust I* zu *Faust II* markiert, ist überwunden und die Aufforderung des Geister-Chors »Gebt ihn zurück dem heiligen Licht!«<sup>78</sup> Realität geworden:

Faust ist dem Kerker-Reich der Schatten entronnen und dem heiligen Licht zurückgegeben. In Lethes Vergessens-Flut hat er so erfolgreich gebadet, daß keine schaurigen Erinnerungen an sein letztes bewußtes Erlebnis ihn mehr behelligen bzw. seine Stimmung verschatten. Der Gang in den Kerker zu der dem Tode geweihten Geliebten liegt Faust (und das ist ein moralisch durchaus zwielichtiges Faktum) nicht mehr im Sinn.<sup>79</sup>

Der immersive Genuss der Farbenpracht, von dem sich Celan bereits in der Schwarzfärbung seines Diaphanie-Begriffs distanzierte, erscheint am Anfang von Goethes *Faust II* demnach als Modus des Verdrängens und Vergessens. Die moralische Zwielfichtigkeit, die Hörisch solcher Erinnerungslosigkeit attestiert, ist im historischen Kontext von Celans Dichtung evident. Wiederholt verknüpft Celan eine Verdrängung der Schatten des Todes gar mit Mord. Den Gedanken, »dass sechs Millionen Tote [...] *zum zweitenmal sterben müssten*, weil man sie vergessen und ihr Andenken ausgelöscht hat«, den Celan sich in Manfred Schlössers Aufsatz *Über das Verhältnis der Deutschen zu den Juden* (1965) anstrich,<sup>80</sup> formulierte er selbst sechs Jahre vor Erscheinen dieses Textes schon im Gedicht *Wolfsbohne* (1959). Wohl in Anklage des Kritikers Günter Blöckers, der Celans Gedichten ihren Wirklichkeitsbezug abgesprochen hatte, heißt es dort: »Mutter, [...]. Gestern kam einer von ihnen und *tötete dich zum andern Mal* in meinem Gedicht«.<sup>81</sup> Über diese

---

<sup>77</sup> Johann Wolfgang von Goethe: *Faust*. In: Ders.: *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche* in 40 Bänden. Band 7/2. Hg. v. Albrecht Schöne. Frankfurt/Main 1994, S. 206.

<sup>78</sup> Goethe: *Faust*, S. 203.

<sup>79</sup> Jochen Hörisch: *Das Wissen der Literatur*. München 2005, S. 65.

<sup>80</sup> Manfred Schlösser: *Über das Verhältnis der Deutschen zu den Juden*. Ein Brief. Tel Aviv 1965, DLA, BPC:M/Kps008, S. 166, doppelte Randanstreichung Celans, Hervorhebung J.M.W.

<sup>81</sup> Paul Celan: *Wolfsbohne*. In: NKG, S. 419–421, Hervorhebung J.M.W. Für eine Interpretation des Gedichts vgl. Kap. 3 – *Wolfsbohne* [1959], »nicht: *Lupine*«. *Graue Literatur und die Abgrenzung von der Nationalsprache*.

Vorstellung vom Vergessen der Toten als deren zweite Tötung erschließt sich die Eröffnungszeile von *Wer herrscht?* nochmal auf neue Weise: Als Medium der erinnerungslosen Immersion im Hier und Jetzt wird die Farbe zum Gegenspieler des Lebens – nicht obwohl, sondern gerade weil in ihr eine Abkehr von den Toten vollzogen wird. Die hierin gründende Farbskepsis impliziert im Umkehrschluss allerdings nicht, dass Celans Text sich ganz dem Jenseits verschriebe. Auch *Wer herrscht?* ist unverkennbar auf ein »hier« (V. 26) ausgerichtet. Als das, was Menninghaus mit Blick auf andere Celan-Gedichte »emphatisch akzentuiertes Schlußwort«<sup>82</sup> genannt hat, bildet es den Zielpunkt, auf den der Text zuläuft. Doch ist dieses »hier« in Celans Gedicht eben nicht vom Vergangenen zu trennen. Im Gegenteil: Durch die erwähnte Permeabilität der Doppelpunktabfolge erscheint es essenziell von Vorangegangenen durchdrungen: »Der erkämpfte Umlaut im Unwort: / dein Abglanz: der Grabschild / eines der Denkschatten / hier.« (V. 23–26) Mehrsprachig gelesen ließe sich sagen: Im »hier« steckt immer auch ein Gestern (frz. »hier«).<sup>83</sup> Erinnerung vollzieht sich in Celans *Wer herrscht?* also im grauen Uneindeutigen, im Schatten.

Diese These verlangt jedoch nach einem Einwand. Als »Anti-Buntes«, also in Kontrast zu einem immersiven Verdrängen, das sich geschichtsvergessen der farbenfrohen Schönheit im Hier und Jetzt hingibt, ist die Farbe Grau plausibel mit erinnerndem Schreiben verknüpft. Die strukturelle Veruneindeutigung von Grau hingegen wirft zwangsläufig Fragen nach den ethischen Grenzen »graueren Schreibens« als Erinnerungsform auf: Wie passt der Modus des Verwischens, Undeutlichmachens, das »absichtliche« »[V]erschatte[n] [...] manche[r] Kontur«,<sup>84</sup> zu einem erinnernden Schreiben, das sich als widerständig gegenüber der Verdrängung und Leugnung des nationalsozialistischen Massenmords versteht? Arbeitet nicht gerade das Verschatten selbst einer Relativierung historischer Fakten zu?<sup>85</sup>

82 Menninghaus: *Magie der Form*, S. 239.

83 Diese Beobachtung verdanke ich Christine Frank.

84 Celan zit. n. Huppert: »»Spirituell.« Ein Gespräch mit Paul Celan«, S. 321.

85 Wie die jüngst unter dem Schlagwort »post-truth« wieder hitzig aufgelebten Debatten um den Zusammenhang von Poststrukturalismus und Geschichtsrelativismus zeigen, schließen sich daran auch zentrale methodologische Fragen nach adäquaten literaturwissenschaftlichen Zugängen zu Celans Texten an, denen eine Studie, die wie die vorliegende Praktiken des Verschattens ins Zentrum rückt, nicht ausweichen sollte. Um die Debatten um Paul de Man und das Verhältnis der Dekonstruktion zum Holocaust vgl. Robert Eaglestone: *The Holocaust and the Postmodern*. Oxford 2004; David H. Hirsch: *The Deconstruction of Literature. Criticism After Auschwitz*. New York 1991; sehr kritisch bis polemisch diskutiert den Zusammenhang Heather MacDonald: »The Holocaust as Text: Deconstruction's Final Solution to the de Man Problem«. In: *Salmagundi* 92 (1991), S. 160–173.

Celans Gedicht *Wer herrscht?* erweist sich auf besondere Weise in solch kritische Reflexionen von Erinnerungskultur verstrickt. Denn der hier nachgezeichnete Prozess der Verschattung im Gedicht richtet sich, wie die erste Zeile markiert, nicht nur gegen eine Herrschaft der Farben, sondern auch der Zahlen. Gerade die Zahl der Ermordeten aber spielt für die Erinnerung an die Shoah eine tragende Rolle. Wie Wiedemann belegt, hat sich Celan im Entstehungskontext von *Wer herrscht?* mit einem Text der Journalistin Vilma Sturm befasst, der um einen Leugnungsakt der Opferzahl eines Konzentrationslagers kreist.<sup>86</sup> In ihrem Artikel mit dem Titel *Er hatte nichts davon gehört* (1965) berichtet Sturm von einer Besichtigung der Gedenkstätte, bei der einer der Besucher die an einer Aschenpyramide angebrachte Zahl von 73 296 Toten als »völlig aus der Luft gegriffene Zahl«<sup>87</sup> bezeichnete. Diesen Vorfall verbindet sie in ihrem Bericht mit einer Kritik an Praktiken der Erinnerungskultur, in denen der Besuch eines Konzentrationslagers nicht anders wahrgenommen wird als die Besichtigung einer touristischen Attraktion.<sup>88</sup> Dies führt die Autorin bezeichnenderweise nicht nur auf die ignorante Haltung der Besuchenden zurück, sondern auch auf die institutionellen Gedenkpraktiken. So beschreibt Sturm in ihrem Artikel eine dem Ort unangemessene überbordende Buntheit und Blumenpracht. Die Besuchergruppe ihres Berichts bewegt sich durch eine »sehr schöne[] und wohlgepflegte[] Gartenanlage«, die »überschwenglich mit Blumen geschmückt war«, vorbei an Grabfeldern, auf denen, »Stelen in Blüten und grünem Gehölz« stehen.<sup>89</sup> Zwischen all dem stehen Schilder mit den »Nummern« der Häftlinge sowie zahlreiche Grabplatten und ein Steinplatten-Arrangement mit der Zahl »73 296«.<sup>90</sup> Weiter heißt es:

Aus dem Krematorium trat eine Gruppe Menschen, darunter eine Frau, die mit einer Bluse, einem kurzen bunten Höschen und Goldsandalen an den Füßen bekleidet war. Drinnen war es sehr dunkel.<sup>91</sup>

Auch das dunkle Innere des Krematoriums beschreibt Sturm als »mit künstlichen Blumen, Kränzen und unzähligen Schleifen geschmückt«.<sup>92</sup> Selbst der Seziertisch

<sup>86</sup> Vgl. Wiedemann: »Kommentar«, S. 901–902.

<sup>87</sup> Vilma Sturm: »Er hatte nichts davon gehört«. In: FAZ, 25.09.1965, S. BuZ 2.

<sup>88</sup> Der Artikel beginnt damit, dass sich die Reisegruppe zwischen dem Besuch des Konzentrationslagers oder einer Burgruine entscheiden soll. Später heißt es, die Besucher, »wußten den Ort nicht von einer Strandpromenade zu unterscheiden« (Sturm: »Er hatte nichts davon gehört«, S. BuZ 2).

<sup>89</sup> Sturm: »Er hatte nichts davon gehört«, S. BuZ 2.

<sup>90</sup> Sturm: »Er hatte nichts davon gehört«, S. BuZ 2.

<sup>91</sup> Sturm: »Er hatte nichts davon gehört«, S. BuZ 2.

<sup>92</sup> Sturm: »Er hatte nichts davon gehört«, S. BuZ 2.

sei »mit Blumen«<sup>93</sup> bedeckt gewesen. In der unangemessenen Bekleidung der Besucherin erscheint das Bunte ignorant und respektlos; in der farbenfrohen Blütenpracht wird es zur unreflektierten und pietätlosen Erinnerungsgeste. Wie aber verhält sich diese Buntheit zu den Zahlen? Sturm erscheint die überbordende Blumenpracht als Ablenkung, ja Verdrängung der Zahl, was in der Schilderung des Leugnungsakts durch den Besucher gipfelt. In Celans Gedicht *Gezinkt der Zufall* (1965), das er zeitgleich mit *Wer herrscht?* ausarbeitete, findet sich eine ganz ähnliche Verbindung von Blüten und Zahlen: »die Zahl, vervielfacht, unge-recht umblüht«.<sup>94</sup> Wenn hier von einer Zahl die Rede ist, die, umstellt von bunten Blüten, »vervielfacht« ist, so lässt sich darin die Vorstellung der nochmaligen Tötung der Toten durch einen Leugnungsakt (»zum zweiten Mal«,<sup>95</sup> »zum anderen Mal«<sup>96</sup>) wiedererkennen.

In *Wer herrscht?* hingegen eröffnet sich ein komplizierteres Bild. Schließlich wird hier nicht der Zahl Unrecht getan, sondern sie tut es selbst: »Farbenbelagert das Leben, zahlenbedrängt.« (V. 1) Als lebensbedrängendes Element sind die Zahlen hier unverkennbar negativ konnotiert und gehen eine Komplizenschaft mit den Farben ein: »Das Springkraut, behelmt, / beziffert die Punkte im Stein.« (V. 10f.) Mit Blick auf den als Intertext herangezogenen Artikel ist diese Verbindung zunächst recht irritierend. Doch zeichnet sich darin eine wichtige Prämisse für Celans Poetik des Verschattens ab. Denn die Zahlen, die Häftlingsnummern ebenso wie der Zahl der Ermordeten, die in Sturms Beschreibung auf den Schildern, Grab- und Steinplatten im Konzentrationslager angebracht sind, unterbrechen die dort vollzogenen fehlgeleiteten Erinnerungspraktiken nicht, sondern sind vielmehr Teil von ihr. Wenn das Gedenken an die Toten durch das Aufstellen von Schildern mit ihren Häftlingsnummern erfolgt, so bedient sich das Erinnern letztlich derselben »Sprache«, die in der Übersetzung von Individuen in Zahlen zu den entmenslichenden Herrschaftsmechanismen der Lager selbst zählte. Auch in der Ziffer »73 296« mag Celan einen solchen Übersetzungsakt menschlicher Schicksale in Zahlen gesehen haben. Denn der Streit über die Akkuratheit dieser Ziffer zielt vorbei an jener unmessbaren Größe, die im Zentrum seines Gedichts steht:

---

93 Sturm: »Er hatte nichts davon gehört«, S. BuZ 2.

94 Celan: *Gezinkt der Zufall*. In: NKG, S. 226.

95 Schlösser: Über das Verhältnis der Deutschen zu den Juden, S. 166, doppelte Randanstreichung Celans.

96 Celan: *Wolfsbohne*. In: NKG, S. 419–421.

Schmerz, als Wegschneckenschatten.  
 Ich höre, es wird gar nicht später.  
 Fad und Falsch, in den Sätteln,  
 messen auch dieses hier aus.

15

Wenn der Positivismus einer in Zahlen operierende Erinnerungskultur bei Celan einem kritischen Blick unterzogen wird, so also nicht in einem geschichtsrevisio-nistischen Sinne, sondern um einer Wirklichkeit willen, die numerisch nicht aus-zuleuchten ist: dem Schmerz, der Trauer der Angehörigen. Auch in Sturms Zei-tungstext kommt sie vor und zwar in Form einer französischen Inschrift auf einem Stein: »Maman ne t'oublie pas!« – ein Schriftzug, der, wie es im Artikel heißt, für die Besuchergruppen »in einer fremden Sprache geschrieben [war]«. <sup>97</sup> Celans Schreiben geht es nicht darum, diesen fremdsprachigen Schrei in eine für die Verdrängenden verständliche Sprache zu übersetzen. Stattdessen zielen seine Texte darauf, der vermeintlich verständlichen Sprache immer wieder die radikale Unverständlichkeit dieses Schreis einzuschreiben: den »Schmerz, als« uneindeuti-gen, unausmessbaren »Wegschneckenschatten« (V. 12) ins Gedicht zu holen. Der verschattende mehrsprachige Stil von *Wer herrscht?* erweist sich damit als ein Verfahren, das gerade in seiner Uneindeutigkeit um Erinnerung bemüht ist. Im Sinne von Celans Aussage, er »verschatte absichtlich manche Kontur, um der Wahrheit der Nuance willen« <sup>98</sup> eröffnet der Schatten Raum für Formen des An-denkens, die sich einer ästhetisierenden und nummerierenden Erinnerungskultur entziehen.

Auch Celan stellt in die letzte Versgruppe ein »Grabschild« (V. 24), doch eben keines, das beziffert oder bunt geschmückt ist: »dein Abglanz: der Grabschild / eines der Denkschatten / hier« (V. 24–26). Im schattenhaften Wesen dieses Grabschildes liegt seine Widerständigkeit gegenüber bunten und positivistischen Formen des Erinnerns: seine Verweigerung, den »Schmerz«, den »Wegschneckenschatten« (V. 12) verständlich machen, illustrieren und in Zahlen übersetzen zu müssen. So überrascht es kaum, dass auch dieser Begriff uneindeu-tig ist. Wie der maskuline Artikel nahelegt, verweist er nicht nur auf eine Grab-platte. Im Bergbau bezeichnet »Grabschild« ein Werkzeug zum Bau unterirdischer Tunnel<sup>99</sup> – eben jener Fluchtwege also, die in den frühen 1960er Jahren eines der gängigsten Mittel zur Flucht durch den Eisernen Vorhang darstellten. Damit wird

<sup>97</sup> Sturm: »Er hatte nichts davon gehört«, S. BuZ 2.

<sup>98</sup> Celan zit. n. Huppert: »»Spirituell.« Ein Gespräch mit Paul Celan«, S. 320.

<sup>99</sup> Auf diese Bedeutung verweisen Zschachlitz: Vermittelte Unmittelbarkeit, S. 58 sowie Nikolai Popov & Heather McHugh (Hg.): Paul Celan. Glottal stops. 101 Poems. Middletown 2000, S. 125.



das Verschatten in diesen Schlusszeilen wortwörtlich zum widerständigen Instrument erklärt, mit dem sich die Gewalt der »grenzgöttisch[en]« »Lichtfallen« (V. 17) untergraben lässt. Dieser Widerstand ist keiner der großen Geste, sondern wirkt unterirdisch, leise und im Kleinen. Seine Waffen sind der unter Tage arbeitende Grabschild, der vorbeiziehende winzige Wegschneckenschatten und – im Medium der Sprache: der »erkämpfte Umlaut im Unwort« (V. 23).

Damit sind wir beim »ö« angelangt – dem Umlaut, der sich in Celans Gedicht in das »Unwort« für Mund, ›Gosch‹, eingeschlichen hat; wobei »eingeschlichen« hier doch noch viel zu friedlich klingt. Denn die Beschreibung als »erkämpft[]« erklärt das runde »o« und die über ihm sitzenden zwei kleinen Punkte rückblickend zum Austragungsort eines Kampfes. Wer hat hier wen bekämpft und wer gesiegt? Eine mögliche Antwort auf die Frage *Wer herrscht?* liegt vielleicht eben dort – im »ö«.

## Gosch, Gösch, begöschen. Kuss und Kampf

Aus sprachwissenschaftlicher Perspektive mutet die Vorstellung eines »erkämpfte[n] Umlaut[s]« (V. 23) zunächst wohl paradox an. Als Sprachwandel-Phänomen handelt es sich bei der Umlautung um eine Veränderung von Sprache, die ihre Sprecher:innen, so der Sprachwissenschaftler Rudi Keller, »im allgemeinen weder gezielt verhindern noch gezielt hervorbringen«<sup>100</sup> können. Die Programmatik und Intentionalität des ›Erkämpfens‹ scheint dazu nicht zu passen. Zugleich jedoch entsteht Sprachwandel nie ohne Sprecher:innen. Sprache verändert sich nicht als abstrakte Entität oder als ein sich selbstständig wandelnder Organismus, sondern durch die Akkumulation individueller Sprechakte. »[D]aß die Sprache sich umgestaltet, ohne daß die Individuen sie umgestalten können«<sup>101</sup> hält nicht nur Celan für »Falsch!«, wie er in einer Randnotiz zu dieser Stelle in seiner Ausgabe von de Saussures *Cours de linguistique générale* anmerkt. Darunter notiert er: »Verballhornung der deutlichen, wenn auch ohne Fortsetzung gebliebenen Ansätze einer dialektischen Auffassung der Sprache bei Saussure«.<sup>102</sup> Auch die jüngere Sprachwissenschaft betont, dass sich Sprachwandel weder als eine ›ontogenetische‹ Veränderung der Sprache aus sich selbst heraus noch als ›handwerkliche‹ Verän-

<sup>100</sup> Rudi Keller: Sprachwandel. Von der unsichtbaren Hand in der Sprache. Tübingen 2014, S. 30.

<sup>101</sup> Ferdinand de Saussure: *Cours de linguistique générale*. Hg. v. Charles Bally & Albert Sechehaye. Paris 1949, DLA, BPC:C085, S. 108.

<sup>102</sup> Paul Celan in de Saussure: *Cours*, DLA, BPC:C085, S. 108.

derung der Sprache durch die Sprechenden beschreiben lässt.<sup>103</sup> Zur Erfassung des Phänomens reicht es Keller zufolge somit nicht, in die eine oder andere Richtung zu fragen:

»Warum ändert sich die Sprache?« ist zu hypostasierend, so als sei Sprache ein Ding mit ihm innewohnenden Lebenskräften, ein Organismus, wie man im 19. Jahrhundert zu sagen pflegte. »Warum ändern die Sprecher ihre Sprache?« klingt zu aktiv, zu intentional, so, als hätten sie es geplant und dann willentlich getan; als sei die Sprache ein von Menschen gemachtes Artefakt, ein Mechanismus, den sie herzustellen und umzubauen imstande wären.<sup>104</sup>

Denken wir an Formen der Sprachpolitik, so räumt auch Keller ein, lässt sich durchaus von einem aktiven Kampf von Sprecher:innen für Sprachwandel sprechen – sei es auch nur in Form minimaler phonetischer Veränderungen, wie der in diesem Satz markierten ›Gender-Pause‹, dem Glottisschlag im Begriff ›Sprecher:innen‹. Der Ausgang solcher Sprachkämpfe entzieht sich letztlich jedoch wieder der Kontrolle der Sprechenden. Ob sie Erfolg verzeichnen und wirklich Sprachwandel bewirken, zeigt nur die Zeit.

Im Falle von Celans »erkämpfte[m] Umlaut« (V. 23) scheint dies bereits gelungen. Das Gedicht ruft eine erfolgreiche Geschichte historischer Sprachveränderung auf, die politisch erstritten, von Sprechenden »erkämpft[.]« (V. 23) wurde. Die Mittel dieses Kampfes zeigen sich im genaueren Blick auf das Phänomen ›Umlautung‹. Wie mit dem »Grabschild« (V. 24) und dem »Wegschneckenschatten« (V. 13) richtet Celan den Blick mit dem »Umlaut« (V. 23) auf einen unauffälligen Vorgang, der sich zunächst ganz unbemerkt im Kleinen vollzieht. Entscheidend ist in diesem Zusammenhang jedoch nicht nur, dass mit dem Umlaut eine Minimaldifferenz entsteht, sondern auch wie: durch die Annäherung eines Vokals an einen anderen. Die moderne Sprachwissenschaft beschreibt die Umlautung als Anpassung eines Vokals an den anderen. Als solch ein Anpassungsgeschehen erscheint die Umlautung zunächst einmal alles andere als widerständig. Ein Blick in die Diskursgeschichte des ›Umlauts‹ verdeutlicht jedoch, dass eben in dieser zarten Form der Annäherung durchaus ein kämpferischer Impuls steckt. Denn auch er untergräbt ein ›Nebeneinander‹ – das der reinen Vokale.

In den Anfängen seiner linguistischen Beschreibung wurde das Phänomen des ›Umlauts‹ kritisch bis negativ betrachtet. Im Anschluss an Grimms Beschrei-

<sup>103</sup> Zu den Konkurrenzterminologien und Beschreibungsperspektiven von Sprachwandel als ›Ontogenese‹ oder als ›Handwerk‹ vgl. Keller: Sprachwandel, S. 25.

<sup>104</sup> Keller: Sprachwandel, S. 25.

bung der Umlautung als »Trübung oder Schwächung des reinen Vocal[s]«<sup>105</sup> geriet der Umlaut Mitte des 19. Jahrhunderts zunehmend als Bedrohung in den Fokus der Sprachwissenschaft, die ihm mit einer ganzen Palette an Abwehr rhetoriken entgegentrat. In seiner *Grammatik der neuhochdeutschen Sprache nach Jacob Grimms deutscher Grammatik* (1850) betrachtet Joseph Kehrein den Umlaut als Raubüberfall auf reine Vokale: »Die Vocale A, O, U können in der Wurzel getrübt, ihres reinen Tones beraubt werden durch ein I (E) der nachfolgenden Flexions- oder Ableitungssilbe. Dies nennen wir Umlaut.«<sup>106</sup> Auch Studien, die sich eingehender mit dem Phänomen beschäftigen – wie etwa Adolf Holtzmanns Abhandlung *Über den Umlaut* (1843) – stricken an diesem Narrativ von der Umlautung als Schädigung eines intakten Vokals mit. Von Umlautung »ergriffen« werden, das heißt bei Holtzmann »angegriffen« werden – eine Formulierung, die sich durch den gesamten Text zieht. Die kriegerische Opposition von Schutz versus Angriff wird zur Begriffsbasis für die Beschäftigung mit dem Vokalwechsel, wenn es dort heißt, dass »sich das i dieser Verba schon gegen den Einfluss des a *unempfindlicher* gezeigt hat, und also auch von dem u weniger *angegriffen* werden kann«;<sup>107</sup> oder erklärt wird, wie das »durch Position *geschützte* a [...] *unangegriffen*« bleibt.<sup>108</sup> Vokale in »geschützt[er]« Position halten demnach der Umlautung stand. Solche, die »ausgesetzt« und angreifbar sind, können sich hingegen nicht wehren. Sie »erleiden den Umlaut«, wie Holtzmann konsequenterweise formuliert.<sup>109</sup>

In dieser Rede vom »erlittenen Umlaut«, die den sprachwissenschaftlichen Diskurs des 19. Jahrhunderts bestimmt und das Nachdenken über Vokale noch bis ins 20. Jahrhundert hinein prägt,<sup>110</sup> begegnet uns eine Perspektive auf den Kampfschauplatz des »ö«, die Celans Formulierung vom »erkämpfte[n] Umlaut« diametral entgegensteht. Beide Perspektiven gehen von einem »Kampf der Vokale« aus, bewerten dessen Ausgang jedoch genau gegensätzlich. Wo Holtzmann die Umlautung als erlittene Niederlage fasst, umschreibt Celan sie als erkämpften Sieg. Der »reine Ton«, die klare Geschiedenheit und Unversehrtheit der Vokale, die im

**105** Jacob Grimm: Deutsche Grammatik 1. In: Jacob Grimm & Wilhelm Grimm: Werke. Forschungsausgabe. Abt. 1. Band 9,1. Hg. v. Elisabeth Feldbusch & Ludwig Erich Schmitt. Hildesheim 1955, S. 542.

**106** Joseph Kehrein: Grammatik der neuhochdeutschen Sprache nach Jacob Grimms deutscher Grammatik. Leipzig 1850, S. 16.

**107** Adolf Holtzmann: Über den Umlaut. Zwei Abhandlungen. Karlsruhe 1843, S. 26, Hervorhebung J.M.W.

**108** Holtzmann: Über den Umlaut, S. 20, Hervorhebung J.M.W.

**109** Holtzmann: Über den Umlaut, S. 3, Hervorhebung J.M.W.

**110** So etwa in Ernst Jüngers Studie über die Vokale aus dem Jahr 1934, die Umlaute aus diesem Grund ausklammert: Vgl. Ernst Jünger: Lob der Vokale. Hamburg 1934, S. 37.

Sprachdenken des 19. Jahrhunderts als schützenswertes Gut gehandelt werden, erscheinen in *Wer herrscht?* somit als das, wogegen es anzukämpfen gilt. Denn der Triumph, der im »erkämpfte[n] Umlaut« mitschwingt, meint keinen Sieg eines reinen Vokals über den anderen. Im ›ö‹ hat nicht das ›e‹ das ›o‹ besiegt, sondern die »Trübung« den »reinen Vocal«.<sup>111</sup> Vor diesem Hintergrund wird deutlich, dass der Annäherung eines Vokals an den anderen durchaus ein kämpferisches Potenzial innewohnt. Zielscheibe dieser Kampftaktik ist jedoch nicht ein bestimmter reiner Vokal, den es durch einen anderen zu ersetzen gilt, sondern die Vokalreinheit im Allgemeinen, die durch Umlautung unterlaufen wird. Der Kampf des Umlauts, ließe sich festhalten, ist ein Kampf gegen klare Grenzen. Geführt wird er mit zarten Mitteln: der Weichzeichnung, Abtönung und Durchlässigmachung.

Dieses Ineinander von Kampf und Zärtlichkeit ist für den »erkämpfte[n] Umlaut« in *Wer herrscht?* zentral. Im Wort »Gauklergösch« kehrt die Verschränkung dieser vermeintlichen Gegensätze so auch auf semantischer Ebene wieder. Wenn die ›Gosch(e)‹ durch eine Umlautung zur ›Gösch‹ wird, wird gleichzeitig ein schöner Mund besungen und eine Kriegsflagge gehisst. Auf die zarte Seite dieser Umlautung – den roten Mund – hat bereits Barbara Wiedemann hingewiesen. Ihre Erläuterung führt uns noch einmal zu James Joyces *Ulysses*. Der Kopf des Kompositums »Gauklergösch« (V. 20), so Wiedemann, gehe auf eine Stelle aus dem *Ulysses* zurück, die Celan sich aus der deutschen Übersetzung von Georg Goyert mehrfach herausgeschrieben hat: »Weiss die Pfoten, rot deine Gösch / Dein Balg ist auch ganz lieblich«.<sup>112</sup> Diese Zeilen tragen die Geschichte einer Anverwandlung diffamierender Worte in sich. Denn die Verse werden von Joyces Protagonisten Stephen »[e]xtatisch [sic] zu Cissy Caffrey«<sup>113</sup> gesprochen – einer Prostituierten, die, wie die Joyce-Forschung herausgestellt hat, von anderen Romanfiguren rassifiziert und in Bezug auf ihr Äußeres wiederholt abgewertet wird.<sup>114</sup> Der Mund, der

111 Keller: Sprachwandel, S. 25.

112 James Joyce: *Ulysses*. Band II. Übers. v. Georg Goyert. Zürich 1952, DLA, BPC:QH096, S. 188, Unterstreichung P.C.; vgl. Barbara Wiedemann: »Kommentar«. In: NKG, S. 903.

113 Joyce: *Ulysses*, DLA, BPC: QH094, S. 188.

114 Vgl. dazu Casey Lawrence: »The link between nations and generations«. Cissy Caffrey as Racialized and Sexualized Other in James Joyce's *Ulysses*. In: *Joyce Studies Annual* 2018, S. 108–121. Als deviant wird die Prostituierte Cissy Caffrey von ihrem Umfeld zudem in Hinblick auf konventionalisierte Genderrollen wahrgenommen, denn sie verdient nicht nur ihr eigenes Geld, sondern zeigt sich in der Öffentlichkeit auch in Männerkleidung und entzieht sich durch dieses Crossdressing der Einordnung in binäre Genderkategorien. Wenn die Prostituierte Gerty über ihre Kollegin Cissy sagt, diese sei keine der »beauties, Flora Mac Flimsy sort«, wird Cissy den Leser:innen als optische Abweichung von einem normativen Schönheitsideal vorgestellt, das sich – personifiziert in der Figur Flora Mac Flimsy aus einem Gedicht William Allen Butlers – an drei äußeren Eigenschaften festmacht: blaue Augen, »griechische Nase«, blondes Haar. Dazu Law-

in ihnen bewundert wird, gehört damit einer in mehrfacher Hinsicht marginalisierten Figur. Stephens Anrede erscheint als eine »Hinwendung zu[m] Andern« wie Celan sie in seinen Notizen zur *Meridian*-Rede einfordert: »Hinwendung zu diesem Andern, ~~auf~~ auch da, wo das Andere als das Krummnasige und Mißgestalt – keineswegs *Mandeläugige* – auftritt – angeklagt von den ›Geradnasigen‹.«<sup>115</sup> Wie im Fall des »erkämpften Umlaut[s]« (V. 23) findet hier also eine Aufwertung dessen statt, was nach geraden Maßstäben als krumm, nach reinen Maßstäben als trüb diffamiert wird. Dass sich Joyces Verse an eine »von den ›Geradnasigen‹ [Angeklagte]«<sup>116</sup> richten, erschließt sich jedoch nicht erst aus der Hintergrundgeschichte der Romanfigur Cissy Caffrey, sondern ist den von Celan exzerpierten Zeilen auch auf sprachlicher Ebene eingeschrieben.

Im englischsprachigen Original des Romans wechselt Stephen mit seiner Anrede in eine ›Vagantensprache‹: Mit »White thy fambles, red thy gan / And thy quarrons dainty is.«,<sup>117</sup> wie die Zeilen im Original heißen, zitiert der Protagonist aus *The Rogues Delight in Praise of his Strolling Mort*, einem Gesang im sogenannten *Thieves' Cant* – einem Soziolekt, der von der Linguistik als ›Sondersprache‹ klassifiziert wird, da er von gesellschaftlich marginalisierten Gruppen gesprochen wird. Stephens Bewunderung der »fambles«, »gan« und »quorrans« stellt damit nicht nur eine Liebeserklärung an Cissy dar, sondern an die Marginalisierten im

---

rence: »In William Allen Butler's 1857 poem *Nothing to Wear*, a character named Flora McFlimsey is described as having blue eyes«, ›virginal lips‹, and a ›pure Grecian [nose]‹ (79, 84, 137). In illustrated editions of the poem and the children's book series inspired by it, Flora is universally depicted as a petite white blonde.« (Lawrence: »The link between nations and generations«, S. 108). Dass der Ulysses neben solchen Formen rassistischer Diskriminierung auch Antisemitismus reflektiert und ausstellt, wird Maren Jäger zufolge in der deutschsprachigen Rezeption des Textes nach 1945 ebenfalls wahrgenommen – so etwa von Wolfgang Hildesheimer. (Vgl. dazu Maren Jäger: *Die Joyce-Rezeption in der deutschsprachigen Erzählliteratur nach 1945*. Berlin/New York 2009, insbesondere das Unterkapitel 5.3.4 »The Jewishness of Mr. Bloom«. *Bloomsday Dinner Speech* (1984)«).

**115** TCA/M, Nr. 240/410, S. 105. Wie Jason Kavett jüngst aufgearbeitet hat, stehen Celans Ausführungen zum Kreatürlichen im Umfeld der *Meridian*-Rede nicht nur im Kontext seiner Reflexionen zum Antisemitismus, sondern auch anderer Formen menschenfeindlicher Diskriminierung und Rassismus. Vgl. dazu etwa Celans Übersetzung von James Baldwins Essay »Everybody's Protest Novel«, in dem Baldwin einen Begriff der Wahrheit fordert, der »den Gedanken der Hingebung an den Menschen als Kreatur [miteinschließt]« (»intends to include the thought to the devotion tot he human as creature«). Vgl. Jason Kavett: »Nuances. Paul Celan's Comissioned Translation of James Baldwin«. In: Christine Ivanović & Klaus Weissenberger (Hg.): *Lifelines. Paul Celan's Poetry and Poetics after 100/50 Years*. Würzburg 2022, S. 153–172.

**116** TCA/M, Nr. 240/410, S. 105.

**117** Joyce: *Ulysses*, DLA, BPC: QH094, S. 44.

weiteren Sinne. Besser gesagt: an ihre Sprache,<sup>118</sup> in der – wie in ›Vagantensprachen‹ im Allgemeinen, aufgrund ihrer Entstehung und ihres Gebrauchs in einer Situation sozialer Ausgrenzung – die zärtlich-liebevolle Anverwandlung diffamierender Begriffe eine zentrale sprachliche Praktik darstellt.

In seiner Übertragung des Romans ins Deutsche hat der Übersetzer Georg Goyert versucht, diese Dimension ebenfalls durch die Einbindung von Wörtern einzufangen, die historisch zur sozialen Ausgrenzung genutzt wurden. Mit »Pforten«, »Gösch« und »Balg« werden hier drei Begriffe aufgerufen, welche die adressierte Person in die Nähe des Animalischen rücken. Als »Pforten« werden menschliche Hände den Extremitäten eines Tieres gleichgesetzt, ebenso wie die Bezeichnung des Munds als »Gösch« (von ›gosch(e)‹ für Tiermaul) und der Haut als »Balg« (›balg‹ für Tierhaut) aus dem Bereich der Tierphysiognomie stammen. Im Zeichen der cartesianischen Abwertung des Animalischen – Noam Pines spricht von einer »construction of animality as *subhuman* [...] that renders all nonhuman species categorically inferior to humanity«<sup>119</sup> – wurde die Übertragung dieser Begriffe auf menschliche Körper zur sprachlichen Degradierung des Gegenübers genutzt: Sie wurden Schimpfwörter. In Stephens liebevoller Ansprache hingegen fungieren die Beleidigungen als Kosewörter. Sie stiften hier Verbundenheit statt Ausgrenzung. Indem Goyert die diffamierenden tierphysiognomischen Begriffe in dieser Ansprache in seine *Ulysses*-Übersetzung aufnimmt, vollzieht er mit ihnen also selbst eine Wendung von Hassrede in zärtliches Sprechen.

Wieso aber fügt er dem Begriff »Gosch(e)« dabei zwei Pünktchen hinzu? Mit Umlaut findet sich das umgangssprachliche Schimpfwort für keine Region in keinem mir zugänglichen Dialektwörterbuch verbürgt. Soll das »ö« den zärtlichen Gebrauch des Schimpfworts verdeutlichen – als Umlaut an einen Diminutiv erinnern und so die verletzende Kraft des Worts abschwächen? Was aber ist mit der Bedeutung ›Kriegsflagge‹, die das Wort durch die Umlautung erhält? Sind die zwei Punkte am Ende vielleicht doch einfach nur aus Versehen hineingerutscht – aus mangelnder Dialektkenntnis des Übersetzers oder gar später erst als Druckfehler? Wo der Umlaut in Goyerts Übersetzung herkommt, wird wohl nicht zu ergründen sein. Wo aber führt er hin? Was sind die Effekte der Umlautung – von den Intentionen des Pünktchensetzers einmal ganz abgesehen? Diese Fragen scheinen auch

<sup>118</sup> An einer früheren Stelle hatte Stephen die Zeilen aus diesem Lied schon einmal angeführt und »des Landstreichers seltsame Sprache«, wie er sie nennt, dabei auf eine Stufe mit den »Mönchsworte[n]« des heiligen Thomas von Aquin gestellt: Die »Diebessprache«, so Stephen, sei eine »Sprache genau so gut wie seine [Thomas von Aquins, J.M.W.]« (Joyce: *Ulysses*. Übers. v. Goyert, DLA, BPC: QH095, S. 61).

<sup>119</sup> Noam Pines: *The Infrahuman. Animality in Modern Jewish Literature*. New York 2018, S. xiii.

Celan im Kontext seiner Lektüre von Goyerts *Ulysses*-Übersetzung umgetrieben zu haben.

Beim Lesen des *Ulysses* bleibt Celan offenbar am Wort »Gösch« hängen. Er streicht den Begriff an und greift zum Wörterbuch. An den Marginalien in seinem *Duden*-Exemplar zeigt sich, dass er dem Wort genauer nachgegangen ist – mit einem ganz besonderen Interesse für mögliche Verflechtungen von Kampf und Zärtlichkeit. Folgt man diesen Lektürespuren und blättert mit Celan vom Eintrag »Gösch« – gemäß dem Querverweis im Wörterbuch – ein paar Seiten nach vorn zum Eintrag »Geuse«, entrollt sich eine Geschichte von Widerstand, Freiheitsbewegungen und Sprachkämpfen:

Gösch *niederl.* [zu: Geuse] (kleine rechteckige National- od. Kriegsflagge auf dem Vorsteven; andersfarbiges Obereck [am Flaggenstock])<sup>120</sup>

Geuse *fr.* (»Bettler«) *m*; -n, -n (ehem. Bund niederländ. Freiheitskämpfer gegen Spanien)<sup>121</sup>

Der Begriff »Gösch« für eine Kriegsflagge zu See, so legen es die zwei von Celan unterstrichenen Einträge nahe, geht also auf die Geusen zurück, die niederländischen Aufständischen, die sich im *Achtzigjährigen Krieg* (1568–1648) von Spanien lossagten. Damit zieht uns das »ö« durch mehrere Jahrhunderte und Sprachen hindurch zu einer weiteren affirmativen Anverwandlung. Als ihr die Unabhängigkeitsschrift des niederländischen Adels überreicht wurde, soll der spanischen Regentin ein Mitglied ihres Hofes auf Französisch zugeflüstert haben, »[s]ie solle sich vor einem Haufen Bettler (gueux) nicht fürchten«.<sup>122</sup> Eine sprachliche Abwertung, die die Freiheitskämpfer mit der Parole »[E]s leben die Geusen«<sup>123</sup> (sowie frz. »Vive les Gueux«, ndl. »Lang leven de Geusen«) kurzerhand als positive Selbstbezeichnung aufgriffen und fortan stolz als Namen trugen –

120 Duden. Rechtschreibung der deutschen Sprache und der Fremdwörter. Mannheim 1955, DLA, BPC:A008, S. 295.

121 Duden. Rechtschreibung der deutschen Sprache und der Fremdwörter. Mannheim 1955, DLA, BPC:A008, S. 289.

122 Hier zitiert nach Friedrich Schillers »Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande von der spanischen Regierung«, in der er den widerständigen »Geusen« aus dem niederländischen Unabhängigkeitskrieg ein ganzes Kapitel widmet: Friedrich Schiller: »Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande von der spanischen Regierung«. In: Ders.: Werke und Briefe. Band 6. Historische Schriften und Erzählungen I. Hg. v. Otto Dann. Frankfurt/Main 2000, S. 35–373, hier S. 236.

123 Schiller: »Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande von der spanischen Regierung«, S. 237.

ebenso wie »aschgrau«<sup>124</sup> Bettlerumhänge als Gewand. Diffamierende Begriffe, die von marginalisierten Gruppen affirmativ aufgegriffen werden – wie in jüngerer Zeit »queer« oder »Punk« – bezeichnet man im Niederländischen daher bis heute als »geuzenaam« (dt. »Geusenwort«).<sup>125</sup>

Wie weit Celan, der 1964 und 1966 gleich zwei Mal in die Niederlande reiste, diesen Spuren gefolgt ist, ob er seine Recherche zu Gösch und Geuse überhaupt über den *Duden* hinaus betrieben hat, bleibt offen. Das kämpferische Potenzial zärtlichen Sprachgebrauchs, das in der Verbindung zwischen Cissy Caffrey und den widerständigen Geusen so anschaulich hervortritt, schreibt er dem Begriff »Gösch« jedoch schon beim Gebrauch seines Wörterbuchs ein. Denn Celan schlägt im *Duden* nicht nur nach, er schreibt das Nachschlagewerk weiter, indem er seinem Exemplar an verschiedenen Stellen handschriftlich Einträge hinzufügt.<sup>126</sup> So unter anderem im Bereich des Buchstaben B, wo er am Rand einen im Wörterbuch nicht verzeichneten Begriff ergänzt: »begösch«<sup>127</sup>. Daneben notiert er: »von Gösch?«<sup>127</sup> Etymologisch sind die Kriegsflagge »Gösch« und der norddeutsche Dialektbegriff für beschwichtigen, trösten, besänftigen, umschmeicheln nicht verwandt. Verschiedene Dialektwörterbücher führen das Verb »begösch« stattdessen auf »begüten« bzw. »begöden« zurück.<sup>128</sup> Wenn Celan in seinem Dudeneintrag basierend auf der Erscheinungsform der Wörter eine mit Fragezeichen versehene Verwandtschaft zwischen »Gösch« und »begösch« herstellt, wird die Ordnung der Etymologie also von einer Paranomasie durchkreuzt. Vielleicht, weil Celan im Dialektbegriff »begösch« (trösten, besänftigen, beschwichtigen, umschmei-

<sup>124</sup> Schiller: »Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande von der spanischen Regierung«, S. 238.

<sup>125</sup> Diese Anverwandlungsgeste aus dem Unabhängigkeitskrieg besitzt einen wichtigen Stellenwert im kulturellen Gedächtnis der Niederlande: Während der Zeit der nationalsozialistischen Besatzung der Niederlande agierte in Südholland zudem eine Widerstandgruppe unter dem Namen »Geuzen«, die mit subversiven Aktionen und Flugblättern gegen die Nationalsozialisten ankämpfte. Vgl. Harry Paape: *De Geuzen, de eerste verzetsgroep* 40–45. Amsterdam 1965. Solche Aneignungen von Hassrede hat Judith Butler in ihrer Studie *Haß spricht* (2006) theoretisiert. Durch den affirmativen, positiven, ja liebevollen Gebrauch eines abwertenden Begriffs lässt sich Butler zufolge die Stoßrichtung eines Wortes verändern. Darin sieht sie eine wichtige Ermächtigungsstrategie für jene, die sprachliche Gewalt erfahren. Vgl. Judith Butler: *Haß spricht*. Zur Politik des Performativen. Frankfurt/Main 2006.

<sup>126</sup> Zu den Praktiken von Celans Wörterbuchgebrauch vgl. ausführlich *Kap. 4 – »Sprachhygiene«*, *Celans mehrsprachige Wörterbuchpraxis*.

<sup>127</sup> *Duden*. Rechtschreibung der deutschen Sprache und der Fremdwörter. Mannheim 1955, DLA, BPC:A008, S. 295.

<sup>128</sup> Michael Richey: *Idioticon Hamburgense oder Wörter-Buch zur Erklärung der eigenen, in und um Hamburg gebräuchlichen, Niedersächsischen Mund-Art*. Leipzig 1976, S. 78.



cheln) zugleich etwas sieht, das »mehr als Trost ist: [...] Waffen«?<sup>129</sup> Vor dem Hintergrund der affirmativen Selbstbezeichnung der Geusen und der zärtlich besungenen »Gösch« von Cissy Caffrey jedenfalls, lässt sich die Paranomasie, obwohl sie semantisch Gegensätzliches verknüpft, nicht länger klar als Fehlverbindung abtun. Wo der liebevolle Gebrauch von Worten zugleich eine wehrhafte Geste gegen sprachliche Abwertung und Ausgrenzung darstellt, sind besänftigen (begöschten) und bekriegen (Gösch) in ihrer Gegensätzlichkeit verwandt. Kuss und Kampf gehören hier zusammen.

## Mehrsprachigkeit und weicher Widerstand. Theoretische Ansätze bei Kafka und Adorno

Was aber hat dieses Ineinander von Widerstand und Zartheit mit multilingualem Schreiben und Übersetzung zu tun? Die Verknüpfung von Mehrsprachigkeit und Widerständigkeit stellt heute fast schon einen Gemeinplatz in der Mehrsprachigkeitsforschung dar.<sup>130</sup> Dies ist nicht zuletzt auf zwei Schlüsseltexte zurückzuführen, die beide erstmals in den 1950er Jahren veröffentlicht wurden: Franz Kafkas *Einleitungsvortrag über den Jargon* [1912], den Max Brod 1953 unter dem Titel *Rede über die jiddische Sprache* publizierte, und Theodor W. Adornos Rundfunkvortrag *Wörter aus der Fremde* [1958], der 1959 in der Zeitschrift *Akzente* abgedruckt wurde. Dass Kafkas heute so berühmter Text erst vierzig Jahre nach seiner Entstehung gedruckt

<sup>129</sup> Franz Kafka: Tagebücher 1910–1923. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Hg. v. Max Brod. Frankfurt/Main 1951, DLA, BPC:L136, S. 585.

<sup>130</sup> Das zeigt sich bereits auf Ebene der Begriffsbildung: Etwa im Fall des Terminus »Einsprengsel«, der in Definitionsversuchen literarischer Mehrsprachigkeit immer wieder als Schlüsselbegriff herangezogen wird. Als mehrsprachig gelten diesen Definitionen zufolge Texte, in denen »in signifikanter Menge fremdsprachige (oder auch dialektale) Einsprengsel« vorkommen, das heißt: Elemente, die »in einer anderen als der Hauptsprache gehalten sind.« Das dabei aufgemachte Spannungsverhältnis setzt die »einzelne[n] Einsprengsel« nicht allein mengenmäßig in ein minoritäres Verhältnis zur dominanten »Hauptsprache« des Textes. Mit dem Bedeutungsspektrum von »Einsprengen« – »[i]n kleinen Stücken einfügen«, »durch Sprengung hervorbringen«, »gewaltsam öffnen, aufbrechen« – wird ihnen zugleich ein störendes, unterbrechendes, widerständiges Potenzial zugeschrieben. (Diese Perspektivierung findet sich jüngst erst wieder artikuliert in Klaus Schubert: »Mehrsprachiges Übersetzen und Dolmetschen«. In: Csaba Földes & Thorsten Roelcke (Hg.): *Handbuch Mehrsprachigkeit*. Berlin/Boston 2022, S. 429–442). Was sich hier auf terminologischer Ebene andeutet, wird dann bisweilen auch thematisch explizit, wenn literarische Mehrsprachigkeit als eine Schreibweise gefasst wird, die als Anschreiben gegen national(sprachliche) Ordnungen und Durchbrechen etablierter Denkmuster, immer schon politisch sei. So etwa bei Marko Pajević (Hg.): *Mehrsprachigkeit und das Politische*. Interferenzen in zeitgenössischer deutschsprachiger und baltischer Literatur. Tübingen 2020.

wurde, ist hier von zentraler Bedeutung. Denn seinen großen Einfluss entfaltet Kafkas Text eben erst im Diskursgeflecht der 1950er Jahre. Wie Matthew Johnson festhält: »The influence of Kafka's speech on translation is a post-World War II phenomenon.«<sup>131</sup> Aufgrund dieser Publikationsgeschichte gerät Kafkas 1912 verfasster Text in eine spannende ›Textzeitgenossenschaft‹ mit Adornos Rundfunkvortrag über die *Wörter aus der Fremde*. Diese ›Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen‹, lässt über die disparaten Entstehungskontexte der beiden Abhandlungen hinweg erhellende Parallelen hervortreten. Wie Andrea Erwig beobachtet hat, sind beide Texte insofern »verwandt«, als sie den von ihnen beleuchteten »Sprachphänomenen affirmativ das Vermögen [zusprechen], das ›konformistische Moment der Sprache‹ zu ›unterbrechen‹.«<sup>132</sup>

Von der Forschung unberücksichtigt blieb dabei bislang jedoch ein weiterer Verbindungspunkt: Sowohl Kafka als auch Adorno führen die Widerständigkeit der betrachteten Sprachphänomenen ausgerechnet auf deren ›zarte Seite‹ zurück – ihre Nuanciertheit. Aus sprachwissenschaftlicher Perspektive ist dies, wie die meisten Thesen, die Kafka und Adorno in Bezug auf den ›Jargon‹ oder die Fremdwörter aufstellen, kaum haltbar. Doch gilt, mit Amir Eshel, gesprochen:

Abgesehen von der an sich berechtigten Frage, ob Kafkas Vorstellung des Jiddischen sprachgeschichtlich und linguistisch zutrifft, bringt sein einleitender Vortrag eine bemerkenswerte Deutung des Jiddischen zum Ausdruck.<sup>133</sup>

Um eben diese »Deutung[en]« – die imaginierten Identitäten, die Kafka und Adorno dem ›Jargon‹ und den Fremdwörtern anheften – soll es auch nachfolgend gehen; wohlwissend, dass die zwei Abhandlungen keine sprachwissenschaftlich verlässlichen Quellen darstellen. Vielmehr handelt es sich um Reflexionen soziopolitischer Prozesse, die die Autoren am Beispiel sprachlicher Phänomene auszuloten suchen. Nicht nur für Adorno fungiert das Fremdwort als »Reflexionsfigur des Gesellschaftlichen«,<sup>134</sup> auch Kafka verhandelt am Beispiel des ›Jargons‹ Fragen sozialer Zugehörigkeit und Abgrenzung. Neben der Frage, wie die Autoren Widerstand und Nuance zusammenbringen, gilt es folglich herauszuarbeiten, was für

131 Matthew Johnson: *Faltering Language. On German-Yiddish Literature*. Chicago 2022, S. 79.

132 Andrea Erwig: »Jargon«. In: Falko Schmieder & Georg Toepfer (Hg.): *Wörter aus der Fremde. Begriffsgeschichte als Übersetzungsgeschichte*. Berlin 2017, S. 125–129.

133 Amir Eshel: »Von Kafka bis Celan. Deutsch-jüdische Schriftsteller und ihr Verhältnis zum Hebräischen und Jiddischen«. In: Michael Brenner (Hg.): *Jüdische Sprachen in deutscher Umwelt. Hebräisch und Jiddisch von der Aufklärung bis ins 20. Jahrhundert*. Göttingen 2002, S. 96–127, hier S. 100.

134 Sabrina Habel: »Fremdworte«. In: *Geschichte der Gegenwart*, Web: <https://geschichtedergegenwart.ch/fremdworte/>. Letzter Aufruf am 27.09.2024.

sie hinter dieser Verknüpfung steckt. Wieso erscheint ausgerechnet die ›zarte Seite‹ der Widerständigkeit beiden Autoren wichtig? Welche Imaginationen von Sozialität verbinden sich damit und anhand welcher Formen von Mehrsprachigkeit versuchen sie diese zu illustrieren?

Die Bedeutung dieser Reflexionen für Celans mehrsprachiges Schreiben ist evident. Mit ihrem Erscheinen Mitte und Ende der 1950er Jahre liegt die Vorstellung von weicher Widerständigkeit in dem hier betrachteten Abschnitt seines Schaffens nicht nur ›in der Luft‹, beide Texte befinden sich zudem in Celans Autorenbibliothek. Mit Kafka und Adornos Plädoyers für die hartnäckige Nuance will ich deren diskursgeschichtliche Bedeutung für das Nachdenken über Mehrsprachigkeit rekonstruieren, bevor in einem zweiten Schritt diskutiert wird, wie sie bei Celan relevant wird. Diese historische Kontextualisierung zeigt, dass Celan mit *Wer herrscht?* (1968) gegen eine Tendenz zu bunter Vielsprachigkeit anschreibt, die er in der »zeitgenössischen«<sup>135</sup> deutschsprachigen Lyriklandschaft ausmacht. ›Graue Mehrsprachigkeit‹ wird für den Autor zum widerständigen Instrument gegen die Leitbilder internationaler Vielfalt und literarischer Polyglossie, die auf dem Literaturmarkt der jungen Bundesrepublik entworfen werden. Denn auch sie erscheinen Celan geschichtsvergessen und verdrängend.

## Hartnäckige Nuance. Adornos »Wörter aus der Fremde«

Schon in den frühen 1930er Jahren beschäftigt sich Theodor W. Adorno mit der Widerständigkeit von Sprachdifferenz: In seinem Essay *Über den Gebrauch von Fremdwörtern* (1931/32) attestiert er dem ›Phänomen Fremdwort‹ wortwörtlich revolutionäre Sprengkraft. Fremdwörter, so Adorno, seien »Einbruchstellen erkennenden Bewußtseins und erhellter Wahrheit«, »durchsichtige Kristalle«, »die einmal, vielleicht, die dumpfe Gefangenschaft des Menschen in der vorgedachten Sprache zersprengen«.<sup>136</sup> Mit ihrem Gebrauch zitiere der Schriftsteller

aus einer verborgenen, positiv unbekannten Sprache, die jäh die bestehende ereilt, überblendet, verkärt, als schicke sie sich an selber in die zukünftige umzuschlagen. Dann gleichen die alten organischen Worte Gaslaternen in einer Straße, in der das violette Licht einer autogenen Schweißanlage aufflammt; so trostlos vergangen, so vorzeitig-mythologisch schauen sie drein.<sup>137</sup>

135 Habel: »Fremdwörter«, Web.

136 Theodor W. Adorno: »Über den Gebrauch von Fremdwörtern«. In: Ders.: *Noten zur Literatur*. Frankfurt/Main 1974. Hg. v. Rolf Tiedemann, S. 640–646, hier S. 641.

137 Adorno: »Über den Gebrauch von Fremdwörtern«, S. 645.

In seinem fast 30 Jahre später verfassten Rundfunkvortrag *Wörter aus der Fremde* (1959) ist diese flammende Rhetorik vom gleißenden Licht des alles »überblend[enden]«<sup>138</sup> Fremdworts deutlich zurückgenommen. Stattdessen relativiert Adorno die Fremdwortemphase seines jüngeren Ichs als jugendliches Pathos, wenn er erklärt, er und seine Schulfreunde fühlten sich »als Rächer Hanno Buddenbrooks und meinten, in unseren aparten Fremdwörtern den unabkömmlichen Patrioten Pfeile entgegenzuschleudern«.<sup>139</sup> Für die Lust an der Provokation, die das Bild sprachlicher Jungenstreiche vermittelt, scheint der ältere Adorno nur noch einen selbstironischen Blick zurück übrig zu haben. Zudem hat sich die Zielrichtung der Fremdwort-Pfeile im Rundfunkvortrag merklich verschoben.<sup>140</sup>

Der Autor betrachtet Fremdwörter hier nicht mehr in erster Linie als »winzige Zellen des Widerstands gegen den Nationalismus«:<sup>141</sup>

Nicht länger ist es die Funktion der Fremdwörter, gegen einen Nationalismus zu protestieren, der im Zeitalter der großen Machtblöcke nicht mehr mit den Sprachen der einzelnen Völker zusammenfällt.<sup>142</sup>

Als Zielscheibe der Fremdwörter sieht er stattdessen nun »das universale System der Kommunikation, das scheinbar die Menschen miteinander verbindet«<sup>143</sup> – das Ideal allgemeiner Verständlichkeit, das in der nach dem zweiten Weltkrieg wiederauflebenden Weltsprachenidee ebenso reüssiert wie in den Elitismus-Vorwürfen, die Adorno in diesen Jahren ereilen.<sup>144</sup> Nach dem nationalen Sprachpurismus heißt der neue Gegner der Fremdwörter für ihn damit nun der »Jargon

**138** Adorno: »Über den Gebrauch von Fremdwörtern«, S. 645.

**139** Theodor W. Adorno: »Wörter aus der Fremde«. Ders.: *Noten zur Literatur*. Frankfurt/Main 1974. Hg. v. Rolf Tiedemann, S. 216–232, hier S. 218.

**140** Auf diese Verschiebung zwischen den beiden Texten haben bereits Birgit Erdle und Alexander García Düttmann aufmerksam gemacht: Vgl. Birgit Erdle: »Adornos Sprachdenken im Exil«. In: Doerte Bischoff, Esther Kilchmann & Christoph Gabriel (Hg.): *Sprache(n) im Exil*. Berlin/Boston 2014, S. 83–99, hier S. 86; Alexander García Düttmann: »Without Soil. A Figure in Adorno's Thought«. In: Gerhard Richter (Hg.): *Language without Soil. Adorno and late Philosophical Modernity*. New York 2010, S. 10–16, hier S. 14.

**141** Adorno: »Wörter aus der Fremde«, S. 218. Zu diesem Positionswechsel bewegt Adorno wohl nicht zuletzt, dass die »Nationalsozialisten«, wie er schreibt, »die Fremdwörter geduldet« haben. (Adorno: »Wörter aus der Fremde«, S. 223)

**142** Adorno: »Wörter aus der Fremde«, S. 224.

**143** Adorno: »Wörter aus der Fremde«, S. 223.

**144** Mit seinem Vortrag *Wörter aus der Fremde* reagiert Adorno nicht zuletzt auf diese Vorwürfe: »Zum ersten Mal seit meiner Jugend haben mich Protestbriefe wegen des angeblich übertriebenen Gebrauchs von Fremdwörtern nach der Radiosendung der Kleinen Proust-Kommentare erreicht.« lautet der erste Satz des Vortrags. (Adorno: »Wörter aus der Fremde«, S. 216).

der Eigentlichkeit«. <sup>145</sup> Der Gebrauch von Fremdwörtern richte sich »gegen den Positivismus einer allgemein verständlichen und eben damit ihrem eigenen Gehalt entfremdeten Umgangssprache«. <sup>146</sup> Anstoß nimmt Adorno an dieser Idee einer allgemein verständlichen Sprache nicht wegen der ihr zugeschriebenen sozialen Inklusivität – weil sie als *allen* verständlich gilt –, sondern aufgrund der ihr zugeschriebenen Authentizität – weil sie als *selbst*verständlich gilt. Was ihn am »Jargon der Eigentlichkeit« stört, ist »die Illusion, es wäre, was geredet wird, unmittelbar das Gemeinte«. <sup>147</sup>

Diese Fokusverschiebung von der Nationalsprache zur ›Allgemeinsprache‹ bringt eine gewisse Verkomplizierung mit sich. Denn während im Kampf gegen den Nationalismus jede Platzierung eines Fremdworts einen geglückten Angriff darstellt, garantiert das Spannungsverhältnis, in dem ein Fremdwort zur Nationalsprache steht, nicht zwangsläufig einen Bruch mit dem »Jargon der Eigentlichkeit«. Zwar betont Adorno weiterhin, dass Fremdwörter im Deutschen, »wo die lateinisch-zivilisatorischen Bestandteile nicht mit der älteren Volkssprache verschmolzen« sind, in besonderem Maße »unassimiliert heraus[stechen]«. <sup>148</sup> Wie er am Beispiel des Begriffs ›Authentizität‹ darlegt, könnten Fremdwörter jedoch selbst in der deutschen Sprache in den »Jargon der Eigentlichkeit« übergehen und so eben jene widerständige Qualität verlieren, auf die es ihm ankommt: »ihr exterritoriales und aggressive[s] Wesen«. <sup>149</sup> Wo nicht mehr nationalsprachliche Zugehörigkeit das zentrale Kriterium darstellt, sondern der »Klang der Natürlichkeit«, der Eindruck ungehinderter Verständlichkeit, ist Fremdwort also nicht gleich Fremdwort. Während der Essay von 1931/32 direkt im ersten Satz als »[e]ntschlossene Verteidigung des Gebrauchs von Fremdwörtern« <sup>150</sup> auftritt, heißt es im Rundfunkvortrag: »Eine abstrakte Verteidigung der Fremdwörter bliebe hilflos«; <sup>151</sup> es braucht den Schreibenden, der vorsichtig »abwägt, wo ein Fremdwort hin soll und wo nicht«. <sup>152</sup> Dafür setzt Adorno nun eine Figur in Szene, die er schon in *Über den Gebrauch von Fremdwörtern* auftreten ließ – den ›operierenden Schriftsteller‹ aus Walter Benjamins *Einbahnstraße* (1928). Ein chirurgischer Autor, der dem Textkörper zur Heilung Fremdwörter einsetzt:

145 Adorno: »Wörter aus der Fremde«, S. 221.

146 Adorno: »Wörter aus der Fremde«, S. 225.

147 Adorno: »Wörter aus der Fremde«, S. 225.

148 Adorno: »Wörter aus der Fremde«, S. 219.

149 Adorno: »Wörter aus der Fremde«, S. 220.

150 Adorno: »Über den Gebrauch von Fremdwörtern«, S. 640.

151 Adorno: »Wörter aus der Fremde«, S. 225.

152 Adorno: »Wörter aus der Fremde«, S. 225.

[D]er Operateur verlagert im Innern Akzente, brennt die Wucherungen der Worte heraus und schiebt als silberne Rippe ein Fremdwort ein. Endlich näht ihm mit feinen Stichen Interpunktion das Ganze zusammen<sup>153</sup>

Von seiner Nebenrolle in Adornos früherem Essay avanciert dieser schreibende »Operateur« im Text von 1959 zu einer Schlüsselfigur, die Fremdwörter »mit Bedacht wählt«, <sup>154</sup> und stets aufs Neue prüft, ob sie »in der gegenwärtigen Gesellschaft« noch »Sprengstoff« besitzen oder bereits »zu toten Hülsen« geworden sind.<sup>155</sup>

Diese Fokussierung auf den »operierenden Schriftsteller« ist von zentraler Bedeutung, denn die Szene aus Benjamins *Einbahnstraße* veranschaulicht, wie instabil die Klassifikation eines Begriffs als »Fremdwort« ist. Einerseits wird mit der »silberne[n] Rippe« ein Fremdkörper in den Text eingesetzt. Andererseits heilt dieser Eingriff einen Mangel, ja der »invertierte Schöpfungsakt«, <sup>156</sup> wie Eva Axer Benjamins Operation beschrieben hat, scheint gar nahezulegen, dass hier, versilbert, vielleicht jene Rippe zurückgegeben wird, die Adam in der Schöpfungsgeschichte entnommen wurde. Diese Verflechtung von Stören und Heilen, Hinzufügen und Zurückgeben, innen und außen macht deutlich: das Einsetzen des Fremdworts ist keine Intervention in einen zuvor intakten organischen Sprachkörper. Wörter und Fremdwörter sind nicht grundlegend wesensverschieden. Worin aber genau besteht Adorno zufolge dann die Widerständigkeit eines Fremdworts, wenn sie nicht länger nur etymologisch zu bestimmen ist? Wann besitzt ein Wort Sprengkraft und wie äußert sich diese?

Adorno führt hier unterschiedliche Begriffe ins Feld: »Stockung«, <sup>157</sup> »Sprödigkeit«, <sup>158</sup> »Hartnäckigkeit«, <sup>159</sup> aber auch: »Biegsamkeit«, <sup>160</sup> »Eleganz« <sup>161</sup> und »Nuance«. <sup>162</sup> Diese doch recht eklektische Begriffssammlung verbindet er über jene Eigenschaft, die den Fremdwörtern seiner Ansicht nach ihr Recht verleiht: Präzision. Damit sind die Fremdwörter ausgerechnet durch eine Qualität legiti-

153 Walter Benjamin: »Einbahnstraße«. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Band IV. 1. Hg. v. Tillman Rexroth, S. 83–148, S. 131.

154 Adorno: »Wörter aus der Fremde«, S. 219.

155 Adorno: »Wörter aus der Fremde«, S. 232.

156 Eva Axer: Eros und Aura. Denkfiguren zwischen Literatur und Philosophie in Walter Benjamins »Einbahnstraße« und »Berliner Kindheit«. Paderborn 2012, S. 49.

157 Adorno: »Wörter aus der Fremde«, S. 231.

158 Axer: Eros und Aura, S. 224.

159 Adorno: »Wörter aus der Fremde«, S. 231.

160 Adorno: »Wörter aus der Fremde«, S. 224.

161 Adorno: »Wörter aus der Fremde«, S. 224.

162 Adorno: »Wörter aus der Fremde«, S. 229.

miert, die der »Positivismus einer allgemein verständlichen [...] Umgangssprache« für sich selbst reklamiert: »Ihr Recht [...] weist einzig dort sich aus, wo sie dem sprachlichen Positivismus nach dessen eigener Spielregel überlegen sind, der der Genauigkeit«. <sup>163</sup> Um diese Volte zu verstehen – also zu fassen, wie die Fremdwörter den »Jargon der Eigentlichkeit« mit seinen eigenen Waffen schlagen können –, ist am Begriff der »Genauigkeit« <sup>164</sup> selbst anzusetzen. Denn in der Tat treffen hier zwei divergente Auffassungen aufeinander. Während die »allgemein verständliche Umgangssprache« <sup>165</sup> Adorno zufolge Genauigkeit mit Unmittelbarkeit gleichsetzt, gewinnt die Sprache für ihn hingegen dort an Präzision, wo sie eben diese Unmittelbarkeit als Illusion entlarvt: wo sie zeigt, »daß Unmittelbares nicht unmittelbar zu sagen, sondern nur durch alle Reflexion und Vermittlung noch auszudrücken sei«. <sup>166</sup> Eben dieses Potenzial erkennt er in den Fremdwörtern. Genau sind sie so gerade nicht, weil sie »eindeutig« sind, sondern weil sie die Mittelbarkeit erfahrbar machen, die Sprache grundsätzlich auszeichnet.

Dies tun sie, indem sie unabschließbare Übersetzungsvorgänge anstoßen. Aufgrund ihrer »Nuance[n]« entziehen sich die Fremdwörter nach Adorno einer »wörtliche[n]« Übersetzung: <sup>167</sup> »Überall dort ist ein Fremdwort besser, wo aus welchem Grund auch immer, die wörtliche Übersetzung nicht wörtlich ist«. <sup>168</sup> Doch stellt diese Unmöglichkeit das Übersetzen keinesfalls still. Vielmehr greift hier jenes Prinzip, das Barbara Cassin in ihren Überlegungen zur Unübersetzbarkeit formuliert hat: »Ce qu'on ne cesse pas de traduire, *ce qu'on ne cesse pas de (ne pas) traduire*« (Unübersetzbar ist das, was wir nicht aufhören (nicht) zu übersetzen, J.M.W.). <sup>169</sup> Genauigkeit produziert die Nuance der Fremdwörter also weniger durch die mikroskopische Festsetzung von Bedeutung – weil sie die Dinge auf den perfekten Begriff bringt –, sondern aufgrund der Rezeptionsdynamiken, die sie in Gang setzt: »[I]n der Stockung, die es [das Fremdwort, J.M.W.] bewirkt, flammen alle Begriffe auf, an die es mahnt und die dennoch vermieden worden sind«. <sup>170</sup> Indem es mitschleift, was im Akt seiner Setzung »vermieden worden« ist, holt das Fremdwort ein Bündel an »Alternativen« in den Text, die keine echten Alternati-

<sup>163</sup> Adorno: »Wörter aus der Fremde«, S. 225.

<sup>164</sup> Adorno: »Wörter aus der Fremde«, S. 225.

<sup>165</sup> Adorno: »Wörter aus der Fremde«, S. 225.

<sup>166</sup> Adorno: »Wörter aus der Fremde«, S. 221.

<sup>167</sup> Adorno: »Wörter aus der Fremde«, S. 228.

<sup>168</sup> Adorno: »Wörter aus der Fremde«, S. 228.

<sup>169</sup> Barbara Cassin: *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*. Paris 2004, S. xvii.

<sup>170</sup> Adorno: »Wörter aus der Fremde«, S. 231.

ven darstellen. Im Sinne der ›Nuance‹ geht es hier vielmehr um das »[I]neinander«. <sup>171</sup> *Meyers Konversationslexikon* definiert sie als

Abstufung, Abschattung, zunächst in Bezug auf den leisen, allmählichen Übergang von Farben und Farbschattierungen ineinander; dann verallgemeinert auch von Begriffen; besonderer feiner Zug (Geste etc.) im Spiel oder im Ton eines Schauspielers oder Sängers. *Nuancieren*, abstufen, abschaten, leise und fast unmerklich abändern. <sup>172</sup>

Der Rundfunkvortrag *Wörter aus der Fremde* fokussiert eben solche »Abschattung[en]« von Wörtern: Begriffe, die ihnen nicht entsprechen, aber doch in ihnen mitsprechen. Im unterschiedlichen Gebrauch des Verbs ›aufflammen‹, das sowohl im Essay aus den 1930er Jahren als auch im Rundfunkvortrag vorkommt, zeichnet sich somit eine markante Verschiebung in Adornos Nachdenken über die Fremdworteffekte ab. Während das Fremdwort im frühen Essay wie »das violette Licht einer autogenen Schweißanlage aufflammt«, das die »organischen Worte« wie funzelige »Gaslaternen in einer Straße« erscheinen lässt und sie mit seinem gleißenden Licht »überblendet«, <sup>173</sup> »flammen« im Rundfunkvortrag ausgerechnet die zuvor in den Schatten gestellten, anderen Worte im Fremdwort auf: »[I]n der Stockung, die es bewirkt, flammen alle Begriffe auf, an die es mahnt und die dennoch vermieden worden sind.« <sup>174</sup> Dass die Leuchtkraft hier nun auf einmal dem Abwesenden zugeschrieben wird, macht deutlich: Für den ›späten Adorno‹ liegt die Hartnäckigkeit des Fremdworts in dessen Durchlässigkeit begründet. Seine Sprengkraft besteht nicht mehr in der Offenbarung einer »positiv unbekannten Sprache«, die das alte Sprachmaterial überstrahlt und verdrängt, sondern in den aushandelnden, übersetzerischen Dynamiken zwischen dem, was dasteht und dem was »vermieden« wurde. Indem das Fremdwort eine Vielzahl an anderen Begriffen aufscheinen lässt, die ihm sehr nahestehen, doch nicht an seine Stelle treten könnten, wird es zu einem Ort der Schattierungen, an dem das Übersetzen nicht zum Stillstand kommt. Damit greift Adorno einen Diskurs des frühen 20. Jahrhunderts auf, der durch die Publikation von Kafkas *Rede über die jiddische Sprache* (1953, von Kafka betitelt als *Einleitungsvortrag über Jargon*, 1912) nach

<sup>171</sup> Art. »Nuance«. In: Meyers Großes Konversationslexikon. Band 14. Leipzig 1908, S. 829. Digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities (2023), Web: <https://www.woerterbuchnetz.de/Meyers>. Letzter Aufruf am 02.10.2024.

<sup>172</sup> Art. »Nuance«. In: Meyers Großes Konversationslexikon. Band 14, S. 829.

<sup>173</sup> Adorno: »Über den Gebrauch von Fremdwörtern«, S. 640.

<sup>174</sup> Adorno: »Wörter aus der Fremde«, S. 231.



dem zweiten Weltkrieg eine Reaktualisierung erfährt.<sup>175</sup> Denn die Widerständigkeit zarter Nuancen beschäftigte den Prager Autor eingehend.

## »zu zart und zu bedeutend«.

### Kafkas »Einleitungsvortrag über Jargon«

Im Februar 1912 klafft in Franz Kafkas Tagebuch eine fast zweiwöchige Lücke – zwölf Tage ohne Einträge. Wie so oft, zeugen auch diese ungefüllten Seiten keineswegs von ungefüllter Zeit, sondern von ihrem Gegenteil: zu wenig Zeit zum Schreiben. So meldet sich der Autor am 25. Februar 1912 mit folgender Notiz wieder zu Wort:

Ich habe so lange nichts geschrieben, weil ich einen Vortragsabend Löwys im Festsaal des jüdischen Rathauses am 18.II.12 veranstaltet habe, bei dem ich einen kleinen Einleitungsvortrag über Jargon hielt.<sup>176</sup>

Die große Hingabe, mit der sich Kafka dieser Aufgabe offenbar widmete, zeugt von einer Passion für das jiddische Theater, die sich im Tagebuch schon früher

---

175 Franz Kafka: »Rede über die jiddische Sprache« [ursprünglich: »Einleitungsvortrag über den Jargon«]. In: Ders.: Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlaß. Frankfurt/Main 1953, DLA, BPC:L134, S. 421–426, hier S. 422. Entgegen der Neubetitelung durch Max Brod als Rede über die jiddische Sprache halte ich hier an Kafkas Originaltitel und seiner Bezeichnung des Idioms als »Jargon« fest, da es sich dabei meines Erachtens um eine ganz bewusste Setzung handelt: Während Kafka in den Aufzeichnungen »Vom jüdischen Theater« in seinem Oktavheft durchaus die neutraleren Bezeichnungen »Jiddisch« und »jiddische Sprache« verwendet, aktiviert er im Einleitungsvortrag die diskriminierende Diskursgeschichte, die sich mit dem Begriff »Jargon« verbindet. Statt den belasteten Begriff und die mit ihm verknüpften Assoziationen wegzuschieben, nimmt er ihn auf. Zurecht kann man einwenden, dass Kafka damit die Vorurteile, die am Begriff »Jargon« kleben, ein Stück weit affirmiert und sie durch seine sprachhistorischen Ausführungen vielleicht gar untermauert: Zugleich jedoch zeugt seine Entscheidung für die belastete Bezeichnung davon, dass es ihm von vornherein nicht um eine isolierte Beschreibung grammatischer Eigenschaften des jiddischen Idioms geht – bewusst grenzt Kafka sich von »den Grammatikern« ab –, sondern um die Wahrnehmung von Sprache im Kontext der diskursiv modellierten Sprachidentität »Jargon«. Der Vorwurf, Kafka würde sprachwissenschaftlich haltlose Aussagen über das Jiddische treffen, greift somit nur bedingt; richtet er sich doch gegen einen Anspruch, den der Text selbst so gar nicht erhebt, sondern der ihm erst durch Max Brods Neubetitelung eingeschrieben wurde: Entgegen der von Brod geweckten Erwartungen, liegt uns hier eben keine Rede über die jiddische Sprache vor, sondern ein Einleitungsvortrag über Jargon. Das heißt nicht, dass Kafka im »Jargon« ein bloßes Gedankenkonstrukt sieht: ein Diskursgespenst, das ein von der sprachlichen Verfasstheit des Jiddischen abgekoppeltes Eigenleben führe. Vielmehr richtet sein Vortrag den Blick auf die Verflechtung sprachlicher Phänomene und diskursiver Zuschreibungen – und nimmt im Durcharbeiten dieser Verwobenheit gezielte Umwertungen vor.

176 Kafka: Tagebücher 1910–1923, S. 250.

abzeichnet. Über mehrere Monate hinweg hatte er zahlreiche Aufführungen einer in Prag gastierenden jiddischen Theatergruppe aus Lemberg besucht, die von Jizchak Löwy geleitet wurde.<sup>177</sup> Als schriftstellerisches Zeugnis dieser Begeisterung liegt uns mit Kafkas *Einleitungsvortrag* ein kurzer, jedoch überaus reicher und vielgedeuteter Text vor, dessen Komplexität hier nicht in Gänze Rechnung getragen werden kann.<sup>178</sup> Auf der Suche nach Konzeptualisierungen weicher Widerständigkeit will ich stattdessen gezielt der Frage nachgehen, wie Kafka die zarte und die resistente Seite des ›Jargons‹ zusammendenkt.

Wie Eshel herausgearbeitet hat, zeichnet Kafka in seinen einleitenden Worten ein Bild vom ›Jargon‹ »als eine[r] Sprache, die sich nicht aneignen, nicht beherrschen lässt«, <sup>179</sup> kurzum: als einem widerständigen Idiom. Doch kommt dabei sogleich auch Weichzeichnung ins Spiel. Denn Kafka führt die Widerständigkeit des ›Jargons‹ ausgerechnet auf mangelnde Deutlichkeit zurück:

Er [der Jargon, J.M.W.] hat noch keine Sprachform von solcher Deutlichkeit ausgebildet wie wir sie brauchen. Sein Ausdruck ist kurz und rasch. Er hat keine Grammatiken. Liebhaber versuchen Grammatiken zu schreiben aber der Jargon wird immerfort gesprochen; er kommt nicht zur Ruhe. Das Volk läßt ihn den Grammatikern nicht. Er besteht nur aus Fremdwörtern.<sup>180</sup>

Die Bezeichnung ›Fremdwörter‹ verweist im *Einleitungsvortrag über Jargon* dementsprechend auf zweierlei: Zum einen bezieht sie sich auf »[a]lles dieses Deutsche, Hebräische, Französische, Englische, Slawische, Holländische, Rumänische und selbst Lateinische [...] innerhalb des Jargons«.<sup>181</sup> Die Feststellung, dass der »Jargon« »nur aus Fremdwörtern« bestehe, geht jedoch über die vielsprachige Zusammensetzung seines Vokabulars hinaus. Sie charakterisiert den ›Jargon‹ als

177 Vgl. dazu u.a. Lothar Müller: »Die Unruhe eines Westjuden. Franz Kafka, das jiddische Theater und die Unübersetzbarkeit des Jargon«. In: *brücken – Germanistisches Jahrbuch* 15/1–2 (2007), S. 149–180.

178 Breitere Perspektiven auf Kafkas Vortrag haben in der deutschsprachigen Forschung u.a. Bettine Menke, Thomas Schestag und Bernhard Siegert eröffnet: Bettine Menke: »Zerstreuungsbewegungen. Entortendes Schreiben«. In: Steffen Höhne & Manfred Weinberg (Hg.): *Franz Kafka im interkulturellen Kontext*. Köln 2019, S. 292–262; Thomas Schestag: »[...] und eigentlich noch viel jünger.« *Kafkas Jargon*. In: Cornelia Epping-Jäger, Cornelia, Thorsten Hahn & Erhard Schüttelz (Hg.): *Freund, Feind und Verrat. Das politische Feld der Medien*. Köln 2004, S. 38–53; Bernhard Siegert: »Kartographien der Zerstreuung. ›Jargon‹ und die Schrift der jüdischen Tradierungsbewegung bei Kafka«. In: Wolf Kittler & Gerhard Neumann (Hg.): *Franz Kafka. Schriftverkehr*. Freiburg 1990, S. 222–247.

179 Eshel: »Von Kafka bis Celan«, S. 100.

180 Kafka: »Rede über die jiddische Sprache«, DLA, BPC:L134, S. 422.

181 Kafka: »Rede über die jiddische Sprache«, DLA, BPC:L134, S. 422.

eine Sprache, die Wörter ergreift, sie aber nicht zu ihrem festen Besitz macht. Die Wörter des »Jargon[s]«, so Kafka, sind »Fremdwörter«, weil sie »nicht in ihm ruhen, sondern [...] die Eile und Lebhaftigkeit [behalten], mit der sie genommen wurden«. <sup>182</sup> Diese Undeutlichkeit und Unruhe scheint Adornos Rede von der Hartnäckigkeit und Genauigkeit der Fremdwörter auf den ersten Blick diametral entgegengustehen. Erinnern wir uns jedoch, dass Präzision für Adorno in der Entlarvung des illusorischen Charakters von Unmittelbarkeit und Eindeutigkeit bestand, wird erkennbar, dass Kafka und er in den »Fremdwörtern« letztlich dasselbe suchen: eine Form des Verstehens, die auf etwas anderem basiert als fest fixierten, vermeintlich eindeutigen Beziehungen zwischen Sprache und dem von ihr Bezeichneten. Etwas jenseits von Einsprachigkeit. Die Widerständigkeit der von ihnen betrachteten Sprachphänomene resultiert für Kafka und Adorno dabei nicht aus einem vielsprachigen Nebeneinander, einem konflikthaften Aufeinanderprallen unterschiedlicher, klar umrissener Spracheinheiten. Sie entsteht in den Grauzonen: dort, wo die Grenzen undeutlich werden, ohne sich je ganz aufzulösen. Größtmöglicher Widerstand ist kein Effekt größtmöglicher Differenz, sondern von Verflechtung und Nähe.

Auch Kafka erläutert dies am Beispiel von Übersetzungsvorgängen; und erklärt den »Jargon« konsequenterweise ausgerechnet in jene Sprache als unübersetzbar, mit der er sprachhistorisch am engsten verwandt sei: »Man kann nämlich Jargon nicht in die deutsche Sprache übersetzen.« <sup>183</sup> Das erscheint zweifelhaft. Schließlich steht der im Anschluss an Kafka immer wieder proklamierten Unübersetzbarkeit des Jiddischen ins Deutsche eine rege Übersetzungstradition zwischen beiden Sprachen als unumstößlicher Gegenbeweis gegenüber. <sup>184</sup> Kafkas Aussage bezieht sich jedoch nicht nur explizit auf den »Jargon«, also eine diskursiv pejorativ konnotierte Vorstellung der jiddischen Sprache, sondern zudem auf eine ganz bestimmte Form des Übersetzens. So erklärt er weiter:

Die Verbindungen zwischen Jargon und Deutsch sind zu zart und bedeutend, als daß sie nicht sofort zerreißen müßten, wenn Jargon ins Deutsche zurückgeführt wird, d. h. es wird kein Jargon mehr zurückgeführt, sondern etwas Wesenloses. Durch Übersetzung ins Französische z. B. kann Jargon den Franzosen vermittelt werden, durch Übersetzung ins Deutsche wird er vernichtet. »Toit« z. B. ist eben nicht »tot« und »Blüt« ist keinesfalls »Blut«. <sup>185</sup>

<sup>182</sup> Kafka: »Rede über die jiddische Sprache«, DLA, BPC:L134, S. 422.

<sup>183</sup> Kafka: »Rede über die jiddische Sprache«, DLA, BPC:L134, S. 425.

<sup>184</sup> Vgl. dazu jüngst Johnson: *Faltering Language*, zur Thema »Unübersetzbarkeit« bes. S. 79–80.

<sup>185</sup> Kafka: »Rede über die jiddische Sprache«, DLA, BPC:L134, S. 425.

Wenn Kafka erklärt, »[t]oit« sei nicht »tot« und »Blüt« nicht »Blut«, wendet er sich hier also gegen eine Übersetzungspraxis, die im Versuch, eindeutige »wörtliche« Entsprechungen zu finden, die feinen Unterschiede tilgt. Inwiefern aber ist das als spezifisches Problem der Übersetzung von »Jargon« in die deutsche Sprache zu verstehen? Wörtliche Äquivalente, die dem Original in all seinen Nuancen entsprechen, werden auch bei der Übersetzung ins Französische kaum zu finden sein. Schließlich wohnt dieses Problem der Unübersetzbarkeit letztlich allen Übersetzungsvorgängen inne – ungeachtet der involvierten Sprachen. Das zeigt sich etwa schon in der Kontrastierung des deutschen »Brot« und des französischen »pain« in Benjamins berühmtem *Übersetzer*-Aufsatz von 1923:

In »Brot« und »pain« ist das Gemeinte zwar dasselbe, die Art, es zu meinen, dagegen nicht. In der Art des Meinens nämlich liegt es, daß beide Worte dem Deutschen und Franzosen je etwas Verschiedenes bedeuten, daß sie für beide nicht vertauschbar sind, ja sich letzten Endes auszuschließen streben.<sup>186</sup>

Wie sich anhand dieser Passage verdeutlichen lässt, geht es Kafka mit seiner These von der Unübersetzbarkeit des »Jargon« aber eben doch noch um etwas Anderes als um die grundlegende Unübersetzbarkeit von Nuancen wie Benjamin sie in Hinblick auf die »Art des Meinens« beschreibt. Das zeigt sich bereits an der thematisierten Übersetzungsrichtung. Während Benjamin erklärt, dass »pain« und »Brot« »für beide«, »Deutsche[] und Franzosen« – also in beide Übersetzungsrichtungen – »nicht vertauschbar sind«, problematisiert Kafka ausschließlich die Übertragung des »Jargon« *ins* Deutsche. Das führt uns zum zweiten zentralen Unterschied zwischen den zwei Perspektiven auf unübersetzbare Nuancen. Rührt die »Unaustauschbarkeit« von »Brot« und »pain« für Benjamin aus den feinen Unterschieden – dass beide dasselbe meinen, aber »Verschiedenes bedeuten« –, begründet Kafka die Unübersetzbarkeit von »toit« in »tot« und »Blüt« in »Blut« mit den »zart[en]« »Verbindungen« zwischen den beiden Sprachen: »Die Verbindungen zwischen Jargon und Deutsch sind zu zart und bedeutend, als daß sie nicht sofort zerreißen müßten, wenn Jargon ins Deutsche zurückgeführt wird.«<sup>187</sup>

Das bedeutet nicht, dass Benjamin die Unübersetzbarkeit an Unterschieden festmacht und Kafka an Gemeinsamkeiten. Verbindung meint hier nicht Parallele oder gar Übereinstimmung, sondern zunächst einmal Beziehung. Dass es Kafka um diachrone Beziehungsgeschichten von Sprachen geht und nicht um Bedeutungs differenzen zwischen synchron nebeneinanderliegenden Idiomem, trennt ihn, wie auch

<sup>186</sup> Walter Benjamin: »Die Aufgabe des Übersetzers«. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Band IV.I. Hg. v. Tillmann Rexroth. Frankfurt/Main 1972, S. 9–21, hier S. 14.

<sup>187</sup> Kafka: »Rede über die jiddische Sprache«, DLA, BPC:L134, S. 425.

Adorno, von Benjamin. Im Gegensatz zu Benjamin interessieren sich die beiden in ihrer Beschäftigung mit den ›Fremdwörtern‹ und dem ›Jargon‹ nicht für verschiedene ›Arten des Meinens‹, die sich gleichberechtigt in unabhängigen Kontexten entwickeln, sondern um widerständige Gesten gegenüber einer (vor-)herrschenden beziehungsweise als hegemonial wahrgenommenen Sprache. Für Adorno ist es die feine Distinktionsgeste des Fremdwortgebrauchs, der den selbstverständlichen Sprachgebrauch des »Jargons der Eigentlichkeit« unterbricht.<sup>188</sup> Für Kafka sind es die zärtlichen Gesten der Anverwandlung, mit der sich der ›Jargon‹ Wörter mit etablierten Bedeutungen ›nimmt‹ und ihnen neue Stoßrichtungen verleiht, ohne die alten Bedeutungen ganz zu ersetzen. Während Adorno diese Nuancierungen auf Ebene der Wortwahl ansiedelt, verortet Kafka sie in minimalen Veränderungen und »Abtönungen« im Gebrauch ein und desselben Begriffs. Was bei Adorno »vermieden« wird, das wird bei Kafka anverwandelt. Verbunden sind beide durch die Vorstellung, dass ›grauere‹, durchlässige Formen der Mehrsprachigkeit – das Durchscheinen von Abwesendem – eine Widerständigkeit erzeugen, die sich vereindeutigenden Übersetzungsversuchen entzieht.

## Unheimlich unverständlich

Was aber ist mit solch einer Widerständigkeit erkämpft und was gewonnen? Dem ersten Anschein nach doch eher wenig. Wie Adornos Fremdwortreflexionen und Kafkas Vortrag über den Jargon verdeutlichen, rufen die beiden Phänomene häufig doch einfach einen Abwehrreflex hervor: den Vorwurf der Unverständlichkeit. In »Über die (Un)Verständlichkeit« (1994) hat Jürgen Fohrmann gezeigt, dass sich Phasen, in denen das Unverständliche positiv besetzt ist, und Phasen, in denen es gegenüber dem Verständlichen abgewertet wird, historisch immer wieder abwechseln.<sup>189</sup> Auch Yvonne Al-Taie skizziert in ihrer jüngst erschienen Studie *Poetik der Unverständlichkeit* (2021) eine oszillierende Geschichte, in der unverständliches Sprechen mal als Indiz geistigen Unvermögens, mal als Ausdruck einer höheren Wahrheit gilt.<sup>190</sup> Jenseits dieser diachron wechselnden Bewertungen von Unverständlichkeit drängen sich, insbesondere mit Blick auf den ›Jargon‹, jedoch

<sup>188</sup> Adorno: »Wörter aus der Fremde«, S. 221.

<sup>189</sup> Jürgen Fohrmann: »Über die (Un-)Verständlichkeit«. In: Deutsche Vierteljahreszeitschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 68 (1994), S. 197–213.

<sup>190</sup> Vgl. Yvonne Al-Taie: Poetik der Unverständlichkeit. Schreibweisen der obscuritas als problematisiertes Weltverhältnis bei Johann Fischart, Johann Georg Hamann, Franz Kafka und Paul Celan. Leiden 2021, insbesondere den historischen Überblick »2. obscuritas, Unverständlichkeit, Hermetik – historische Annäherung an ein ubiquitäres Phänomen«, S. 17–53.

auch Fragen auf synchroner Ebene auf – nämlich nach der Positionalität der Sprechenden. Wessen Rede wird von wem als unverständlich markiert? Wer gilt in seiner Unverständlichkeit als Genie – wer als Idiot oder Betrüger?<sup>191</sup> Das Attribut ›unverständlich‹ ist einem Sprechakt oder einer Sprache nie wesenhaft, sondern stets aus einer bestimmten Sprecher:innenposition zugeschrieben. Unverständlich sein heißt stets *jemandem* unverständlich sein. Wird diese Standortgebundenheit übergangen und Unverständlichkeit stattdessen als objektive Größe gehandelt, so wird das Unverständlichkeitsurteil zum Herrschaftsinstrument.

Unter der Leitfrage »Who needs to be explained?«<sup>192</sup> haben in den letzten Jahrzehnten insbesondere die *Queer Theory*, *Critical Race Studies* und postkoloniale Theoretiker:innen auf diese gewaltsame Dimension unterstellter Unverständlichkeit und der daran geknüpften Aufforderung, sich zu erklären, aufmerksam gemacht: »[T]he pain of having to explain oneself«<sup>193</sup> wird dabei in zahlreichen Texten als demütigende und erschöpfende Erfahrung beschrieben.<sup>194</sup> Die Gewalt von sich als objektiv erachtenden, normierenden Auslegungsformen, die Elena Flores Ruíz unter dem Begriff »hermeneutic violence«<sup>195</sup> gefasst hat, setzt also schon bei der Entscheidung ein, wer als unverständlich markiert wird. In der postkolonialen Theorie gilt die Weigerung, sich zu erklären spätestens seit den Arbeiten Édouard Glissants als eine wichtige Waffe zur Selbstermächtigung. Wer auf Opazität besteht, widersetzt sich Glissant zufolge den durchleuchtenden Me-

---

**191** Diese Frage diskutiert David Martyn am Beispiel des jüdischen Aufklärers Salomon Maimon, der als Nicht-Muttersprachler philosophische Texte in deutscher Sprache verfasste, und zeigt dabei auf, dass Unverständlichkeitsurteile intersektional zu betrachten sind. So überlagern sich in zeitgenössischen Kommentaren zu Maimons Texte zwei konfligierende Perspektiven: Als Unverständlichkeit eines Philosophen wird Maimons Unverständlichkeit auf einen Mangel an geistiger Klarheit seitens des Publikum zurückgeführt; als Unverständlichkeit eines Nicht-Muttersprachlers hingegen wird sie dem Philosophen selbst als Mangel an sprachlicher Klarheit zur Last gelegt. Vgl. David Martyn: »Genius, Idiotism, Translingualism. Maimon and Kant.« In: *MLN* 136/3 (2021), S. 587–599.

**192** Vgl. D. Miller, B. Taylor & L.M. Buck: »Gender gaps. Who needs to be explained?«. In: *Journal of Personality and Social Psychology* 61 (1991), S. 5–12.

**193** Michael Eric Dyson: *Reflecting Black. African-American Cultural Criticism*. Minneapolis 1993, S. 140.

**194** Neben der Erfahrung als Schmerz wird der Zwang, sich verständlich machen zu müssen, dabei u.a. als nicht-endende Arbeit, Anstrengung und Demütigung bezeichnet. Vgl. dazu aus dem deutschsprachigen Raum die Essaysammlung *Eure Heimat ist unser Albtraum*: Fatma Aydemir & Hengameh Yaghoobifarah (Hg.): *Eure Heimat ist unser Albtraum*. Berlin 2019.

**195** Elena Flores Ruíz: »Between Hermeneutic Violence and Alphabets of Survival«. In: Andrea J. Pitts, Mariana Ortega & José M. Medina (Hg.): *Theories of the Flesh. Latinx and Latin American Feminisms, Transformation, and Resistance*. Oxford 2020, S. 204–219, hier S. 207.

chanismen des kolonialen Blicks. Das ›Recht auf Opazität‹ (im frz. Original: »droit à la opacité«<sup>196</sup>), das Glissant in den 1990er Jahren zu einer Maxime de-kolonialen Denkens erhebt, besitzt in einer Formulierung Celans aus dem Jahr 1968 einen unprominenten Vorläufer. In einer roten Mappe mit der Aufschrift ›Mai 68‹ sammelte der Autor inmitten der Pariser Studentenrevolte Lektürenotizen von Emily Dickinson, Friedrich Hölderlin, Franz Kafka und einigen Weiteren, die er mit eigenen Notizen zum tagesaktuellen politischen Geschehen und zum Verhältnis von Individuum und Kollektiv konstellierte.<sup>197</sup> Der letzte Eintrag in der Mappe ist die Notiz Celans »Das Recht auf Fremdheit«.<sup>198</sup>

Dass dieses Pochen auf ›Fremdheit‹ nicht als hermetische Abriegelung misszuverstehen ist, zeigt sich im Verlauf von Celans Werk immer deutlicher. Denn das Bestehen auf ›Fremdheit‹ ist keine bloße Schutzstrategie. Sie ist kein abkapselnder Rückzug, sondern auch eine Kampfansage. Ausgerechnet diese offensive Qualität, das Angriffslustige speist sich bei Celan zunehmend aus der Zartheit, der weichen Seite des Widerstands. Einer der ersten Sätze, die sich Celan in einer von ihm noch vor Kriegsende angelegten Aphorismensammlung notierte, lautet: »Beuge dich vor der Übermacht, doch sprich als Gefangener eine unverständliche Sprache«.<sup>199</sup> Während hier zwischen einer unterwürfigen Haltung auf der einen und einer resistenten Sprechweise auf der anderen Seite unterschieden wird, erscheinen Zartheit und Widerstand im knapp 20 Jahre später verfassten Gedicht *Wer herrscht?* untrennbar miteinander verschränkt. Im »erkämpfte[n] Umlaut im Unwort« (V. 23) wird das Beugen, die »Schwächung« des Vokals, zur Waffe. Wer aber genau wird von ihr angegriffen und welche »Übermacht« von ihr unterminiert? Dass ›die deutsche Nationalsprache‹ als Antwort hierauf zu einfach ausfal-

196 Édouard Glissant: *Poétique de la Relation*. Paris 1990, S. 204.

197 Vgl. DLA, D:Celan/ Konvolut Notizen, z. T. Exzerpte nach Achim von Arnim, Emily Dickinson, Goethe, Hölderlin, Kafka, Gustav Landauer, Karl Liebknecht, Rilke, Margarete Susman [Verschiedenes], D 90.1.295. Eine Einordnung des Konvoluts bietet Chiara Caradonna: »Beyond Poetry. Celan's Red Folder, May 1968«. In: Michael Eskin, Karen Leeder & Marko Pajević (Hg.): *Paul Celan Today. A Companion*. Berlin/Boston 2021, S. 201–220.

198 Vgl. DLA, D:Celan/ Konvolut Notizen, z. T. Exzerpte nach Achim von Arnim, Emily Dickinson, Goethe, Hölderlin, Kafka, Gustav Landauer, Karl Liebknecht, Rilke, Margarete Susman [Verschiedenes], D 90.1.295. Celan selbst wiederum hat sich mit der Bedeutung von Opazität und dem Bestehen auf Fremdheit und Unverständlichkeit schon 1953 in seiner Übersetzung von James Baldwins Essay »Everybody's Protest Novel« befasst: Vgl. dazu Jason Kavett: »Nuances. Paul Celan's Commissioned translation of James Baldwin« sowie Matthew Johnson: »Protest and the Opacity of Literature: James Baldwin and Paul Celan«. In: *The Germanic Review* 98/4 (2023), S. 432–446.

199 Celan: *Mikrolithen*, Nr. 3.5, S. 17.

len würde, zeigt sich schon bei Franz Kafka und erhärtet sich in einem abschließenden Blick auf Celans zeitgenössisches literarisches Umfeld.

In seinem deutschsprachigen *Einleitungsvortrag* vor den »deutsch-jüdischen Kreise[n] des Prager Bürgertums«<sup>200</sup> adressiert Kafka eine Gruppe Deutschsprechender, von denen er annimmt, dass sie das Jiddische in Ansätzen verstehen können. Wenn er im ersten Satz erklärt, »Vor den ersten Versen der ostjüdischen Dichter möchte ich Ihnen, sehr geehrte Damen und Herren, noch sagen, wie viel mehr Jargon Sie verstehen als Sie glauben«,<sup>201</sup> erklärt er die vermeintliche ›Unverständlichkeit‹ somit vom Faktum zur Illusion. Das Urteil der Unverständlichkeit, das Kafka in den Köpfen des Publikums vermutet, erscheint als Versuch, die Nähe beider Sprachen zu verdrängen und den ›Jargon‹ auf Distanz zu halten. Diesen Abwehrreflex möchte der Redner abbauen und den deutschsprachigen Zuschauern so das nehmen, was er die ›Furcht‹ vor dem Jargon nennt.<sup>202</sup> Dazu schlägt er einen bemerkenswerten Weg ein. Statt das als ›unverständlich‹ stigmatisierte Idiom verständlich zu machen, sucht Kafka, die Verstehensweisen des Publikums zu verändern. Das zeigt sich bereits in der Richtung der Annäherung, die seine Rede vorgibt. Er bringt nicht den ›Jargon‹ den Zuhörenden näher, sondern bewegt diese auf den ›Jargon‹ zu. Wie ein ängstliches Kind nimmt Kafka sein Publikum an die Hand und führt es, Schritt für Schritt, an den »Jargon« heran: »Sie dürfen einen Schritt näher.«<sup>203</sup> – »Ganz nahe kommen Sie schon an den Jargon.«<sup>204</sup> Um das abwehrende Urteil seiner Adressaten dennoch zu überwinden, bedarf es ihm zufolge jedoch nicht nur einer räumlichen Annäherung, sondern auch einer emotionalen. Dafür bittet der Redner des *Einleitungsvortrag* sein Publikum offen um Mithilfe:

Ganz nahe kommen Sie schon an den Jargon, wenn Sie bedenken, daß in Ihnen außer Kenntnissen auch noch Kräfte tätig sind und Anknüpfungen von Kräften, welche Sie befähigen, Jargon fühlend zu verstehen. Erst hier kann der Erklärer helfen, der Sie beruhigt, so daß Sie sich nicht mehr ausgeschlossen fühlen und auch einsehen, daß Sie nicht mehr darüber klagen dürfen, daß Sie Jargon nicht verstehen. Das ist das Wichtigste, denn mit jeder Klage entweicht das Verständnis. Bleiben Sie aber still, dann sind Sie plötzlich mitten im Jargon.<sup>205</sup>

200 Eshel: »Von Kafka bis Celan«, S. 98.

201 Kafka: »Rede über die jiddische Sprache«, DLA, BPC:L134, S. 421.

202 Vgl. Kafka: »Rede über die jiddische Sprache«, DLA, BPC:L134, S. 426.

203 Kafka: »Rede über die jiddische Sprache«, DLA, BPC:L134, S. 425.

204 Kafka: »Rede über die jiddische Sprache«, DLA, BPC:L134, S. 425.

205 Kafka: »Rede über die jiddische Sprache«, S. 425–426.



Wo es um »Kräfte« geht statt nur um »Kenntnisse«, rücken Affekte in den Vordergrund. Wenn Kafka sein Publikum dazu anregt, »führend zu verstehen«, geht es ihm folglich darum, den Modus des Verstehens zu wechseln – von einem rationalen, kenntnisgeleiteten Verstehen zu einem emotionalen, affektgeleiteten Verstehen. Eine ganz ähnliche Veränderung der Rezeptionshaltung wird ein halbes Jahrhundert später auch Paul Celan einfordern, wenn er in den Notizen zum *Meridian* formuliert: »Anschauung kein Durchschauen.«<sup>206</sup> Darauf ist noch genauer einzugehen. Zunächst will ich jedoch bei Kafka bleiben, denn unklar blieb bislang, was sich der Redner von diesem »führenden Verstehen« erhofft. Die offensichtliche Antwort lautet: die Bewegung des Publikums »mitten« in den Jargon hinein. Doch ist das Geschehen damit keinesfalls abgeschlossen:

Wenn Sie aber einmal Jargon ergriffen hat [...], dann werden Sie Ihre frühere Ruhe nicht mehr wiedererkennen. Dann werden Sie die wahre Einheit des Jargon zu spüren bekommen, so stark, daß Sie sich fürchten werden, aber nicht mehr vor dem Jargon, sondern vor sich.<sup>207</sup>

Die Ankunft im Jargon erscheint hier als das Gegenteil einer festen Verortung. Wer »mitten« im Jargon ankommt, hört gar nicht auf, sich zu bewegen: Er wird seine »frühere Ruhe nicht mehr wiedererkennen.«<sup>208</sup> Das zeigt sich eindrücklich an Kafkas Umgang mit der zentralen Emotion des Geschehens: der Angst. Denn wo die Angst vor dem »Jargon« überwunden ist, eröffnet sich keineswegs ein angstfreier Raum. Wer sich auf den »Jargon« einlässt, der wird nach Kafka weder physisch noch psychisch zur Ruhe kommen. Die Furcht vor dieser Sprache abzubauen, heißt lediglich, sie an anderer Stelle neu zu entdecken: nämlich in sich selbst. Erzeugt wird diese Angst durch die Erkenntnis, dass die Mehrsprachigkeit des »Jargons« auch in der eigenen Sprache steckt. Wie schon Bernhard Siegert dargelegt hat, ist der »Jargon« Kafka zufolge »nicht einfach der Diskurs des Anderen wohlgeordneter Verhältnisse des Verstehens. In diesem Fall bestünde kaum Grund zur Angst.«<sup>209</sup> Vielmehr wird in der Beschäftigung mit dem Idiom ersichtlich, dass die ihm pejorativ zugeschriebenen Eigenschaften der Unreinheit und Unverständlichkeit vom eigenen Sprechen nicht klar abzugrenzen sind. Über die Annäherung seines Publikums an den »Jargon« bringe Kafkas Rede »das Eigene als das Andere« zu Gehör und erzeuge so eine unheimliche Situation »im Sinne Freuds.«<sup>210</sup>

---

**206** TCA/M, Nr. 190, S. 97.

**207** Kafka: »Rede über die jiddische Sprache«, DLA, BPC:L134, S. 426.

**208** Kafka: »Rede über die jiddische Sprache«, DLA, BPC:L134, S. 426.

**209** Siegert: »Kartographien der Zerstreuung«, S. 225.

**210** Siegert: »Kartographien der Zerstreuung«, S. 225.

In seiner 1919 verfassten Studie über *Das Unheimliche* greift Sigmund Freud auf eine Definition des ›Unheimlichen‹ nach Schelling zurück: »[U]nheimlich nennt man alles, was im Geheimniß, im Verborgenen, in der Latenz bleiben sollte und hervorgetreten ist.«<sup>211</sup> Für Freud, so Peter-André Alt, gemahnt das Unheimliche somit

an eine Ebene des seelisch Verdrängten, die sich, gegen die Absichten des Bewußtseins, zur Geltung bringt und dadurch Angst auslöst. [...] Unheimlich wirkt auf uns, was an Reste im Unbewußten erinnert und im Stadium der Latenz bedrohlich erscheint.<sup>212</sup>

In seiner Auseinandersetzung mit der »Angst vor dem ›Jargon‹« erkundet Kafka, sieben Jahre vor dem Erscheinen von Freuds Studie, eben diese Abgründe des Unheimlichen im Nachdenken über Sprachen, Mehrsprachigkeit und Übersetzung. Statt die dem ›Jargon‹ attestierte Unverständlichkeit übersetzerisch aufzulösen, macht er seinen Zuhörenden dabei bewusst, dass Unverständlichkeit auch ihrem eigenen Sprechen innewohnt. Sie steckt auch dort, wo man sie zugunsten des Einsprachigkeitsideal ungehinderter Verständlichkeit ausklammert. Kafkas Rede, so bringt es Siegert auf den Punkt, zeigt: »Die Unverständlichkeit des Jiddischen ist der verdrängte oder ghettoisierte Grund des allgemeinen Konsenses des Verstehens.«<sup>213</sup> Einsprachigkeit erscheint hier als ein Ort der Verdrängung, an den mit dem ›Jargon‹ die Mehrsprachigkeit zurückdrängt. Die Konfrontation mit dem ›Jargon‹, dessen zarte, unübersetzbare Abtönungen dem Publikum bewusst machen, dass sich das Unverständliche von der eigenen Sprache nicht vollständig abgrenzen, auf Distanz halten lässt, entlarvt die eigene Einsprachigkeit als Mythos. Was den Zuhörenden zuvor als fester Boden der eigenen Sprache erschien, gerät in Bewegung, sie können ihre »frühere Ruhe nicht mehr wiedererkennen«. Wer vom ›Jargon‹ »ergriffen« ist, den erfasst somit jene »Seekrankheit auf festem Lande«, die Kafka an anderer Stelle als Bild für die Erfahrung von ›Babel‹ heranzieht.<sup>214</sup> Er erfährt eine Form der Mehrsprachigkeit, die sich nicht im abgrenzen den Hin- und Herübersetzen fest nebeneinanderstehenden Sprachen – im Übersetzen von einem Ufer zum anderen – kontrollieren lässt, sondern auch das

211 Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: »Philosophie der Mythologie«. In: Ders. *Ausgewählte Schriften in Sechs Bänden*. Band 6. Hg. v. Manfred Frank. Frankfurt/Main 1985, S. 661–662. Zu Freuds Anverwandlung dieses Schellingzitats als »etwas, was im Verborgenen hätte bleiben sollen und hervorgetreten ist.« vgl. Peter-André Alt: *Der Arzt der Moderne*. München 2016, S. 624.

212 Alt: *Der Arzt der Moderne*, S. 624.

213 Siegert: »Kartographien der Zerstreuung«, S. 225.

214 Franz Kafka: »Beschreibung eines Kampfes«. In: Ders.: *Historisch-Kritische Ausgabe sämtlicher Handschriften Drucke und Typoskripte*. Hg. v. Roland Reuß in Zus. m. Peter Staengle & Joachim Unseld. Frankfurt/Main/Basel 1999, S. 128–131.

vermeintlich einsprachige Sprechen bis in ihre kleinsten Einheiten hinein – Worte, Silben, Laute – durchströmt.

Die unübersetzbaren, da unabgrenzbaren Abtönungen, die in der Konstellation von ›Jargon‹ und deutscher Sprache hervortreten, stellen für Kafka so letztlich nur ein Sprungbrett dar, um seine Zuhörenden empfänglich für jene Differenzen zu machen, die jedes Sprechen prägen. Wogegen Kafka im *Einleitungsvortrag* anschreibt ist nicht die Hegemonie einer bestimmten Sprache – etwa der deutschen. Es ist die Hegemonie der Einsprachigkeit und der mit ihr verknüpften Vorstellungen von Verständlichkeit und Übersetzbarkeit. So wendet sich der Vortragende schließlich nicht nur gegen nationale Einsprachigkeiten, sondern auch gegen das Modell der Weltsprache: »[K]lein vernünftiger Mensch« käme auf die Idee, »aus dem Jargon eine Weltsprache zu machen«, <sup>215</sup> erklärt er 1912 in Prag. In Fortsetzung dieser Diskurslinie wird Adorno 1931/32 schreiben: »Esperanto ist das Widerspiel jeglichen echten Fremdworts«, <sup>216</sup> Wenn Celan 1962 gegen die Renaissance der ›Weltsprachenmetapher‹ in der Lyriklandschaft polemisiert, die ihmzufolge »das Dichterische – und den Einzelnen! – unter ihrem als lyrische ›Weltsprache‹ mundgerecht gemachten Esperanto begräbt«, <sup>217</sup> stimmt auch er in diese Vorbehalte gegenüber universal verständlichen Sprachen ein. Und er beginnt im Schreiben von Gedichten nach zarten Mitteln zu suchen, die dieses Ideal untergraben. Mit Kafka als »Verbündetem« <sup>218</sup> sagt er in den 1960er Jahren so Weltsprache und bunter Polyglossie den Kampf an. Als Waffe wählt er ›graue Mehrsprachigkeit‹.

## Mit Kafka kämpfen. Wiederkehr mehrsprachiger Modernen

Seit Czernowitzer Jugendtagen spielt Kafka für Celan eine prägende Rolle.<sup>219</sup> Ab Mitte der 1960er Jahre intensiviert sich seine Beziehung zu dem Prager Autor jedoch noch einmal: Im Rahmen seines Klinikaufenthalts in Le Vésinet 1965 beschäftigt Celan sich verstärkt mit Kafkas Texten, macht sich zahlreiche Lektürenotizen und plant sogar ein *Buch der Freunde*, in dem er Kafka-Zitate zusammenstellen und mit eigenen Überlegungen verbinden möchte.<sup>220</sup> Dass Celan die Pläne für

<sup>215</sup> Kafka: »Rede über die jiddische Sprache«, DLA, BPC:L134, S. 423.

<sup>216</sup> Adorno: »Über den Gebrauch von Fremdwörtern«, S. 643.

<sup>217</sup> Paul Celan an Walter Muschg, 03.02.1962, DLA, D:Celan, Paul, HS006447131.

<sup>218</sup> Vivian Liska: *Fremde Gemeinschaft. Deutsch-jüdische Literatur der Moderne*. Göttingen 2009, S. 274.

<sup>219</sup> Vgl. Florian Welling: »Vom Anblick der Amseln«. Paul Celans Kafka-Rezeption. Göttingen 2019.

<sup>220</sup> Vgl. Welling: »Vom Anblick der Amseln«, S. 9.

dieses, letztlich nie umgesetzte Buchprojekt aus einer tiefen psychischen Krise heraus fasst, ist laut Florian Welling bezeichnend. Wie Welling entlang von Celans Biographie nachzeichnet, gewinnt der ›Freund Kafka‹ insbesondere in Phasen an Bedeutung für Celan, in denen dieser sich öffentlichen Anfeindungen und Antisemitismus ausgesetzt sah – von der Blöcker-Rezension bis hin zur ›Goll-Affäre‹ und den damit verbundenen psychischen Zusammenbrüchen. Ab den 1960er Jahren, so Welling, kehrt Celan diese Beschäftigung mit Kafka immer stärker nach außen. Neben zahlreichen Notizen und Briefen taucht der »Verbündete«<sup>221</sup> Kafka zunehmend auch in den Gedichten auf. Kafka erscheint als Hoffnungsträger in Situationen der Bedrängnis, der jedoch nicht nur Trost spendet. Für Celan hält er stattdessen eine Einsicht bereit, die, wie er sich in Kafkas *Tagebuch* anstreicht, »[m]ehr als Trost ist: Auch du hast Waffen«.<sup>222</sup> Im Mai 1965, fünf Monate vor der Entstehung von *Wer herrscht?*, greift Celan diesen Kampfpuls schon einmal in einem Gedicht auf:

**VOM ANBLICK DER AMSELN**, abends,  
durchs Unvergitterte, das mich umringt,  
versprach ich mir Waffen.

5 Vom Anblick der Waffen – Hände,  
vom Anblick der Hände – die längst  
vom flachen, scharfen  
Kiesel geschriebene Zeile

[...] <sup>223</sup>

Die friedliche Abendstimmung der ersten Zeile – rhythmisch und klanglich getragen durch die harmonisierenden Jamben und Alliterationen von »Anblick«, »Amseln«, und »abends« (V. 1) – währt nicht lange. Schon in der dritten Zeile des Gedichts kommen Waffen ins Spiel: »Vom Anblick der Amseln / [...] versprach ich mir Waffen.« (V. 1ff.). Was sieht der Sprecher in den Amseln, das diesen widerständigen Impuls weckt? Ein Briefentwurf Celans an Klaus Wagenbach legt nahe: vielleicht Franz Kafka.<sup>224</sup>

<sup>221</sup> Vgl. Welling: »Vom Anblick der Amseln«, S. 161 & 165.

<sup>222</sup> Kafka: Tagebücher 1910–1923, S. 585; zur weiteren Einordnung dieser Stelle vgl. Welling: »Vom Anblick der Amseln«, S. 165 & 312–313.

<sup>223</sup> Celan: Vom Anblick der Amseln. In: NKG, S. 213.

<sup>224</sup> Celan: Vom Anblick der Amseln. In: NKG, S. 213.

[I]n F[ranz] K[afka]'s Tagebuch steht – auf welcher Seite? Der Nord-Seite wohl – zu lesen, daß K. mit seinem jüdischen Vornamen Amschel hieß. ›Amschel‹ und hier sind wir bald wieder im Süden –, das ist die ursprüngliche Form meines Zunamens Antschel und im Grunde die mittelhochdeutsche Form von Amsel.<sup>225</sup>

Gewiss muss man nicht hinter jeder Amsel in Celans Texten gleich einen Kafka (tschech. für ›Dohle‹) sitzen sehen. Was die etymologische Reise durch die Geschichte von Kafkas jüdischem Vornamen zurück bis ins Mittelhochdeutsche jedoch abermals unterstreicht, ist: Mit den Waffen der Weichzeichnung und Durchlässigmachung bekämpfen Celan und Kafka einen geteilten Gegner – den Mythos der Einsprachigkeit.

Diese Hinwendung zu Kafka in den 1960er Jahren ist, wie ich in der Konstellation mit Adornos ›Fremdwörter‹-Aufsätzen gezeigt habe, nicht allein individualbiographisch – mit Blick auf Celans psychische Krisen und die von ihm spezifisch erfahrenen antisemitischen Diskriminierungen – zu begründen. Dass die Kampfmethoden aus dem *Einleitungsvortrag über den Jargon* rund ein halbes Jahrhundert nach seinem Entstehen, in den 1950er und 1960er Jahren, wieder aufgegriffen werden, steht im breiteren gesellschaftlichen Zusammenhang innen- wie außenpolitischer Frontenverhärtung und einer neu aufflammenden Weltsprachen-Begeisterung in Politik, Literatur und Kunst. Für Celan und Adorno wird in diesen Gemeinschaftsvorstellungen ein Ideal fortgeschrieben, das – unter veränderten Vorzeichen – letztlich denselben einsprachigen Logiken folgt wie die Ideologie der Nationalsprache. In diesem neuen Gewand lässt sich das Einsprachigkeitsideal nicht mehr einfach mit ›anderssprachige[n]‹ – sprich: mit nicht-deutschen – Wörtern bekämpfen, die punktuell die Regeln der Standardsprache durchbrechen. Wie Adorno in *Wörter aus der Fremde* (1959) schreibt:

Nicht länger ist es die Funktion der Fremdwörter, gegen einen Nationalismus zu protestieren, der im Zeitalter der großen Machtblöcke nicht mehr mit den Sprachen der einzelnen Völker zusammenfällt.<sup>226</sup>

Der bloße Bruch mit der nationalen Standardsprache besitzt in dieser veränderten politischen Weltlage keine Sprengkraft mehr. Die Idee eines nationalsprachlichen Purismus hat ihre Vormachtstellung verloren. Das Ideal der Verständlichkeit herrscht jedoch weiterhin. Seine Hegemonialität entfaltet sich schlicht in anderen Leitbildern als dem der Nationalsprache: in Form globaler Einsprachigkeitsphan-

225 Paul Celan an Klaus Wagenbach, wohl 07.06.1962 (Entwurf). In: Briefe 1934–1970, Nr. 442, S. 592–593, hier S. 593.

226 Adorno: »Wörter aus der Fremde«, S. 224.

tasien wie der Weltsprache oder in Vorstellungen bunter Vielsprachigkeit, in denen multiple Einsprachigkeiten harmonisch übersetzbar nebeneinander existieren und Unverständlichkeit keine Herausforderung darstellt. Diese Form bunter Vielheit bestimmt das bedrohliche Ausgangsszenario von Celans *Wer herrscht?*: »Farbenbelagert das Leben, zahlenbedrängt« (V. 1) Auch in dieser Situation der Bedrängnis scheint Celan sich einmal mehr Franz Kafka als »Waffenbruder« zuzuwenden. Es gilt, wie in *Vom Anblick der Amsehn*:

**VOM ANBLICK DER AMSELN**, abends,  
durchs Unvergitterte, das mich umringt,  
versprach ich mir Waffen.

5 Vom Anblick der Waffen – Hände,  
vom Anblick der Hände – die längst  
vom flachen, scharfen  
Kiesel geschriebene Zeile

Bemerkenswert an dieser Stelle ist: Die »längst / vom flachen, scharfen / Kiesel geschriebene Zeile« (V. 5–7) steht bereits da. Wie der »ö«-Umlaut in Goyerts Übersetzung? Gerade in Celans Spätwerk zeigt sich, dass poetische Mehrsprachigkeit für den Autor oftmals in minimalen Perspektivwechseln auf Bestehendes liegt, statt im Hinzuziehen diverser neuer Fremdsprachen. Damit tritt Celan in Opposition zum Vielsprachigkeitstrend auf dem zeitgenössischen westdeutschen Buchmarkt. Mit Kafka als »Verbündetem« distanziert er sich von dem, was ihn dort nach 1945 »umringt« (V. 2).

Als Beobachter des Lyrikmarkts der jungen Bundesrepublik positioniert sich Celan im Laufe der Jahre immer wieder überaus skeptisch gegenüber Internationalisierungstendenzen und Polyglossie. Den Trend zur bunten Vielsprachigkeit nennt er »weltmännisch«<sup>227</sup> und ist ihm keineswegs wohlgesonnener als der Idee der Weltsprache. Vielmehr scheinen beide Perspektiven für ihn zusammenzuhängen. So notiert er in Vorbereitung des *Meridian*:

Wir haben, inmitten des allgemeinen Sprachverlusts, eine lyrische Koiné, die, sich durch Spaltung vermehrend, eine »Kette« lyrischer Falschmünzer in die Welt setzt. Sie verkehren in Partei- bis Pound-Chinesisch miteinander –.<sup>228</sup>

227 TCA/M, Nr. 544, S. 151.

228 TCA/M, Nr. 664, S. 170.

In der Vervielfältigung und Spaltung entsteht laut Celan nicht mehr Sprache, sondern weniger: Es entwickelt sich eine »lyrische Koiné«, die der Autor – wie schon die Polyglossie (in seiner Diffamierung als »Doppelzüngigkeit«<sup>229</sup>) – durch den Begriff der »Falschmünzer« mit Dopplung, Lüge und Täuschung verknüpft. In Anspielung auf Hans Magnus Enzensbergers berühmtes *Museum der modernen Poesie* (1960), das unter dem Banner einer »Weltsprache moderner Poesie« Übersetzungen aus zahlreichen Sprachen versammelt, schießt Celan hier zugleich gegen das Ideal überregionaler Verständlichkeit (»Koiné«) und gegen die Renaissance moderner Polyglossie im nachkriegsdeutschen Kontext. Die Formulierung »Pound-Chinesisch« verweist auf Ezra Pounds Langgedicht *Cantos* (1925), das zahlreiche originalsprachliche Zitate aus dem Chinesischen enthält. Durch eine deutsche Neuübersetzung des Textes von Eva Hesse 1953 erlangt Pounds Text in der jungen Bundesrepublik neue Popularität.<sup>230</sup> Auch Enzensberger nimmt Auszüge in sein *Museum* auf.<sup>231</sup> Über diese begeisterte Rezeption der *Cantos* vom nachkriegsdeutschen Lesepublikum notiert sich Celan: »Wenn sie Pound lesen, verstehen sie sogar Chinesisch. Mit diesem Pfunde wuchern sie gerne«. <sup>232</sup> Das multilinguale Wortspiel, mit dem Celan den Gleichklang Namen des Dichternamens mit der Bezeichnung der britischen Währung hervorkehrt, macht deutlich: Anlass für seine zynische Einlassung ist an dieser Stelle weniger der Antisemitismus Pounds als die Rezeption dieses Autors auf dem Buchmarkt der BRD. Dazu schreibt Philip Gerard: »Pound's name is the condensation of the two principal demands the market sought to meet: the demand for the old modernism and the demand for a new internationalism.«<sup>233</sup>

Dass die Lektüre der polyglotten Lyrik Pounds, ungeachtet der historisch belegten antisemitischen Tendenzen ihres Autors, in Westdeutschland zum kulturellen Kapital avanciert, scheint symptomatisch für die Verdrängungsmechanismen dieser Gesellschaft. Um sich nach dem Zweiten Weltkrieg eine internationale Neuausrichtung zu geben, greift man auf die europäische Moderne zurück – viel-

<sup>229</sup> Paul Celan: »Antwort auf eine Umfrage der Librairie Flinker, Paris« (1961). In: GW 3, S. 175.

<sup>230</sup> Vgl. dazu ausführlich Philip Gerard: »Pound Notes in German Markets. Paul Celan, Usury, and the Postwar Currency of Ezra Pound«. In: *Modernism/modernity* 27/1 (2020), S. 125–145, hier S. 128.

<sup>231</sup> Vgl. Hans Magnus Enzensberger: *Museum der modernen Poesie*. Band II. Frankfurt/Main 1960, S. 678–681.

<sup>232</sup> Celan: *Mikrolithen*, Nr. 46.32, S. 34.

<sup>233</sup> Gerard: »Pound Notes in German Markets«, S. 128. Ausführlicher widmet sich Gerard der Konstellation von Pound und Celan in seiner Dissertation: Philip Gerard: *A Translation including History: Ezra Pound, Paul Celan, and the Rhythms of the Past*. Berkeley 2019, Web: <https://escholarship.org/uc/item/3fm0517v>. Letzter Aufruf am 28.09.2024.

leicht auch, wie Gerard darlegt, weil deren Polyglossie verdaulicher ist als die historischen Veränderungen innerhalb der eigenen Sprache, die Celans Gedichte in den Mittelpunkt stellen:

This all-too-proximate history of terror, violence, and genocide haunted even the most familiar words in the German vocabulary [...], made the language »strange« (*fremd*) to its own speakers. In a very literal sense, »das Heimatliche«—the lexically and culturally »homely«—had acquired a newfound »Unheimlichkeit« (uncanniness, un-homeliness). Next to such »otherness,« the *Cantos*'s babel represented a seemingly non-threatening, relatively low-stakes way of negotiating linguistic difference, one which sidestepped the task of reckoning with the history that had motivated German's own »foreignness.«<sup>234</sup>

Anders als die Abtönungen und Veränderungen, die die Geschichte des Nationalsozialismus der deutschen Sprache eingeschrieben hat, bleibt die Vielsprachigkeit der *Cantos* externalisierbar und damit handhabbar. Das Publikum nähert sich ihr mit der weltmännisch-überlegenen Haltung, sie verstehen und kontrollieren zu können. Diese literarische Vielsprachigkeit führt Celan zufolge nicht zur Verunsicherung einsprachiger Perspektiven. Selbst Sprachen, die in der zeitgenössischen Bundesrepublik fast niemand beherrscht, würden von den Lesenden auf eine Weise rezipiert, die die Gewissheit, die Welt und ihre Sprachen im Griff zu haben, nicht erschüttert: »Wenn sie Pound lesen, verstehen sie sogar Chinesisch.«<sup>235</sup>

Solch eine »weltmännisch[e]«<sup>236</sup> Überlegenheit im Umgang mit dem Anderen, sieht Celan auch bei Benn am Werk – einem weiteren Dichter der europäischen Moderne, auf dessen polyglotte Lyrik man sich in Deutschland nach 1945 gerne zurückbesinnt.<sup>237</sup> Dazu Celan:

Wir leben in einer lichtvollen Zeit, einer Zeit, die alles illustriert; die Lyrik hat einen weltmännischen Zug: »Felice notte«! dichtet unser so wohltuend widerspruchsvoller Gott. Benn...<sup>238</sup>

Dem *Grimmschen Wörterbuch* zufolge ist »weltmännisch«, was »den geschliffenen umgangsformen, dem überlegenen gesellschaftlichen auftreten und der formvollendeten, taktvollen und anpassungsfähigen haltung eines weltmanns ent-

234 Vgl. Gerard: »Pound Notes in German Markets«, S. 129–130.

235 Celan: Mikrolithen, Nr. 46.32, S. 34.

236 TCA/M, Nr. 544, S. 151.

237 Dazu Gerard: »After the so-called ›zero hour‹ (Stunde Null), the German market for poetry moved in two complementary directions: it reached outward in space, importing in translation the classics of international modernism (T. S. Eliot, Federico García Lorca, and Guillaume Apollinaire); and it reached backward in time, reclaiming its own modernist canon through the rediscovery of Bertolt Brecht and Gottfried Benn.« (Gerard: »Pound Notes in German Markets«, S. 128).

238 TCA/M, Nr. 544, S. 151.



spricht«. <sup>239</sup> In seiner Kritik an Benns poetischer Polyglossie übt Celan somit Kritik an einem eurozentrischen Verständnis, das sich des Anderen kennerhaft bedient, um es dabei als ›das Andere‹ kontrolliert auf Distanz zu halten. Die Präsenz nicht-deutscher Sprachen in einem deutschen Gedicht zeugt so noch nicht von einem mehrsprachigen Ansatz. Im Gegenteil: In Form der weltmännischen Geste wird literarische Polyglossie für Celan zum Ausdruck eben jenes Verstehensideals, gegen das seine ›graue Mehrsprachigkeit‹ anschreibt. Es ist, wie die Begriffe ›lichtvoll‹ und ›illustrieren‹ anzeigen, ein erhellendes, durchleuchtendes Verstehen, das uns die Formen epistemischer Gewalt in Erinnerung ruft, die Celan in *Wer herrscht?* erkundet und im durchsichtig-undurchsichtigen Fremdwortgebrauch bekämpft.

In einem Seitenblick auf Benns Gedicht *Lebe wohl* (1931), dem der italienische Ausruf »Felice notte!« entstammt, lässt sich der Kontrast zwischen diesen konkurrierenden Verständnissen literarischer Mehrsprachigkeit abschließend auf den Punkt bringen. Denn wie Celans *Wer herrscht?* ist Benns *Lebe wohl* ein multilinguales Gedicht über den Schatten.

### LEBE WOHL

|    |                                                |
|----|------------------------------------------------|
|    | Lebe wohl,                                     |
|    | farewell,                                      |
|    | und nevermore –:                               |
|    | aller Sprachen Schmerz- und Schattenlaut       |
| 5  | sind dem Herzen,                               |
|    | sind dem Ohre                                  |
|    | unaufhörlich                                   |
|    | tief vertraut.                                 |
|    |                                                |
|    | Lebe wohl,                                     |
| 10 | good bye,                                      |
|    | felice notte                                   |
|    | und was sonst noch heißt, daß es nicht bleibt, |
|    | alles Ruf vom unbekannten Gotte,               |
|    | der uns                                        |
| 15 | unaufhörlich                                   |
|    | treibt.                                        |

<sup>239</sup> Art. »weltmännisch«. In: Jacob Grimm & Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm. Leipzig 1854–1960. Band 28, Sp. 1653.

20                    Lebe wohl – du weißt es, Feld und Aue,  
                       alle Dünung, das Antillenmeer  
                       lebt vom Salze, lebt vom Taue  
                       einer Schattenwiederkehr,

                      über allem steht die Doppelschwinge  
                       einer zehrenden Unendlichkeit  
                       Welten – Werke – letzte Dinge –:  
                       todgeweiht.<sup>240</sup>

Auch Benns Text wendet sich angesichts des Todes anderen Sprachen zu. Die unterschiedliche Perspektivierung des Todes in den Gedichten geht dabei jedoch auch mit unterschiedlichen Perspektivierungen von Mehrsprachigkeit einher. Bei Benn erscheint der Tod als universelle, weltenumspannende Erfahrung: »über allem steht die Doppelschwinge / einer zehrenden Unendlichkeit / Welten – Werke – letzte Dinge –: / todgeweiht« (V. 21–24). Die nationenübergreifende Vielsprachigkeit des Gedichts, das Deutsch, Englisch und Italienisch konstellierte, setzt diese Universalität in Szene. Im Angesicht des Todes herrscht hier Einsprachigkeit in der Vielsprachigkeit. Der Schmerz des Abschieds lässt sich in allen Sprachen verstehen:

5                    aller Sprachen Schmerz- und Schattenlaut  
                       sind dem Herzen,  
                       sind dem Ohre  
                       unaufhörlich  
                       tief vertraut.

So erscheinen auch die Abschiedsrufe aus den drei Nationalsprachen, die das Gedicht versammelt, ersetzt- und übersetzbar. In den Zeilen »Lebe wohl, / good bye, / felice notte / und was sonst noch heißt, daß es nicht bleibt« (V. 9–12), liefert der Text selbst gleich eine einzige Übersetzung für die drei Ausrufe mit. Die saloppe Formulierung »und was sonst noch« (V. 12) unterstreicht die Austauschbarkeit der verschiedenen Sprachen und lässt die Auswahl von Deutsch, Englisch und Italienisch geradezu beliebig erscheinen.

Es mag daher zunächst überraschen, dass Benn in seinem berühmten Vortrag *Probleme der Lyrik* (1951) ausgerechnet auf *Lebe wohl* Bezug nimmt, um »das

---

<sup>240</sup> Gottfried Benn: *Lebe wohl*. In: Ders. *Gedichte I. Sämtliche Werke*. Band 1. Hg. v. Gerhard Schuster. Stuttgart 1986, S. 143.

Gedicht als das Unübersetzbare [zu] definieren«. <sup>241</sup> Zur Illustration dieser These erklärt er:

Das Wort ist der Phallus des Geistes, zentral verwurzelt. Dabei national verwurzelt. [...] nevermore mit seinen zwei kurzen verschlossenen Anfangssilben und dann dem dunklen strömenden more, in dem für uns das Moor aufklingt und la mort, ist nicht nimmermehr — nevermore ist schöner. Worte schlagen mehr an als die Nachricht und den Inhalt, sie sind einerseits Geist, aber haben andererseits das Wesenhafte und Zweideutige der Dinge der Natur. <sup>242</sup>

Benns Aussage, die Worte im Gedicht seien nicht auf »Nachricht« und »Inhalt« zu reduzieren, zeigt an, dass es – entgegen der saloppen Zeile aus *Lebe wohl* – wohl doch nicht ganz egal ist, in welcher Sprache etwas gesagt wird: »[N]evermore [...] ist nicht nimmermehr«. Daran, wie Benn Unübersetzbarkeit denkt, treten jedoch entscheidende Differenzen zu Celans Verständnis des Unübersetzbaren hervor. Auch Benn geht es um das Mitschwingen anderer Worte – das deutsche »Moor« und das französische »mort«, die im englischen »more« anklingen. Was diese Assoziationen für Benn unabdingbar macht, und damit »nevermore« unübersetzbar, ist jedoch eine Qualität, der Celan äußerst skeptisch gegenübersteht: »nevermore ist schöner«. Das damit verknüpfte Verständnis des Unübersetzbaren, kommentiert Chiara Caradonna, muss Celan widerstreben, »weil Benn die Assoziationen, die ein jedes Wort mit sich trägt auf das mechanische Kriterium der klanglichen Schönheit bzw. der überraschenden Wirkung klanglicher Übereinstimmung reduziert« und dabei die Geschichtlichkeit der Wörter ausblendet. In seinem multilingualen Spiel mit Homonymen, ließe sich hier ergänzen, praktiziert Benn eben jene ästhetisierende ›Vergoldungstechnik‹ gegen die sich Celan im Gedicht *Wer herrscht?* wendet – ein ›Vergoldung‹ der »Finten« (V. 9).

Dass Benn sich in *Lebe wohl* (1931) wie auch in seiner 1951 gehaltenen Rede *Probleme der Lyrik* auf einer Suche nach dem zeitlos Schönen und Wahren befindet, die Celan nach 1945 nicht mehr vertretbar scheint, zeigt sich so auch in seinem Umgang mit verschiedenen Sprachen, daran wie er lyrische Polyglossie denkt. Was die Gedichtswörter für Benn unübersetzbar macht, sind Sprachdifferenzen auf synchroner Ebene – das vielsprachige Nebeneinander von »more«, »Moor« und »mort«, die in der mehrsprachigen Lektüre über die Sprachgrenzen hinweg zusammenklingen. Dieses Miteinander von synchron Nebeneinanderstehendem korrespondiert in *Lebewohl* über die zentrale Klangfigur des Gedichts: den Reim. Wenn sich, neben zahlreichen weiteren Reimen, »das Antillenmeer«

<sup>241</sup> Gottfried Benn: *Probleme der Lyrik*. Wiesbaden 1954, S. 24.

<sup>242</sup> Benn: *Probleme der Lyrik*, S. 24.

auf die »Schattenwiederkehr« reimt, wird in der Wellenbewegung und den Gezeiten sowie im Wort der ›Wiederkehr‹ eine Überzeitlichkeit beschworen, die der Reim als klangliche Wiederkehr unterstreicht. Entsprechend werden Benn auch die Einzelsprachen Deutsch, Italienisch und Englisch in *Lebe wohl* zu partikularen Ausdrücken einer größeren, ewigen Wahrheit: »alle[!]« drei sind »Ruf vom unbekannten Gotte, / der uns / unaufhörlich / treibt« (V. 13–16).<sup>243</sup> Die bunte Vielsprachigkeit, das synchrone Zusammenklingen separat handhabbarer Einzelsprachen, dient Benn im Gedicht somit dazu, allgemeingültige Wahrheiten über den Tod freizulegen. Universelle Verständlichkeit vermittelt universelle Vergänglichkeit.

Dass ein Wiederanknüpfen an diese Form der Polyglossie, wie Benn es in *Probleme der Lyrik* 1951 vormacht, für Celan nach 1945 einen Affront darstellt, bedarf wohl keiner ausführlicheren Erklärung. Benns Ästhetisierung des Todes als universeller, ewiger Erfahrung, erscheint nach der Shoah zweifellos problematisch. In der Konstellierung der beiden Schattengedichte *Lebe wohl* und *Wer herrscht?* zeigt sich, dass die unterschiedlichen Perspektiven der Autoren auf Tod und Erinnerung konkrete Konsequenzen für die mehrsprachige Gestaltung ihrer Texte haben. Benns vielsprachiger Schattenlaut ist das Homonym – die Assonanz nebeneinanderliegender Sprachen und Worte. Celans mehrsprachiger Schattenlaut ist der Umlaut – ein Sprachwandelphänomen, das Mehrsprachigkeit in der Geschichte sucht. Das Schreiben »vom Tode her«, <sup>244</sup> das Celans Poetik mit Friederike Felicitas Günther gesprochen auszeichnet, erfordert für ihn somit andere multilinguale Schreibweisen als das vergoldende vielsprachige Nebeneinander. Um das zu verdeutlichen, greift er in Abgrenzung von der polyglotten »Koiné«, die er in seinem zeitgenössischen Umfeld ausmacht, einmal mehr zur Farbe Grau: »Es gibt eine lyrische Koiné. Und es gibt das Gedicht als einmalige, atemgetragene, herz- und himmelgraue Sprache in der Zeit«. <sup>245</sup>

Auf der Suche nach solch einer ›grauen Mehrsprachigkeit‹ wendet auch Celan sich, wie hier ersichtlich wurde, der Moderne zu. Statt an die polyglotte, »weltmännische« <sup>246</sup> Tradition Benns oder Pounds knüpft er mit Kafka und Joyce jedoch an eine Traditionslinie mehrsprachigen Schreibens an, die das Unverständliche nicht handhabbar macht oder zu transzendieren sucht, sondern sich ihm emphatisch zuwendet und es »führend [...] verstehen« <sup>247</sup> will. In deren Öffnung gegen-

<sup>243</sup> Das Wort »unaufhörlich« kehrt im Gedicht gleich selbst zwei Mal wieder: Einmal besiegelt es die ewige Vertrautheit aller Sprachen (V. 7), einmal die ewige Nähe des Todes (V. 15).

<sup>244</sup> Friederike Felicitas Günther: *Grenzgänge zum Anorganischen bei Rilke und Celan*. Heidelberg 2018, S. 217.

<sup>245</sup> TCA/M, Nr. 669, S. 55.

<sup>246</sup> TCA/M, Nr. 544, S. 151.

<sup>247</sup> Kafka: »Rede über die jiddische Sprache«, S. 425–426.

über ›Jargon‹ und ›Gauklergösch‹, diffamierten Vagantenidiomen, sprachlichen Uneindeutigkeiten und Verschattungen, geht Kontrolle über die Grenzen der eigenen Sprache verloren. Doch es wird auch etwas gewonnen. Durch Trübung und Schwächung entsteht ein Schreiben, das der Einsprachigkeit den Kampf ansagt und ihre Vorherrschaft ins Wanken bringt. Während in Benns vielsprachigem Nebeneinander klare Sicht- und Machtverhältnisse herrschen, stellt Celans Mehrsprachigkeit bestehende sprachliche Machtverhältnisse zur Disposition: *Wer herrscht?* wird bei ihm zur offenen Frage.

Von dieser widerständigen Offenheit bleiben auch die Lesenden der Texte nicht unberührt. Anders als in Benns *Lebe wohl* fällt es in Celans *Wer herrscht?* schwer, auf die mehrsprachigen Stellen des Texts zu zeigen. Legt man beide Gedichte nebeneinander, stäche als polyglotter Autor gewiss prompt Benn ins Auge. Wie ich zu zeigen versucht habe, konfrontiert Celans Text seine Leserschaft jedoch mit einer anderen Mehrsprachigkeit, die sich nicht aus sicherer Distanz beschreiben lässt: ihrer eigenen. In seiner ›graueren Sprache‹ verwischen nicht nur Grenzen zwischen den Sprachen im Gedicht, sondern auch die zwischen Text und Lesenden. Welche Herausforderungen das mit sich bringt und was es für die Mehrsprachigkeitsforschung bedeuten könnte, dem ›führenden Verstehen‹ in der Lektüre mehr Raum zu geben, diskutiere ich im nächsten und finalen Kapitel meiner Arbeit – ausgehend von einem allerletzten Blick auf Celans ›ö‹.

## 9 Wer beherrscht die Lektüre?

### Mehrsprachig Lesen

Ausgehend von Celans Plädoyer für eine ›grauere Sprache‹ hat diese Arbeit Formen der Mehrsprachigkeit nachverfolgt, die sich durch das Verwischen, Verschatten und Durchlässigmachen von Sprachgrenzen auszeichnen. Wenn sich der Fokus meiner Analysen von *Wolfsbohne* (1959) bis *Wer herrscht?* (1968) dabei vom Doppelpunkt zwischen Wörtern – »*Wolfsbohne* [...], nicht: / *Lupine*«<sup>1</sup> – auf die Umlautpünktchen über einzelnen Vokalen – »der erkämpfte Umlaut«<sup>2</sup> – verlagert hat, so ging es im Verlauf der Studie zunehmend ins Detail: Das letzte Kapitel landete bei einer mehrsprachigen Poetik der Nuance.

Dass solch eine Bewegung ins Kleinste kein risikofreies Unterfangen darstellt, gestehen selbst Detailliebhaber ein. In seiner Monographie zur *Nuance* (2005) sieht Wolfgang Lange gleich zu Beginn Anlass zur Warnung: »Nuancen und Details sind – wie Kleinigkeiten überhaupt – ein ziemlich vertracktes Thema. Wer sich auf ihre Spur begibt, gerät leicht auf Abwege«,<sup>3</sup> lauten die ersten Sätze seiner Untersuchung. Auch die vorliegende Arbeit hat einige Exkursschleifen gedreht, um hier her zu gelangen. Aus Perspektive der gegenwärtigen Mehrsprachigkeitsforschung mag die Nachverfolgung mehrsprachiger Dynamiken bis in den Umlaut hinein vielleicht gar abwegig erscheinen. Wie ich in einer Reflexion meiner Lektürepraxis in diesem Kapitel zeigen möchte, führt sie jedoch an einen ›Extrempunkt‹, an dem sich neue Perspektiven auf literarische Mehrsprachigkeit und ihre Erforschung eröffnen. Anknüpfend an die vorherige Analyse von *Wer herrscht?*, werden die Umlautpunkte des ›ö‹ so zu Einsatzpunkten für eine Methodenreflexion mehrsprachiger Lektüren. Zur Erhellung meiner Beobachtungen ziehe ich dabei Überlegungen zu Punkten, *punctum* und Umlautpünktchen von Franz Kafka, Roland Barthes und Yoko Tawada heran.

---

1 Celan: *Wolfsbohne*. In: NKG, S. 419–421, hier S. 419.

2 Celan: *Wer herrscht?*. In: NKG, S. 226–227, hier S. 227.

3 Wolfgang Lange: *Die Nuance. Kunstgriff und Denkfigur*. Paderborn 2005, S. 9.

## Ausgangspunkt: Ein »fischartige[s] Gefühl«

Ich lebe nur hie und da in einem kleinen Wort, in dessen Umlaut (oben »stößt«) ich zum Beispiel auf einen Augenblick meinen unnützen Kopf verliere. Erster und letzter Buchstabe sind Anfang und Ende meines fischartigen Gefühls.<sup>4</sup>

Franz Kafka, 20. August 1911

Im »ö« der »Gauklergösch« (V. 20) in Celans Gedicht *Wer herrscht?* habe ich mehr als einen Augenblick lang »meinen Kopf verloren«. Beim ersten Lesen des Gedichts war es eben der Umlaut, der mich irritiert innehalten ließ. Die Frage »Was ist Gauklergösch?«, die mich immer wieder zum Text zurückzog, erwies sich in den darauffolgenden Wochen zudem fast durchgängig als erste Nachfrage, die mir in Gesprächen über das Gedicht auch von anderen gestellt wurde. Dass die Bedeutung von »Gösch« als Bezeichnung für eine kleine nautische Flagge kaum jemandem geläufig ist, lieferte dafür keine hinreichende Erklärung. Das gilt auch für andere Worte des Gedichts wie »diaphan« oder die »untere Kulmination«. Auch diese Fremdwort(bestandteil)e lassen viele sicher erst einmal zum Wörterbuch greifen. Der Fremdwortcharakter von »Gauklergösch« (V. 20) ist jedoch noch ein anderer. Er liegt nicht in dem Wort »an sich«, sondern entsteht im Text, aus einer Position im Textgefüge, die, so meine These, zu einem doppelten Zurückschauen anregt. Sein Fremdwortcharakter besteht damit nicht in einer bloßen Abweichung vom »Duden-Deutsch«, sondern erwächst aus der Einbindung in den Gedichtzusammenhang. Nachdem wir das Wort – sei es stolpernd oder ganz unberührt – gelesen haben, stößt uns der Text auf eine historische Entwicklung, die im Wort »Gauklergösch« (V. 20), das Schimpfwort »Gauklergösch(e)« durchscheinen lässt: »Der erkämpfte Umlaut im Unwort:« (V. 23) schickt die Lesenden in der Zeit wie auch im Textverlauf zurück. Denn wer den Umlaut, wie es der Doppelpunkt am Ende nahelegt, in den darauffolgenden Zeilen sucht, tut dies vergebens: In »dein Abglanz: der Grabschild / eines der Denkschatten / hier.« (V. 24–26) ist kein Umlaut zu finden. Erst in der umgekehrten Leserichtung stößt man auf einen umgelauteuten

<sup>4</sup> Franz Kafka: Tagebücher 1910–1923. In: Ders.: Gesammelte Werke. Hg. v. Max Brod. Frankfurt/Main 1951, DLA, BPC:L136, S. 60. Die gesamte Stelle lautet: »Ich habe über Dickens gelesen. Ist es so schwer und kann es ein Außenstehender begreifen, daß man eine Geschichte von ihrem Anfang in sich erlebt, vom fernen Punkt bis zu der heranfahrenden Lokomotive aus Stahl, Kohle und Dampf, sie aber auch jetzt noch nicht verläßt, sondern von ihr gejagt sein will und Zeit dazu hat, also von ihr gejagt wird und aus eigenem Schwung von ihr läuft, wohin sie nur stößt und wohin man sie lockt. Ich kann es nicht verstehn [sic] und nicht einmal glauben. Ich lebe nur hie und da in einem kleinen Wort, in dessen Umlaut (oben »stößt«) ich zum Beispiel auf einen Augenblick meinen unnützen Kopf verliere. Erster und letzter Buchstabe sind Anfang und Ende meines fischartigen Gefühls.« Celan hat sich die Passage in seiner Ausgabe mit Kreuzchen und zwei Anstreichungen markiert.

Vokal – das ›ö‹ in »Gauklergösch« (V. 20). Die Umlautpünktchen werden so zu einem Detail, zu dem man sich irritiert umdreht. Der Text lenkt unsere Aufmerksamkeit in Form der Wiederholung auf sie, in Form der Wiederkehr, des Gangs zurück – eine Irritationsweise, die Roland Barthes in seinem Essay über Fotografie *Die helle Kammer* (1979) mit dem Begriff des Traumas verknüpft.

Um diesen Aspekt zu vertiefen, will ich die beiden Leitbegriffe heranziehen, die Barthes in seinem Essay als zwei verschiedene Modi der Bildbetrachtung einführt, und die sich für mich in der Beschäftigung mit Celans Gedicht auch als hilfreiche Konstellation zur Reflexion von Textlektüren erwiesen<sup>5</sup> – *studium* und *punctum*, ein analytisches Begriffspaar, das Barthes folgendermaßen fasst:

Aus *studium* interessiere ich mich für viele Photographien, sei es, indem ich sie als Zeugnisse politischen Geschehens aufnehme, sei es, indem ich sie als anschauliche Historienbilder schätze [...]. Das zweite Element durchbricht (oder skandiert) das *studium*. Diesmal bin nicht ich es, der es aufsucht (wohingegen ich das Feld des *studiums* mit meinem souveränen Bewußtsein ausstatte), sondern das Element selbst schießt wie ein Pfeil aus seinem Zusammenhang hervor, um mich zu durchbohren.<sup>6</sup>

Bevor sich Kafka 1911 »fischartig[]«<sup>7</sup> Hals über Kopf in die Fluten des ›ö‹s stürzte, beschrieb er ein Jahr früher im Tagebuch schon einmal eine Umlaut-Begegnung, die Barthes' Bild vom hervorschießenden Pfeil erstaunlich ähnelt: »»Wenn er mich immer fragt.« Das ä, losgelöst vom Satz, flog dahin wie ein Ball auf der Wiese.«<sup>8</sup> Die Umlautung von »fragt« zu »frägt« – eine regionale Variante der Deklination der dritten Person Singular<sup>9</sup> – scheint den Tagebuchschreiber regelrecht anzuspringen. Als Ball, der sich in Kafkas Augen vom Satz löst und zum Flug ansetzt, bricht der Umlaut, ganz wie Barthes' Pfeil, aus seinem Umfeld aus.<sup>10</sup> Dieser

5 Das Potenzial der Begriffe für die literarische Textanalyse ist bei Barthes in Querverweisen auf japanische Lyrik und Franz Kafka selbst angedeutet: Vgl. Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt/Main 1985, S. 59 & 65.

6 Barthes: *Die helle Kammer*, S. 35.

7 Kafka: *Tagebücher 1910–1923*, DLA, BPC:L136, S. 60.

8 Kafka: *Tagebücher 1910–1923*, DLA, BPC:L136, S. 9.

9 Zu Kafkas Umgang mit Umlauten im historischen Kontext des Prager Multilingualismus vgl. aus soziolinguistischer Perspektive: Boris Blahak: *Franz Kafkas Literatursprache. Deutsch im Kontext des Prager Multilingualismus*. Köln 2015, S. 233–235.

10 Dass der umgelautete Vokal ›ä‹ »wie ein Ball auf der Wiese« aufs offene weite Feld fliegt, ohne »abgefangen und wiedergegeben« zu werden, wie Friedrich Schleiermacher es knapp 100 Jahre vor Kafka in einer Ballspielmetapher für das alltägliche Verstehen formuliert, so scheint in der Flugweise des Umlauts bei Kafka bereits ein Ausbruch aus konventionellen Verstehens- und Verständigungsvorgängen angedeutet. Auch für Cornelia Ortlieb kommt Mehrsprachigkeit und Übersetzung eben dort ins Spiel, wo Schleiermachers Bällezuwerfen unterbrochen wird: »Ihm



Vorgang, den Barthes mit Blick auf die Betrachtung von Fotografien, vorrangig als Durchbrechen einer räumlichen Fläche (oben: »Feld«, an anderer Stelle: »einförmiger Raum«<sup>11</sup>) fasst, erscheint im Medium Sprache zudem als Bruch mit zeitlicher Linearität.

Das zeigt sich schon an Kafkas Kopfverlust, der hier eingangs zitiert wurde. Auch der dortige Hinweis auf den Umlaut – »(oben ›stößt‹)«<sup>12</sup> – deutet zurück auf eine vorangehende Stelle:

Ich habe über Dickens gelesen. Ist es so schwer und kann es ein Außenstehender begreifen, daß man eine Geschichte von ihrem Anfang in sich erlebt, vom fernen Punkt bis zu der heranfahrenden Lokomotive aus Stahl, Kohle und Dampf, sie aber auch jetzt noch nicht verläßt, sondern von ihr gejagt sein will und Zeit dazu hat, also von ihr gejagt wird und aus eigenem Schwung von ihr läuft, wohin sie nur stößt und wohin man sie lockt.

Ich kann es nicht verstehn [sic] und nicht einmal glauben. Ich lebe nur hie und da in einem kleinen Wort, in dessen Umlaut (oben ›stößt‹) ich zum Beispiel auf einen Augenblick meinen unnützen Kopf verliere. Erster und letzter Buchstabe sind Anfang und Ende meines fischartigen Gefühls.<sup>13</sup>

Wenn Kafka hier Charles Dickens aufruft, lässt er die »Lokomotive aus Stahl, Kohle und Dampf« nicht nur als Sinnbild für dessen von der industriellen Revolution geprägte Erzählwelten in seine Tagebuchnotizen einfahren. Als Fortbewegungsmittel über weite Distanzen hinweg verknüpft Kafka die Lok zudem mit Dickens' Schreibweisen, denen er mit einer gewissen Befremdung gegenüberzu stehen scheint. Wo der berühmte englische Autor des Fortsetzungsromans Langstreckennarrative verfolgt, große Bögen schlägt und linear fortschreitenden Plotverläufe entfaltet, verliert der Tagebuchschreiber sich und seinen »unnützen Kopf« in Einzelheiten – »in einem kleinen Wort, in dessen Umlaut«.<sup>14</sup> Dem technisch-rationalen Fortschritt der Lokomotive tritt dabei ein »fischartige[s] Ge-

---

[Schleiermacher J.M.W.] zufolge ist bereits in alltäglichen Sprechsituationen eine Kunst des Verstehens gefordert und am Werk, im einfachsten Gespräch ›auf dem Markt und in den Straßen‹, wie ›in manchen Gesellschaftskreisen, wo [...] die Rede regelmäßig wie ein Ball abgefangen und wiedergegeben wird‹, wie es in der berühmten Akademie-Rede von 1829 heißt. Wo die Worte nicht mehr derart leicht hin und her fliegen, setzt somit auch das Übersetzen ein«. (Cornelia Ortlieb: »Dialoge von Zeit zu Zeit. Literarische Mehrsprachigkeit und Übersetzung, ›global‹«. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift 71/1 (2024), S. 1–10, hier S. 2).

11 Barthes: Die helle Kammer, S. 52.

12 Kafka: Tagebücher 1910–1923, DLA, BPC:L136, S. 60.

13 Kafka: Tagebücher 1910–1923, DLA, BPC:L136, S. 60.

14 Kafka: Tagebücher 1910–1923, DLA, BPC:L136, S. 60.

fühl[]«<sup>15</sup> gegenüber; dem Voranschreiten der Erzählung eine Versenkung ins Detail, bei der die Grenzen des ›Ichs‹ sich für einen Moment verflüssigen, verschwimmen. Gerade in diesen Augenblicken ex-zentrischer Hingabe fühlt der Verfasser sich lebendig wie ein Fisch im Wasser: »*Ich lebe nur hie und da* in einem kleinen Wort, in dessen Umlaut [...]«. <sup>16</sup> Oder wie Rainer Stollmann es auf den Punkt gebracht hat: »Kafka lebt nur im ö!«<sup>17</sup> Der Umlaut erscheint dabei als Kontrapunkt linearer Lektüren – ganz ähnlich wie in Celans Text, wo der Rückverweis auf den »erkämpfte[n] Umlaut« den Gang durch das Gedicht unterbricht, umkehrt und – statt zum Weiterlesen – zur Vertiefung in ein zunächst vielleicht unmerklich vorübergezogenes Detail anhält. Wenn der Umlaut in *Wer herrscht?* zu einem Ort gemacht wird, auf den wir nachträglich nochmal gestoßen werden, weil wir ihn sonst vielleicht gar überlesen hätten, so gilt für ihn eben das, was Barthes über das *punctum* schreibt: Er irritiert uns nicht als *Schock* – in Form einer enthüllenden Offenbarung, die unvermittelt und unhintergebar ein tieferliegendes Ergebnis, eine nackte Wahrheit entblößt; sondern als *Trauma* – also in Form eines repetitiven und unabgeschlossenen Prozesses, bei dem sich Aufmerksamkeit und Unaufmerksamkeit, Bewusstheit und Unbewusstheit, Überlesen und Vertiefen im Wechselspiel befinden.<sup>18</sup>

Das steckt bestimmte Grundbedingungen für seine literaturwissenschaftliche Betrachtung ab. Schon bei Kafka scheint der Zustand des ›Sich-Verlierens‹ im Umlaut nicht auf Dauer gestellt: »Erster und letzter Buchstabe sind Anfang und Ende meines fischartigen Gefühls.«<sup>19</sup> Eingehegt wird er also durch die Wortgrenzen, genauer gesagt: durch die »unzweifelhaft klar konturierten Buchstaben«, die Cornelia Ortlieb mit jenem Modus »scharfer Beobachtung« verknüpft, die als ›Kritik‹ bekannt ist:

Kritik als Methode der Texterstellung, Kommentierung und Auslegung soll entsprechend in all ihren Modi scharfsichtig sein: Sie durchmustert und spießt auf, pointiert und spitzt zu, und sie lässt dabei Scharfsinn aufblitzen und walten.<sup>20</sup>

15 Kafka: Tagebücher 1910–1923, DLA, BPC:L136, S. 60.

16 Kafka: Tagebücher 1910–1923, DLA, BPC:L136, S. 60.

17 Rainer Stollmann: *Groteske Aufklärung. Studien zur Natur und Kultur des Lachens*. Stuttgart 1997, S. 284.

18 Dazu heißt es bei Barthes: »[D]er photographische ›Schock‹ besteht (ganz anders als das punctum) weniger darin, das, was so gut verborgen war, daß der Agierende selbst dessen nicht gewahr wurde oder es ihm nicht bewußt war, zu traumatisieren, als es vielmehr zu enthüllen.« (Barthes: *Helle Kammer*, S. 42).

19 Kafka: Tagebücher 1910–1923, DLA, BPC:L136, S. 60.

20 Cornelia Ortlieb: »Unschärfe«. In: Michel Chaouli, Jan Lietz, Jutta Müller-Tamm & Simon Schleusener (Hg.): *Stichwörter für die kritische Praxis*. Zürich 2023, S. 255–264, hier S. 255.

Um mich nicht ganz in Celans Umlaut zu verlieren, habe auch ich bei der Lektüre von *Wer herrscht?* versucht, Stichhaltiges heranzuziehen, habe die Geschichte des Umlauts studiert. Auf den Spuren von Celans Dudenrecherche las ich mir Wissen zur Etymologie von ›Gösch‹ und ›Geuzen‹ an, ließ Bücher über den ›Geuzenverzet‹ (dt. ›Geuzenwiderstand‹) aus, googlete, übersetzte niederländische Texte, schaute mir Geusenflaggen an. Alles, um das, was mich im ›ö‹ ansprang, besser zu fassen. *Punctum* studieren – ein Widerspruch? »Um das *punctum* wahrzunehmen, wäre mir daher keine Analyse dienlich«, schreibt Barthes.<sup>21</sup> Wie aber steht es mit dem, was nach diesem ersten Moment der Wahrnehmung kommt?

Ich hatte nun begriffen, daß man dem *punctum*, so unmittelbar und einschneidend es auch sein mochte, nach einer gewissen Latenz (nie jedoch mit Hilfe irgendeiner genauen Untersuchung) auf die Spur kommen konnte.<sup>22</sup>

Während er das Vorgehen einer »genauen Untersuchung« hier abermals ablehnt, bleibt Barthes dennoch dem Modus der ›Spurensuche‹ verhaftet. Auf's erste Wahrnehmen folgt eine Tätigkeit, die also das genaue Gegenteil von stummer Anschauung und stillem Warten ist: Das ›uncodierte‹ *punctum* wird im Sprechen darüber, im Definieren und Umschreiben doch immer wieder sprachlich codiert – ein Vorgang, dessen sich Barthes, wie er in einer Klammer verrät, jedoch durchaus bewusst ist: »Das *studium* ist letztlich immer codiert, das *punctum* ist es nicht. (Ich hoffe, ich überfordere diese Wörter nicht zu sehr).«<sup>23</sup> Barthes Klammern und Einschübe, welche die einordnende Abhandlung punktieren, stechen sowohl optisch als auch stilistisch hervor: etwa, wenn nach zwei definitorischen Setzungen – »Das *studium* ist [...], das *punctum* ist [...]« – plötzlich ein ›Ich‹ hervortritt, das am eigenen Vorgehen zweifelt, eine Verunsicherung artikuliert und so Gefühlen Ausdruck verleiht. In diesem punktierenden Stil scheint der Versuch auf, das *punctum* zu verfolgen, ohne es auf eine sprachliche Codierung zu reduzieren. Performativ holt Barthes dabei die durchbrechende Bewegung des *punctums* ins eigene Schreiben. Dass dieses Schreiben, wie die Verfahren der Unterbrechung und des Registerwechsels zeigen, von Kippfiguren, vom Umschlagen und Durchbrechen von Ordnung lebt, impliziert jedoch auch: Um dem *punctum* auf die Spur zu kommen, braucht es das *studium* – zumindest für das Wechselspiel. So fasst auch Barthes die Modi von *studium* und *punctum* letztlich als ungleiches, doch unzertrennliches Paar: »Es handelt sich um eine Koexistenz.«<sup>24</sup>

---

<sup>21</sup> Barthes: Die helle Kammer, S. 52.

<sup>22</sup> Barthes: Die helle Kammer, S. 62.

<sup>23</sup> Barthes: Die helle Kammer, S. 60.

<sup>24</sup> Barthes: Die helle Kammer, S. 52.

## Von der Interpunktion (:) zur Punktion (ö)

Um der Frage nachzugehen, was dies für die Erforschung literarischer Mehrsprachigkeit impliziert, ist zunächst nochmal ein Blick auf die Umlaut-Stelle in Celans Text *Wer herrscht?* zu werfen: Eine, mit Barthes gesprochen, ›traumatisierende‹ Lesart dieser Stelle wird neben der Geste des Rückverweises nämlich auch dadurch begünstigt, dass weder das Wort »Gauklergösch« (V. 20) noch sein Umlaut graphisch besonders hervorgehoben oder durch Satzzeichen und Zeilensprünge exponiert sind. Im Gegensatz zu anderen mehrsprachigen Schlüsselstellen, die im Verlauf der vorliegenden Arbeit untersucht wurden – die Kursivsetzung von »*No pasarán*«<sup>25</sup> im Gedicht *In eins* (1963) oder das abgrenzenden Kolon »*Wolfsbohne* [...] nicht: / *Lupine*«<sup>26</sup> im Text *Wolfsbohne* (1959) – finden sich hier keine Markierungen eines besonderen Spannungsverhältnisses zur Textumgebung. Die Stelle lädt zum Überlesen ein, an das sich Zeilen später der irritierte Blick zurück, die ›Aufmerksamkeit im zweiten Anlauf‹ anschließt. In Ermangelung einer solchen Abgrenzung drängt sich jedoch die Frage auf: Haben wir es hier überhaupt mit literarischer Mehrsprachigkeit zu tun, wenn wir diese nicht allein dadurch fassen wollen, dass im Text ein Begriff auftaucht, der keinen Eintrag in einem deutschen Wörterbuch besitzt? Anders gefragt: Wenn der Text keine Grenze zwischen »Gauklergösch« (V. 20) und seiner Umgebung markiert, (inwiefern) lässt sich dann von poetischer Sprachdifferenz sprechen?

Wenn von Sprachdifferenz in literarischen Texten die Rede ist, so meint dies meist einen Bruch im linearen Textverlauf: Im Falle von »*Wolfsbohne* [...] nicht: / *Lupine*«<sup>27</sup> etwa eine Grenzziehung zwischen einem dialektalen und einem standardsprachlichen Begriff, getragen vom Wort »nicht« und der optischen Abgrenzung durch Kursivierung, Doppelpunkt und Zeilensprung. In dieser Gegenüberstellung zeigte sich in der ersten Gedichtanalyse meiner Arbeit eine Schattierung dessen, was ich Celans ›graue Mehrsprachigkeit‹ nenne: Eine Poetik durchlässiger Sprachdifferenz, versinnbildlicht im Doppelpunkt, der eine Grenze markiert und sie im selben Moment öffnet.<sup>28</sup> Auch in der letzten Versgruppe von *Wer herrscht?* tummeln sich in Gestalt der Doppelpunkte mehrere durchlässige Interpunktions-

<sup>25</sup> Celan: *In eins*. In: NKG, S. 157.

<sup>26</sup> Celan: *Wolfsbohne*. In: NKG, S. 419–421, hier S. 419.

<sup>27</sup> Celan: *Wolfsbohne*. In: NKG, S. 419–421, hier S. 419.

<sup>28</sup> Mit offenen Satzzeichengrenzen, insbesondere mit dem Doppelpunkt als »Grenzbefestigung mit Guckloch« (Jürgen Fohrmann: »Aufklärung als Doppelpunkt (:):«. In: Helmut Schmiedt/Helmut J. Schneider (Hg.): *Aufklärung als Form. Beiträge zu einem historischen und aktuellen Problem*, Würzburg 1997, S. 64–77, hier S. 66) beschäftigt sich Kap. 3 – *Wolfsbohne* [1959], »nicht: *Lupine*«. *Graue Literatur und die Abgrenzung von der Nationalsprache*.

grenzen. Doch lenkt der Text die Aufmerksamkeit mit Verweis auf den Umlaut weg von den Punkten zwischen Wörtern (:) hin zum punktierten Laut (ö) im Wort. In dieser Wendung von der Interpunktion zur Punktion tritt eine anders gelagerte Schattierung von Celans Grau in den Vordergrund. Vom Verwischen der Linienreinheit auf horizontaler Ebene, im linearen Textverlauf – kurzum: der Grenze *zwischen* Wörtern – verschiebt sich der Fokus hin zur Grenze *in* einem einzigen Laut – der kleinsten segmentalen phonetischen Einheit. Um 90 Grad gedreht, über dem »o« schwebend, markieren die zwei Punkte weiterhin eine durchlässige Grenze, jedoch keine des Nebeneinanders, sondern des Nacheinanders, Übereinanders, Ineinander. Chiasmisch lässt sich festhalten: Vertikal zwischen zwei Einheiten aufgestellt, als Kolon (:), operieren die beiden Pünktchen auf Ebene der Horizontalen; horizontal über einer Einheit liegend, als Trema (¨), auf Ebene der Vertikalen. Die Fokusverschiebung von der Interpunktion zur Punktion rückt Sprachdifferenzen ins Bewusstsein, die nicht synchron zwischen verschiedenen Textelementen angesiedelt sind, sondern diachron in ihnen stecken.

Das »ö« zieht uns also in die Texttiefe – und durchkreuzt mit der durchlässigen Trema-Grenze zugleich die Vorstellung, es gäbe so etwas wie separate Sphären von Oberfläche und Tiefe im Gedicht. »Zur-Tiefe-Gehn«<sup>29</sup> meint hier kein enthüllendes Aufdecken, kein Offenbarungsmoment eines ›Dahinter‹, sondern ein Wahrnehmen der Oberfläche in ihrer Tiefenstruktur – in ihrer Schichtung und Geschichtlichkeit. Mit der eigentümlichen Formulierung »Das Gedicht ist schon das Dahinter«<sup>30</sup> plädiert Celan schließlich nicht für eine Ausblendung des ›Dahinter‹ zugunsten einer reinen Vordergrund-Lektüre, sondern verschränkt beide Begriffe auf untrennbare Weise. Die Pünktchen über dem »o« lassen einen anderen Vokal mitsprechen und holen als »Umlaut«, der ein Lautwandelphänomen darstellt, dabei Geschichte, ein französisches ›hier‹ (dt. ›gestern‹) ins ›Hier und Jetzt‹ des Texts. Doch nicht nur Vergangenes spricht dabei mit; ›Mitsprechende‹ des Gedichts sind immer auch die aktuellen Lesenden. Wenn das Gedicht »schon das Dahinter« ist, so ließe sich gespiegelt formulieren, sind die Davorstehenden immer schon Teil des Textes. Das ›ö‹, so meine These, exponiert die Verfasstheit des Gedichts als durchlässiges Gebilde, ohne klar abgrenzbares Davor und Dahinter. Wo die Oberfläche des gegenwärtigen Textes zugleich Dahinterliegendes, Vergangenes ins Gedicht stellt, wie die zwei Umlautpünktchen die Sprachwandelgeschichte des Vokals, wird das ›Durchschauen‹ also erschwert. Doch eröffnen sich dabei andere Möglichkeiten der Betrachtung. Mit Franz Kafka und Yoko Tawada – zwei begeisterten Umlautbeobachter:innen – will ich solchen Betracht-

29 Celan: Das Wort vom Zur-Tiefe-Gehn. In: NKG, S. 129.

30 TCA/M, Nr. 190, S. 97.

tungsweisen nachgehen, um anschließend zu reflektieren, wie sich literarische Mehrsprachigkeit ›vom Umlaut her‹ neu denken und erforschen ließe. Im Sinne von Celans Plädoyer »Anschauung kein Durchschauen«<sup>31</sup> scheint es lohnenswert, das ›ö‹ dafür zunächst einmal wortwörtlich anzuschauen.

## Widerständige ›ö‹s bei Kafka: Celan: Tawada

In ihrem literarischen Essay *Im Bauch des Gotthards* (1996) beschreibt Yoko Tawada eine Fahrt durch den Gotthard-Tunnel. Dabei zeigt sich die Reisende »fasziniert[]«<sup>32</sup> vom Namen des Ortes, in dem sich das Nordportal des Tunnels befindet:

»Göschenen«: Jedes Element der Landschaft wiederholte diesen Namen. Die steilen Felswände murmelten »Göschenen«, wenn der Wind ihre grauschwarze Haut streichelte. Im Wind tanzten winzige staubige Schneeflocken. Die Tunneleingänge, zwei schwarze Löcher, konnte man vom Bahnsteig aus sehen. Wenn es im Tunnel einen Geist gäbe, würde er bestimmt auch den Namen »Göschenen« tragen.<sup>33</sup>

Nachdem sie das Gotthardmassiv mit dem Zug durchfahren hat, reißt der abrupte Lichteinfall und ein aufblitzender neuer Ortsname die Protagonistin aus ihren Gedanken:

Plötzlich stieß der Sonnenstrahl durch das Fensterglas hinein: »Airolo«. In diesem Namen steht zweimal der Buchstabe »O«, als wollte der Name die Form der Tunnelausgänge, die ich hinter mir gelassen hatte, nachbilden. Die runden Tunnelausgänge tauchen ab Airolo immer wieder in den Ortsnamen auf: Lavorgo, Giornico, Bodio usw.<sup>34</sup>

Der Wetterumschwung vom grauen Schneegestöber in Göschenen zum strahlenden Sonnenschein würden Nord-Süd-Reisende wohl in der Regel beglücken. Bei Tawadas Erzählerin hingegen lösen die lichtdurchfluteten Vokale der o-Orte gegenteilige Gefühle aus: »Alle Ortsnamen erinnerten mich nur an die Tunneleingänge, und ich bemerkte, daß ich mir nichts anderes wünschte, als nach Göschenen zurückzufahren. Ich rief Göschenen und hörte Steine in dem Wort.«<sup>35</sup> Kurzerhand macht die Reisende kehrt und fährt zurück nach Norden. Wie Celans »Gaukler-

<sup>31</sup> TCA/M, Nr. 190, S. 97.

<sup>32</sup> Yoko Tawada: »Im Bauch des Gotthards«. In: Dies.: *Talisman*. Tübingen 1996, S. 93–99, hier S. 97.

<sup>33</sup> Tawada: »Im Bauch des Gotthards«, S. 97–98.

<sup>34</sup> Tawada: »Im Bauch des Gotthards«, S. 98.

<sup>35</sup> Tawada: »Im Bauch des Gotthards«, S. 98.

gösch« (V. 20) wird »Göschchen« in Tawadas Essay damit zu einem wiederaufgesuchten Ort. Und auch die hier erzählte Rückkehr erweist sich als »Zur-Tiefe-Gehn«<sup>36</sup>. Die Rückreise nach Göschchen wird zur Reise ins Unterbewusste, wenn der Text mit einer Traumsequenz endet:

Als ich in Göschchen übernachtete, fielen im Traum diese Steine auf meinen Kopf, wie schmerzhaft Wortlaute. Ich verletzte mich aber nicht, denn ich wurde zu einem Teil des Ortsnamens, indem ich ihn wiederholte. Bald stieg ich in die Höhe, gewichtlos und bewußtlos, und erst auf dem Berg erwachte ich wieder. Ich sah keine Steine mehr, sondern nur noch Schnee, heilig weiß. Andermatt. Es war der Ort des unbeschriebenen Papiers. Dann stieg ich wieder hinunter nach Göschchen, wo die Steine sprachen.<sup>37</sup>

Schmerzhaft Laute, schneeweiße Berglandschaften und der Gang in die Tiefe zu sprechenden Steinen kennzeichnen Tawadas Essay als einen von Celan-Lektüren durchdrungenen Text. Ob auch Tawada sich einmal im ›ö‹ von »Gauklergösch« (V. 20) verloren hatte und diesen Umlaut dann an dem Ort wiederfand, wo man 1970, im Jahr von Celans Tod, begonnen hatte, einen Berg zu durchbohren? Wenn *Im Bauch des Gotthards* hier als Intertext herangezogen wird, geht es mir nicht um die Erschließung solch möglicher konkreter Bezugnahmen. Wie die porösen Doppelpunktgrenzen in meiner Zwischenüberschrift *Kafka: Celan: Tawada* andeuten, will ich stattdessen selbst eine »fischartige[]«<sup>38</sup> Lesart vorschlagen, bei der eine wechselseitige Durchdringung von Texten im Fokus steht, die nicht an die zeitliche Linearität unidirektionaler Rezeptionsrichtungen gebunden ist. Als textueller Punkt, der zum Zurückschauen anregt, an dem die Leserichtung umgekehrt wird und Text- wie Subjektgrenzen verschwimmen, regt der Umlaut zu solchen Blickrichtungswechseln an und kann als winzige Zelle des »Mitsprechenlassen[s]«<sup>39</sup> vielleicht gerade in Lektüren greifbar werden, in denen die geordnete Methode des »Studium[s] aus dem Gleichgewicht«<sup>40</sup> gerät.<sup>41</sup> Durch die Augen der Celan-Leserin und Buchstabenbetrachterin Tawada also nochmal ein Blick zurück: Augen aufs ›ö‹.

36 Celan: Das Wort vom Zur-Tiefe-Gehn. In: NKG, S. 129.

37 Tawada: »Im Bauch des Gotthards«, S. 99.

38 Kafka: Tagebücher 1910–1923, DLA, BPC:L136, S. 60.

39 Celan: Meridian, GW 3, S. 196.

40 Barthes: Die helle Kammer, S. 36.

41 In ihrem Essay mit dem provokativ-kontrafaktischen Titel *Celan liest Japanisch* (1996) hat Yoko Tawada gezeigt, welch erhellende Perspektiven solche Verkehungen der Rezeptionsrichtung – in ihrem Fall: der Blick auf Celans Gedichte durch eine Sprache, die der Autor bekanntermaßen nicht beherrscht hat – hervorbringen können. Vgl. Yoko Tawada: »Das Tor des Übersetzers oder Celan liest Japanisch«. In: Dies.: Talisman. Tübingen 1996, S. 121–134.

Im Gegensatz zum offenstehenden ›o‹, das Tawada mit dem schockartigen Lichteinfall, dem ›Hindurchstoßen der Sonne‹ durchs Zugfenster bei Airolo verknüpft, verbindet sie den Umlaut mit Undurchsichtigkeit. Die helle Klarheit, die sich mit Verlassen des Tunnels auf der Sonnenseite einstellt, steht nicht nur in Kontrast zum Schwarz der Tunnellöcher, sondern auch zur Stimmung in Göschenen: Felswände mit »grauschwarze[r] Haut« umragen dort die Protagonistin, »winzige staubige Schneeflocken« flirren vor ihren Augen. Während es in Airolo, Lavorgo, Gornico, Bodio klar und sonnig ist, ist es in Göschenen, wo sich zwei kleine Pünktchen (wie »winzige staubige Schneeflocken«) über dem ›o‹ ins Blickfeld schieben, grau und bewölkt. Die Umlautung – in der historischen Sprachforschung auch ›Vokaltrübung‹ genannt<sup>42</sup> – korrespondiert mit der trüben Witterung sowie mit der getrübbten Wahrnehmung der Erzählerin, in deren Darstellung Grenzen zwischen belebter und unbelebter Natur, Menschlichem und Nicht-Menschlichem verschwimmen. Felsen murmeln, Steine sprechen und die Sprechende selbst scheint mit dem Wort »Göschenen« zu verwachsen, wenn sie im wiederholten Aussprechen »zum Teil des Ortsnamens« wird.

Wie schon bei Kafka stößt das ›ö‹ also einen Entgrenzungsprozess an, bei dem die Umrisse des rationalen Subjekts sich verflüssigen. Wo Sprechende zu Wortbestandteilen werden, Menschliches und Nicht-Menschliches fluide ineinander übergehen, mag einen durchaus ein »fischartige[s] Gefühl[]«<sup>43</sup> ergreifen. Und nicht nur Kafka verliert in diesem entgrenzenden Zustand »auf einen Augenblick seinen unnützen Kopf«<sup>44</sup>. Auch Tawadas Reisende wird kurzzeitig »bewußtlos«, wenn ihr im Traum die Steine aus dem Wort »Göschenen« auf den Kopf fallen – wie die zwei Umlautpünktchen auf das kopfrunde ›o‹. Dass die Erzählerin dennoch immer wieder in die Grauzone zu den sprechenden Steinen hinabsteigt, verdeutlicht: Traum und Trauma liegen hier dicht beieinander. Am »Ort des unbeschriebenen Papiers«, dem weiß verschneiten Andermatt, an dem es weder Umlaute noch Steine gibt und sich eine schwebend-leichte Erinnerungslosigkeit einstellt, bleibt die Erzählerin nicht lang. Schon im darauffolgenden Satz, dem Satzlusssatz des Essays, zieht es sie einmal mehr hinab zum ›ö‹: »nach Göschenen, wo die Steine sprachen«.

42 Grimm spricht von der »Trübung oder Schwächung des reinen Vocal[s]« (Jacob Grimm: Deutsche Grammatik 1. In: Jacob Grimm & Wilhelm Grimm: Werke. Forschungsausgabe. Abt. 1. Band 9,1. Hg. v. Elisabeth Feldbusch & Ludwig Erich Schmitt. Hildesheim 1955, S. 542), vgl. dazu ausführlich Kap. 8 – *Wer herrscht?* (1965). *Widerständige Mehrsprachigkeit*.

43 Kafka: Tagebücher 1910–1923, DLA, BPC:L136, S. 60.

44 Kafka: Tagebücher 1910–1923, DLA, BPC:L136, S. 60.



Das »ö« zeichnet in Tawadas Text, mit Derrida gesprochen, »den Hiat einer Wunde [griech. ›trauma‹, J.M.W.] ein, deren Lippen sich niemals schließen oder zusammenkommen«,<sup>45</sup> sodass eine steinfreie weiße Oberfläche, ein »unbeschriebenes Papier« zurückbliebe. Anders als im tunnelartigen »o« wird der Textkörper an dieser wunden Stelle aber nicht vollständig durchstoßen.<sup>46</sup> Als Öffnung bleibt das »ö« immer auch undurchdringbar. Wer hier hindurchschauen will, dem fliegen Schneeflocken entgegen und Steine auf den Kopf. Wenn wir, wie Christine Ivanović vorschlägt, bei der Lektüre von Celans Gedichten die Aufmerksamkeit darauf richten, wie er »den Körper der Sprache als einen verwundeten abtastet«,<sup>47</sup> tut sich im »ö« von »Gauklergösch« (V. 20) also kein Loch, sondern eine unebene, teils schon verwachsene Wunde auf – jener nicht unähnlich, die der umlautbegeisterte Kafka in *Ein Landarzt* (1918) beschreibt und die Celan in seinen Lektüren des Prager Autors immer wieder umkreist hat.<sup>48</sup> Dieser berühmten Stelle kann hier freilich nicht umfänglich Rechnung getragen werden. Für meine Reflexion von Lektüreprozessen interessiert allein die eigentümliche Verschränkung von Oberfläche und Tiefe, Nähe und Distanz. Wenn Wunden, wie Irmela Marei Krüger-Fürhoff erklärt hat, »als Orte des ›Einlässlichen‹ des Körpers besonders geeignete Objekte ›Einlässlicher Lektüren‹« sind,<sup>49</sup> lässt sich mit Kafkas *Landarzt* schließlich vielleicht auch etwas über das Lesen lernen.

In ein Dorf gerufen, um einen kranken Jungen zu heilen, findet der titelgebende Arzt aus Kafkas Erzählung am Körper des Kranken »eine handtellergroße Wunde«, die er wie folgt beschreibt: »Rosa, in vielen Schattierungen, dunkel in der Tiefe, hellwerdend zu den Rändern, zartkörnig, mit ungleichmäßig sich auf-

45 Jacques Derrida: *Der ununterbrochene Dialog*. Frankfurt/Main 2004, S. 34.

46 Zum »o« als Einstichstelle tödlichen Durchstoßens vgl. Tawadas Erzählung »Saint George und the Translator«. In: Dies.: *Facing the Bridge*. New York 1993, S. 107–175, hier S. 113.

47 Christine Ivanović: »›Wundgeheilt‹. Schmerz und Gedächtnis bei Paul Celan«. In: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 50 (2006), S. 403–427, hier S. 423.

48 In Celans Ausgabe von Kafkas Erzählungen ist die gesamte Erzählung mit Anstreichungen versehen. Die Stelle »Rosa, in vielen Schattierungen« ist mit Einkreisungen und Unterstreichungen hervorgehoben: Vgl. Franz Kafka: »Ein Landarzt«. In: Ders.: *Erzählungen*. Frankfurt/Main 1952, S. 146–153, DLA, BPC:L133, S. 151). In den Zeilen »Auch deine / Wunde, Rosa« fand Kafkas offene Wunde zudem Eingang in Celans Gedicht *Coagula* [1962]. (Celan: *Coagula*. In: NKG, S. 207).

49 Irmela Marei Krüger-Fürhoff: »[U]nbegreiflich genau zwischen Haut und Fleisch geschoben«. Die groteske Figur der nicht verletzenden Wunde in einer Tagebuchnotiz Franz Kafkas«. In: Bernadette Grubner, Julia Kitzmann, Marie Millutat, Lukas Nils Regeler & Caroline Welsh (Hg.): *Einlässliche Lektüren. Über Offenheit, Bezogensein und Genauigkeit im Umgang mit Literatur*. Jutta Müller-Tamm zum 60. Geburtstag. Bielefeld 2024, S. 75–81.

sammelndem Blut, offen wie ein Bergwerk obertags.«<sup>50</sup> Dichotomien von Oberfläche und Tiefe verschwimmen in dieser Betrachtung der Verletzung. Durch den Vergleich zum Tagebau wird die Oberfläche stattdessen selbst in ihrer Tiefenstruktur lesbar: als geschichteter und geschichtlicher Raum, in dem verschiedene Ebenen sich durchlässig überlagern und wechselseitig durchdringen. Angesichts der Schattierungen, Unebenheiten und Verkörnungen wird fraglich: Wo liegt die Oberfläche dieses Körpers, wo fängt sein Inneres an? Der Blick in Kafkas offene Wunde zeigt, wie schwer solche Grenzen zu ziehen sind.<sup>51</sup> Allein schon »aus der Entfernung«<sup>52</sup>, wie der Betrachter sagt; und er ergänzt:

In der Nähe zeigt sich noch eine Erschwerung. Wer kann das ansehen ohne leise zu pfeifen? Würmer, an Stärke und Länge meinem kleinen Finger gleich, rosig aus eigenem und außerdem blutbespritzt, winden sich, im Innern der Wunde festgehalten, mit weißen Köpfchen, mit vielen Beinchen ans Licht.<sup>53</sup>

Wer näher herantritt, um die wunde Stelle genauer zu durchdringen, dem kommt hier nun etwas wortwörtlich Abstoßendes entgegen. Ähnlich wie Ball, Pfeil, Steine und Schneeflocken schießen hier ekelerregende rosa gesprenkelte Würmer auf die betrachtende Person zu. Von Tierkörpern durchsetzt erscheinen die Grenzen des menschlichen Körpers und des rationalen Subjekts an dieser Stelle also in der Tat »fischartig«<sup>54</sup> verschwommen. Dass die Würmer mit Fingern verglichen werden, die sich aus der Wunde heraus ans Licht winden, durchkreuzt dabei auch ein bestimmtes Erkenntnisstreben. Im Gegensatz zur biblischen Szene, in der der

---

50 Kafka: »Ein Landarzt«, DLA, BPC:L133, S. 151. Zu »Rosa« notierte Celan sich am Rand »=Blume«.

51 Der hier beschriebene Körper ließe sich somit als ein »grotesker Körper« im Sinne Michail Bachtins lesen, wie Krüger-Fürhoff es mit einem verwundeten Körper aus einer Tagebuchnotiz Kafkas tut, denn beide erscheinen als entgrenzte Körper, die ihrer »Umwelt gegenüber durchlässig [sind] und einer fortwährenden Dynamik des Werdens und Vergehens unterlieg[en]«. (Krüger-Fürhoff: »[U]nbegreifliches zwischen Haut und Fleisch geschoben«, S. 79). Krüger-Fürhoff legt dar, dass dieses, im 17. und 18. Jahrhundert von der Idee des *homo clausus* verdrängte Körperbild, bei Kafka eine Reaktualisierung erfährt, und verknüpft dies medizinhistorisch mit einer »Erweiterung des Wundverständnisses« um 1900, die »mit einer ›Verinnerlichung‹ einhergeht, weil die Zerstörung der Haut nicht mehr das alleinige Wundkriterium darstellt« (Kafka: »Ein Landarzt«, DLA, BPC:L133, S. 76).

52 Kafka: »Ein Landarzt«, DLA, BPC:L133, S. 151. Der Satz »Wer kann das ansehen ohne leise zu pfeifen?« ist mit Unterstreichung, doppelter Randanstreichung und einem Ausrufezeichen versehen.

53 Kafka: »Ein Landarzt«, DLA, BPC:L133, S. 151.

54 Kafka: Tagebücher 1910–1923, DLA, BPC:L136, S. 60.

ungläubige Thomas den *Finger in die Wunde* Jesu steckt,<sup>55</sup> um sie zu prüfen, sie zu durchdringen, kommen hier *Finger aus der Wunde* – der Betrachtende wird vom Durchbohren abgehalten, indem er selbst einer Durchbohrung ausgesetzt wird. Das Gefühl von Ekel, das sich bei dieser Lektüre gewiss in vielen Lesenden regt, ist immer wieder auf die Bedrohung existenzieller, körperlicher Grenzen zurückgeführt worden: Als Abwehrmechanismus, der zur Abstandnahme drängt, dient der Ekelaffekt dem Schutz der eigenen Grenzen, der Intakthaltung des eigenen Körpers.<sup>56</sup> Kafkas Landarzt hingegen zeigt eine durchaus eigenwillige Reaktion auf die wurmige Wunde: »Wer kann das ansehen ohne leise zu pfeifen?«<sup>57</sup> Kein Zurückschrecken, keine Übelkeit, doch auch kein Eingreifen, Vernähen oder genaueres Durchbohren. Stattdessen nur ein leiser Pfiff als Geste des Erstaunens, ja vielleicht gar der Anerkennung und Bewunderung – eine beinahe unmerkliche Form der Anteilnahme, die weder eingreift noch zurückschreckt, sondern den eigenen Körper öffnet, die Lippen rundet und zwischen Mund und Wunde Luft in Bewegung setzt.

### »wundgeheilt«. Doppelpunkt (:) und Doppel-Punctum (ö)

Wo der Arzt sich selbst öffnet statt die vor ihm liegende offene Wunde zu verschließen, ist die Aussicht auf Heilung im Sinne einer Wiederherstellung körperlicher Unversehrtheit durchaus gering. Auch die Kafka-Forschung hat wiederholt darauf hingewiesen, dass die »Korrespondenz zwischen Arzt und Patient«<sup>58</sup> – Rochelle Tobias schreibt: »the two figures blend into one«<sup>59</sup> – Kafkas Protagonisten in seiner Rolle als Arzt scheitern lässt. Vielmehr scheint für den Landarzt das zu gelten, was Adorno in seinen *Aufzeichnungen zu Kafka* über den Prager Autor selbst schrieb:

<sup>55</sup> Vgl. dazu ausführlich Glenn Mosts wegweisende Studie: Glenn W. Most: *Der Finger in der Wunde. Die Geschichte des ungläubigen Thomas*. München 2007.

<sup>56</sup> Das zeigen u.a. Winfried Menninghaus: *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*. Frankfurt/Main 2002; Aurel Kolnai: *Ekel, Hochmut, Haß. Zur Phänomenologie feindlicher Gefühle*. Frankfurt/Main 2007.

<sup>57</sup> Kafka: »Ein Landarzt«, DLA, BPC:L133, S. 151.

<sup>58</sup> Muhammed Al-Azzawi: »Das Leben als Krankheit. Franz Kafkas Ein Landarzt«. In: *New German Review* 24 (2010), S. 43–61, hier S. 50.

<sup>59</sup> Rochelle Tobias: »A Doctor's Odyssey: Sickness and Health in Kafka's Ein Landarzt«. In: *The Germanic Review* 75 (2000), S. 120–131, hier S. 128.

Anstatt die Neurose zu heilen, sucht er in ihr selbst die heilende Kraft, die der Erkenntnis: die Wunden, welche die Gesellschaft dem Einzelnen einbrennt, werden von diesem als Chiffren der gesellschaftlichen Unwahrheit, als Negativ der Wahrheit gelesen.<sup>60</sup>

Denn auch im *Landarzt* liegt die eigentliche Brutalität nicht in der offenen Wunde, sondern im Zwang, diese zu heilen, durch den die Dorfgesellschaft die Ordnung klarer Grenzen zu sichern versucht:<sup>61</sup>

»Entkleidet ihn, dann wird er heilen,  
Und heilt er nicht, so tötet ihn!  
'S ist nur ein Arzt, 's ist nur ein Arzt.«<sup>62</sup>

Der Zwang zur Heilung<sup>63</sup> – zum Verschließen der offenen Wunde – und die Mittel, mit denen dieser ausgeübt wird – durch Entkleidung – erscheinen in diesem Gesang des Dorfschulchors als zwei Seiten einer Medaille. In ihren gegenläufigen Stoßrichtungen beruhen Verhüllen und Enthüllen, Abdecken und Aufdecken, Verschließen und Durchbohren, schließlich auf demselben Prinzip: der Gegensätzlichkeit von Oberfläche und Tiefe, Davor und Dahinter, Hülle und Nacktheit, die der Arzt im Heilungsanspruch als Zwang erlebt und im Entkleidetwerden als konkrete Gewalt am eigenen Körper erfährt.

In der anerkennenden Geste des leisen Pfiffs wird diese Dichotomie auf kaum wahrnehmbare Weise durchkreuzt<sup>64</sup> und jene andere Form der Heilung erahnbar, die Adorno die »heilende Kraft [...] der Erkenntnis« nennt und für die Celan –

<sup>60</sup> Theodor W. Adorno: »Aufzeichnungen zu Kafka«. In: Die neue Rundschau 64/3 (1953), S. 325–352, hier S. 332.

<sup>61</sup> Dies deckt sich mit Thorsten Valks gesellschaftsdiagnostischer Lesart der Erzählung: »Die Heilserwartungen, mit denen die Dorfbewohner an den Arzt herantreten, stehen im Zeichen einer tiefen gesellschaftlichen Verunsicherung«. (Thorsten Valk: »Und heilt er nicht, so tötet ihn!« Subjektzerfall und Dichtertheologie in Kafkas Erzählung ›Ein Landarzt‹. In: Hofmannsthal-Jahrbuch 11 (2003), S. 351–373, hier S. 373).

<sup>62</sup> Kafka: »Ein Landarzt«, DLA, BPC:L133, S. 152.

<sup>63</sup> Celan hat in seiner Ausgabe den Satz des Landarzts »[V]erbraucht ihr mich zu heiligen Zwecken, lasse ich auch das mit mir geschehen« unterstrichen und zum Wort ›heilige‹ am Rand notiert: »= heilend, zu Heilzwecken«. (Kafka: »Ein Landarzt«, DLA, BPC:L133, S. 151.) Durch das Verb ›verbrauchen‹ erscheint der Heilzweck dabei alles andere als heilig, sondern zerstörerisch und tödlich.

<sup>64</sup> Eine ähnliche Tendenz macht Axel Hecker im Gesamtverlauf der Erzählung aus, in dem er eine »unaufhaltsame Vermehrung der Löcher« erkennt, durch die stabile Grenzen und die Ordnung der »plane[n] Fläche einer determinierten Welt« zunehmend unterlaufen werden. (Axel Hecker: »Das Loch der Zeit. Über Franz Kafkas ›Ein Landarzt‹. In: Hofmannsthal-Jahrbuch 12 (2004), S. 287–326, hier S. 295).

Ivanović zufolge im Kontext seiner Adorno-Lektüren<sup>65</sup> – das Wort »wundgeheilt«<sup>66</sup> gefunden hat. Diese Heilung besteht nicht in der Wiederherstellung der Dichotomie von Oberfläche und Tiefe, sondern im Gegenteil: in der »Erkenntnis« – im Sinne eines grundlegenden Erkennens, ja vielleicht noch präziser: Anerkennens – jener Gewalt, die von dieser Dichotomie ausgeht. Öffnung und Heilung schließen sich damit nicht länger aus. Sie sind emphatisch zusammenzudenken. Doch meint Öffnung dabei eben kein unidirektionales Durchstoßen und Aufdecken, sondern eine wechselseitige Offenheit von Körpern: die Öffnung des Mundes, den leisen Pfiff, beim Blick in eine offene Wunde.

Mithilfe von Barthes *punctum* lässt sich dieses Ineinander von Heilung und Verwundung – das »[W]undgeheilt«<sup>67</sup>-Sein – besser verstehen. Denn auch Barthes' »Pfeil«<sup>68</sup> schießt in zwei Richtungen:

Ein Wort gibt es im Lateinischen, um diese Verletzung, diesen Stich, dieses Mal zu bezeichnen, das ein spitzen Instrument hinterläßt; dieses Wort entspricht meiner Vorstellung um so besser, als es auch die Idee der Punktierung reflektiert und die Photographien, von denen ich hier spreche, in der Tat wie punktiert, manchmal geradezu übersät sind von diesen empfindlichen Stellen; und genaugenommen sind diese Male, diese Verletzungen Punkte. Dies zweite Element, welches das Studium aus dem Gleichgewicht bringt, möchte ich daher *punctum* nennen; denn *punctum*, das meint auch: Stich, kleines Loch, kleiner Fleck, kleiner Schnitt – und: Wurf der Würfel. Das *punctum* einer Photographie, das ist jenes Zufällige an ihr, das mich besticht (mich aber auch verwundet, trifft).<sup>69</sup>

Der verwundete Text- beziehungsweise hier: Bildkörper, der sich vor den Betrachtenden als ein empfindliches, verletztes Gebilde auftut, ist zugleich einer, der »verwundet, trifft«. Analog dazu schreibt Derrida in *Was ist Dichtung?* (1990): »Kein Gedicht ohne Unfall, kein Gedicht, das sich nicht wie eine Wunde öffnete, aber keines, das nicht genauso verletzend wäre.«<sup>70</sup> Der versehrte Text erscheint damit nicht nur als Opfer von Gewalt, sondern als einer, der auch selbst Gewalt ausübt.

In diesem Mehr an Gewalt steckt jedoch auch eine Zurücknahme derselben. Die Wechselseitigkeit der Öffnung und Verwundung, die Barthes und Derrida skizzieren, folgt nicht dem Prinzip eines Schlagabtauschs, der kriegerischen Logik von »Auge um Auge, Zahn um Zahn«, bei der zwei separate Körper sich im Kampf

<sup>65</sup> Vgl. Ivanović: »Wundgeheilt«, S. 420.

<sup>66</sup> Celan: Hafen. In: NKG, S. 192.

<sup>67</sup> Celan: Hafen. In: NKG, S. 192.

<sup>68</sup> Barthes: Die helle Kammer, S. 35.

<sup>69</sup> Barthes: Die helle Kammer, S. 35–36.

<sup>70</sup> Jacques Derrida: Was ist Dichtung?. Berlin 1990.

zielgerichtet punktuelle Verletzungen zufügen. *Punctum* ist Zufall, »Wurf der Würfel«, <sup>71</sup> und entspricht schon allein deshalb keiner derartigen Strategie. Zudem entzieht sich das Konzept zeitlicher Linearität und räumlichen Demarkationslinien. Die Gegenseitigkeit der Verwundung im *punctum* – das, was man seine doppelte Stoßrichtung nennen könnte – lässt sich in Vorstellungen eines zeitlichen Nacheinanders von Verwundungen ebenso wenig fassen wie eines räumlichen Nebeneinanders von sich verwundenden Körpern. Wenn Barthes erklärt, *punctum* sei das, was »in meinen Augen [...] hervorsticht« <sup>72</sup> und mich »besticht« <sup>73</sup> so erscheint fraglich, aus wessen Richtung der hier zugefügte Stich eigentlich kommt. Ist es wirklich der Text, der sich als verletzt und verletzend erweist, wenn die Verwundung doch immer schon durch die Augen der Betrachtenden erfolgt? Noch deutlicher wird dieses Paradox, wenn Barthes das *punctum*, den »Pfeil«, der aus dem Zusammenhang »hervor[schießt], um mich zu durchbohren«, <sup>74</sup> gegen Ende seines Essays auf einmal eine »Zutat« nennt:

Und noch ein Letztes zum *punctum*: ob es nun deutliche Konturen aufweist oder nicht, es ist immer eine Zutat: es ist das, was ich dem Photo hinzufüge und was dennoch schon da ist. <sup>75</sup>

Wie das Trema (griech. für »Loch«, »Punkt des Würfels«), der horizontal gelegte Doppelpunkt über dem »o«, ist das *punctum*, der »Wurf der Würfel« <sup>76</sup>, immer ein »Doppel-Punctum«: Barthes' Pfeil fliegt stets in zwei Richtungen. Wer ihn geschossen hat – Text oder Lesende – wird nicht zu klären sein. Ja eine Auflösung der Frage scheint mit Blick auf die vom *punctum* zugefügte Verwundung auch nicht zielführend, da diese gegenseitige Verletzung eben in der Verunsicherung, dem Verschwimmen von Text- und Subjektgrenzen besteht. An dieser wunden Stelle stehen sich Text und Lesende offen gegenüber und gehen ineinander über. Was mich trifft, ist, was ich »hinzufüge und was dennoch schon da ist«. <sup>77</sup> Oder wie es bei Tawada heißt:

Als ich in Göschenen übernachtete, fielen im Traum diese Steine auf meinen Kopf, wie schmerzhaft Wortlaute. Ich verletzte mich aber nicht, denn ich wurde zu einem Teil des Ortsnamens, indem ich ihn wiederholte. <sup>78</sup>

---

<sup>71</sup> Barthes: Die helle Kammer, S. 36.

<sup>72</sup> Barthes: Die helle Kammer, S. 52.

<sup>73</sup> Barthes: Die helle Kammer, S. 52.

<sup>74</sup> Barthes: Die helle Kammer, S. 35.

<sup>75</sup> Barthes: Die helle Kammer, S. 65.

<sup>76</sup> Barthes: Die helle Kammer, S. 36.

<sup>77</sup> Barthes: Die helle Kammer, S. 65.

<sup>78</sup> Tawada: »Im Bauch des Gotthards«, S. 99.

In Ermangelung klarer Grenzziehungen wirkt diese Steinschlagszene eigentlich gewaltlos: »Wundgeheilt«<sup>79</sup> durchdringen sich die Sprecherin und der Name ihres Aufenthaltsorts. Tawadas Reisende verletzt sich nicht, aber sie macht den Mund auf. Konfrontiert mit den »schmerzhaft[e]n Wortlaute[n]« rundet sie wie Kafkas Landarzt die Lippen. Und wo er pfeift, spricht sie ein ›ö‹.

## **Closer Reading. »[F]ührend verstehen«, mehrsprachig lesen**

Das ›ö‹, die offene, aber undurchsichtige Wunde im Text, erscheint auch in *Wer herrscht?* als widerständige Öffnung. An dieser Stelle tut sich keine Wahrheit hinter dem Text auf, sondern die Grenzen des Gedichts werden durchlässig – auf eine Weise, die auch die Lesenden nicht unversehrt lässt.

Im Griff zum Wörterbuch und auf den Spuren von Celans Lektüren habe ich im vorangehenden Kapitel die mehrsprachige Geschichte der Umlautung von ›Gosch‹ zu ›Gösch‹ rekonstruiert. Die Suchbewegung, die Celan im Verweis auf den »erkämpfte[n] Umlaut im Unwort« (V. 23) anstößt, erschien mir damit am Ende jedoch keinesfalls abgeschlossen. Wer beginnt, auf die zarten Abtönungen und Vokaltrübungen in Celans Text zu achten, der wird, mit Kafka gesprochen, vielmehr seine »frühere Ruhe nicht mehr wiedererkennen«.<sup>80</sup> War mit dem Umlaut nicht vielleicht schon das ›ä‹ in »erkämpft« gemeint – oder in »Häuser« (V. 18), »Sätteln« (V. 14), »später« (V. 13), »zahlenbedrängt« (V. 1)? Auch das Verb »höre« (V. 12) und das Wort »grenzgöttisch« (V. 17) tragen einen Umlaut in sich. In vormals einsprachig gelesenen Wörtern erkannte ich in jedem Umlautpünktchen nun Spuren historischer Mehrsprachigkeit. Zunehmend wich damit auch meine Sicherheit in der Identifikation mehrsprachiger Stellen. Mit Barthes gesprochen stellte sich mir die Frage: Wie viel Mehrsprachigkeit habe ich Celans Text ›hinzugefügt‹ und wie viel steckte eigentlich in ihm?

Mit Celans Umlaut ist mir so vielleicht genau das passiert, wovor Lange bezüglich des Nuancen-Lesens warnt: Je länger ich das ›ö‹ anschaute, desto unklarer wurde mir die Lage. Was hatte ich hineingelesen, was war da? Wie bei Kafka und Tawada zeigte sich so auch in meiner Lektüreerfahrung: Nähe ist nicht gleich meisterhafte Kontrolle über den Gegenstand. Tawadas Erzählerin wird von ihrer Vertiefung ins ›ö‹ wortwörtlich ›erschlagen‹. Kafkas Landarzt sieht sich nach

<sup>79</sup> Celan: Hafen. In: NKG, S. 192.

<sup>80</sup> Franz Kafka: »Rede über die jiddische Sprache« [ursprünglich: »Einleitungsvortrag über den Jargon«]. In: Ders.: Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlaß. Frankfurt/Main 1953, DLA, BPC:L134, S. 421–426, hier S. 426.

seiner eingehenden Betrachtung der undurchdringbaren offenen Wunde hilflos der Gewalt der Dorfgemeinschaft ausgeliefert. Auch meine Interpretation setzt sich spätestens hier offen dem Zweifel aus, sich mit dem »ö« in »Gauklergösch« (V. 20) in einem Detail verloren zu haben, das vielleicht nicht einmal der »erkämpfte Umlaut« (V. 23) war.

Wie passt das zum Verfahren des *close reading*, das doch gemeinhin als eine kontrollierte, wenn nicht gar kontrollierende Lektüretechnik gilt? Auch Erhard Schüttpelz, dessen Abhandlung *Deutland* (2023) die Debatten um das Lesen in der germanistischen Öffentlichkeit jüngst neu entfacht hat,<sup>81</sup> erzählt die Geschichte der Einzeltextlektüre als Geschichte der »Ermächtigung des Interpretens«.<sup>82</sup> Schüttpelz beschreibt eine »Hegemonie der Hermeneutik«, die sich im sportlichen Wettstreit von Wissenschaftler:innen ausdrücke, Texte immer »besser verstehen« zu wollen.<sup>83</sup> Das damit verbundene Leitbild des »professionelle[n] Leser[s]«, der sich im Interpretieren immer weiter »trainier[t]«,<sup>84</sup> verbessert und perfektioniert, bestimme unser Fach schon seit dem späten 19. Jahrhundert. Doch nicht nur das

---

**81** Zur durchaus kontrovers geführten Diskussion um *Deutland* vgl. die Beiträge von Thomas Steinfeld und Eva Geulen, sowie Schüttpelz' Replik darauf, alle erschienen im *Merkur*: Thomas Steinfeld: »Eigentlich bin ich lieber Student als Professor«. Zu Erhard Schüttpelz' »Deutland«. In: *Merkur* 893 (2023), S. 67–72; Eva Geulen: »Professionalisierungsschicksale der Neuphilologien. Eine Replik auf Erhard Schüttpelz und Thomas Steinfeld«. In: *Merkur* 897 (2024), S. 57–65; Erhard Schüttpelz: »Diesseits von Deutland. Replik auf Eva Geulen und Thomas Steinfeld«. In: *Merkur* 899 (2024), S. 64–75.

**82** Erhard Schüttpelz: *Deutland*. Berlin 2023, S. 12. Schüttpelz' Arbeit rekonstruiert die historische Entstehung der Konvergenz von »Philologie, Hermeneutik und Literaturinterpretation«, die ihmzufolge bis heute die Germanistik bestimmt. Mit der Etablierung der Neuphilologien habe sich Ende des 19. Jahrhunderts eine Abkehr von der Praxis des Kommentierens, Historisierens und Korrigierens vollzogen. Abgelöst wurden diese philologischen Praktiken der »Höheren Kritik« von der Praxis der »gekonnte[n] Einzeltextinterpretation«, die sich zur Kernpraktik der Germanistik entwickeln sollte. Diesen Status habe sie spätestens mit der Moderne erreicht – und seither nicht mehr eingebüßt. (Schüttpelz: *Deutland*, S. 12 & 20).

**83** Schüttpelz: *Deutland*, S. 17 & 7. Dabei legt Schüttpelz einen »weiten« Hermeneutik-Begriff an, der sich nicht nur auf Schleiermacher oder Gadamer bezieht, sondern auf die Praxis der Einzeltextinterpretation im Allgemeinen. In diesem Sinne hermeneutisch ausgerichtet, so definiert es Schüttpelz in Anschluss an Steffen Martus, seien literaturwissenschaftliche Texte, die »einen einzelnen oder mehrere literarische Texte in den Mittelpunkt stellen und diese Texte »besser verstehen« wollen«. (Martus zit. n. Schüttpelz: *Deutland*, S. 7.). Das Zitat entstammt: Steffen Martus: »Interpretieren – Lesen – Schreiben. Zur hermeneutischen Praxis aus literaturwissenschaftlicher Perspektive«. In: Andreas Kablitz, Christoph Marksches & Peter Strohschneider (Hg.): *Hermeneutik unter Verdacht*. Berlin/Boston 2021, S. 45–82, hier S. 49.

**84** Schüttpelz: *Deutland*, S. 137.



Fach: auch seinen Gegenstand, die Literatur. Die »extremen Hauptwerke«<sup>85</sup> der Moderne, so Schüttpelz, seien im Zeichen einer »antizipierte[n] Hermeneutik«<sup>86</sup> entstanden: »Joyce, Proust, Kafka, Musil, Beckett und noch einige andere« hätten auf einen Leser hingeschrieben, der »ebenso gut ausgebildet ist wie der Autor«: ein »idiosynkratische[r] Virtuose«.<sup>87</sup> Darauf, wie diese »antizipierte Hermeneutik«<sup>88</sup> die literarischen Texte der Moderne prägt, geht Schüttpelz in seiner schmalen Abhandlung nicht ein, denn dies erfolge »auf so unterschiedliche Weise, dass der Hinweis erst einmal genügen soll: Hic sunt leones«.<sup>89</sup> Der Blick in die Texte (den Schüttpelz im Anschreiben gegen das *close reading* vielleicht auch programmatisch auslässt) erscheint mir an dieser Stelle jedoch entscheidend – denn eben hier lässt sich, so meine These, die Traditionslinie eines anderen *close reading* freilegen als das des kennerhaften Virtuosen.

Schon in meinen punktuellen Kafka-Lektüren deutet sich an: Wenn die »extremen Hauptwerke«<sup>90</sup> der modernen Literatur tatsächlich für virtuose *close reader* verfasst wurden, so nicht zwangsläufig, um die »Ermächtigung des Interpreten« zum »professionellen Leser« zu affirmieren.<sup>91</sup> Nähe wird so, zumindest von Franz Kafka, durchaus begrüßt. Doch sucht er in der Detailbetrachtung eine andere Nähe hervorzukitzeln als die Nähe der kontrollierten Genauigkeit. Gerade die nahe Betrachtung wird bei ihm – etwa im *Landarzt* – zum Moment des Kontrollverlusts, der Überforderung und Entmachtung. Die literarische Figur des Mediziners, der, wie es sein Beruf verlangt, eine genaue Examinierung der Wunde vornimmt, dabei aber gerade nicht zu einer »professionellen« Lesart vordringt, sondern nur leise pfeift, veranschaulicht: Einzeltextlektüre ist nicht gleich Einzeltextlektüre, *close* nicht gleich *close*. Der Gang ins Detail kann »gekonnt[]«<sup>92</sup> ausgeführt werden, aber eben auch überfordern, zu stark berühren, die Sicht vernebeln. Oft liegen diese zwei Formen der Nähe gar nicht weit voneinander entfernt.

85 Schüttpelz: Deutland, S. 138.

86 Schüttpelz: Deutland, S. 137.

87 Schüttpelz: Deutland, S. 137, Hervorhebung im Original.

88 Schüttpelz: Deutland, S. 137.

89 Schüttpelz: Deutland, S. 138.

90 Schüttpelz: Deutland, S. 138.

91 Schon die James Joyce zugeschriebene Bemerkung zu *Ulysses* – »I've put in so many enigmas and puzzles that it will keep the professors busy for centuries arguing over what I meant, and that is the only way of insuring one's immortality.« – scheint, sofern sie tatsächlich von ihm getroffen wurde, offenkundig mit einem Augenzwinkern versehen, das enträtselnden Lektüren vielmehr den Wind aus den Segeln nimmt als diese Art des Lektüresports »steigern« (Schüttpelz: Deutland, S. 137) und anzutreiben zu wollen. (Vgl. William M. Chace: »Did Joyce really say that?«. In: James Joyce Quarterly 16/1–2 (2022), S. 157–159).

92 Schüttpelz: Deutland, S. 12.

Perfektionistische Detailversessenheit kann jederzeit in Kontrollverlust umschlagen: Wenn Lesende ›sich im Detail verlieren‹ kommt ihnen, wie es die Redensart besagt, nicht nur die Kontrolle über den Gegenstand abhanden, sondern zugleich über sich selbst. Das zeigt sich eindrücklich in Kafkas Tagebucheintrag zum ›ö‹, in dem der Autor sich als *close reader* hervortut:

Ich lebe nur hie und da in einem kleinen Wort, in dessen Umlaut (oben »stößt«) ich zum Beispiel auf einen Augenblick meinen unnützen Kopf verliere. Erster und letzter Buchstabe sind Anfang und Ende meines fischartigen Gefühls.<sup>93</sup>

Nähe wird vom detailverliebten Kafka hier unterschiedlich gelebt und erlebt. Auch er hält sich an die »klar konturierten Buchstaben«,<sup>94</sup> die Gewährsmänner scharfsinniger Kritik. Inmitten dieses kontrollierten Detailstudiums, zwischen dem Anfangs- und dem Endbuchstaben des Worts, eröffnet sich im ›ö‹, dem Umlaut, jedoch eine andere Form der Lektüre: ein überwältigendes Ausufern, bei dem die Grenzen des rationalen Subjekts in einem »fischartigen Gefühl[]«<sup>95</sup> verschwimmen. Dass diese beiden vermeintlich konträren Lektüremodi in der Betrachtung eines einzigen Wortes zusammentreffen, unterstreicht: Die dichte Textlektüre der Einzelinterpretation erscheint bei Kafka weitaus dialektischer als im Leitbild des kontrollierten »Virtuosen«.<sup>96</sup> Kontrolle und Kontrollverlust, Halt und Haltlosigkeit sind hier auf engstem Raum vereint – Barthes »Koexistenz«<sup>97</sup> von *studium* und *punctum* nicht unähnlich.

Der Modus der nahen Betrachtung erscheint für Kafka somit nicht per se problematisch, denn er eröffnet auch eine Form der Nähe, die der Autor offen befürwortet. Wenn er die Zuhörenden in seinem *Einleitungsvortrag über den Jargon* dazu ermutigt, »ganz nah« an die von ihnen skeptisch beäugte Sprache heranzutreten, so nicht, um diese »besser«,<sup>98</sup> sondern um sie »führend zu verstehen«.<sup>99</sup> Wer den ›Jargon‹ derart nah an sich heranlässt und von ihm bewegt wird, der bleibt es nachhaltig. Auch wenn er vom Geschehen zurücktritt, wird er seine »frühere Ruhe nicht mehr wiedererkennen«.<sup>100</sup> Bezieht man Kafkas Schlagwort

93 Kafka: Tagebücher 1910–1923, S. 60.

94 Ortlieb: »Unschärfe«, S. 255.

95 Kafka: Tagebücher 1910–1923, DLA, BPC:L136, S. 60.

96 Schüttpelz: Deutland, S. 137, Hervorhebung im Original.

97 Barthes: Die helle Kammer, S. 52.

98 Schüttpelz: Deutland, S. 7. Aufgrund des daraus resultierenden Wettstreits zwischen Interpreten spricht Schüttpelz auch vom »agonale[n]« Lesen (Schüttpelz: Deutland, S. 8).

99 Kafka: »Rede über die jiddische Sprache«, S. 425–426.

100 Lao-Tse: Die Bahn und der rechte Weg des Lao-Tse. Leipzig 1912, DLA, BPC:QY006, S. 7.

des ›führenden Verstehens‹ auf die Praxis des Lesens, lässt es sich durchaus mit dem *close reading* der Einzeltextlektüre verknüpfen, doch eben nicht im Sinne der wetteifernden Lektüre eines Profis. Kafkas Vorstellung der nahen Lektüre schließt »fischartige[] Gefühl[e]« – Glitschiges, Ungreifbares und Irrationales – mit ein, nimmt man den Tagebuchschreiber beim Wort, »leb[t]« sie sogar davon.<sup>101</sup> Gerade in der Nähe erkennt der Autor also die Möglichkeit für ein Verstehen jenseits virtuos-kontrollierter Professionalisierung. Und eben hier wird es mehrsprachig.

Der »professionelle« *close reader*, so Schüttpelz in *Deutland*, scheint auf die Absicherung durch Einsprachigkeit existenziell angewiesen:

Es scheint eine Regel der modernen Literaturtheorie zu sein, dass sie sich die Innovation vor allem an einem Material vornimmt, das eine maximale Spannung zwischen sprachlicher Komplexität und sprachlicher Vertrautheit verspricht, und damit eine Perfektibilität, die in der Moderne anscheinend nur im Vollbesitz der »eigenen Sprache« bewältigbar erscheint. Diese Bevorzugung von Dichtung und Literatur der »eigenen Sprache« verlangt eine Begründung, die hier nur vorläufig gegeben werden kann. Es scheint in der Moderne, als sei eine Weiterentwicklung der Literaturtheorie nur bei maximaler Kompetenz möglich, oder als sei die Überzeugungskraft der Literaturtheorie dort am plausibelsten, wo der Übergang zwischen Interpretieren und Theoretisieren nicht durch sprachliche Brüche und Unkenntnisse gefährdet wird: neuphilologisch und nationalphilologisch. Allem Anschein nach würde sonst nämlich die Autorität des Theoretikers durch die Gefahr einer Korrektur durch »native speakers« oder spezialisierter Philologen gefährdet.<sup>102</sup>

In der Geschichte der Germanistik findet dieses Leitbild der einsprachigen Lektüre im historischen Verlauf in der Tat immer weitere Multiplikatoren – an prominenter Stelle unter denen, die den Begriff der »Hermeneutik« im 20. Jahrhundert neu für sich beanspruchen. So erklärt Hans-Georg Gadamer in *Wahrheit und Methode* (1960): »Nur wenn wir einen Text verstehen – also mindestens die Sprache beherrschen, um die es sich handelt –, kann er ein sprachliches Kunstwerk für uns sein.«<sup>103</sup> Mehrsprachige Lektüren schließt das entschieden aus, denn: »Solange wir noch variable Gliederungsformen probieren oder zwischen solchen schwanken, [...] sehen wir noch nicht, was ist.«<sup>104</sup> Für Gadamer steht fest: Nur, was »uns ›klar‹ ist, ist für uns als künstlerisches Gebilde da.«<sup>105</sup>

<sup>101</sup> Kafka: Tagebücher 1910–1923, DLA, BPC:L136, S. 60.

<sup>102</sup> Schüttpelz: *Deutland*, S. 120–121.

<sup>103</sup> Hans-Georg Gadamer: *Hermeneutik I. Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen 2010, S. 97.

<sup>104</sup> Gadamer: *Hermeneutik*, S. 97.

<sup>105</sup> Gadamer: *Hermeneutik*, S. 97.

Im Schatten dieser betont einsprachigen Literaturwissenschaft erzählt die Literatur – von Kafka bis Tawada – eine andere Geschichte des *close reading*. Sie handelt von Formen naher Betrachtung, bei denen uns die Dinge ›unklar‹ werden. In der Tat ist das »künstlerische Gebilde«, der Text in diesem Lektüremodus nicht einfach »da«. Er liegt nicht als fixierter Untersuchungsgegenstand vor seinen Lesenden, sondern sie kommen ihm näher, lesen sich ein und hinein, kommen ihm zu nah, weichen zurück. Vielleicht wäre daher eher von einem *closer reading* zu sprechen, denn die Nähe, um die es hier geht, lässt sich nicht fest vermessen. Sie liegt – im Gegensatz zu Gadamer's festsetzender Deixis »da« – in Bewegungen der Annäherung, die die Grenzen zwischen lesendem Subjekt und gelesenen Objekt verschwimmen lassen. Das Schwanken, das für Gadamer das Verstehen verhindert, wird im ›führenden Verstehen‹ zur Grundbedingung des Lesens. Mit diesem Schwanken tritt die Mehrsprachigkeit in die Lektüre – jenes »Babel«, über das Kafka schreibt: »Ich habe Erfahrung und es ist nicht scherzend gemeint, wenn ich sage, daß es eine Seekrankheit auf festem Lande ist.«<sup>106</sup>

Zeitgleich mit Gadamer, der in den 1960er Jahren das nationalphilologische Narrativ des *close reading* weiterstrickt, schreibt Paul Celan an dieser anderen Traditionslinie des *closer reading* weiter. Denn während die Frage *Was muss man wissen, um Celans Gedichte zu verstehen?* zwar noch nicht Jahrhunderte lang, wie Joyce es für den *Ulysses* vorhersagte, aber doch immerhin seit einem guten halben Jahrhundert Hermeneutiker im engen wie ›weiteren‹ Sinne umtreibt,<sup>107</sup> wertete Celan selbst das Fühlen wiederholt gegenüber dem Wissen auf. Sein Plädoyer »Gegenständlichkeit, Gegenständigkeit der Gedichte: Anschauung kein Durchschauen«<sup>108</sup> aus den Notizen für die Büchnerpreisrede wird er im Verlauf der 1960er Jahre immer wieder aufgreifen. Wie im Kapitel zu Celan und der Studentenbewegung dargelegt wurde, bestärkt er 1968 so etwa Gisela Dischner im

**106** Franz Kafka: »Beschreibung eines Kampfes«. In: Ders.: Historisch-Kritische Ausgabe sämtlicher Handschriften Drucke und Typoskripte. Hg. v. Roland Reuß in Zus. m. Peter Staengle & Joachim Unseld. Frankfurt/Main/Basel 1999, S. 128–131.

**107** So etwa Peter Horst Neumann, vgl. dazu: Peter Horst Neumann: »Was muß ich wissen, um zu verstehen? Paul Celans Gedicht ›Die Schleuse‹, ein Gedicht für Nelly Sachs«. In: Celan-Jahrbuch 4 (1991), S. 27–38. Zur Beschäftigung der Celan-Forschung mit dieser Fragestellung vgl. zudem Barbara Wiedemann: »LESEN SIE! IMMERZU NUR LESEN‹: Celan-Lektüre und Celans Lektüren.« In: *Poetica* 36/1–2 (2004), S. 169–191, hier S. 171. Kritisch aufgegriffen wurde die Frage jüngst auch von Caradonna: Vgl. Chiara Caradonna: *Opak. Schatten der Erkenntnis in Paul Celans Meridian und im Gedicht ›Schwanengefahr‹*. Göttingen 2020.

**108** TCA/M, Nr. 190, S. 97.

›führenden Verstehen‹.<sup>109</sup> Auf Dischners Aussage, die Lektüre von Celans Gedicht *Mapesbury Road* habe sie »traurig gemacht«,<sup>110</sup> antwortet er:

Es ist gut, daß »Mapesbury Road« Dich traurig gestimmt hat: da können dann, wie unter den Brücken, die Züge durch [...]. Und das Gedicht wendet sich Dir zu, it stands up.<sup>111</sup>

Hier wird eine affektive Form der Lektüre affirmiert, die Begegnung und Verständigung zu ermöglichen scheint, ohne dass die Widerständigkeit des Textes verloren geht. In der Zuwendung behauptet sich das Gedicht zugleich und erhebt sich, bekräftigt durch einen Sprachenwechsel: »it stands up«. Ausgerechnet seine »Gegenständlichkeit, Gegenständigkeit«<sup>112</sup> macht das Gedicht also zu einem unfixierbaren Gegenstand. Im ›führenden Verstehen‹ treten Text und Lesende vielmehr in ein dynamisches Wechselspiel ein, in dem sowohl das Gedicht als auch diejenigen, die vor ihm stehen, in Bewegung geraten und die Grenzen zwischen ihnen durchlässig werden: »[D]a können dann [...] die Züge durch« – oder die Pfeile, Würmer, Bälle und Steine.

In der Zeit seiner intensiven Kafka-Lektüren in Le Vésinet Mitte der 1960er Jahre studiert Celan unter anderem auch die chinesische Philosophie und streicht sich in *Die Bahn und der rechte Weg des Lao-Tse* eine Stelle an, welche die hier skizzierten konkurrierenden Verständnisse von *close reading* – als professionelles Verstehen – und *closer reading* – als ›führendes Verstehen‹ – noch einmal auf den Punkt bringt. Gadamer schreibt 1960: »[Nur was] uns ›klar‹ ist, ist für uns als künstlerisches Gebilde da«.<sup>113</sup> Celan markiert sich 1965 bei Lao-Tse: »[K]lar siehet, wer von Ferne sieht, und nebelhaft, wer Anteil nimmt.«<sup>114</sup>

Während die Literaturwissenschaft lange Zeit ganz klar das professionelle Verstehen als ihr Metier ansah – wie Schüttpelz zeigt, auch auf Kosten der Mehrsprachigkeit –, gibt es, wie Eva Geulen in ihrer Replik auf *Deutland* hervorhebt, in den letzten Jahren durchaus

**109** Vgl. Kap. 7 – *Give the word* (1965). *Schibboleth an der Grenze zum Spätwerk*, insbesondere der Abschnitt »Das parteiparolige ist das übertünchende«. *Rote Parolen, ›grauere Sprache‹*.

**110** Dischner an Celan, 01.05.1968. In: Celan/Dischner, Nr. 81, S. 88.

**111** Celan an Dischner, 04.05.1968. In: Celan/Dischner, Nr. 82, S. 89–90, hier S. 90.

**112** TCA/M, Nr. 190, S. 97.

**113** TCA/M, Nr. 190, S. 97.

**114** Lao-Tse: *Die Bahn und der rechte Weg des Lao-Tse*. Leipzig 1912, DLA, BPC:QY006, S. 7. Die Passage ist in Celans Exemplar mit einer Randanstreichung versehen.

Bemühungen der Literaturwissenschaften, sich über das Verhältnis von professioneller Lektüre zu nicht-, anti- oder, mit dem vom aktuellen Jargon hier vorgesehenen Präfix, postkritischer Literaturrezeption (und -Produktion) zu verständigen.<sup>115</sup>

Mit Ansätzen wie ›close but not deep‹, ›reparative reading‹ oder ›surface reading‹ rückte die Vorstellung eines anderen *close reading*, die sich, so meine These, abseits des Wissenschaftsdiskurses, in der Literatur, schon seit der Moderne entfaltet, jüngst auch ins Zentrum der Literaturwissenschaft. Gegenwärtige Strömungen wie die *Affect Studies* und die *Post-Critique*, aus denen die genannten Konzepte stammen, erkunden aus literaturtheoretischer Perspektive, was es bedeutet, »führend zu verstehen«.<sup>116</sup> Unter Einbezug dieser gegenwärtig geführten Debatten möchte ich mich abschließend der nicht unerheblichen Frage zuwenden, wie sich über das ›führende Verstehen‹ wissenschaftlich sprechen lässt und was dies für die Erforschung literarischer Mehrsprachigkeit heißen könnte. Denn auch wenn sich von Kafkas Landarzt und Tawadas Reisender viel über das ›führende Verstehen‹ lernen lässt, eröffnen die Ausdrucksweisen, zu denen beide finden, für den literaturwissenschaftlichen Diskurs kaum gangbare Wege. Ziel einer literaturwissenschaftlichen Analyse kann es nicht sein, am Ende nur Umlaute nachzusprechen oder leise zu pfeifen. Wie aber dann über die Texte schreiben? Im Verlauf meiner Arbeit habe ich immer wieder Versuche gewagt, mehrsprachige Gedichte »führend zu verstehen«,<sup>117</sup> die sich gewiss noch ausbauen ließen. Wenn ich sie nun im Kontext aktueller Theoriedebatten verorte, so also nicht, um einen neuen methodischen ›Königsweg‹ zu präsentieren. Wohl aber, um Impulse zu setzen, wie sich gegenwärtige Lektürepraktiken ausgehend von Celans ›grauer Mehrsprachigkeit‹ anders denken und neu ausrichten ließen.

## **Reparative, surface, manifest, latent. Mit Celan zwischen allen Schulen**

Jenseits von *Deutland*, der germanistischen Hochburg des *close reading*, eröffnet der Stanforder Literaturwissenschaftler Franco Moretti mit seiner Studie *Distant Reading* 2013 einen alternativen Lektürehorizont: den des empirischen Fernlesens.<sup>118</sup> Die Praktik des *close reading* ist damit jedoch keinesfalls schon vom Tisch – weder in Deutschland noch in den USA. Vielmehr erweist sich die

---

115 Geulen: »Professionalisierungsschicksale der Neuphilologien«, S. 60.

116 Kafka: »Rede über die jiddische Sprache«, S. 425–426.

117 Kafka: »Rede über die jiddische Sprache«, S. 425–426.

118 Vgl. Franco Moretti: *Distant reading*. London 2013.

Distanzierung als eine unter verschiedenen Bewegungen der Literaturwissenschaft in den vergangenen Jahren: darunter auch die angesprochenen Versuche, *close reading* anders zu praktizieren als im Sinne der »professionellen« Einzeltextlektüre. Literaturwissenschaftler:innen der *Affect Studies* und *Post-Critique* wollen weg vom Durchschauen und Durchbohren von Texten, doch damit lange noch nicht weg vom Text. Angeschrieben wird in diesen, vor allem US-amerikanischen Diskursen, gegen eine Form der Lektüre, die sie nach Paul Ricoeur unter dem Schlagwort »hermeneutics of suspicion«<sup>119</sup> (dt. »Hermeneutik des Verdachts«) fassen – eine Praktik des Aufdeckens verborgener Wahrheiten im Text durch einen gelehrten Wissenschaftler. Schüttpelz würde sagen: durch den professionellen »Virtuosen«<sup>120</sup> der Einzeltextlektüre.

In ihrem Essay *Paranoid Reading and Reparative Reading. Or, You're So Paranoid, You Probably Think This Essay Is About You* (2003) nennt Eve Kosofsky Sedgwick ihn einen »paranoiden Leser«, der seinem Umfeld von Grund auf misstraut und dieses Misstrauen durch Enthüllungen, im Aufdecken von Verschwörungen zu bekämpfen sucht: »Paranoia trusts in exposure«.<sup>121</sup> Wenn Sedgwick dem Leser Paranoia attestiert, dreht sie den Spieß einer Tradition um, in der der Interpret mit ärztlich diagnostischem Blick die Objekte seiner literaturwissenschaftlichen »Untersuchung« durchleuchtet.<sup>122</sup> Nicht der Text erscheint bei Sedgwick als Patient, sondern der Leser, dessen »professionelle« Rolle damit ins Wanken gerät. Den Impuls zu dieser Neuausrichtung verwurzelt die queerfeministisch engagierte Autorin in der Erfahrung jener realen Gewalt, die queere Personen durch den gesellschaftlichen Röntgenblick (»the x-ray gaze of the paranoid impulse«<sup>123</sup>) erleiden – die Aufforderung, sich offenbaren zu müssen und die damit verknüpften Pathologisierungen. Sie fragt: »What does a hermeneutics of suspicion and exposure have to say to social formations in which visibility itself constitutes much of the

119 Eve Kosofsky Sedgwick: »Paranoid Reading and Reparative Reading. Or, You're So Paranoid, You Probably Think This Essay Is About You«. In: Dies.: *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham 2003, S. 124–151, hier S. 138.

120 Schüttpelz: *Deutland*, S. 137.

121 Sedgwick: »Paranoid Reading and Reparative Reading«, S. 138.

122 Zur Diskussion pathologisierender Rhetoriken und des »ärztlichen Blicks« in der Literaturwissenschaft vgl. zudem: Avril Tynan: »Overreading Illness. Interpretation and Narrative Absence«. In: *Storyworlds. A Journal of Narrative Studies* 11/2 (2019), S. 27–52; Peter Fifield: »Is literary history sick? Thoughts on a Declinist Trope«. In: *Modernism/modernity* 6/2 (2021), Web: <https://modernismmodernity.org/forums/posts/fifield-literary-history-sick>. Letzter Aufruf am 07.10.2024.

123 Sedgwick: »Paranoid Reading and Reparative Reading«, S. 149.

violence?«<sup>124</sup> Diese Benennung des Enthüllens, Entkleidens und Aufdeckens als Gewalt erinnert im Zusammenhang des vorliegenden Kapitels an den Ausruf des aufgepeitschten Dorf mobs in Kafkas *Landarzt*, in dem das Entkleiden als erste Stufe der Gewalteskalation erscheint:

»Entkleidet ihn, dann wird er heilen,  
Und heilt er nicht, so tötet ihn!  
'S ist nur ein Arzt, 's ist nur ein Arzt.«<sup>125</sup>

Wenn Celan diese Zeilen in einem Brief an Reinhard Federman vom 23.02.1962 aufgreift, indem er sich die Rolle von Kafkas Figur regelrecht auf den Leib schreibt und unterzeichnet mit

*Pawel Lwowitsch Tselan*  
Russkij poët in partibus nemetskich infidelium  
's ist nur ein Jud –<sup>126</sup>

solidarisiert er sich inmitten der ›Goll-Affäre‹ mit Kafkas Landarzt als einem, der durch Enthüllungspraktiken bedrängt wird. Auch Celan kennzeichnet das Entkleiden dabei als eine diskriminierende Praxis – der antisemitischen Stigmatisierung.<sup>127</sup>

Doch noch einmal zurück zu Sedgwick. Die Form eines anderen *close reading*, die sie dem gewaltvollen Enthüllen entgegensetzt, erinnert nämlich ebenfalls an Kafkas *Landarzt*: Sie folgt dem gleichen Impuls wie der anerkennende Pfiff des Protagonisten vor der offenen Wunde. Unter dem Schlagwort »reparative reading«<sup>128</sup> plädiert Sedgwick für ein Heilen der Wunden, die die Gesellschaft stigmatisierten Individuen geschlagen hat. Bewirkt wird diese Heilung ihrzufolge jedoch gerade nicht durch operative ärztliche Eingriffe, sondern durch liebevolles Anerkennen: eine zugewandte Lektüre, die den Text nicht kontrollierend durch-

<sup>124</sup> Sedgwick: »Paranoid Reading and Reparative Reading«, S. 140.

<sup>125</sup> Kafka: »Ein Landarzt«, DLA, BPC:L133, S. 152.

<sup>126</sup> Celan an Reinhard Federmann, 23.02.1962. In: Die Pestsäule 1, 9 (1972), S. 17–21, hier S. 18.

<sup>127</sup> In einem nicht abgesandten Brief an Adorno vom 26.01.1962, den Celan als פאול צ'לן (Paul Celan in hebräischer Schrift) unterschreibt, fasst er den Akt des Entkleidetwerdens aus Kafkas *Landarzt* noch expliziter als Erfahrung von Antisemitismus, der sich für ihn auch daran zeigt, seine jüdische Zugehörigkeit abgesprochen zu bekommen: »Lieber Herr Professor,... 's ist nur ein Jud... Nein, auch das nicht. Ich werde jetzt – nein: nicht erst jetzt – folgerecht auch ›entjudet‹ bzw. meines Judentums entkleidet« (Celan an Adorno, 26.01.1962. In: Frankfurter Adorno-Blätter VIII. Hg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt/Main 2003, S. 192–193).

<sup>128</sup> Sedgwick: »Paranoid Reading and Reparative Reading«, S. 150.



leuchtet und untersucht, sondern sich von ihm ›überraschen‹ (»surprise«<sup>129</sup>) lässt, wahrnimmt und anerkennt – wie Kafkas pfeifender Arzt.

Wie solch eine Lektüre praktisch aussehen könnte, bleibt in ihren Ausführungen allerdings offen. Wie die Queer-Theoretikerin Heather Love festhält, stellt Sedgwick mit dem ›reparative reading‹ in erster Linie eine »ethical category«<sup>130</sup> vor – also: ein Lektüre-Ethos, eine Haltung gegenüber dem Text. Daran anschließend präsentiert Love selbst in *Close but not deep. Literary Ethics and the descriptive turn* (2010) konkrete Lektüreverfahren. Unter Rückgriff auf sozialwissenschaftliche Ansätze entwickelt sie ein Lektüreform, bei der sich der oder die Lesende möglichst zurücknimmt und statt zu interpretieren nur noch beschreibt: »refusing the role of privileged messenger prescribed by hermeneutics and emphasizing instead the minimalist but painstaking work of description«.<sup>131</sup> Methodisch verwirklicht sieht sie diese Zurückhaltung in Lektüren, die dezidiert dicht am Text arbeiten, jedoch ohne sich in ihn zu vertiefen und ohne mehr hinzuzufügen als Beschreibung:

They are close, but they are not deep; rather than adding anything ›extra‹ to the description, they account for the real variety that is already there.<sup>132</sup>

Damit greift Love das Modell des *Surface Reading* auf, das ein Jahr zuvor von Sharon Best und Stephen Marcus als neue Lektürepraktik der Gegenwart vorgestellt wurde. Unter dem programmatischen Überschrift »Reading ›The Way we read now‹« grenzen sich die Autor:innen von einer Tradition des *close reading* ab, die sie – in Resonanz mit Sedgwicks Kritik am ärztlichen Röntgenblick auf Texte – als »symptomatic reading« bezeichnen.<sup>133</sup> Solche ›diagnostischen‹ Lektüren betrachteten die Elemente und Dynamiken literarischer Texte ausschließlich als Symptome: »When symptomatic readers focus on elements present in the text, they construe them as symbolic of something latent or concealed«.<sup>134</sup> Stets seien diese Lesenden auf der Suche nach latenten Bedeutungen hinter den manifesten (»seek ›a latent meaning behind a manifest one‹«<sup>135</sup>). In Abkehr von dieser Lektü-

129 Sedgwick: »Paranoid Reading and Reparative Reading«, S. 130.

130 Heather Love: »Close but not deep. Literary Ethics and the descriptive turn«. In: *New Literary History* 41/2 (2010), S. 371–391, hier S. 382.

131 Love: »Close but not deep«, S. 387.

132 Love: »Close but not deep«, S. 377.

133 Stephen Best & Sharon Marcus: »Surface Reading: An Introduction«. In: *Representations* 108/1 (2009), S. 1–21, hier S. 1.

134 Best & Marcus: »Surface Reading«, S. 3.

135 Frederic Jameson zit. n. Best & Marcus: »Surface Reading«, S. 3.

retradition fordern Best und Marcus: An der Oberfläche bleiben! Unter der Bezeichnung *Surface Reading* entwerfen sie eine Methode, die das Latente ausklammert und den Fokus stattdessen ausschließlich auf ›den Text selbst‹ legt (»what the text says about itself«), auf Präsenz statt Absenz (»presences, not absences«<sup>136</sup>).

Wie Christine Ivanović aufgezeigt hat, liefert dieser Ansatz durchaus spannende Impulse für die Celan-Lektüre.<sup>137</sup> Wenn Best und Marcus erklären, »A surface is what insists on being looked at rather than what we must train ourselves to see through«<sup>138</sup> klingt das geradezu wie eine Reformulierung von Celans eigenem poetologischen Credo »Anschauung kein Durchschauen. Das Gedicht ist schon das Dahinter«.<sup>139</sup> Doch plädiert Celan damit nicht für eine Oberflächenlektüre. Statt einer Fokusverschiebung vom Dahinter zum Text, nimmt er diese Oppositionen in seiner Formulierung selbst in Angriff. »Das Gedicht ist schon das Dahinter« ruft nicht dazu auf, das Dahinter auszublenden und sich auf den textuellen Vordergrund zu konzentrieren, sondern setzt beide Ebenen gewissermaßen ›in eins‹. Eine klare räumliche Trennung zwischen Text und Kontext wird hier für unmöglich erklärt. Gedicht und Dahinter sind nicht mehr klar auseinanderzuhalten.<sup>140</sup> Auch das *Surface Reading* propagiert keinen bloße Wechsel von der Tiefe zur Oberfläche, sondern beruht auf einer Auflösung dieser Dichotomien: »depth is continuous with surface and is thus an effect of immanence«.<sup>141</sup> Dass Best und Marcus trotz dieser Kontinuität von Tiefe und Oberfläche am Gegensatz von Präsenz und Absenz und am Begriff der Immanenz festhalten, erscheint mir, insbesondere im Kontext der Celan-Lektüre, jedoch nicht ganz unproblematisch.<sup>142</sup>

---

**136** Best & Marcus: »Surface Reading«, S. 13.

**137** Ivanović schlägt vor, sich Celans Werk in Form des Surface Readings zu nähern und zeigt auf, dass solch ein perzeptives Abtasten des Gedichtstextes in der Geschichte der Celan-Forschung mit Peter Szondi und Werner Hamacher prominente Vorläufer hat. Vgl. Christine Ivanović: »Surface Reading. Ein ›weniger begangener‹ Weg der Celan-Philologie«. In: Celan-Jahrbuch 11 (2020), S. 79–119.

**138** Best & Marcus: »Surface Reading«, S. 9.

**139** TCA/M, Nr. 190, S. 97.

**140** Vgl. dazu auch Friederike Felicitas Günthers Einordnung der Notiz in Friederike Felicitas Günther: Grenzgänge zum Anorganischen bei Rilke und Celan. Heidelberg 2018, S. 32–34.

**141** Best & Marcus: »Surface Reading«, S. 11.

**142** Dem *Surface Reading* geht es schließlich nicht um eine Wiederbelebung der Vorstellung des literarischen Texts als ›geschlossenem sprachlichem Gefüge‹ in der Tradition Emil Staigers und Wolfgang Kayzers. Und selbst die »vermeintlichen ›Päpste‹ der literaturimmanenten Methode, Wolfgang Kayser und Emil Staiger, [...] insistierte[n]«, wie Michael Gamper jüngst betont hat, »auf der grundlegenden Bedeutung von historischem Wissen«. (Michael Gamper: »Close Reading als Experiment«. In: Bernadette Grubner, Julia Kitzmann, Marie Millutat, Lukas Nils Regeler & Caro-

Schließlich kann, wo in Übergängen statt in klar abgesteckten Grenzen gedacht werden soll, eigentlich auch nicht mehr von Immanenz die Rede sein – ein Aspekt, den Celan in seinen Überlegungen zum Gedicht immer wieder herausgestellt hat. So etwa in einem Brief an Klaus Reichert von 1967, in dem er über seine Texte schreibt: »[K]lein ›Weg nach Innen‹, Aussen und Innen sind hier verstrebt.«<sup>143</sup> Der Fokus, den Best und Marcus auf ›den Text selbst‹ (›what the the text says about itself«<sup>144</sup>) und auf Präsenz statt Absenz (›presences, not absences«<sup>145</sup>) legt, wäre ›von Celan her‹ also kritisch zu hinterfragen.

Celans mehrsprachige Poetik einer ›graueren Sprache‹, bei der im Hier und Jetzt stets auch ein Gestern (franz. ›hier‹) mitschwingt, der es um »Denkschatten« und »Abglanz« geht,<sup>146</sup> lässt sich kaum unter das Credo ›Präsenz statt Absenz‹ stellen. Im Kontext seiner Büchnerpreisrede erklärte der Autor, das Gedicht solle das »*Inkommensurable* des Anderen mitsprechen lassen«, das heißt: im »eigenen Sprechen, auch *in eines Anderen Sache* [] sprechen – wer weiß, vielleicht in *eines ganz Anderen Sache*«. <sup>147</sup> »[W]hat the text says about itself«<sup>148</sup> schließt hier also anderes Sprechen immer schon ganz emphatisch mit ein – das gilt für Celans verschachtelnde Zitierweisen in der *Meridian*-Rede (Celan: Schestow: Pascal; Celan: Benjamin: Malebranche)<sup>149</sup> ebenso wie für die Verflechtung von Anwesendem und Abwesendem in den Gedichten. Seine ausgreifende, ja ausufernde Poetik des »Mitsprechenlassen[s]«<sup>150</sup> realisiert sich in einem Schreiben, das die eigenen Textgrenzen per se als durchlässig begreift. Wie Christine Frank und Alexandra Richter in Arbeiten zum Spätwerk Celans jüngst gezeigt haben, gewinnt dieses ›Mitsprechende‹ – in Abkehr vom Ausgesprochenen – im Verlauf von Celans Werk zunehmend an Bedeutung.<sup>151</sup> Heißt es in *Schibboleth* (1955) noch ganz emphatisch »Ruf's, das Schibboleth, hinaus / in die Fremde der Heimat: / Februar. No

---

line Welsh (Hg.): Einlässliche Lektüren. Über Offenheit, Bezogenheit und Genauigkeit im Umgang mit Literatur. Jutta Müller-Tamm zum 60. Geburtstag. Bielefeld 2024, S. 181–186, hier S. 186).

143 Paul Celan an Klaus Reichert, 29.05.1967. In: Briefe 1934–1970, Nr. 583, S. 774.

144 Best & Marcus: »Surface Reading«, S. 11.

145 Best & Marcus: »Surface Reading«, S. 13.

146 Celan: Wer herrscht?. In: NKG, S. 226–227, hier S. 227.

147 Celan: Meridian, GW 3, S. 196.

148 Best & Marcus: »Surface Reading«, S. 11.

149 Vgl. dazu Kap. 8 – *Wer herrscht?* (1968). *Widerständige Mehrsprachigkeit*.

150 Celan: Meridian, GW 3, S. 196.

151 Vgl. Christine Frank: »Du liest [...] Rebleute«. Celan's Poetics of Reading«. In: Chiara Caradonna & Vivian Liska (Hg.): Zäsuren | Caesurae. Paul Celans Spätwerk | Paul Celan's Later Work. Göttingen 2024, S. 269–300; Alexandra Richter: »Späte Zäsur. Paul Celans Dichten und Übersetzen in den letzten Lebensjahren«. In: Chiara Caradonna & Vivian Liska (Hg.): Zäsuren | Caesurae. Paul Celans Spätwerk | Paul Celan's Later Work. Göttingen 2024, S. 370–389.

pasarán.«,<sup>152</sup> sprechen die Gedichte im Spätwerk immer weniger aktiv aus, sondern verlagern die Aufmerksamkeit auf das, was im Text implizit mitspricht und von Lesenden mitgesprochen wird.<sup>153</sup> Gegen Ende seines Schaffens, am 26.09.1969, notiert sich Celan einen Aphorismus, der diese Tendenz weg vom Ausspruch, weg von der Parole, noch einmal auf den Punkt zu bringen scheint: »La poésie ne s'impose plus, elle s'expose« (Die Dichtung drängt sich nicht mehr auf, sie setzt sich aus, J.M.W).<sup>154</sup>

Wie ich in meiner Arbeit gezeigt habe, erweist sich dieses Aussetzen, die Durchlässigkeit von Celans ›grauerer Sprache‹ durchaus als widerständig. Durch das Verschatten von Text, Dahinter und Davor entzieht sie sich dem Röntgenblick des ›Durchschauens‹. Doch auch eine Beschränkung auf die Textoberfläche wird hier erschwert. In mancherlei Hinsicht folgte auch mein Vorgehen dem Prinzip ›close but not deep‹. Die Analysen dieser Arbeit bewegten sich stets dicht am Text entlang und widmeten sich der Beschreibung von Sprachdifferenzen, den Konstellierungen von Wörtern im Gedicht und den »textinternen« Dynamiken, mit denen Worte zu Fremdworten gemacht wurden. Spätestens bei der Ankunft im Umlaut von *Wer herrscht?* beschlich mich jedoch zunehmend ein Verdacht, der sich anders als die Verdächtigungen des ›paranoiden Lesers‹ nicht gegen die Gedichte richtete, sondern gegen mich selbst. Wie viel der von mir beschriebenen Mehrsprachigkeit war nun tatsächlich ›da‹, wie viel hatte ich den Texten hinzugefügt?

Dass diese Verunsicherung in der Umlaut-Lektüre ihren Höhepunkt fand, ist nicht verwunderlich, denn als Markierung im Text, die auf eine dem Laut eingeschriebene Geschichte verweist, machen die Umlautpünktchen Abwesendes anwesend im Text. Bereits das ›Mitsprechende‹ in Celans Texten zog mich immer wieder in die historischen Kontexte, die seine Gedichte durchdringen. Im Umlaut schließlich wurde ein exklusiver Fokus auf »presences, not absences«<sup>155</sup> jedoch unmöglich, da diese Dichotomie hier nicht besteht. Die Geschichte des Lautwandels ist vom Umlaut nicht abzulösen, sie definiert seine Präsenz, sein Erscheinungsbild in Klang und Schriftbild. Wo die Trennlinie zwischen dem, was da ist, und dem, was nicht da ist, verschwimmt, werden Unterscheidungen zwischen ›manifest‹ und ›latent‹, Anwesendem und Abwesendem schwammig.

Dieses Verschwimmen zuzulassen, impliziert keine Rückkehr zur ›paranoiden Lesart‹, denn der Verdacht, der nun die Lektüre bestimmt, richtet sich nicht mehr

<sup>152</sup> Celan: Schibboleth. In: NKG, S. 157, Hervorhebung J.M.W.

<sup>153</sup> Vgl. Frank: »Du liest [...] Rebleute«, S. 300; zur ›Ausdruckslosigkeit‹ als Merkmal von Spätstilen vgl. Richter: »Späte Zäsur«, S. 384.

<sup>154</sup> Celan: GW 3, S. 181.

<sup>155</sup> Best & Marcus: »Surface Reading«, S. 13.

primär gegen den Text, sondern vor allem gegen seine Betrachtenden, die ihren Gegenstand nicht mehr umreißen können. Der ›paranoide Leser‹ misstraut allen anderen, außer sich selbst. Die ›Umlaut-Leserin‹ misstraut in erster Linie sich selbst. Denn: »[K]lar siehet, wer von Ferne sieht, und nebelhaft, wer Anteil nimmt.«<sup>156</sup> Wer sich, mit Kafka gesprochen, auf das »fischartige[] Gefühl[]«<sup>157</sup> des Umlauts einlässt und die klaren Konturen seiner Analysekatégorien für einen Moment über Bord wirft, gerät ins Wanken. Oder, wie er es im *Einleitungsvortrag über den Jargon* formuliert: Wer sich im ›fühlenden Verstehen‹ mitten in den ›Jargon‹ begibt, der wird sich fürchten, »aber nicht mehr vor dem Jargon, sondern vor sich.«<sup>158</sup> Während die Wissenschaftler:innen der ›Post-Kritik‹ in ihrem Anschreiben gegen die »hermeneutics of suspicion«<sup>159</sup> dafür plädieren, sich vom Verdacht abzuwenden und stattdessen nur das zu betrachten, ›was da ist‹, fordern Celans Texte die Eingrenzbarkeit dessen ›was da ist‹ permanent heraus und brachten zumindest mich zunehmend dazu, meine eigene Wahrnehmung unter Verdacht zu stellen.

Die Erforschung der Mehrsprachigkeit seiner Texte betrifft dies im ganz wesentlichen Sinne. Blickt man in die aktuelle Mehrsprachigkeitsforschung, so steht nämlich auch hier die Oberfläche hoch im Kurs. Im Anschluss an Giulia Radaellis Einführung der Kategorien ›latent‹ und ›manifest‹ zur Beschreibung literarischer Mehrsprachigkeit – »Literarische Mehrsprachigkeit ist dann manifest, wenn sie bei der Lektüre eines Textes unmittelbar wahrzunehmen ist«,<sup>160</sup> ›latent‹ ist sie, »wenn andere Sprachen nur unterschwellig vorhanden und nicht unmittelbar wahrnehmbar sind«<sup>161</sup> – konzentrieren sich die meisten Analysen gegenwärtig dezidiert nur auf Manifestes:

Bei der Erforschung der Mehrsprachigkeit eines Textes liegt der derzeitige Fokus – ähnlich wie in der Linguistik – auf der Betrachtung von auf der Sprachoberfläche sichtbaren Mehrsprachigkeitsphänomenen.<sup>162</sup>

156 Lao-Tse: Die Bahn und der rechte Weg des Lao-Tse. Leipzig 1912, DLA, BPC:QY006, S. 7.

157 Kafka: Tagebücher 1910–1923, DLA, BPC:L136, S. 60.

158 Kafka: »Rede über die jiddische Sprache«, S. 426.

159 Kafka: »Rede über die jiddische Sprache«, S. 140.

160 Giulia Radaelli: Literarische Mehrsprachigkeit. Sprachwechsel bei Elias Canetti und Ingeborg Bachmann. Berlin 2011, S. 54.

161 Radaelli: Literarische Mehrsprachigkeit, S. 61.

162 Katrin Gunkel: »Literarische und nichtliterarische Mehrsprachigkeitsforschung – Überlegungen zur Analyse von mehrsprachigen Texten.« In: Áine McMurtry, Barbara Siller & Sandra Vlasta (Hg.): Mehrsprachigkeit in der Literatur. Das probeweise Einführen neuer Spielregeln. Tübingen 2023, S. 21–42, hier S. 26. Auch Natalia Blum-Barth resümiert: »Hauptsächliches Objekt der wissenschaftlichen Untersuchung ist bislang ihre sichtbare Präsenz, das heißt die manifeste

Will man literarische Mehrsprachigkeit nicht einfach als Vervielfältigung von Einsprachigkeiten begreifen – was spätestens seit Yildiz' Studie *Beyond the Mother Tongue. The Postmonolingual Condition* als Grundanspruch der literaturwissenschaftlichen Mehrsprachigkeitsforschung gelten kann –, muss die Lektüre dabei darüber hinaus gehen, multiple Einzelsprachen im Text zu identifizieren.<sup>163</sup> Es gilt, die Wahrnehmung für Formen der Sprachdifferenz zu öffnen, die nicht in der Kopräsenz verschiedener standardisierter Idiome im literarischen Text bestehen. Auch Radaelli beherzigt dies, wenn sie in ihrer Erläuterung der Analysekategorien ›manifest‹ und ›latent‹ von ›Wahrnehmbarkeit‹ spricht statt etwa von Identifizierbarkeit: Mehrsprachigkeit ist nach Radaelli dann ›manifest‹, wenn sie »unmittelbar wahrzunehmen« ist, latent, wenn sie »nicht unmittelbar wahrnehmbar« ist.<sup>164</sup> Damit stellt sich jedoch die Frage: Wahrnehmbar für wen, wann und wie? Wie die sprachliche Verfasstheit eines Textes wahrgenommen wird, ist immer kontextgebunden. Es hängt davon ab, wer ihn liest – und auch mit welcher Haltung. Wenn Radaelli die Beschreibungskategorien an die Wahrnehmung des lesenden Subjekts knüpft, so definiert sie ›manifest‹ und ›latent‹ letztlich nicht als objektive Texteigenschaften, die sich für Einteilungen der Literatur in Texte oder Textstellen mit ›latenter‹ und solche mit ›manifeste‹ Mehrsprachigkeit, eignen. Als Kategorien der Wahrnehmung entstehen sie erst im Wechselspiel der Lektüre.

Wenn meine Arbeit sich von der Beschreibung der Präsenz verschiedener Standardsprachen und Dialekte in Celans Gedichten immer weiter entfernt hat und schließlich bei der Mehrsprachigkeit eines Umlauts landete, wäre es folglich vereinfachend zu sagen, mein Interesse hätte sich von ›manifeste‹ Mehrsprachigkeit auf ›latente‹ verlagert. Was sich im Laufe meiner Lektüren verschoben hat, ist vielmehr, worin sich literarische Mehrsprachigkeit für mich manifestiert: Selbst in den Umlautpunkten, dem Trema, war sie am Ende für mich wahrnehm-

---

Form der literarischen Mehrsprachigkeit«. (Blum-Barth: Poietik der Mehrsprachigkeit, S. 63) Esther Kilchmann konstatiert: »Mittlerweile zeichnet sich ab, dass sich auf dieser Ebene die bereits von Kremnitz und vor allem Radaelli angestrebte Trennung in textinterne bzw. manifeste und latente Mehrsprachigkeit durchsetzen konnte«. (Kilchmann: Poetologie und Geschichte literarischer Mehrsprachigkeit, S. 105). Auch wenn Kilchmann die Typologisierung kritisch sieht, grenzt sie den Gegenstand ihrer Studie auf Phänomene der »textinternen« (Kremnitz) bzw. ›manifesten‹ (Radaelli) Mehrsprachigkeit ein und verknüpft sie in ihrer Studie mit Ausblicken auf den historischen Kontext (Vgl. dazu Kilchmann: Poetologie und Geschichte literarischer Mehrsprachigkeit, S. 26).

<sup>163</sup> Vgl. Yasemin Yildiz: *Beyond the Mother Tongue. The Postmonolingual Condition*, New York 2012; ebenso wie Till Dembeck: »Es gibt keine einsprachigen Texte! Ein Vorschlag für die Literaturwissenschaft«. In: Zeitschrift für interkulturelle Germanistik 11/1 (2020), S. 163–176.

<sup>164</sup> Radaelli: Literarische Mehrsprachigkeit, S. 54 & 61.

bar. Celans ›graue Mehrsprachigkeit‹, die im Verlauf seines Werks immer grauer zu werden scheint, lenkt ihre Lesenden so nicht einfach vom Anwesenden ins Abwesende. Sie macht erfahrbar, dass ›manifest‹ und ›latent‹ keine objektiven Beschreibungskategorien sind und literarische Mehrsprachigkeit stets eine Frage der Wahrnehmung bleibt.

## »matters of concern«

Wohin aber führt diese Einsicht? Wenn sich literarische Mehrsprachigkeit, wie ich hier zeigen wollte, nicht als »observable, objective fact«<sup>165</sup> beschreiben lässt, können wir dann nur noch über uns selbst sprechen? Oder am Ende gar doch pfeifen? Klar ist: Ein *closer reading*, das ›fühlende Verstehen‹, birgt gewisse Gefahren für den literaturwissenschaftlichen Diskurs. Weil er sich nicht vom Subjektiven, von seinen persönlichen Erlebnissen mit Paul Celan, freischreiben konnte, brach Peter Szondi 1971 seine Analyse von Celans Gedicht *Du liegst* [1967] ab. Was eine Interpretation werden sollte – *Eden* [1971] – kam über den »biographischen Bericht«,<sup>166</sup> laut Szondi, nicht hinaus. Dass ihm Celans *Du liegst* zu nahe ging, er nicht mehr trennen konnte, was im Text da ist und was er hineinlas, verunmöglichte in Szondis Augen das Verfassen eines literaturwissenschaftlichen Textes.

Auch ein mehrsprachiges *closer reading* sollte sich davor hüten, sich vollständig im Individuellen zu verlieren: Es muss vom »fischartigen Gefühl«<sup>167</sup> der Versenkung im ›ö‹ wieder zu den Buchstaben zurückkehren, um nicht in eine idiosynkratische Form der Selbstdarstellung oder ein bloßes mimetischen Nachsprechen des Primärtextes zu verfallen. Der Weg, den ich dazu gewählt habe, lag darin, mich an die andere Seite zu erinnern, die im ›Umlaut‹ mitspricht: Nicht nur die Lesenden, die *vor* dem Gedicht sitzen, sondern auch alle Sprecher:innen die hinter, das heißt: im Gedicht stehen. Als Phänomen des Sprachwandels steht der Umlaut schließlich in erster Linie doch für Geschichtlichkeit: die kleinen Abtönungen und Minimaldifferenzen, die im Sprechen nacheinander entstehen. Das Gedicht, schreibt Celan, sei »herz- und himmelgraue Sprache in der Zeit«.<sup>168</sup> Das betont die historische Eingebundenheit seiner Texte – im Kontext ihrer Entstehung wie auch ihrer Lektüre.

<sup>165</sup> Florian Coulmas: *An Introduction to Multilingualism. Language in a Changing World*. Oxford 2018, S. 1.

<sup>166</sup> Peter Szondi: »Eden«. In: Ders.: *Celan-Studien*. Hg. v. Jean Bollack. Frankfurt/Main 1973, S. 113–125, hier S. 119.

<sup>167</sup> Kafka: *Tagebücher 1910–1923*, DLA, BPC:L136, S. 60.

<sup>168</sup> TCA/M, Nr. 669, S. 55.

Auch unser Lesen steht »in der Zeit«, in einer temporalen Kette: Das »fischartige Gefühl«,<sup>169</sup> das einen angesichts eines Umlauts befallen mag, ist nie eine vollständig individuelle Regung. Meine Irritation vom ›ö‹ in »Gauklergösch« (V. 20) steht, wie ich herausgearbeitet habe, vielmehr in einer langen historischen Tradition des Abwehrraffekts minimaler Abtönungen, der Angst vor dem Zu-Nahen, die sich bis ins Prag des ausgehenden 20. Jahrhundert zurückverfolgen ließ. Auch dort, in Kafkas Rede, ist »fühlend[es] [V]erstehen«<sup>170</sup> nicht losgelöst von Raum und Zeit: Die negativen Affekte des Prager Bürgertums gegenüber den Sprechweisen der Ostjuden, die Angst vor dem ›Jargon‹, um die der Vortrag kreist, sind sozial geteilte Gefühle und historisch gewachsene. »Führend zu verstehen«<sup>171</sup> heißt, eigene Affekte im mehrsprachigen Lesen zuzulassen und ihnen nachzugehen: nicht, um sie absolut zu setzen, sondern um sie zu reflektieren und sie im Zusammenhang der Lektüre und ihrem Verhältnis zum Gedicht und seiner Zeit zu verankern.

Was ist damit für die mehrsprachige Lektüre gewonnen? Wo sich der Fokus darauf verschiebt, was wir als mehrsprachig wahrnehmen, bricht zunächst Einiiges weg – nicht nur an Sicherheit. Es lässt sich nicht mehr einfach sagen, dass Mehrsprachigkeit ›da‹ ist. Entledigt sich die Mehrsprachigkeitsforschung damit nicht ihres kritischen Potenzials? Immerhin ist das Nachweisen von Sprachenvielfalt in der Literatur auch von politischer Bedeutung. Um Einsprachigkeit als Mythos zu entlarven, braucht es Lektüren, die zeigen, dass Vielsprachigkeit im Leben wie im Schreiben, historisch nicht den Ausnahmefall darstellt, sondern die Regel.<sup>172</sup> Gerade mit Methoden wie dem *distant reading* ist hier zweifellos noch viel beizutragen. Wenn ich dafür plädiere, Mehrsprachigkeit in der Lektüre nicht als »observable fact«<sup>173</sup> zu begreifen, so nicht, um das in Zweifel zu ziehen oder gar anzufechten, dass Mehrsprachigkeit eine gelebte Realität ist. Es geht mir darum, diese Realität in ihrer Lebendigkeit anzuerkennen. Den Umlaut mehrsprachig zu lesen heißt: Sprachwandel ernst zu nehmen, dem Umstand Rechnung zu tragen, dass die Welt mehrsprachig ist, ihre Mehrsprachigkeit aber stets in Bewegung, dem Wandel unterworfen bleibt. Wenn wir im Lesen von einer statischen Vielsprachigkeit ausgehen und mehrsprachiges Schreiben auf Verstöße gegen deren festgezogenen Grenzen reduzieren, verlieren wir dies aus dem Blick.

169 Kafka: Tagebücher 1910–1923, DLA, BPC:L136, S. 60.

170 Kafka: »Rede über die jiddische Sprache«, S. 425–426.

171 Kafka: »Rede über die jiddische Sprache«, S. 425–426.

172 Vgl. dazu Yildiz: *Beyond the Mother Tongue*, S. 7; Olga Grjasnowa: *Die Macht der Mehrsprachigkeit. Über Herkunft und Vielfalt*. Berlin 2021, S. 17.

173 Coulmas: *An Introduction to Multilingualism*, S. 1.



Wie meine Analyse von Celans Poetik der Mehrsprachigkeit in ihrem historischen Kontext gezeigt hat, manifestiert sich die Herrschaft des monolingualen Paradigmas nicht zwangsläufig im Leitbild der Nationalsprache: Auch Weltsprachenideale oder Formen der Vielsprachigkeit, in denen Sprachen verknüpft durch übersetzerische Transaktionslogiken eigentlich doch einsprachig nebeneinanderstehen, folgen dem Ideal einsprachigen Verstehens. Im ›führenden Verstehen‹ geht es darum, immer wieder neu nachzuvollziehen, was wem in einem bestimmten Kontext unverständlich erscheint, statt Verstöße gegen standardsprachliche Regeln per se zu widerständigen Gesten zur erklären. In *Wörter aus der Fremde* (1959) fordert Adorno den Schriftsteller angesichts der historischen Wandelbarkeit von Sprache auf, im Schreiben stets im historischen Kontext zu prüfen, ob ein Wort noch ›Sprengkraft‹ besitzt, zum ›Pfeil‹ taugt und in welche Richtung es fliegt.<sup>174</sup> Im Anschluss an Barthes wären analog dazu vielleicht auch die Lesende aufzufordern, die Pfeile, die kleinen Irritationen durch Sprachdifferenz, die sie beim Lesen treffen, nicht zugunsten objektiver Beschreibungen von Vielsprachigkeit im Text auszuklammern, sondern den Verlauf ihrer Fluglinie nachzuzeichnen und durch die Zeit hindurch zu verfolgen.

In seinem Essay *Why has Critique run out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern* (2004) beschreibt Bruno Latour eine Krise der Kritik. Entstanden sei diese, so der Soziologe, nicht durch den Verlust kritischer Distanz, sondern vielmehr durch zu viel Distanz.<sup>175</sup> Wiedergewinnen möchte Latour die Kritik so nun ausgerechnet dort, wo sie gemeinhin verloren geglaubt wird: in affektiver Nähe. Latour fordert, man müsse wieder näher (›closer‹<sup>176</sup>) an die Gegenstände heran, jedoch zugleich mit einer neuen Einstellung. Sein Vorschlag lautet »to write not matter-of-factly but, how should I say it, in a matter-of-concern way«.<sup>177</sup> Die Anteilnahme, die Celan sich mit Lao-Tses Spruch »[K]lar siehet, wer von Ferne sieht, und nebelhaft, wer Anteil nimmt.«<sup>178</sup> hervorhob, meint vielleicht nichts anderes als eben diesen ›concern‹ (dt. ›Sorge‹, ›Anteilnahme‹, ›Betroffenheit‹, ›Anliegen‹). Statt die politische Widerständigkeit literarischer Mehrsprachigkeit statisch zu objekti-

174 Theodor W. Adorno: »Wörter aus der Fremde«. Ders.: *Noten zur Literatur*. Frankfurt/Main 1974. Hg. v. Rolf Tiedemann, S. 216–232, hier S. 219 & 232. Ausführlich diskutiere ich diese Stellen in *Kap. 8 – Wer herrscht? (1965). Widerständige Mehrsprachigkeit*, Abschnitt *Hartnäckige Nuance. Adornos »Wörter aus der Fremde«*.

175 Vgl. Bruno Latour: »Why has Critique run out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern«. In: *Critical Inquiry* 30 (2004), S. 225–248, hier S. 231.

176 Latour: »Why has Critique run out of Steam?«, S. 248.

177 Latour: »Why has Critique run out of Steam?«, S. 232.

178 Lao-Tse: *Die Bahn und der rechte Weg des Lao-Tse*. Leipzig 1912, DLA, BPC:QY006, S. 7. Die Passage ist in Celans Exemplar mit einer Randanstreichung versehen.

vieren und jeden Bruch mit der Nationalsprache »in a-matter-of-fact-way« als engagiert einzuordnen, kann die Celan-Lektüre so vielleicht auch Literaturwissenschaftler:innen dazu anregen, »näher« an ihre Gegenstände heranzutreten und vom eigenen Standpunkt aus zu fragen: Welche Sprachdifferenzen berühren, irritieren, beschäftigen, (be)treffen mich, aus welcher Position heraus und woher kommt das? Anders gesagt: Damit die Mehrsprachigkeitsforschung kritisch bleibt, ist vielleicht ab und an ein wenig Klarsicht aufzugeben. Eine Möglichkeit wäre, in *closer readings* kurz in den Nebel zu treten – und, wie hier vorgeschlagen, »grauer« zu lesen.

# Fazit und Ausblick

## Celans Grau in der Gegenwart

Celans ›grauere Sprache‹ ist fest verankert in ihrer Zeit. Schließlich entstammt die Formulierung einer Zeitdiagnose des Autors von 1958:

Die deutsche Lyrik geht, glaube ich, andere Wege als die französische. Dürsterstes im Gedächtnis, Fragwürdigstes um sich her, kann sie, bei aller Vergegenwärtigung der Tradition, in der sie steht, nicht mehr die Sprache sprechen, die manches geneigte Ohr immer noch von ihr zu erwarten scheint. Ihre Sprache ist nüchterner, faktischer geworden, sie mißtraut dem ›Schönen‹, sie versucht, wahr zu sein. Es ist also, wenn ich das Polychrome des scheinbar Aktuellen im Auge behaltend, im Bereich des Visuellen nach einem Wort suchen darf, eine ›grauere‹ Sprache, eine Sprache, die unter anderem auch ihre ›Musikalität‹ an einem Ort angesiedelt wissen will, wo sie nichts mehr mit jenem ›Wohlklang‹ gemein hat, der noch mit und neben dem Furchtbarsten mehr oder minder unbekümmert einhertönte.<sup>1</sup>

Celan entwickelt die Bezeichnung aus einem konkreten historischen und gesellschaftlichen Zusammenhang heraus. Die ›grauere Sprache‹ steht und entsteht im Zeichen der Shoah ebenso wie der Nachkriegsgegenwart: Sie trägt »Dürsterstes im Gedächtnis, Fragwürdigstes um sich her«. Inmitten von all dem ist Celan zufolge nicht länger ›bunt‹ zu schreiben. In Abgrenzung vom »Polychrome[n]« stößt er so eine Suche nach graueren Tönen an. Diese führt ihn, drei Jahre später, in der *Flinker-Umfrage* 1961, auch zu einer Kritik polyglotter Literatur:

An Zweisprachigkeit in der Dichtung glaube ich nicht. Doppelzüngigkeit – ja, das gibt es, auch in diversen zeitgenössischen Wortkünsten bzw. -kunststücken, zumal in solchen, die sich, in freudiger Übereinstimmung mit dem jeweiligen Kulturkonsum genauso polyglott wie polychrom zu etablieren wissen. Dichtung – das ist das schicksalhaft Einmalige der Sprache.<sup>2</sup>

Ausgehend von dieser Engführung von Polychromie und Polyglossie hat die vorliegende Studie eine umfassende Untersuchung von Celans Sprach- und Farbdenken vom Ende der 1950er bis zum Ende der 1960er Jahre unternommen. In meiner Relektüre des berühmten poetologischen Konzepts wurde Celans ›grauere Sprache‹ als mehrsprachige Sprache lesbar – und sie erwies sich als eng verstrickt in die politischen Farbensprachen der Nachkriegsjahrzehnte. Entgegen dem lange

---

1 Paul Celan: »Antwort auf eine Umfrage der Librairie Flinker, Paris« (1958). In: GW 3, S. 167–168, hier S. 167.

2 Paul Celan: »Antwort auf eine Umfrage der Librairie Flinker, Paris« (1961). In: GW 3, S. 175.

vorherrschenden Bild vom ›Mehrsprachigkeitsgegner Celan‹ habe ich literarische Mehrsprachigkeit als Konzept und Verfahren im Zentrum der Poetik und poetischen Praxis des Autors verortet. Dabei wurde Celans literarische Mehrsprachigkeit in ihren verschiedenen Techniken systematisch erschlossen und historisiert. Die Vorbehalte des Autors gegenüber literarischer Vielsprachigkeit, so die zentrale Erkenntnis dieser Untersuchung, zogen den Autor nicht zum einsprachigen Schreiben, sondern zu einem spezifischen Stil mehrsprachigen Schreibens, den ich als ›graue Mehrsprachigkeit‹ beschrieben habe. Meine Analysen ausgewählter Gedichte haben verschiedene Formen des Verwischens, Verschattens und Durchlässigmachens von Sprachgrenzen freigelegt, die diese Schreibweise kennzeichnen. ›Graue Mehrsprachigkeit‹ bezog sich im Zusammenhang dieser Arbeit jedoch nicht nur auf eine literarische Technik. Ihre Verfahren wurden auch in sprachlichen Alltagspraktiken verortet – etwa in Celans Wörterbuchgebrauch. Und sie wurden in verschiedenen Schreib- und Lektürepraktiken ausgemacht, die scharfe Trennlinien zwischen Text, Entstehungszusammenhang und Lesenden aufweichen.

Aus mehrsprachigkeitsphilologischer Perspektive habe ich erörtert, wie diese Poetik gegenwärtige Beschreibungsmodelle der Mehrsprachigkeitsforschung herausfordert und mich immer wieder dazu anhielt, meine Positionalität als Lesende und Forschende zu reflektieren. Dichotome Analysekategorien – wie die von ›latenter‹ und ›manifeste‹, ›erlebter‹ und ›erzeugter‹ Mehrsprachigkeit – ließen sich auf die untersuchten Gedichte nämlich nur bedingt anwenden. Wo mit diesen Unterscheidungen gearbeitet wurde, schienen sie am Gegenstand von Celans ›grauer Mehrsprachigkeit‹ zunehmend selbst an Trennschärfe zu verlieren. Stand im ersten Gedichtkapitel zu *Wolfsbohne* [1959] die Beschreibung einer ›manifesten‹ Sprachdifferenz im Fokus – Celans Abgrenzung eines dialektalen Begriffs (›Wolfsbohne‹) von einem standarddeutschen Wort (›Lupine‹) –, kreiste die letzte Interpretation von *Wer herrscht?* (1968) um die Frage, wie gesellschaftliche Machtverhältnisse Wahrnehmungen von Mehrsprachigkeit prägen und unter welchen Bedingungen Unverständlichkeitsurteile entstehen. Vor dem Hintergrund dieser Lektüreerfahrung entwickelte meine Abschlussreflexion *Mehrsprachig Lesen. Wer beherrscht die Lektüre?* ein Plädoyer für mehr Mut zum Gefühl und für einen stärkeren Einbezug der eigenen Standortgebundenheit bei der Erforschung mehrsprachiger Literatur.

Der Anspruch, literarische Mehrsprachigkeit nicht einfach als Bruch mit standardsprachlichen Regeln zu begreifen, fiel im Verlauf der Arbeit so immer mehr ins Gewicht. Dabei spielten nicht nur Celans Gedichte eine Rolle. Poetologische Reflexionen des Autors und seine Beobachtungen des Literaturbetriebs wurden ebenso berücksichtigt wie zeitgenössische politische und philosophische Diskurse. Ein übergreifender Aspekt trat dabei immer wieder deutlich hervor: Ob im litera-

rischen Schreiben, im alltäglichen Sprachgebrauch oder in der literaturwissenschaftlichen Lektüre – Mehrsprachigkeit ist politisch. Meine Lektüren von der Jahrhundertwende (darunter Buber, Landauer, Perse, Kafka, Pound) bis zu Celans Gegenwart (darunter Arendt, Adorno, Benn und Enzensberger) zeigten jedoch auch: Was ›das‹ Politische an Mehrsprachigkeit ist, steht keineswegs fest. Praktiken des Verstehens wandeln sich und mit ihnen auch die Schreibweisen und Politiken mehrsprachiger Literatur. Auch die politische Dimension von Celans mehrsprachigem Schreiben erwies sich als kontextgebunden. In Celans zeitgenössischem Kontext konterkariert die ›graue Mehrsprachigkeit‹ seiner Gedichte ein Verstehensideal, das im Zuge bundesdeutscher Internationalisierungsbestrebungen nach dem zweiten Weltkrieg besondere Bedeutung gewinnt: die Sehnsucht nach universeller Verständlichkeit. Diese Sehnsucht erkennt der Autor auf dem Buchmarkt der jungen BRD sowohl in der neu aufkeimenden Begeisterung für die Idee einer poetischen Weltsprache als auch in der Renaissance ›weltmännischer‹ Formen der Vielsprachigkeit – zwei Tendenzen, die er wiederholt der Kritik unterzieht. Entgegen der (auch in der bisherigen Celan-Forschung vorherrschenden) Grundannahme, mehrsprachiges Schreiben richte sich in erster Linie gegen nationale Einsprachigkeit, rückte meine Arbeit so eine weitere Schattierung literarischer Mehrsprachigkeit in den Fokus. In dem hier betrachteten Jahrzehnt von 1959 bis 1968 – vom ›Zeitraum Niemandsrose‹ bis in das Spätwerk – erscheint Celans ›immer grauer‹ werdende Mehrsprachigkeit nicht nur als engagiertes Schreiben gegen das Nationale. Sie bricht auch mit den Leitbildern, mit denen sich die westdeutsche Kunst und Literatur nach dem Nationalsozialismus einen neuen, weltoffenen Anstrich geben möchte: Celans ›grauere Sprache‹ entzieht sich bunten BRD-Diskursen.

Die politische Färbung dieser poetischen Sprache zeigt sich, wie schon der Komparativ ›grauere‹ andeutet, somit immer in Relation zu anderen Farbtönen. Je nachdem, wozu man sie in Kontrast setzt – zur Reinheit des nationalen Sprachpurismus, zur Vielsprachigkeit der internationalen europäischen Moderne oder zu den roten Parolen der 68er-Bewegung –, treten andere Facetten von Celans Grau hervor. Das mag ihm den Vorwurf der Beliebigkeit einhandeln. Dass sich die ›grauere Sprache‹ nicht auf einen einzigen Grauton festlegen lässt, bildet, wie meine Analysen gezeigt haben, jedoch gerade ihren widerständigen Kern. Noch einmal sei hier auf die Form ›grauere‹ verwiesen, die neben Relationalität auch Prozessualität betont, und so eine zentrale Erkenntnis dieser Studie exponiert: ›Graue Mehrsprachigkeit‹ entsteht stets in Bewegung. Für die Gedichte bedeutet das, dass sich die ihnen eingeschriebene Widerständigkeit in jeder Gegenwart, jeder Lektüresituation im Wechselspiel mit ihren Lesenden entfaltet.

In einer Zeit, die dazu anhält, politisch Farbe zu bekennen, mag Celans ›graue‹ Ästhetik zunächst einmal durchaus befremden. Gegen die ›brau-

nen Entwicklungen unserer Gegenwart – das Erstarken von Rechtsextremismus, Rassismus und Antisemitismus – formieren sich zurecht Bündnisse, die sich für ›bunte‹ Vielfalt einsetzen.<sup>3</sup> Wo heute Grautöne gegen Buntheit ins Feld geführt werden, kippen politische Rhetoriken nur allzu oft ins Reaktionäre.<sup>4</sup> Wie meine Lektüren aufgezeigt haben, richtete sich Celans ›grauere Sprache‹ jedoch weder gegen die Konturen von schwarz und weiß noch gegen bunte Farbenvielfalt. Im mehrsprachigen Schreiben geht es dem Autor um mehr als Einsprachigkeit (*mehr als schwarz oder weiß*) und mehr als Vielsprachigkeit (*mehr als bunt*): Seine poetischen wie poetologischen Texte weisen über ein statisches Nebeneinander von Farben und Sprachen hinaus und lenken den Fokus auf die Prozesse, mit denen Vielfalt erzeugt, wahrgenommen und verhandelt wird.

Celans ›grauere Sprache‹ lädt dazu ein, bunte Leitbilder einer kritischen Prüfung zu unterziehen – jedoch nicht gegen, sondern für die Anerkennung gesellschaftlicher Heterogenität. Das verbindet sie mit Formen linker Vielfaltskritik im gegenwärtigen Diskurs, die statische Konzepte von Pluralität hinterfragen, um sich für eine offene und diverse Gesellschaft einzusetzen. Eine solche Kritik oberflächlich-dekorativer Diversitätsnarrative legte 2018 etwa der Gegenwartsautor Max Czollek vor. In seiner Streitschrift *Desintegriert Euch!* wendet er sich gegen bundesdeutsche Vielfaltserzählungen, die eine tatsächliche »Anerkennung« von Heterogenität vermissen ließen: »Die Inszenierung von Kultur und Vielfalt für eine deutsche Mehrheit ist etwas anderes als die Anerkennung von Vielfalt«.<sup>5</sup> »Integrationstheater«<sup>6</sup> nennt Czollek diskursive Inszenierungen bunter Diversität, in denen Minderheiten auf bestimmte Rollen festgelegt werden. Die Essentialisierung jüdischer

---

<sup>3</sup> Vgl. etwa Julia Fritzsche: *Tiefrot und radikal bunt. Für eine neue linke Erzählung*. Hamburg 2019.

<sup>4</sup> Das zeigte sich jüngst an Sloterdijks Plädoyer für die Farbe Grau. Bereits an verschiedenen Stellen seiner Studie *Wer noch kein Grau gedacht hat. Eine Farbenlehre* (2022) wird erkennbar, dass ihr Autor ein rückwärtsgewandtes Programm verfolgt: Unter dem Banner der »Grauzonenkunde« (Peter Sloterdijk: *Wer noch kein Grau gedacht hat. Eine Farbenlehre*. Berlin 2022., S. 286) polemisiert der Philosoph gegen feministische Identitätspolitik ebenso wie gegen eine vermeintlich ›verflachte‹ Kommunikationskultur im Internet. (Vgl. Sloterdijk: *Wer noch kein Grau gedacht hat*, S. 174 & 268) Im Interview mit dem *Philosophie Magazin* (2022) bringt er das Grau der Nuance schließlich auch gegen postkoloniale Diskurse in Stellung und verleiht seinen Erkenntnissen eine reaktionäre Stoßrichtung, die Rassismen verkennt, und mich dazu bewogen hat, seinen Ausführungen in meiner Arbeit nicht mehr Raum zu geben. (Vgl. Peter Sloterdijk, im Interview mit Dominik Erhard: »Wer Grau sagt, betritt die Sphäre der Nuance«. In: *Philosophiemagazin*, 07.07.2022, Web: <https://www.philomag.de/artikel/peter-sloterdijk-wer-grau-sagt-betritt-die-sphaere-der-nuance>. Letzter Aufruf am 30.10.2024).

<sup>5</sup> Max Czollek: *Desintegriert Euch!* München 2018, S. 120.

<sup>6</sup> Czollek: *Desintegriert Euch!*, U2.

Stimmen für die deutsche Erinnerungskultur bezeichnet er analog dazu nach Y. Michal Bodemann als »Gedächtnistheater«.<sup>7</sup> Auch Paul Celan, so Czollek, sei immer wieder auf eine von der Mehrheitskultur definierte Rolle ›des‹ Jüdischen festgelegt worden. Die Vereinnahmung von Celans *Todesfuge* für die deutsche Erinnerungskultur sieht der Autor als ein Kernbeispiel dafür, wie »jüdische Autor\*innen für das sich wandelnde deutsche Gedächtnistheater verwendet worden sind«.<sup>8</sup> Im Kampf gegen Antisemitismus und die erstarkenden ›braunen‹ politischen Tendenzen heute blieben solche Inszenierungen von Vielfalt wirkungslos. Denn Vielfalt werde in ihnen nur kontrollierend auf Distanz gehalten: »[D]ie Inszenierung der Differenz zwischen uns und ihnen dient der Stabilisierung der Dominanzkultur«.<sup>9</sup> ›Integrations- und Gedächtnistheater‹, so Czollek, »stabilisier[en] das Bild einer geläuterten Gesellschaft – während eine völkische Partei Erfolge feiert«.<sup>10</sup> *Desintegriert Euch!* ist sein Aufruf, diese Stabilisierungsmechanismen ins Wanken zu bringen: für die Anerkennung einer anderen, unkontrollierbar-ausufernden, einer ›desintegrativen‹ Vielfalt. Für diese Form der Vielfalt sind »uns allen« laut Czollek bislang »noch keine Ohren gewachsen«.<sup>11</sup> In der Beschäftigung mit historischen Vorläufern, so will ich hinzufügen, eröffnen sich aber vielleicht doch Wege, neue Ansätze des Hörens zu entwickeln.

Wie meine Studie aufgezeigt hat, ist die Geschichte westdeutscher Vielfaltserzählungen von Beginn an begleitet von deren Infragestellung. Verweigerungsgesten dieser Art finden sich in den 1950er Jahren in verschiedenen Formen: Bei Hannah Arendt, die sich in ihrer Preisrede zum *Lessing-Preis* einem deutschen Versöhnungsnarrativ entwindet; bei Mascha Kaléko, die ihre Auszeichnung mit dem *Fontane-Preis* als dekorative Maßnahme ablehnt; bei Theodor W. Adorno, der ›deutsch-jüdische‹ »Freundschaftsveranstaltungen«<sup>12</sup> als Aufarbeitungsprogramme ohne Wirkung kritisiert; bei Hilde Domin, die moniert, »deutsche[] Juden« würden im öffentlichen Diskurs der BRD zu »Museumsexemplare[n]« stilisiert.<sup>13</sup> Und bei Paul

---

7 Czollek: *Desintegriert Euch!*, S. 8. Czollek übernimmt diesen Begriff von Y. Michal Bodemann: Vgl. Y. Michal Bodemann: *Gedächtnistheater. Die jüdische Gemeinschaft und ihre deutsche Erfindung*. Hamburg 1996.

8 Czollek: *Desintegriert Euch!*, S. 88.

9 Czollek: *Desintegriert Euch!*, S. 65.

10 Czollek: *Desintegriert Euch!*, U2.

11 Czollek: *Desintegriert Euch!*, S. 9.

12 Theodor W. Adorno: »Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit«. In: Ders.: *Eingriffe. Neun kritische Modelle*. Frankfurt/Main 1963, S. 125–146, hier S. 144.

13 Hilde Domin an Ilse Aichinger & Günter Eich, 03.02.1960, DLA, A:Domin, Hilde, Briefe an Günter Eich, 1957–1972, HS.2007.0002.

Celan, der nicht nur rasch von Lesungen der *Todesfuge* abzusehen beginnt,<sup>14</sup> sondern sich auch im Schreiben seiner Gedichte Ästhetiken der bunten Vielfalt widersetzt. Seine poetische Mehrsprachigkeit erzeugt ein Ineinander von Stimmen und Sprachen, die nicht »unbeteiligt« neben den anderen »einhertön[en]«,<sup>15</sup> sondern sich überlagern, wechselseitig verfärben und sich verdichten – zu einer »grauerer Sprache«, die andere Formen sozialer Verbundenheit sichtbar und hörbar macht als die des Nebeneinanders.

---

14 Vgl. Thomas Sparr: *Todesfuge. Biographie eines Gedichts*. München 2020, S. 281.

15 Celan: »Antwort auf eine Umfrage«, S. 167.



# Literaturverzeichnis

## Sekundärliteratur zu Paul Celan

- Al-Taie, Yvonne: Poetik der Unverständlichkeit. Schreibweisen der obscuritas als problematisiertes Weltverhältnis bei Johann Fischart, Johann Georg Hamann, Franz Kafka und Paul Celan. Leiden 2021.
- Auerochs, Bernd: »Im Streit ums Judentum«. In: Markus May, Peter Goßens & Jürgen Lehmann (Hg.): Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart 2012, S. 257–259.
- Barnert, Arno: Mit dem fremden Wort. Poetisches Zitieren bei Paul Celan. Frankfurt/Main/Basel 2007.
- Bartkuvienė, Inga: »(Un)lesbar-keit der Erinnerung. Zur Gedächtnispoetik in Paul Celans Gedicht ›Wolfsbohne««. In: Sprach-kunst 47 (2018), S. 97–122.
- Behl, Heike Kristina: »References to Hebrew in Paul Celan's ›Kleide Die Worthöhlen Aus««. In: Monatshefte 87/2 (1995), S. 170–186.
- Bollack, Jean: Poetik der Fremdheit. Wien 2000.
- Betteridge, Tom: »Alain Badiou's anabasis: rereading Paul Celan against Heidegger«. In: Textual Practice 30/1 (2016), S. 45–68.
- Bogumil, Sieghild: »Weggebeizt«. Das Letzte was bleibt«. In: Hans-Michael Speier (Hg.): Gedichte von Paul Celan. Stuttgart 2002, S. 133–147.
- Böschenstein, Bernhard: Von Morgen nach Abend. Filiationen der Dichtung von Hölderlin zu Celan. München 2006.
- Böttiger, Helmut: Celan am Meer. Göttingen 2017.
- Božič, Andrej: »... im Lichte der U-Topie.« Paul Celan und Gustav Landauer«. In: Johann Georg Lughofer (Hg.): Paul Celan. Interpretationen. Kommentare. Didaktisierungen. (= Ljurik. Schriftenreihe der Internationalen Lyriktag der Germanistik Ljubljana. Band 9, 2020), S. 104–113.
- Brokoff, Jürgen: »Viersprachig verbrüdernde Lieder in entzweiter Zeit«. Mehrsprachigkeit und ihre affektive Dimension bei Rose Ausländer und Paul Celan«. In: Marion Acker, Matthias Lüthjohann & Anne Fleig (Hg.): Affektivität und Mehrsprachigkeit. Dynamiken der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Tübingen 2019, S. 73–84.
- Buck, Theo: Celan-Studien 1. Muttersprache, Mördersprache. Aachen 1993.
- Caradonna, Chiara: »Beyond Poetry. Celan's Red Folder, May 1968«. In: Michael Eskin, Karen Leeder & Marko Pajević (Hg.): Paul Celan Today. A Companion. Berlin/Boston 2021, S. 201–220.
- Caradonna, Chiara: Opak. Schatten der Erkenntnis in Paul Celans Meridian und im Gedicht »Schwamengefahr«. Göttingen 2020.
- Chalfen, Israel: Paul Celan. Eine Biographie seiner Jugend. Frankfurt/Main 1979.
- Cheie, Laura: »Inszenierte Mehrsprachigkeit. Sprache zwischen Dialog und Maske in der Lyrik Paul Celans«. In: Spiegelungen. Zeitschrift für deutsche Kultur und Geschichte Südosteuropas 14/2 (2019), S. 25–34.
- Christen, Felix: »Celans Humanismuskritik«. In: Celan-Perspektiven 1 (2019), S. 97–106.
- Christen, Felix: »ins Sprachdunkel«. Theoriegeschichte der Unverständlichkeit 1870–1970. Göttingen 2021.
- Čivikov, Germinal: »Flennende Kristalle. Paul Celan trifft Paul Klee«. In: Celan-Jahrbuch 12 (2023), S. 7–17.

- Colin, Amy: »Wo die reinsten Worte reifen. Zur Sprachproblematik deutsch-jüdischer Holocaust-Lyriker aus der Bukowina«. In: Dietmar Goldschnigg & Anton Schwob (Hg.): *Die Bukowina. Studien zu einer versunkenen Literaturlandschaft*. Tübingen 1991, S. 225–242.
- Connolly, Thomas C.: *Paul Celan's Unfinished Poetics. Readings in the Sous-Oeuvre*. Cambridge 2018.
- Connolly, Thomas C.: »Paul Celan's Other Tongue. David Rokeah, Hebrew and the Problem of Bilingualism«. In: Chiara Caradonna & Vivian Liska (Hg.): *Zäsuren | Caesurae. Paul Celans Spätwerk | Paul Celan's Later Work*. Göttingen 2024, S. 390–416.
- Coulmas, Florian: *An Introduction to Multilingualism. Language in a Changing World*. Oxford 2018.
- Czollek, Max: *Desintegriert Euch!*. München 2018.
- Czollek, Max, Corinne Kaszner, Leah Carola Czollek & Gudrun Perko: »Radical Diversity und Desintegration. Bausteine eines künstlerisch-politischen Projekts«. In: *Jalta* 2 (2017), S. 71–78.
- Daive, Jean: *La Condition d'infini, 5. Sous la coupole*. Paris 1996.
- Dembeck, Till: »»No pasaran« – Lyrik, Kulturpolitik und Sprachdifferenz bei T.S. Eliot, Paul Celan und Rolf Dieter Brinkmann«. In: *arcadia* 48/1 (2013), S. 1–40.
- Derrida, Jacques: *Schibboleth. Für Paul Celan*. Wien 2012.
- Djoufack, Patrick: *Entortung, hybride Sprache und Identitätsbildung zur Erfindung von Sprache und Identität bei Franz Kafka, Elias Canetti und Paul Celan*. Göttingen 2010.
- Dueck, Evelyn: »Ein Gespräch über Blumen. »Wirklichkeit« und botanische Begriffe in der Lyrik Paul Celans und Gottfried Benns«. In: Thomas Boyken & Nikolas Immer (Hg.): *Textures der Wunde. Konstellationen deutschsprachiger Nachkriegslyrik*. Würzburg 2016, S. 213–242.
- Emmerich, Wolfgang: *Nahe Fremde. Paul Celan und die Deutschen*. Göttingen 2020.
- Emmerich, Wolfgang: *Paul Celan*. Reinbek 1999.
- Encarnação, Gilda: *Fremde Nähe. Das Dialogische als poetisches und poetologisches Prinzip bei Paul Celan*. Würzburg 2007.
- Englund, Axel: *Still Songs. Music in and around the Poetry of Paul Celan*. Farnham/Burlington 2012.
- Epping-Jäger, Cornelia: »»Diese Stimme mußte angefochten werden«. Paul Celans Lesung vor der Gruppe 47 als Stimmereignis«. In: Günter Butzer & Joachim Jacob (Hg.): *Berührungen. Komparatistische Perspektiven auf die deutsche Nachkriegsliteratur*. München 2012, S. 263–280.
- Eshel, Amir: »Paul Celan's Other. History, Poetics, and Ethics«. In: *New German Critique* 91 (2004), S. 57–77.
- Eshel, Amir: »Blumen der Geschichte, Blumen der Erinnerung. Paul Celan und der postmoderne Diskurs«. In: Frank Stern & Maria Gierlinger (Hg.): *Die deutsch-jüdische Erfahrung. Beiträge zum kulturellen Dialog*. Berlin 2003, S. 129–145.
- Eshel, Amir: »Von Kafka bis Celan. Deutsch-jüdische Schriftsteller und ihr Verhältnis zum Hebräischen und Jiddischen«. In: Michael Brenner (Hg.): *Jüdische Sprachen in deutscher Umwelt. Hebräisch und Jiddisch von der Aufklärung bis ins 20. Jahrhundert*. Göttingen 2002, S. 96–127.
- Fassbind, Bernhard: *Poetik des Dialogs. Voraussetzungen dialogischer Poesie bei Paul Celan und Konzepte von Intersubjektivität bei Martin Buber, Martin Heidegger und Emmanuel Levinas*. München 1995.
- Felstiner, John: *Paul Celan. Poet, Survivor, Jew*. New Haven/London 1995.
- Felstiner, John: »»Ziv, that light: Translation and Tradition in Paul Celan«. In: *New Literary History* 18 (1987), S. 611–631.
- Felstiner, John: »Mother tongue, holy tongue: On Translating and not Translating Paul Celan«. In: *Comparative Literature* 38/2 (1986), S. 113–136.
- Felstiner, John: »Translating Paul Celan's »Du Sei Wie Du«. In: *Prooftexts* 3/1 (1983), S. 91–108.

- Frank, Christine: »Du liest [...] Rebleute«. Celan's Poetics of Reading«. In: Chiara Caradonna & Vivian Liska (Hg.): *Zäsuren | Caesurae. Paul Celans Spätwerk | Paul Celan's Later Work*. Göttingen 2024, S. 269–300.
- Fußl, Irene: »Geschenke an Aufmerksame«. Hebräische Intertextualität und mystische Weltauffassung in der Lyrik Paul Celans. Tübingen 2008.
- Gadamer, Hans-Georg: *Wer bin Ich und wer bist Du? Ein Kommentar zu Paul Celans Gedichtfolge »Atemkristall«*. Frankfurt/Main 1973.
- Gellhaus, Axel: »sovenha vos a temps di ma dolor«. Anmerkungen zu Paul Celans Gedichtband *Die Niemandsrose* und seinen Frühstadien«. In: Dieter Burdorf (Hg.): *Edition und Interpretation moderner Lyrik seit Hölderlin*. Berlin/New York 2010, S. 193–202.
- Gellhaus, Axel: »In statu nascendi« – Paul Celan: *Die Niemandsrose* und ihre Frühstadien am Beispiel der Genese von *In Eins*«. In: *Editio* 18 (2004), S. 156–174.
- Gellhaus, Axel (Hg.): »Fremde Nähe« – Celan als Übersetzer. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs in Verbindung mit dem Präsidialdepartement der Stadt Zürich im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar und im Stadthaus Zürich. Marbach am Neckar 1997.
- Gerard, Philip: *A Translation including History: Ezra Pound, Paul Celan, and the Rhythms of the Past*. Berkeley 2019, Web: <https://escholarship.org/uc/item/3fm0517v>. Letzter Aufruf am 28.09.2024.
- Gerard, Philip: »Pound Notes in German Markets. Paul Celan, Usury, and the Postwar Currency of Ezra Pound«. In: *Modernism/modernity* 27/1 (2020), S. 125–145.
- Graubner, Hans: »Unter dem Neigungswinkel«. Celans biographische Poetologie. Würzburg 2018.
- Grube, Christoph: »so oder so, es bleibt blau oder braun, das Gedicht«. Aspekte der Trakl-Rezeption Paul Celans. Würzburg 2013.
- Günther, Friederike Felicitas: »Absage an Erlösung. Paul Celans Gedicht »Von Dunkel zu Dunkel« (1954)«. In: *Celan-Perspektiven* 2 (2020), S. 184–195.
- Günther, Friederike Felicitas: *Grenzgänge zum Anorganischen bei Rilke und Celan*. Heidelberg 2018.
- Hamacher, Werner: »Epoché Gedicht. Celans Reimklammer um Husserls Klammern«. In: Ders.: *Keinmaleins. Texte zu Celan*. Frankfurt/Main 2019, S. 143–197.
- Hamacher, Werner: »HÄM. Ein Gedicht Celans mit Motiven Benjamins«. In: Ders.: *Keinmaleins. Texte zu Celan*. Frankfurt/Main 2019, S. 13–55.
- Hamacher, Werner: *Entferntes Verstehen. Studien zur Philosophie von Kant bis Celan*. Frankfurt/Main 1998.
- Hamburger, Michael: »Wolfsbohne«. In: *TLS. Times Literary Supplement* 4911 (1997), S. 26.
- Heber-Schärer, Barbara: *Paul Celan, Gespräch im Gebirg. Eine Untersuchung zum Problem von Wahrnehmung und Identität in diesem Text Celans*. Stuttgart 1994.
- Holthusen, Hans Egon: »Fünf junge Lyriker«. In: *Merkur* 8 (1954), S. 378–390.
- Huppert, Hugo: »»Spirituell«. Ein Gespräch mit Paul Celan«. In: Werner Hamacher & Winfried Menninghaus (Hg.): *Paul Celan*. Frankfurt/Main 1988, S. 319–324.
- Hvidtfelt Nielsen, Karsten & Harald Pors: *Index zur Lyrik Paul Celans*. München 1981.
- Ingen, Ferdinand van: »Das Problem der lyrischen Mehrsprachigkeit bei Paul Celan«. In: Joseph P. Strelka (Hg.): *Psalm und Hawdalal. Zum Werk Paul Celans. Akten des Internationalen Paul Celan-Kolloquiums* New York 1985. Bern 1987, S. 64–78.
- Ingen, Ferdinand van: *Diskursive Lyrik seit 1945*. Passau 2014.
- Ivanović, Christine: »Reading Celan in a New Century, Reading Celan in Times of Corona. Tawada's Productive (Exophonic) Celan-Reception as Example«. In: Dies. & Klaus Weissenberger (Hg.): *Life-lines. Paul Celan's Poetry and Poetics After 100/50 Years*. Würzburg 2022, S. 41–62.
- Ivanović, Christine: »Surface Reading. Ein »weniger begangner« Weg der Celan-Philologie«. In: *Celan-Jahrbuch* 11 (2020), S. 79–119.

- Ivanović, Christine: »Wundgeheilt«. Schmerz und Gedächtnis bei Paul Celan«. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 50 (2006), S. 403–427.
- Ivanović, Christine: »Widmung: Dem Andenken Ossip Mandelstamms«. In: Jürgen Lehmann (Hg.): Kommentar zu Paul Celans »Die Niemandsrose«. Unter Mitarbeit von Christine Ivanović. Heidelberg 1997, S. 45–47.
- Ivanović, Christine: Das Gedicht im Geheimnis der Begegnung. Dichtung und Poetik Paul Celans im Kontext seiner russischen Lektüren. Tübingen 1996.
- Jakob, Michael: »In-Eins-Bildung. Zur poetischen Verfahrensweise in einem Gedicht von Paul Celan«. In: Dietmar Goltschnigg & Anton Schwob (Hg.): Die Bukowina. Studien zu einer versunkenen Literaturlandschaft. Tübingen 1990, S. 367–384.
- Jameson, Frederic: The Prison-House of Language. A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism. Princeton 1972.
- Jamme, Christoph: »Paul Celan. Sprache – Wort – Schweigen«. In: Ders. & Otto Pöggeler (Hg.): »Der glühende Leertext«. Annäherungen an Paul Celans Dichtung. München 1993, S. 213–225.
- Janz, Marlies: »... den Himmel als Abgrund unter sich«. Celans Untergänge«. In: Celan-Jahrbuch 10 (2018), S. 7–46.
- Janz, Marlies: Vom Engagement absoluter Poesie. Zur Lyrik und Ästhetik Paul Celans. Frankfurt/Main 1976.
- Karr, Ruven: Die Toten im Gespräch. Trialogische Strukturen in der Dichtung Paul Celans. Hannover 2015.
- Kavett, Jason: »Nuances. Paul Celan's Comissioned Translation of James Baldwin«. In: Christine Ivanović & Klaus Weissenberger (Hg.): Lifelines. Paul Celan's Poetry and Poetics after 100/50 Years. Würzburg 2022, S. 153–172.
- Kilchmann, Esther: »Dichtung – das ist das schicksalhaft Einmalige der Sprache.« Celans Poetologie als Herausforderung literarischer Mehrsprachigkeitsforschung heute«. In: Evelyn Dueck & Sandro Zanetti (Hg.): Mitdenken. Paul Celans Theorie der Dichtung heute. Heidelberg 2022, S. 77–94.
- Kilchmann, Esther: Poetologie und Geschichte literarischer Mehrsprachigkeit. Deutschsprachige Literatur in translingualen Bewegungen 1900–2010. Berlin/Boston 2024.
- Killy, Walther: Wandlungen des lyrischen Bildes. Göttingen 1956.
- Kita-Huber, Jadwiga: »Die Lyrik Paul Celans als Grenzdialog. Exemplifiziert am Gedicht ›In eins‹«. In: Norina Procopan u.a. (Hg.): Dialoge über Grenzen. Beiträge zum 4. Konstanzer Europa-Kolloquium. Klagenfurt 2008, S. 150–169.
- Kita-Huber, Jadwiga: »Martin Buber und Paul Celan. Zur Poetik des Dialogs«. In: Hartmut Kircher (Hg.): Avantgarden in Ost und West. Literatur, Musik und bildende Kunst um 1900. Köln 2002, S. 317–336.
- Klein, Sonja: »»– ach, Die Kunst«. Celans Meridian oder Poetik aus dem Geiste des Judentums«. In: Karl Ivan Solibakke & Bernd Witte (Hg.): Traditionen jüdischen Denkens in Europa. Berlin 2012, S. 147–159.
- Kleine, Marc: Korrespondenz und Widerspruch. Adorno und Celan (1959–1969). Würzburg 2021.
- Kligerman, Eric: »Between Poetry and Prayer. A Kaddish for Paul Celan«. In: Michael Eskin, Karen Leeder & Marko Pajević (Hg.): Paul Celan Today. Berlin/Boston 2021, S. 265–286.
- Koelle, Lydia: Paul Celans pneumatisches Judentum. Gott-Rede und menschliche Existenz nach der Shoah. Mainz 1997.
- Kohm, Katharina: Paul Celans »Give the word«. Zum Problem des Schlüsselbegriffs [Hochschulschrift]. Heidelberg 2012.

- König, Christoph: »Give the Word. Zur Kritik der Briefe Paul Celans in seinen Gedichten«. In: Euphori-  
on. Zeitschrift für Literaturgeschichte 97 (2003), S. 473–497.
- König, Frank: Vertieftes Sein. Wahrnehmung und Körperlichkeit bei Paul Celan und Maurice Merleau-  
Ponty. Heidelberg 2014.
- Könnecker, Sabine: »Sichtbares, Hörbares«. Die Beziehung zwischen Sprachkunst und bildender  
Kunst am Beispiel Paul Celans. Bielefeld 1995.
- Kremnitz, Georg: »Mehrsprachige Autoren und ihre Sprachen. Einige Überlegungen zu einem kom-  
plexen Verhältnis«. In: Zeitschrift für interkulturelle Germanistik 6/2 (2015), S. 17–31.
- Leutner, Petra: Wege durch die Zeichen-Zone. Stéphane Mallarmé und Paul Celan. Stuttgart 1994.
- Liska, Vivian: »Paul Celans haderndes Judentum«. In: Martin A. Hainz (Hg.): Paul Celan – »sah daß ein  
Blatt fiel und wußte, daß es eine Botschaft war«. Neue Einsichten und Lektüren. Berlin 2022,  
S. 83–110.
- Liska, Vivian: Fremde Gemeinschaft. Deutsch-jüdische Literatur in der Moderne. Göttingen 2011.
- Lugnani, Silvana de: »Politische und poetologische Aspekte der Lyrik Paul Celans. Zwei Momente  
einer einheitlichen Haltung«. In: Friedbert Aspöckberger (Hg.): Österreichische Literatur seit den  
zwanziger Jahren. Wien 1979, S. 81–96.
- Lyon, James K.: »Paul Celan and Martin Buber: Poetry as Dialogue«. In: IMLA 86/1 (1971), S. 110–120.
- Mackey, Cindy: Dichter der Bezogenheit. A Study of Paul Celan's Poetry with Special Reference to »Die  
Niemandrose«. Stuttgart 1997.
- May, Markus: »Dichter der Kreatur. Überlegungen zu Büchner und Celan«. In: Hans Richard Brittna-  
cher & Irmela von der Lühe (Hg.): Enttäuschung und Engagement. Zur ästhetischen Radikalität  
Georg Büchners. Bielefeld 2014, S. 335–349.
- May, Markus: »Schibboleth und dialogisches Prinzip. Anmerkungen zu Martin Buber und Paul Celan«. In:  
Südostdeutsche Vierteljahresblätter 50 (2001), S. 269–275.
- Menninghaus, Winfried: Paul Celan. Magie der Form. Frankfurt/Main 1980.
- Miglio, Camilla: Celan e Valéry. Poesia, Traduzione di una Distanza. Neapel 1997.
- Neumann, Peter Horst: »Was muß ich wissen, um zu verstehen? Paul Celans Gedicht ›Die Schleuse‹,  
ein Gedicht für Nelly Sachs«. In: Celan-Jahrbuch 4 (1991), S. 27–38.
- Oelmann, Ute Maria: Deutsche poetologische Lyrik nach 1945. Ingeborg Bachmann, Günter Eich, Paul  
Celan. Stuttgart 1980.
- Olschner, Leonard Moore: »Das Wort vom Zur-Tiefe-Gehn«. In: Jürgen Lehmann (Hg.): Kommentar zu  
Paul Celans »Die Niemandrose«. Unter Mitarbeit von Christine Ivanović. Heidelberg 1997, S. 57–  
60.
- Olschner, Leonard Moore: Der feste Buchstab. Erläuterungen zu Paul Celans Gedichtübertragungen.  
Göttingen/Zürich 1985.
- Ortlieb, Cornelia: »Celans Versuch über dem Grund nach Rimbauds Le Bateau ivre«. In: Celan-  
Perspektiven 2 (2020), S. 69–87.
- Parry, Christoph: »Paul Celan and Hermeticism«. In: TLS. Times Literary Supplement 4914 (1997), S. 26.
- Parry, Christoph: »Sprachenvielfalt im kosmopolitischen Gedicht der Moderne«. In: Liisa Laukkanen &  
Christoph Parry (Hg.): Schreiben zwischen Sprachen. München 2017, S. 78–91.
- Parry, Christoph: Mandelstam der Dichter und der erdichtete Mandelstam im Werk Paul Celans.  
Versuch zur Beleuchtung einer literarischen Beziehung. Marburg 1978.
- Patrut, Iulia-Karin: »Paul Celan postkolonial«. In: transcarpathica. germanistisches jahrbuch rumänien  
11 (2012), S. 101–118.
- Petuchowski, Elizabeth: »Bilingual and Multilingual ›Wortspiele‹ in the Poetry of Paul Celan«. In:  
Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 52/4 (1978), S. 635–  
651.

- Pöggeler, Otto: »Die göttliche Tragödie. Mozart in Celans Spätwerk«. In: Ders. & Christoph Jamme (Hg.): »Der glühende Leertext«. Annäherung an Paul Celans Dichtung. München 1993, S. 67–85.
- Popov, Nikolai & Heather McHugh (Hg.): Paul Celan. Glottal stops. 101 Poems. Middletown 2000.
- Redfield, Marc: Shibboleth. Judges, Derrida, Celan. New York 2020.
- Reichert, Klaus: »Hebräische Züge in der Sprache Paul Celans«. In: Werner Hamacher & Winfried Menninghaus (Hg.): Paul Celan. Frankfurt/Main 1988, S. 156–169.
- Richter, Alexandra: »Späte Zäsur. Paul Celans Dichten und Übersetzen in den letzten Lebensjahren«. In: Chiara Caradonna & Vivian Liska (Hg.): Zäsuren | Caesurae. Paul Celans Spätwerk | Paul Celan's Later Work. Göttingen 2024, S. 370–389.
- Rychlo, Peter: Stationen poetischer Entwicklung. Paul Celans Gedichtbände in chronologisch-historischer Folge. Göttingen 2022.
- Salminen, Antti: »February 13. Paul Celan's Political, Spiritual and Poetical Anarchies«. In: SubStance 43/3 (2014), S. 120–138.
- Schmitz-Emans, Monika: Poesie als Dialog. Vergleichende Studien zu Paul Celan und seinem literarischen Umfeld. Heidelberg 1993.
- Schöneich, Dinah: »»bei / beider Neige«. Ortlose Sprache in Gedichten Paul Celans«. In: Analele Universității de Vest din Timișoara. Seria științe filologice 61/1 (2023), S. 119–131.
- Schöttker, Detlev: »Deutungskonkurrenzen. Zur Holocaustdebatte zwischen Celan, Adorno und Hannah Arendt«. In: Merkur 62/7 (2008), S. 578–587.
- Simon, Ralf: »Vielstimmigkeit. Celans prosaische Lyrik«. In: Evelyn Dueck & Sandro Zanetti (Hg.): Mitdenken. Paul Celans Theorie der Dichtung heute. Heidelberg 2022, S. 113–134.
- Simonis, Annette: »Paul Celan und Shakespeare – Zum Problem der Dialogizität in der Lyrik Paul Celans«. In: Orbis litterarum. International Review of Literary Studies 49 (1994), S. 159–172.
- Sparr, Thomas: Todesfuge. Biographie eines Gedichts. München 2020.
- Sparr, Thomas: »Kommentar zu »In eins««. In: Jürgen Lehmann (Hg.): Kommentar zu Paul Celans »Die Niemandsrose«. Unter Mitarbeit von Christine Ivanović. Heidelberg 1997, S. 270–276.
- Speier, Hans-Michael: »Anabasis«. In: Jürgen Lehmann (Hg.): Kommentar zu Paul Celans »Niemandsrose«. Unter Mitarbeit von Christine Ivanović. Heidelberg 2003, S. 222.
- Speier, Hans-Michael: »Musik – Sprache – Raum. Zu Paul Celans Gedicht »Anabasis««. In: Celan-Jahrbuch 5 (1993), S. 53–88.
- Szondi, Peter: »Eden«. In: Ders.: Celan-Studien. Hg. v. Jean Bollack. Frankfurt/Main 1973, S. 113–125.
- Tawada, Yoko: »Das Tor des Übersetzers oder Celan liest Japanisch«. In: Zeitschrift für interkulturelle Germanistik 4/2 (2013), S. 171–178.
- Tawada, Yoko: »Die Krone aus Glas«. In: Dies: Sprachpolizei und Spielpolyglotte. Tübingen 2007, S. 63–84.
- Tawada, Yoko: »Rabbi Löw und 27 Punkte«. In: Dies: Sprachpolizei und Spielpolyglotte. Tübingen 2007, S. 38–44.
- Voswinkel, Klaus: Paul Celan. Verweigerter Poetisierung der Welt. Versuch einer Deutung. Heidelberg 1974.
- Waterhouse, Peter: »Un, an, Amen, atmen, Deutschland. Versuch über Paul Celans Gedicht »Wolfsbohne««. In: Text und Kritik. Paul Celan 53/54 (2002), S. 38–47.
- Weissenberger, Klaus: Zwischen Stein und Stern. Mystische Formgebung in der Dichtung von Else Lasker-Schüler, Nelly Sachs und Paul Celan. Bern/München 1976.
- Weissmann, Dirk: Wortöffnungen. Zur Mehrsprachigkeit Paul Celans. Tübingen 2024.
- Weissmann, Dirk: »Anders einsprachig – Celan in Derridas Sprachphilosophie«. In: Evelyn Dueck & Sandro Zanetti (Hg.): Mitdenken. Paul Celans Theorie der Dichtung heute. Heidelberg 2022, S. 95–111.

- Weissmann, Dirk: »Monolinguisme, plurilinguisme et translinguisme chez Paul Celan. À propos de la genèse du poème ›Huhediblu‹«. In: *Genesis* 46 (2018), S. 35–50.
- Weissmann, Dirk: »Monolinguale (Selbst)Verortung und translinguale Praxis: Zu Paul Celans Übersetzungspolitik in Frankreich«. In: Silke Pasewalck, Dieter Neidlinger und Terje Loogus (Hg.): *Interkulturalität und (literarisches) Übersetzen. Wechselwirkungen zwischen Literaturwissenschaft und Translatologie*. Tübingen 2014, S. 91–101.
- Weissmann, Dirk: »Paul Celan's (M)Other Tongue(s): On the Self Portrayal of the Artist as a Monolingual Poet«. In: Juliane Prade (Hg.): *(M)Other Tongues: Literary Reflexions on a Difficult Distinction*. Cambridge 2013, S. 142–152.
- Weissmann, Dirk: »›Farbenbelagert das Leben‹. La Double Face de la Couleur chez Celan«. In: Andrei Corbea-Hoişie (Hg.): *Paul Celan. Biographie und Interpretation*. Bukarest 2000, S. 132–143.
- Weiß, Jana Maria: »›Leg den Riegel vor‹: Abgrenzungsstrukturen in Celans Wolfsbohne«. In: *Celan-Perspektiven* 2 (2020), S. 41–67.
- Welling, Florian: »Vom Anblick der Amseln«. *Paul Celans Kafka-Rezeption*. Göttingen 2019.
- Wiedemann, Barbara: »›Dichtungen anstelle von theoretischen Äußerungen?‹ Ilse Aichinger, Paul Celan und die Wirklichkeit des deutsch-französischen Schriftstellertreffens in Vézelay«. In: Christine Frank & Sugi Shindo (Hg.): *Konstellationen österreichischer Literatur*. Wien 2024, S. 333–351.
- Wiedemann, Barbara: »›ausgerechnet jetzt‹. Der Mai 68 und die jüdische Katastrophe«. In: Ruven Karr (Hg.): *Celan und der Holocaust. Neue Beiträge zur Forschung*. Hannover 2015, S. 9–29.
- Wiedemann, Barbara: »›vom Unbestattbaren her‹. Die Auseinandersetzung mit linkem Antisemitismus in Paul Celans Spätwerk«. In: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 40/1 (2015), S. 84–109.
- Wiedemann, Barbara: »›LESEN SIE! IMMERZU NUR LESEN‹: Celan-Lektüre und Celans Lektüren«. In: *Poetica* 36/1–2 (2004), S. 169–191.
- Wiedemann, Barbara: »Paul Celans Deutung des Wahnsinns«. In: *Germanisch-romanische Monatsschrift* 54 (2004), S. 433–452.
- Wiedemann, Barbara: *Paul Celan. Die Goll-Affäre. Dokumente zu einer ›Infamie‹*. Frankfurt/Main 2000.
- Wilms, Ralf: *Das Motiv der Wunde im lyrischen Werk von Paul Celan. Historisch-systematische Untersuchung zur Poetik des Opfers*. München 2011.
- Wolski, Werner: »Ein Wörterbuch zum Werk von PAUL CELAN. Vorüberlegungen zu einer extremen textlexikographischen Unternehmung«. In: *Lexicographica* 10 (1994), S. 61–89.
- Wurm, Franz: »Paul Celan's ›Wolfsbohne‹«. In: *TLS. Times Literary Supplement* 4918 (1997), S. 17.
- Zanetti, Sandro: »zeitoffen«. *Zur Chronographie Paul Celans*. München 2006.
- Zschachlitz, Ralf: *Vermittelte Unmittelbarkeit im Gegenwart. Paul Celans kritische Poetik*. Frankfurt/Main 1990.

## Allgemeine Literatur

- [Ohne Verf.]: »Unsichtbare und sichtbare Hakenkreuze«. In: Israelitisches Wochenblatt, 15.01.1960, S. 5.
- [Ohne Verf.]: »Der internationale Antisemitismus greift an. Hakenkreuzoffensive in aller Welt«. In: Israelitisches Wochenblatt, 08.01.1960, S. 5.
- Acker, Marion, Anne Fleig & Matthias Lüthjohann (Hg.): Affektivität und Mehrsprachigkeit. Dynamiken der deutschen Gegenwartsliteratur. Tübingen 2019.
- Acker, Marion: Schreiben im Widerspruch. Nicht-/Zugehörigkeit bei Herta Müller und Ilma Rakusa. Tübingen 2022.
- Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Band 7. Hg. v. Gretel Adorno & Rolf Tiedemann. Frankfurt/Main 2003.
- Adorno, Theodor W.: Negative Dialektik. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Band 6. Hg. v. Rolf Tiedemann u.a. Frankfurt/Main 2003.
- Adorno, Theodor W.: »Satzzeichen«. In: Ders.: Noten zur Literatur. Frankfurt/Main 1981, S. 106–113.
- Adorno, Theodor W.: »Über den Gebrauch von Fremdwörtern«. In: Ders.: Noten zur Literatur. Frankfurt/Main 1974. Hg. v. Rolf Tiedemann, S. 640–646.
- Adorno, Theodor W.: »Wörter aus der Fremde«. Ders.: Noten zur Literatur. Frankfurt/Main 1974. Hg. v. Rolf Tiedemann, S. 216–232.
- Adorno, Theodor W.: »Fragment über Musik und Sprache«. In: Jakob Knaus (Hg.): Sprache, Dichtung, Musik: Texte zu ihrem gegenseitigen Verständnis von Richard Wagner bis Theodor W. Adorno. Berlin/Boston 1973, S. 71–75.
- Adorno, Theodor W.: »Zur Bekämpfung des Antisemitismus heute«. In: Ders.: Kritik. Kleine Schriften zur Gesellschaft. Frankfurt/Main 1971, S. 105–133.
- Adorno, Theodor W.: »Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit«. In: Ders.: Eingriffe. Neun kritische Modelle. Frankfurt/Main 1963, S. 125–146.
- Adorno, Theodor W.: »Die Wunde Heine«. In: Ders.: Noten zur Literatur. Frankfurt/Main 1958, S. 144–152, DLA, BPC:R006.
- Adorno, Theodor W.: »Aufzeichnungen zu Kafka«. In: Die neue Rundschau 64/3 (1953), S. 325–352.
- Ahern, Stephen: »Affect Theory and Literary Criticism«. In: Emotion Review 16/2 (2024), S. 96–106.
- Al-Azzawi, Muhammed: »Das Leben als Krankheit. Franz Kafkas Ein Landarzt«. In: New German Review 24 (2010), S. 43–61.
- Albers, Irene, Marcus Hahn & Frederic Ponten: »Die Heteronomieästhetik der Moderne und das Projekt einer symmetrischen Literaturwissenschaft«. In: Dies. (Hg.): Heteronomieästhetik der Moderne. Berlin/Boston 2022, S. 1–23.
- Alt, Peter-André: Der Arzt der Moderne. München 2016.
- André, Robert: Gespräche von Text zu Text. Hamburg 2001.
- Andresen, Karl Gustav & Franz Söhns: Sprachgebrauch und Sprachrichtigkeit im Deutschen. Leipzig 1923, DLA, BPC:C003.
- Anker, Elizabeth S. & Rita Felski: »Introduction«. In: Dies. (Hg.): Critique and Post-Critique. Durham 2017, S. 1–28.
- Apel, Friedmar: »Konservative Anarchie. Individualismus als Politik bei Oscar Wilde, Karl Kraus, Peter Altenberg und Hugo von Hofmannsthal«. In: Jan Anders, Wolfgang Braungart & Kai Kauffmann (Hg.): »Nichts als die Schönheit«. Ästhetischer Konservatismus um 1900. Frankfurt/New York 2007, S. 205–215.



- Arendt, Hannah: »Zueignung an Karl Jaspers«. In: Dies.: Sechs Essays. Die verborgene Tradition. Kritische Gesamtausgabe. Hg. v. Barbara Hahn, Hermann Kappelhoff, Patchen Markell, Ingeborg Nordmann & Thomas Wild. Göttingen 2019, S. 11–14.
- Arendt, Hannah: Vita activa oder Vom tätigen Leben. Hg. v. Thomas Meyer & Hans-Jörg Sigwart. München 2005.
- Arendt, Hannah: Denktagebuch. 1950 bis 1973. Erster Band. Hg. v. Ursula Ludz. München 2002.
- Arendt, Hannah: Von der Menschlichkeit in finsternen Zeiten. Rede über Lessing. München 1960.
- Aristoteles: De Anima – Über die Seele. Übersetzt mit Einleitung und Kommentar v. Thomas Buchheim. Darmstadt 2016.
- Arndt, Susan, Dirk Naguschewski & Robert Stockhammer: »Einleitung. Die Unselbstverständlichkeit der Sprache«. In: Dies. (Hg.): Exophonie. Anders-Sprachigkeit (in) der Literatur. Berlin 2007, S. 7–27.
- Auerbach, Erich: Le Haut Langage. Langage littéraire et public dans l'Antiquité latine tardive et au Moyen Âge. Paris 2004.
- Auerbach, Erich: Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter. Bern 1958.
- Auster, Paul: »Babel New York. Louis Wolfson«. In: Schreibheft 93 (2019), S. 21–25.
- Axer, Eva: Eros und Aura. Denkfiguren zwischen Literatur und Philosophie in Walter Benjamins »Einbahnstraße« und »Berliner Kindheit«. Paderborn 2012.
- Aydemir, Fatma & Hengameh Yaghoobifarah (Hg.): Eure Heimat ist unser Albtraum. Berlin 2019.
- Bachmann, Ingeborg: Sämtliche Gedichte. München 2003.
- Bachtin, Michail M.: »Das Wort im Roman«. In: Ders.: Die Ästhetik des Wortes. Hg. v. Rainer Grübel. Frankfurt/Main 1979, S. 154–300.
- Bachtin, Michail M.: Die Ästhetik des Wortes. Hg. v. Rainer Grübel. Frankfurt/Main 1979.
- Badiou, Alain: Das Jahrhundert. Paris 2005.
- Bahr, Hans-Dieter: »Der Bogen des Lebens«. In: Paragrana 17/2 (2009), S. 15–20.
- Ball, Hugo: Flucht aus der Zeit. Göttingen 2018.
- Bamert, Manuel: Stifte am Werk. Phänomenologie, Epistemologie und Poetologie von Lesespuren am Beispiel der Nachlassbibliothek Thomas Manns. Göttingen 2021.
- Bark, Franziska: Ein Heiligtum im Kopf der Leser. Literaturanalytische Betrachtungen zu Ex 25–40. Stuttgart 2009.
- Bartel, Dietrich: »Anabasis«. In: Ders. (Hg.): Handbuch der musikalischen Figurenlehre. Bremen 1985, S. 84–86.
- Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie. Frankfurt/Main 1985.
- Batchelor, David: Chromophobie. Angst vor der Farbe. Wien 2002.
- Battegay, Caspar: Das andere Blut. Gemeinschaft im deutsch-jüdischen Schreiben 1830–1930. Wien 2003.
- Bauch, Kurt, Hermann Korth & Martin Heidegger (Hg.): Wort der Freunde zum Freund in die Abgeschiedenheit: gesprochen bei der Totenfeier am 20. Februar 1967. Erinnerung an Hans Jantzen. Freiburg 1967, DLA, BPC:C029.
- Baudelaire, Charles: »Journaux Intimes. Fusées«. In: Ders.: Œuvres complètes. Texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec. Edition révisé, Complétée et présentée par Claude Pichois. Paris 1961, S. 1247–1265.
- Beckenbach, Niels & Christoph Klotter: »Gustav Landauers mystischer Anarchismus. Gleichheit und Verbundenheit als Wunsch und Schrecken«. In: Dies. (Hg.): Gleichheit und Souveränität. Von den Verheißungen der Gleichheit, der Teufelslist der Diktatur und dem schwachen Trost der Nivellierung. Heidelberg 2014, S. 249–264.

- Benhabib, Sayla: »Feminist theory and Hannah Arendt's concept of public space«. In: *History of the Human Sciences* 6/2 (1993), S. 97–114.
- Benjamin, Walter: »Einbahnstraße«. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Band IV.I. Hg. v. Tillman Rexroth. Frankfurt/Main 2009, S. 83–148.
- Benjamin, Walter: »Die Aufgabe des Übersetzers«. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Band IV.I. Hg. v. Tillmann Rexroth. Frankfurt/Main 1972, S. 9–21.
- Benn, Gottfried: *Gedichte I. Sämtliche Werke*. Band 1. Hg. v. Gerhard Schuster. Stuttgart 1986.
- Benn, Gottfried: *Probleme der Lyrik*. Wiesbaden 1954.
- Bennett, Jane: »Deceptive Comfort: The Power of Kafka's Stories«. In: *Political Theory* 19/1 (1991), S. 73–95.
- Berg, Hubert van den: *Avantgarde und Anarchismus. Dada in Zürich und Berlin*. Heidelberg 1999.
- Berg, Hubert van den: »Gustav Landauer und Hugo Ball. Anarchismus, Sprachkritik und die Genese des Lautgedichts«. In: *Hugo Ball Almanach* 19 (1995), S. 121–181.
- Bergmann, Werner: *Antisemitismus in öffentlichen Konflikten. Kollektives Lernen in der politischen Kultur der Bundesrepublik 1949–1989*. Frankfurt/Main 2020.
- Bering, Dietz: *Die Intellektuellen. Geschichte eines Schimpfwortes*. Stuttgart 1978.
- Best, Stephen & Sharon Marcus: »Surface Reading: An Introduction«. In: *Representations* 108/1 (2009), S. 1–21.
- Bhabha, Homi K.: *The Location of Culture*. London 1994.
- Biermann-Ratjen, Hans-Harder: »Politische Kultur und Kulturpolitik. Laudatio auf Hannah Arendt«. In: Volker F. W. Hasenclever (Hg.): *Denken als Widerspruch. Reden zum Lessing-Preis*. Frankfurt/Main 1982, S. 33–38.
- Blahak, Boris: *Franz Kafkas Literatursprache. Deutsch im Kontext des Prager Multilingualismus*. Köln 2015.
- Blum-Barth, Natalia: *Poietik der Mehrsprachigkeit. Theorie und Techniken des multilingualen Schreibens*. Heidelberg 2021.
- Bodemann, Y. Michal: *Gedächtnistheater. Die jüdische Gemeinschaft und ihre deutsche Erfindung*. Hamburg 1996.
- Boeder, Winfried: »Identität und Universalität. Volkssprache und Schriftsprache in den Ländern des alten Christlichen Orients«. In: *Georgica. Zeitschrift für Kultur, Sprache und Geschichte Georgiens und Kaukasiens* 17 (2014), S. 66–84.
- Bogaerts, Jo: »K. as ›Confessional Hero‹. A Foucauldian Reading of Kafka's *Der Prozeß*«. In: *arcadia* 46/1 (2011), S. 99–120.
- Bohrer, Karl Heinz: »Das Problem des Sinns«. In: *Zeitschrift für Ideengeschichte* 7/3 (2013), S. 15–32.
- Borsò, Vittoria u.a.: »Einleitung«. In: Dies. (Hg.): *Schriftgedächtnis – Schriftkulturen*. Stuttgart/Weimar 2002, S. 9–14.
- Böschenstein, Bernhard: *Konkordanz zu Hölderlins Gedichten nach 1800. Auf Grund des zweiten Bandes der Großen Stuttgarter Ausgabe*. Göttingen 1964.
- Boyle, Nicholas: »Embodied Cognition. Goethe's Farbenlehre as Phenomenology«. In: *German Life and Letters* 70/4 (2017), S. 478–490.
- Brahms, Iris: »Wie bunt ist grau?«. In: Magdalena Bushart & Gregor Wedekind (Hg.): *Die Farbe Grau*. Berlin/Boston 2016, S. 89–112.
- Breuer, Stefan: *Ästhetischer Fundamentalismus. Stefan George und der deutsche Antimodernismus*. Darmstadt 1995.
- Brokoff, Jürgen: *Geschichte der reinen Poesie. Von der Weimarer Klassik bis zur historischen Avantgarde*. Göttingen 2010.

- Buber, Martin: Die Hebräische Sprache. Aus einem Referat, gehalten auf der Konferenz für hebräische Sprache und Kultur in Berlin am 19. Dezember 1909. In: Ders.: MBW VIII: Schriften zur Jugend, Erziehung und Bildung. Hg. v. Juliane Jacobi. Gütersloh 2006, S. 708–716.
- Buber, Martin: »Wie kann Gemeinschaft werden?«. In: Ders.: Der Jude und sein Judentum. Gesammelte Aufsätze und Reden von Martin Buber. Köln 1963, DLA, BPC:K039, S. 358–475.
- Buber, Martin: »Landauer und die Revolution«. In: Masken 14 (1919), S. 282–291.
- Buber, Martin: Worte an die Zeit. Eine Schriftenreihe. Heft 2: Gemeinschaft. Wien/Zürich 1919, DLA, BPC:MPF II/98:0053.
- Buchloh, Benjamin H.D.: Gerhard Richters Acht Grau. Zwischen Vorschein und Glanz. Ostfildern-Ruit/New York 2002.
- Büchner, Georg: Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente in zwei Bänden. Band I. Hg. v. Henri Poschmann unter Mitarbeit von Rosemarie Poschmann. Frankfurt/Main 1999.
- Bundesregierung (Hg.): Die antisemitischen und nazistischen Vorfälle. Weißbuch und Erklärung der Bundesregierung. Bonn 1960.
- Bushart, Magdalena & Gregor Wedekind: »Die Farbe Grau. Zur Geschichte einer künstlerischen Praxis«. In: Dies. (Hg.): Die Farbe Grau. Berlin/Boston 2016, S. IX–XX.
- Butler, Judith: Haß spricht. Zur Politik des Performativen. Frankfurt/Main 2006.
- Caillois, Roger: »Le traitement du langage chez Saint-John Perse«. In: Preuves 36/4 (1954), S. 28–32, DLA, D:Celan, Paul, HS005730593.
- Caillois, Roger: »Une Poésie Encyclopédique«. In: Jean Paulhan (Hg.): Les cahiers de la pléiade [Saint-John Perse] 10 (1950), DLA, BPC:QD448, S. 97–105.
- Canguilhem, Georges: Gesundheit – Eine Frage der Philosophie. Berlin 2004.
- Cappelle, Wilhelm (Hg.): Die Vorsokratiker. Die Fragmente und Quellenberichte. Stuttgart 1938, DLA, BPC:R444.
- Caradonna, Chiara: »Ein ruchloses Kapitel. Antisemitismus in Deutschland 1959«. In: Berliner Hefte. Zur Geschichte des literarischen Lebens 8 (2008), S. 139–165.
- Cassin, Barbara: Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles. Paris 2004.
- Certeau, Michel de: Die Kunst des Handelns. Berlin 1988.
- Chace, William M.: »Did Joyce really say that?«. In: James Joyce Quarterly 16/1–2 (2022), S. 157–159.
- Çirak, Zehra: Vogel auf dem Rücken eines Elefanten. Köln 1991.
- Cohen, Jean: Haut Langage. Theorie de la poéticité. Paris 1979.
- Coulmas, Florian: An Introduction to Multilingualism. Language in a Changing World. Oxford 2018.
- Dembeck, Till: »Es gibt keine einsprachigen Texte! Ein Vorschlag für die Literaturwissenschaft«. In: Zeitschrift für interkulturelle Germanistik 11/1 (2020), S. 163–176.
- Dembeck, Till: »Zitat und Anderssprachigkeit«. In: Ders. & Rolf Parr (Hg.): Literatur und Mehrsprachigkeit. Ein Handbuch. Tübingen 2020, S. 194–219.
- Dembeck, Till: »Eine Kulturpolitik des Affekts? Zum Umgang mit Mehrsprachigkeit im Zürcher Dada – mit einem Seitenblick auf Ferdinand de Saussure«. In: Anne Fleig, Marion Acker & Matthias Lüthjohann (Hg.): Affektivität und Mehrsprachigkeit. Dynamiken der deutschsprachigen (Gegenwärts-)Literatur. Tübingen 2019, S. 49–72.
- Dembeck, Till: »Sprachliche und kulturelle Identität«. In: Ders., Rolf Parr & Thomas Küpper (Hg.): Literatur und Mehrsprachigkeit. Ein Handbuch. Tübingen 2017, S. 27–33.
- Dembeck, Till: »Versform«. In: Ders., Rolf Parr & Thomas Küpper (Hg.): Literatur und Mehrsprachigkeit. Ein Handbuch. Tübingen 2017, S. 259–276.
- Dembeck, Till: »Was ist hier defekt? Sprachdifferenz und Laut in den Gedichten Ernst Jandls und Oskar Pastiors«. In: Britta Herrmann (Hg.): Dichtung für die Ohren. Literatur als tonale Kunst. Berlin 2015, S. 167–189.

- Dembeck, Till: »Begriffsexplikation« [Unterkapitel]. In: Ders., Thorsten Hahn, Eva Kormann & Werner Wilhelm Schnabel: »Privatpublikationen«. In: Natalie Binczek, Till Dembeck & Jörgen Schäfer (Hg.): *Handbuch Medien der Literatur*. Berlin/Boston 2013, S. 424.
- Dembeck, Till: »Für eine Philologie der Mehrsprachigkeit«. In: Ders. & Georg Mein (Hg.): *Philologie und Mehrsprachigkeit*. Heidelberg 2013, S. 9–38.
- Dembeck, Till: »Philologische Sprachpolitik?«. In: *kultuRRevolution* 65 (2013), S. 25–27.
- Dembeck, Till: *Texte rahmen. Grenzregionen literarischer Werke im 18. Jahrhundert* (Gottsched, Wieland, Moritz, Jean Paul). Berlin 2007.
- Dembeck, Till & Liesbeth Minnaard: »Nach der einen Sprache – literarische Mehrsprachigkeit?«. In: *kultuRRevolution* 65 (2013), S. 3–5.
- Dembeck, Till & Rolf Parr: »Mehrsprachige Literatur. Zur Einleitung«. In: Dies. & Thomas Küpper (Hg.): *Literatur und Mehrsprachigkeit. Ein Handbuch*. Tübingen 2017, S. 9–11.
- Derrida, Jacques: »Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaft vom Menschen«. In: Dorothee Kimmich, Rolf G. Renner & Bernd Stiegler (Hg.): *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart*. Ditzingen 2017, S. 304–317.
- Derrida, Jacques: *Die Einsprachigkeit des Anderen oder die ursprüngliche Prothese*. München 2003.
- Derrida, Jacques: »Signatur Ereignis Kontext«. In: Ders.: *Randgänge der Philosophie*. Wien 1999, S. 325–351.
- Derrida, Jacques: »In Klammern (I)«. In: Ders.: *Auslassungspunkte. Gespräche*. Hg. v. Peter Engelmann. Leipzig 1998, S. 17–40.
- Derrida, Jacques: *Le Monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine*. Paris 1996.
- Derrida, Jacques: *Falschgeld. Zeit geben I*. München 1993.
- Derrida, Jacques: *Was ist Dichtung?*. Berlin 1990.
- Derrida, Jacques: *Mémoires pour Paul de Man*. Paris 1988.
- Despiniadis, Costas: *The Anatomist of Power. Franz Kafka and the Critique of Authority*. Montréal/New York/Chicago/London 2019.
- Diekmann, Irene A. & Elke-Vera Kotowski (Hg.): *Geliebter Feind – Gehasster Freund. Antisemitismus und Philosemitismus in der Geschichte der Gegenwart. Festschrift zum 65. Geburtstag von Julius H. Schoeps*. Berlin 2009.
- Disselkamp, Martin & Reinhard Olt: »Sprachkritik und Sprachgefühl als Gegenstände der Sprachwissenschaft«. In: *Der Deutschunterricht*. Beiträge zu seiner Praxis und wissenschaftlichen Grundlegung 37/1 (1985), S. 34–45.
- Domin, Hilde: *Sämtliche Gedichte*. Hg. v. Nikola Herweg & Melanie Reinhold. Frankfurt/Main 2009.
- Domin, Hilde: *Gesammelte Gedichte*. Frankfurt/Main 1987.
- Duckheim, Simon: *Auf der Suche nach der versprengten Spur. Glück und Hoffnung bei Adorno und Benjamin*. Würzburg 2014.
- Dutschke, Rudi: »Vom Antisemitismus zum Antikommunismus«. In: Uwe Bergmann, Rudi Dutschke, Wolfgang Lefèvre & Bernd Rabehl: *Rebellion der Studenten oder Die neue Opposition*. Hamburg 1968, DLA, BPC:U055, S. 58–85.
- Düttmann, Alexander García: »Without Soil. A Figure in Adorno's Thought«. In: Gerhard Richter (Hg.): *Language without Soil. Adorno and late Philosophical Modernity*. New York 2010, S. 10–16.
- Dyson, Michael Eric: *Reflecting Black. African-American Cultural Criticism*. Minneapolis 1993.
- Eagleton, Robert: *The Holocaust and the Postmodern*. Oxford 2004.
- Eimert, Dorothea: *Kunst und Architektur in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts*. New York 2010.
- Enzensberger, Hans Magnus: *Museum der modernen Poesie*. Frankfurt/Main 1960.
- Enzensberger, Hans Magnus: »Reine Sprache des Exils«. In: *Frankfurter Hefte. Zeitschrift für Kultur u. Politik* 13 (1958), S. 511–513.

- Erdle, Birgit: »Adornos Sprachdenken im Exil«. In: Doerte Bischoff, Esther Kilchmann & Christoph Gabriel (Hg.): *Sprache(n) im Exil*. Berlin/Boston 2014, S. 83–99.
- Erwig, Andrea: »Jargon«. In: Falko Schmieder & Georg Toepfer (Hg.): *Wörter aus der Fremde. Begriffsgeschichte als Übersetzungsgeschichte*. Berlin 2017, S. 125–129.
- Erzgräber, Willi: »Reason in Madness. Shakespeares King Lear zwischen Moralität und Tragödie«. In: *Anglia* 99 (1981), S. 83–110.
- Espino Barrera, Tomás: »Die pathologisierende Darstellung der Sprachattrition und der Mehrsprachigkeit in der europäischen Exilliteratur des 20. Jahrhunderts«. In: Katharina Fürholzer & Julia Pröll (Hg.): *Fluchtlinien der Sprache(n): Migration, Kulturkontakt und Sprachbewegung im Spiegel der ›Medical Humanities‹*. Berlin/Boston 2023, S. 33–50.
- Fähnders, Walter: »Sprachkritik und Wortkunst, Mystik und Aktion bei Gustav Landauer«. In: Jaap Grave, Peter Sprengel & Hans Vandevoorde (Hg.): *Anarchismus und Utopie in der Literatur um 1900. Deutschland, Flandern und die Niederlande*. Würzburg 2005, S. 139–149.
- Fellinger, Raimund & Wolfgang Schopf: *Kleine Geschichte der edition suhrkamp*. Frankfurt/Main 2003.
- Felsch, Philipp: *Der lange Sommer der Theorie. Geschichte einer Revolte 1960 bis 1990*. München 2015.
- Firfield, Peter: »Is literary history sick? Thoughts on a Declinist Trope«. In: *Modernism/modernity* 6/2 (2021), Web: <https://modernismmodernity.org/forums/posts/firfield-literary-history-sick>. Letzter Aufruf am 07.10.2024.
- Fischer-Defoy, Christine: »... Und die Vergangenheit sitzt immer mit am Tisch«. *Dokumente zur Geschichte der Akademie der Künste (West) 1945/1954–1993*. Berlin 1997.
- Flinker, Martin (Hg.): *Almanach de la librairie Flinker*. Paris 1962.
- Flinker, Martin (Hg.): *Almanach de la librairie Flinker*. Paris 1961.
- Flinker, Martin (Hg.): *Almanach de la librairie Flinker*. Paris 1958.
- Flinker, Martin (Hg.): *Almanach de la librairie Flinker*. Paris 1956.
- Fohrmann, Jürgen: »Aufklärung als Doppelpunkt (:).«. In: Helmut Schmiedt & Helmut J. Schneider (Hg.): *Aufklärung als Form. Beiträge zu einem historischen und aktuellen Problem*, Würzburg 1997, S. 64–77.
- Fohrmann, Jürgen: »Über die (Un-)Verständlichkeit«. In: *Deutsche Vierteljahreszeitschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 68 (1994), S. 197–213.
- Foucault, Michel: *Die Sorge um sich. Sexualität und Wahrheit*. Band 3. Frankfurt/Main 1989.
- Foucault, Michel: *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*. Frankfurt/Main 1969.
- Freud, Sigmund: *Totem und Tabu*. In: Ders.: *Gesammelte Werke*. Band 9. Frankfurt/Main 1999.
- Fritzsche, Julia: *Tiefrot und radikal bunt. Für eine neue linke Erzählung*. Hamburg 2019.
- Frömming, Gesa: »Wird Öffentlichkeit gemacht und, wenn ja, wie? Öffentlichkeit und ihre ›Herstellung‹ bei Jürgen Habermas, Oskar Negt, Alexander Kluge und Hannah Arendt«. In: *Sprache und Literatur* 49/1 (2020), S. 131–170.
- Gadamer, Hans-Georg: *Hermeneutik I. Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen 2010.
- Gaiser, Konrad: *Name und Sache in Platons ›Kratylos‹*. Heidelberg 1974.
- Gamper, Michael: »Close Reading als Experiment«. In: Bernadette Grubner, Julia Kitmann, Marie Millutat, Lukas Nils Regeler & Caroline Welsh (Hg.): *Einlässliche Lektüren. Über Offenheit, Bezogenheit und Genauigkeit im Umgang mit Literatur*. Jutta Müller-Tamm zum 60. Geburtstag. Bielefeld 2024, S. 181–186.

- Gander, Hans-Helmuth: »Verdoppelung der Stimme«. Zur Funktion des Zitats als Autoritätsgewinn. In: Joachim Jacob & Mathias Mayer (Hg.): Im Namen des anderen. Die Ethik des Zitierens. München 2010, S. 19–31.
- Gauger, Hans Martin & Wulf Oesterreicher: »Sprachgefühl und Sprachsinn«. In: Dies. (Hg.): Sprachgefühl? Vier Antworten auf eine Preisfrage: Ist Berufung auf Sprachgefühl berechtigt? Antworten auf die Preisfrage der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung vom Jahre 1980. Heidelberg 1982, S. 9–90.
- Geimer, Peter: »Die Farben der Geschichte und die ›Wahrheit des Schwarz-Weiß‹«. In: Monika Wagner & Helmuth Lethen (Hg.): Schwarz-Weiß als Evidenz. »With black and white you can keep more of a distance«. Frankfurt/Main 2015, S. 246–258.
- Geisenhanslüke, Achim: »Farbenanfälle in der Lyrik der Moderne. Arthur Rimbaud – Georg Trakl – Thomas Kling«. In: Jakob Steinbrenner, Christoph Wagner & Oliver Jehle (Hg.): Farben in Kunst- und Geisteswissenschaften. Regensburg 2011, S. 233–246.
- Genette, Gérard: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. Mit einem Vorwort von Harald Weinrich. Frankfurt/Main 1989.
- Geulen, Eva: »Professionalisierungsschicksale der Neuphilologien. Eine Replik auf Erhard Schüttpelz und Thomas Steinfeld«. In: Merkur 897 (2024), S. 57–65.
- Geulen, Eva: »Übergängiges zwischen Privatem und Politischem«. In: Agave Magazin, 20.02.2022, Web: <https://agavemagazin.wordpress.com/2022/02/20/hannah-arendt-ubergangiges-zwischen-privatem-und-politischem/>. Letzter Aufruf am 04.09.2024.
- Gifford, Don & Robert J. Seidman: Ulysses Annotated. London 1988.
- Ginsberg, Allen: Howl. San Francisco 1956.
- Glau, Katherina: »Diachronie der Sprache in Platons ›Kratylos‹«. In: Göttinger Forum für Altertumswissenschaft 11 (2008), S. 249–271.
- Glissant, Édouard: Poétique de la Relation. Paris 1990.
- Glück, Helmut: »Durchsetzung von Sprachstandards«. In: Till Dembeck, Rolf Parr & Thomas Küpper (Hg.): Literatur und Mehrsprachigkeit. Ein Handbuch. Tübingen 2017, S. 105–111.
- Gockel, Bettina: »Schillernd. Die Erfindung der Schwarz-Weiß-Fotografie«. In: Monika Wagner & Helmut Lethen (Hg.): Schwarz-Weiß als Evidenz. »With black and white you can keep more of a distance«. Frankfurt/Main 2015, S. 126–144.
- Goethe, Johann Wolfgang von: West-östlicher Divan. Band 1. Hg. v. Hendrik Birus. Weimar 2010.
- Goethe, Johann Wolfgang von: Faust. In: Ders.: Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche in 40 Bänden. Band 7/1. Hg. v. Albrecht Schöne. Frankfurt/Main 1994.
- Goethe, Johann Wolfgang von: Faust. In: Ders.: Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche in 40 Bänden. Band 7/2. Hg. v. Albrecht Schöne. Frankfurt/Main 1994.
- Goethe, Johann Wolfgang von: »Farbenlehre«. Hg. v. Manfred Wenzel. In: Ders.: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. Band 23/1. Hg. v. Hendrik Birus. Frankfurt/Main 1991.
- Goethe, Johann Wolfgang von: Dichtung und Wahrheit. In: Ders.: Werke. Band 5. Hg. v. Klaus-Detlef Müller. Frankfurt/Main/Leipzig 1998.
- Goffman, Erving: Stigma. Notes on the Management of Spoiled Identity. New York 1963.
- Görg, Manfred: Das Zelt der Begegnung. Untersuchung zur Gestalt der sakralen Zeltraditionen Altisraels. Bonn 1967.
- Görner, Rüdiger: »Farbintervall und Wortverschattung. Versuch über Trakl«. In: Euphorion 102 (2008), S. 187–201.
- Gottsched, Johann Christoph: Vollständigere und Neuerläuterte Deutsche Sprachkunst. Leipzig 1762.
- Gramling, David: The Invention of Monolingualism. New York 2016.

- Gramling, David: »Zur Abwicklung des Mythos literarischer Einsprachigkeit«. In: *kultuRRevolution* 65 (2013), S. 11–16.
- Grams-Thieme, Marion: *Lebendige Steine. Studien zur niederländischen Grisaillemalerei des 15. und frühen 16. Jahrhunderts*. Wien 1988.
- Grimm, Jacob & Wilhelm Grimm: *Werke. Forschungsausgabe. Abt. 1. Band 9,1. Hg. v. Elisabeth Feldbusch & Ludwig Erich Schmitt*. Hildesheim 1955.
- Grjasnowa, Olga: *Die Macht der Mehrsprachigkeit. Über Herkunft und Vielfalt*. Berlin 2021.
- Groß, Pola: *Adornos Lächeln. Das »Glück am Ästhetischen« in seinen literatur- und kulturtheoretischen Essays*. Berlin/New York 2020.
- Gunkel, Katrin: »Literarische und nichtliterarische Mehrsprachigkeitsforschung – Überlegungen zur Analyse von mehrsprachigen Texten«. In: Áine McMurtry, Barbara Siller & Sandra Vlasta (Hg.): *Mehrsprachigkeit in der Literatur. Das probeweise Einführen neuer Spielregeln*. Tübingen 2023, S. 21–42.
- Habel, Sabrina: »Fremdworte«. In: *Geschichte der Gegenwart, Web*: <https://geschichtedergegenwart.ch/fremdworte/>. Letzter Aufruf am 27.09.2024.
- Haftmann, Werner: »Einleitung«. In: *Katalog der Ausstellung documenta. Kunst des XX. Jahrhunderts. Internationale Ausstellung im Museum Fridericianum in Kassel. München 1955*, S. 15–25.
- Hansen-Löve, Aage A.: »Das Ende vom Anfang. Späte Avantgarden«. In: Wolfgang Asholt (Hg.): *Avantgarde und Modernismus. Dezentrierung, Subversion und Transformation im literarisch-künstlerischen Feld*. Berlin/Boston 2014, S. 221–240.
- Hansen-Löve, Aage A.: »Petropolis und Nekropolis. Ossip Mandelstams Thanatopoetik«. In: *wespen-nest. zeitschrift für brauchbare texte und bilder* 137 (2004), S. 65–69.
- Hansen, Julie: *Reading Novels Translingually*. Boston 2024.
- Hardenberg, Friedrich von: *Novalis. Schriften. Historisch-kritische Ausgabe. Band 3. Das allgemeine Brouillon*. Hg. v. Richard Samuel. Stuttgart 1983.
- Haumann, Christof: *Räume der Hybridität. Postkoloniale Konzepte in Theorie und Literatur*. Hildesheim 2002.
- Hawkey, Christian & Uljana Wolf (Hg.): *Freily ausgefranst. Translingual Poetics*. Berlin 2019.
- Hecker, Axel: »Das Loch der Zeit. Über Franz Kafkas »Ein Landarzt««. In: *Hofmannsthal-Jahrbuch* 12 (2004), S. 287–326.
- Heidegger, Martin: »Andenken«. In: Ders.: *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*. Frankfurt/Main 1981, S. 79–151.
- Helmich, Werner: *Ästhetik der Mehrsprachigkeit. Zum Sprachwechsel in der neueren romanischen und deutschen Literatur*. Heidelberg 2016.
- Hempfer, Klaus: *Lyrik. Skizze einer systematischen Theorie*. Stuttgart 2014.
- Henne, Helmut: »Nun sage doch Freund, wie man Pedant uns verdeutscht«. *Campes nachdenkliche Antwort*. In: *Muttersprache* 123 (2013), S. 206–213.
- Herbold, Astrid: *Eingesaugt & rausgepresst. Verschriftlichungen des Körpers und Verkörperungen der Schrift*. Würzburg 2004.
- Heusen, Sarah van der: »Mascha Kaléko und der Fontane-Preis. Ein Fallbeispiel«. In: *Berliner Hefte. Zur Geschichte des literarischen Lebens* 8 (2008), S. 222–231.
- Hirsch, David H.: *The Deconstruction of Literature. Criticism After Auschwitz*. New York 1991.
- Hofmannsthal, Hugo von: »Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation«. In: Ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Band XXXV. Hg. v. Jutta Rissmann, Ellen Ritter, Mathias Mayser & Katja Kaluga*. Frankfurt/Main 2022, S. 309–323.
- Hofmannsthal, Hugo von: »Ein Brief«. In: Ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Band XXXI. Hg. v. Ellen Ritter*. Frankfurt/Main 1991, S. 45–55.

- Hofmannsthal, Hugo von: »Einige Worte als Vorrede zu Saint-John Perse ›Anabasis‹«. In: Saint-John Perse: Dichtungen. Französisch und Deutsch. Hg. und übers. v. Friedhelm Kemp. Darmstadt/Berlin/Neuwied 1957, DLA, BPC:QD450, S. 415–417.
- Hölderlin, Friedrich: Die Gedichte. Sämtliche Gedichte und Hyperion. Hg. v. Jochen Schmidt. Frankfurt/Main 2001.
- Holthusen, Hans Egon: »Das Schöne und das Wahre in der Poesie. Zur Theorie des Dichterischen bei Eliot und Benn«. In: Merkur 4 (1957), S. 305–330.
- Holtzmann, Adolf: Über den Umlaut. Zwei Abhandlungen. Karlsruhe 1843.
- Hörisch, Jochen: Das Wissen der Literatur. München 2005.
- Itzel, Constanze: Der Stein trägt. Die Imitation von Skulpturen in der niederländischen Tafelmalerei im Kontext bildtheoretischer Auseinandersetzungen des frühen 15. Jahrhunderts. Heidelberg 2004.
- Jäger, Ludwig: Ferdinand de Saussure zur Einführung. Hamburg 2010.
- Jäger, Maren: Die Joyce-Rezeption in der deutschsprachigen Erzählliteratur nach 1945. Berlin/New York 2009.
- Jameson, Frederic: The Prison-House of Language. A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism. Princeton 1972.
- Jaspers, Anke & Andreas B. Kilcher: »Einleitung: Lesen und Schreiben am Rand der Bücher«. In: Dies. (Hg.): Randkulturen. Lese- und Gebrauchsspuren in Autorenbibliotheken des 19. und 20. Jahrhunderts. Göttingen 2020, S. 9–34.
- Johnson, Matthew: »Protest and the Opacity of Literature: James Baldwin and Paul Celan«. In: The Germanic Review 98/4 (2023), S. 432–446.
- Johnson, Matthew: Faltering Language. On German-Yiddish Literature. Chicago 2022.
- Joyce, James: Ulysses. Band I. Übers. v. Georg Goyert. Zürich 1952, DLA, BPC:QH095.
- Joyce, James: Ulysses. Band II. Übers. v. Georg Goyert. Zürich 1952, DLA, BPC:QH096.
- Joyce, James: Ulysses. London 1949, DLA, BPC:QH094.
- Jünger, Ernst: Lob der Vokale. Hamburg 1934.
- Kafka, Franz: »Beschreibung eines Kampfes«. In: Ders.: Historisch-Kritische Ausgabe sämtlicher Handschriften Drucke und Typoskripte. Hg. v. Roland Reuß in Zus. m. Peter Staengle & Joachim Unseld. Frankfurt/Main/Basel 1999.
- Kafka, Franz: »Rede über die jiddische Sprache« [ursprünglich: »Einleitungsvortrag über den Jargon«]. In: Ders.: Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlaß. Frankfurt/Main 1953, DLA, BPC:L134, S. 421–426.
- Kafka, Franz: »Ein Landarzt«. In: Ders.: Erzählungen. Frankfurt/Main 1952, S. 146–153, DLA, BPC:L133.
- Kafka, Franz: Tagebücher 1910–1923. In: Ders.: Gesammelte Werke. Hg. v. Max Brod. Frankfurt/Main 1951, DLA, BPC:L136.
- Kafka, Franz: Der Prozess. Frankfurt/Main 1950, DLA, BPC:L135.
- Kandinsky, Wassily: Über das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei. Bern 2009.
- Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft. Werkausgabe. Band X. Hg. v. Wilhelm Weischedel. Wiesbaden 1957.
- Karliczek, André: »Natur der Farben – Farben der Natur. Die Eigenschaft ›Farbe‹ zwischen natürlicher Ordnung, Naturbeschreibung und Naturerkenntnis um 1800«. In: Martin Dönike, Jutta Müller-Tamm & Friedrich Steinle (Hg.): Die Farben der Klassik. Wissenschaft – Ästhetik – Literatur. Göttingen 2016, S. 173–204.
- Karliczek, André: »Vom Phänomen zum Merkmal. Farben in der Naturgeschichte um 1800«. In: Margrit Vogt, André Karliczek (Hg.): Erkenntniswert Farbe. Jena 2013, S. 83–111.
- Kastan, David Scott: On Color. London 2018.
- Keller, Rudi: Sprachwandel. Von der unsichtbaren Hand in der Sprache. Tübingen 2014.



- Kilchmann, Esther: »Von short sentences, fancy-dresses und jeux de mots. Die Psychoanalyse und der exilbedingte Sprachwechsel«. In: Doerte Bischoff, Christoph Gabriel & Esther Kilchmann (Hg.): *Sprache(n) im Exil*. München 2014, S. 66–82.
- Killy, Walther: *Wandlungen des lyrischen Bildes*. Göttingen 1956.
- Klävers, Steffen: *Decolonizing Auschwitz? Komparativ-postkoloniale Ansätze in der Holocaustforschung*. Berlin/New York 2019.
- Klinkowstroem, Carl von: »Ist eine antike Kuh eine alte Kuh?«. In: *Der Literat. Fachzeitschrift für Literatur und Kunst* 7 (1965), S. 91–92.
- Koenen, Gerd: *Die Farbe Rot. Geschichte und Ursprünge des Kommunismus*. München 2017.
- Koetzle, Michael & Carsten M. Wolf: *Fleckhaus. Deutschlands erster Art Director*. München/Berlin 1997.
- Köhler, Andrea: »Der Schneezackensaum der Sätze. Herta Müllers poetische Erweiterung der Wahrnehmung«. In: *Neue Zürcher Zeitung*, 27.09.2003, S. 66.
- Kolboom, Ingo: »Das Jahr, das Frankreich veränderte. Der französische Mai ›68«. In: Bundeszentrale für politische Bildung, Web: <https://www.bpb.de/themen/europa/frankreich/152656/das-jahr-das-frankreich-veraenderte-der-franzoesische-mai-68/#node-content-title-0>. Letzter Aufruf am 27.10.2024.
- Kolnai, Aurel: *Ekel, Hochmut, Haß. Zur Phänomenologie feindlicher Gefühle*. Frankfurt/Main 2007.
- Krämer, Sybille: »Sprache – Stimme – Schrift. Sieben Gedanken über Performativität als Medialität«. In: Uwe Wirth (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Berlin 2019, S. 323–346.
- Kraus, Karl: *Die Fackel* 474/31 [1918]. AAC - Austrian Academy Corpus: AAC-FACKEL Online Version: Die Fackel. Hg. v. Karl Kraus, Wien 1899–1936, Web: <https://fackel.oeaw.ac.at/>. Letzter Aufruf am 10.09.2024.
- Kraus, Karl: *Heine und die Folgen*. München 1910.
- Kraushaar, Wolfgang: »Die Wiederkehr der Traumata im Versuch sie zu bearbeiten. Die Remigration von Horkheimer und Adorno und ihr Verhältnis zur Studentenbewegung«. In: *Exilforschung. Ein internationales Jahrbuch* 9 (1991), S. 46–67.
- Kremer, Arndt: *Deutsche Juden – deutsche Sprache. Jüdische und jüdenfeindliche Sprachkonzepte und -konflikte 1893–1933*. Berlin 2007.
- Kristeva, Julia: *Die Revolution der poetischen Sprache*. Frankfurt/Main 1978.
- Krüger-Fürhoff, Irmela Marei: »[U]nbegreiflich genau zwischen Haut und Fleisch geschoben«. Die groteske Figur der nicht verletzenden Wunde in einer Tagebuchnotiz Franz Kafkas«. In: Bernadette Grubner, Julia Kitmann, Marie Millutat, Lukas Nils Regeler & Caroline Welsh (Hg.): *Einlässliche Lektüren. Über Offenheit, Bezogenheit und Genauigkeit im Umgang mit Literatur*. Jutta Müller-Tamm zum 60. Geburtstag. Bielefeld 2024, S. 75–81.
- Kuhlmann, Lea Barbara: »Es kommt darauf an« – Rechtliche Grauzonen«. In: fuks, Web: <https://fuks.org/karlsruher-transfer-kt-56-rechtliche-grauzonen/>. Letzter Aufruf am 05.09.2024.
- Labisch, Alfons: »Die ›hygienische Revolution‹ im medizinischen Denken. Die NS-Medizin als Aspekt der Moderne«. In: Gerhard Baader & Jürgen Peter (Hg.): *Public Health, Eugenik und Rassenhygiene in der Weimarer Republik und im Nationalsozialismus: Gesundheit und Krankheit als Vision der Volksgemeinschaft*. Frankfurt/Main 2023, S. 129–165.
- Lamping, Dieter: *Das lyrische Gedicht. Definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung*. Göttingen 1989.
- Lamprecht, Helmut: »Über Adorno und die Studentenrevolte« zit. n. Typoskript, beigelegt in: Helmut Lamprecht an Günter Kunert, 1969, DLA, A:Kunert, Günter, HS001036750.

- Landauer, Gustav: »Durch Absonderung zur Gemeinschaft«. In: Ders. *Ausgewählte Schriften*. Band 7. Hg. v. Siegbert Wolf. Lich 2010, Web: [www.kontextverlag.de/landauer.html](http://www.kontextverlag.de/landauer.html). Letzter Aufruf am 05.09.2024.
- Landauer, Gustav: *Skepsis und Mystik*. Münster/Wetzlar 1978.
- Landauer, Gustav: »Musik der Welt«. In: Ders.: *Der werdende Mensch. Aufsätze über Leben und Schrifttum*. Hg. v. Martin Buber. Telgte-Westbevern 1977.
- Lange, Wolfgang: *Die Nuance. Kunstgriff und Denkfigur*. Paderborn 2005.
- Langlotz, Miriam, Nils Lehnert & Susanne Schul: »SprachGefühl – eine Einleitung«. In: Dies. & Matthias Weßel (Hg.): *SprachGefühl. Interdisziplinäre Perspektiven auf einen nur scheinbar altbekannten Begriff*. Frankfurt/Main 2014, S. 9–25.
- Lanson, Gustave: »Stéphane Mallarmé«. In: Bertrand Marchal (Hg.): *Mallarmé*. Paris 1998, S. 269–278.
- Lao-Tse: *Die Bahn und der rechte Weg des Lao-Tse*. Leipzig 1912, DLA, BPC:QY006.
- Latour, Bruno: »Why has Critique run out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern«. In: *Critical Inquiry* 30 (2004), S. 225–248.
- Lawrence, Casey: »The link between nations and generations«. Cissy Caffrey as Racialized and Sexualized Other in James Joyce's *Ulysses*«. In: *Joyce Studies Annual* 2018, S. 108–121.
- Lawrenz, Maria Johanna: *Sprachgefühl. Geschichte des Wortes*. Ann Arbor 1977.
- Leine, Torsten W.: *Magischer Realismus als Verfahren der späten Moderne*. Berlin/Boston 2018.
- Lemhöfer, Anne: »Busenattentat im Raum für Ideen«. In: *Frankfurter Rundschau*, 30.04.2008, Web: <https://www.fr.de/politik/busenattentat-raum-ideen-11592206.html>. Letzter Aufruf am 10.07.2024.
- Leonhardt, Jürgen: *Latein. Geschichte einer Weltsprache*. München 2009.
- Lichtenstein, Jaqueline: *The Eloquence of Color. Rhetoric and Painting in the French Classical Age*. Berkeley/Los Angeles 1993.
- Linse, Ulrich: »Poetischer Anarchismus« gegen »Partei-Anarchismus«. Gustav Landauer und die anarchistische Bewegung im wilhelminischen Kaiserreich und in der bayerischen Revolution 1918/1919«. In: Wolf Gruner & Paul Hoser (Hg.): *Wissenschaft – Bildung – Politik. Von Bayern nach Europa. Festschrift für Ludwig Hammermayer zum 80. Geburtstag*. Hamburg 2008, S. 361–384.
- Livorni, Ernesto: »Ineluctable Modality of the Visible«. Diaphane in the »Proteus« Episode«. In: *James Joyce Quarterly*, 36/2 (1999), S. 127–169.
- Love, Heather: »Close but not deep. Literary Ethics and the descriptive turn«. In: *New Literary History* 41/2 (2010), S. 371–391.
- Lubkoll, Christine: *Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800*. Freiburg 1995.
- Lubkoll, Christine: »Man muß nicht alles für wahr halten, man muß es nur für notwendig halten«. Die Theorie der Macht in Franz Kafkas »Der Proceß«. In: Wolf Kittler & Gerhard Neumann (Hg.): *Franz Kafka. Schriftverkehr*. Freiburg 1990, S. 279–294.
- Maas, Renate: *Diaphan und gedichtet. Der künstlerische Raum bei Martin Heidegger und Hans Jantzen*. Kassel 2015.
- MacDonald, Heather: »The Holocaust as Text: Deconstruction's Final Solution to the de Man Problem«. In: *Salmagundi* 92 (1991), S. 160–173.
- Maci, Eni: *Eiscafé Europa. Essays*. Berlin 2018.
- Mainberger, Sabine: *Experiment Linie. Künste und ihre Wissenschaften um 1900*. Berlin 2010.
- Mandelstam, Ossip: *Gedichte. Aus dem Russischen übertragen von Paul Celan*. Frankfurt/Main 1959.

- Mann, Thomas: Joseph und seine Brüder I. Der junge Joseph. In: Ders.: Große Kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke – Briefe – Tagebücher. Band 7/1. Hg. v. Heinrich Detering u.a. Frankfurt/Main 2018.
- Martus, Steffen: »Interpretieren – Lesen – Schreiben. Zur hermeneutischen Praxis aus literaturwissenschaftlicher Perspektive«. In: Andreas Kablitz, Christoph Marksches & Peter Strohschneider (Hg.): Hermeneutik unter Verdacht. Berlin/Boston 2021, S. 45–82.
- Martus, Steffen & Carlos Spoerhase: Geistesarbeit. Eine Praxeologie der Geisteswissenschaften. Berlin 2022.
- Martyn, David: »Genius, Idiotism, Translingualism: Maimon and Kant«. In: MLN 136/3 (2021), S. 587–599.
- Martyn, David: »Authorship, Translation, Play: Schleiermacher's Metalangual Poetics«. In: Edgar Landgraf & Elliott Schreiber (Hg.): Play in the Age of Goethe. Lewisburg 2020, S. 236–259.
- Martyn, David: »«». In: Jürgen Fohrmann (Hg.): Rhetorik. Figuration und Performanz. Stuttgart 2004, S. 397–419.
- Mauss, Marcel: Die Gabe. Form und Funktion des Austauschs in archaischen Gesellschaften. Frankfurt/Main 1990.
- Menke, Bettine: »Babeln-Babbeln«. In: wespennest. zeitschrift für brauchbare texte und bilder 179 (2020), S. 73–76.
- Menke, Bettine: »Zerstreuungsbewegungen. Entortendes Schreiben«. In: Steffen Höhne & Manfred Weinberg (Hg.): Franz Kafka im interkulturellen Kontext. Köln 2019, S. 292–262.
- Menke, Bettine: »Die Stimme der Rhetorik – Die Rhetorik der Stimme«. In: Friedrich Kittler, Thomas Macho & Sigrid Weigel (Hg.): Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur und Mediengeschichte der Stimme. Berlin 2002, S. 115–132.
- Menke, Christoph: »Kritik des Satzzeichens«. In: Helga Lutz, Nils Plath & Dietmar Schmidt (Hg.): Satzzeichen. Szenen der Schrift. Festschrift für Bettine Menke. Berlin 2017, S. 19–22.
- Menninghaus, Winfried: Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung. Frankfurt/Main 2002.
- Messerli, Alfred, Waltraud Wiethölter & Hans Georg Pott (Hg.): Stimme und Schrift. Zur Geschichte und Systematik sekundärer Oralität. Paderborn 2008.
- Meuthen, Erich: Bogengebete. Sprachreflexion und zyklische Komposition in der Lyrik der »Moderne«. Interpretationsansätze zu George, Rilke und Celan. Frankfurt/Main/New York/Bern 1983.
- Meyer-Kalkus, Reinhart: Geschichte der literarischen Vortragskunst. Stuttgart 2020.
- Michalski, Claudia: Die edition suhrkamp 1963–1980. Geschichte, Texte und Kontexte. Berlin/Boston 2021.
- Mielecke, Andreas: »Kinderbewahranstalten und Kindergärten als Pflegestätten einer gesunden Sprachentwicklung«. In: Medizinisch-pädagogische Monatsschrift für die gesamte Sprachheilkunde 2 (1892), S. 197–209.
- Miller, D., B. Taylor & L.M. Buck: »Gender gaps. Who needs to be explained?«. In: Journal of Personality and Social Psychology 61 (1991), S. 5–12.
- Miller, J. Hillis: Speech Acts in Literature. Stanford 2001.
- Miron, Shira: »Das Spiel des Helldunkels und die Erfahrung der Polyphonie: Mannigfaltigkeit zwischen und jenseits der Sinne«. In: Wiener Digitale Revue 3 (2022), Web: doi:10.25365/wdr-03-02-07. Letzter Aufruf am 05.09.2024.
- Miyazaki, Asako: »Erinnerung an eine »erinnerungslose« Sprache«. In: Zeitschrift für interkulturelle Germanistik 7/1 (2016), S. 33–46.
- Mon, Franz: »An eine Säge denken«. In: Thomas Kopfermann (Hg.): Theoretische Positionen zur konkreten Poesie. Tübingen 1974, S. 29–30.

- Moretti, Franco: Distant reading. London 2013.
- Most, Glenn W.: Der Finger in der Wunde. Die Geschichte des ungläubigen Thomas. München 2007.
- Müller-Tamm, Jutta: »Goethe und Schiller ausgezählt. Farbstatistik in der Philologie um 1900«. In: Martin Dönike, Dies. & Friedrich Steinle (Hg.): Die Farben der Klassik. Wissenschaft – Ästhetik – Literatur. Göttingen 2016, S. 313–324.
- Müller, Lothar: »Die Unruhe eines Westjuden. Franz Kafka, das jiddische Theater und die Unübersetzbarkeit des Jargon«. In: brücken – Germanistisches Jahrbuch 15/1–2 (2007), S. 149–180.
- Nancy, Jean-Luc: Noli me tangere. Aufhebung und Aussegnung des Körpers. Berlin 2008.
- Nancy, Jean-Luc: Von einer Gemeinschaft, die sich nicht verwirklicht. Wien 2004.
- Neumann, Gerhard: Franz Kafka. Experte der Macht. München 2012.
- Noll, Chaim: Die Wüste. Literaturgeschichte einer Urlandschaft des Menschen. Leipzig 2020.
- Nordmann, Ingeborg: »Der Intellektuelle«. Ein Phantasma. In: Julius H. Schoeps & Joachim Schlör (Hg.): Bilder der Judenfeindschaft. Antisemitismus. Vorurteile und Mythen. Augsburg 1999, S. 252–259.
- Ortlieb, Cornelia: »Anstreichen, Durchstreichen. Das Schreiben in Büchern und die Philosophie der Revision bei Friedrich Heinrich Jacobi«. In: Dies. & Mona Körte (Hg.): Verbergen – Überschreiben – Zerreißen. Formen der Bücherzerstörung in Literatur, Kunst und Religion. Berlin 2007, S. 247–270.
- Ortlieb, Cornelia: »Dialoge von Zeit zu Zeit. Literarische Mehrsprachigkeit und Übersetzung, »global«. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift 71/1 (2024), S. 1–10.
- Ortlieb, Cornelia: »Unschärfe«. In: Michel Chaouli, Jan Lietz, Jutta Müller-Tamm & Simon Schleusener (Hg.): Stichwörter für die kritische Praxis. Zürich 2023, S. 255–264.
- Packer, Lelia: »Monochrome Malerei und Bildhauerei«. In: Dies. & Jennifer Sliwka: Black and White. Von Dürer bis Eliasson. München/London 2017, S. 107–133.
- Pajević, Marko: »Sprachabenteuer. Yoko Tawadas exophone Erkundung des Deutschen«. In: Ders. (Hg.): Mehrsprachigkeit und das Politische. Interferenzen in zeitgenössischer deutschsprachiger und baltischer Literatur. Tübingen 2020, S. 213–228.
- Pastior, Oskar: Das Unding an sich. Frankfurter Vorlesungen. Berlin 1994.
- Pastior, Oskar: Meine Gedichte. In: Ders.: Ingwer und Jedoch. Texte aus diversem Anlaß. Göttingen 1985, S. 9–17.
- Paul, Jean: Das Kampaner Thal oder über die Unsterblichkeit der Seele. In: Ders.: Sämtliche Werke. Band 13. Berlin 1841, S. 3–82.
- Perse, Saint-John: »Poesie – »Tochter des Staunens«. Ansprache beim Festbankett anlässlich der Verleihung des Nobelpreises für Literatur, Stockholm. 10. Dezember«. Deutsch von Friedhelm Kemp. In: Neue Zürcher Zeitung, 17.12.1960, DLA, D:Celan, Paul, HS005730539.
- Perse, Saint-John: »La Mission du poète«. In: L'Express, 15.12.1960, DLA, D:Celan, Paul, HS00573052X.
- Perse, Saint-John: Chronique. Paris 1960, DLA, BPC:QD449.
- Perse, Saint-John: See-Marken. Französisch und Deutsch. Übersetzt v. Friedhelm Kemp. Darmstadt/Berlin/Neuwied 1959, DLA, BPC:QD445.
- Perse, Saint-John: Anabase. In: Ders.: Dichtungen. Französisch und Deutsch. Hg. und übers. v. Friedhelm Kemp. Darmstadt/Berlin/Neuwied 1957, DLA, BPC:QD450, S. 108–153.
- Perse, Saint-John: Éloges. In: Ders.: Dichtungen. Französisch und Deutsch. Hg. und übers. v. Friedhelm Kemp. Darmstadt/Berlin/Neuwied 1957, DLA, BPC:QD450, S. 6–57.
- Perse, Saint-John: Exil. In: Ders.: Dichtungen. Französisch und Deutsch. Hg. und übers. v. Friedhelm Kemp. Darmstadt/Berlin/Neuwied 1957, DLA, BPC:QD450, S. 163–191.
- Perse, Saint-John: Vents. In: Ders.: Dichtungen. Französisch und Deutsch. Hg. und übers. v. Friedhelm Kemp. Darmstadt/Berlin/Neuwied 1957, DLA, BPC:QD450, S. 254–407.

- Perse, Saint-John: Exil. Paris 1946, DLA, BPC:QD452.
- Perse, Saint-John: Vents. Paris 1946, DLA, BPC:QD455.
- Perse, Saint-John: Le Livre. In: Ders.: Dichtungen. Französisch und Deutsch. Hg. und übers. v. Friedhelm Kemp. Darmstadt/Berlin/Neuwied 1957, DLA, BPC:QD450, S. 70–71.
- Pines, Noam: The Infrahuman. Animality in Modern Jewish Literature. New York 2018.
- Pinthus, Kurt: »Georg Büchner – der Revolutionär«. In: Georg Büchner: »Friede den Hütten! Krieg den Palästen!«. Hg. v. Kurt Pinthus. Berlin 1919, S. 5–9.
- Plessner, Helmuth: Grenzen der Gemeinschaft. Eine Kritik des sozialen Radikalismus. Frankfurt/Main 2002.
- Polenz, Peter von: »Sprachpurismus und Nationalsozialismus. Die ›Fremdwort‹-Frage gestern und heute«. In: Benno von Wiese & Rudolf Henß (Hg.): Nationalismus in Germanistik und Dichtung. Dokumentation des Germanistentages in München vom 17.-22. Okt. 1966. Berlin 1967, S. 79–112.
- Proust, Marcel: Auf der Suche nach der verlorenen Zeit. Frankfurt/Main 1964.
- Pütz, Saskia: »Grau als ›Tod‹ wie auch als Medium der Farben bei Otto Runge«. In: Magdalena Bushart & Gregor Wedekind (Hg.): Die Farbe Grau. Berlin/Boston 2016, S. 177–196.
- Radaelli, Giulia: Literarische Mehrsprachigkeit. Sprachwechsel bei Elias Canetti und Ingeborg Bachmann. Berlin 2011.
- Rancière, Jacques: Mallarmé. Politik der Sirene. Zürich 2012.
- Rath, Brigitte: »Exceedingly Non-Monolingual: Associating with Uljana Wolf and Christian Hawkey's ›sonne from ort‹«. In: SubStance 50/1 (2021), S. 76–94.
- Rath, Brigitte: »Speaking in Tongues of a Language Crisis. Re-reading Hugo von Hofmannsthal's ›Ein Brief‹ as a non-monolingual Text«. In: Critical Multilingual Studies 5/3 (2017), S. 75–106.
- Reckwitz, Andreas: Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung. Berlin 2012.
- Reif, Adalbert (Hg.): Gespräche mit Hannah Arendt. München 1976.
- Reifferscheidt, F.M.: »Grammatik und Sprachgefühl«. In: Neue Rundschau 52 (1941), S. 124–127.
- Riehl, Claudia Maria: Mehrsprachigkeit. Eine Einführung. Darmstadt 2014.
- Rilke, Rainer Maria: Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden. Band 2. Gedichte 1910–1926. Hg. v. Manfred Engel u.a. Frankfurt/Main 1996.
- Rimbaud, Arthur: Le Bateau ivre. Das trunkene Schiff. Übertragen von Paul Celan. Mit Dokumenten, Abbildungen und einem Nachwort hg. v. Joachim Seng. Frankfurt/Main/Leipzig 2008.
- Rood, David S. & John E. Koontz: »What's in a Word? The Whys and What Fors of a Nahuatl Dictionary«. In: William Frawley, Kenneth C. Hill & Pamela Munro (Hg.): Making Dictionaries. Preserving Indigenous Languages of the Americas. Berkeley 2002, S. 219–258.
- Ruíz, Elena Flores: »Between Hermeneutic Violence and Alphabets of Survival«. In: Andrea J. Pitts, Mariana Ortega & José M. Medina (Hg.): Theories of the Flesh. Latinx and Latin American Feminisms, Transformation, and Resistance. Oxford 2020, S. 204–219.
- Runge, Otto: Hinterlassene Schriften. Teil 1. Hamburg 1840.
- Rüther, Günther: Literatur und Politik. Ein deutsches Verhängnis? Göttingen 2013.
- Saussure, Ferdinand de: Cours de linguistique générale. Hg. v. Charles Bally & Albert Sechehaye. Paris 1949, DLA, BPC:C085.
- Saussure, Ferdinand de: Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft. Hg. v. Charles Bally & Albert Sechehaye. Berlin 2001.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph: »Philosophie der Mythologie«. In: Ders. Ausgewählte Schriften in Sechs Bänden. Band 6. Hg. v. Manfred Frank. Frankfurt/Main 1985.
- Scherer, Hans: Martin Flinker, der Buchhändler. Ein Emigrantenleben. Frankfurt/Main 1988.

- Schestag, Thomas: »[...] und eigentlich noch viel jünger.« Kafkas Jargon«. In: Cornelia Epping-Jäger, Cornelia, Thorsten Hahn & Erhard Schüttpelz (Hg.): Freund, Feind und Verrat. Das politische Feld der Medien. Köln 2004, S. 38–53.
- Schildt, Axel: Medienintellektuelle in der Bundesrepublik. Göttingen 2020.
- Schiller, Friedrich: »Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande von der spanischen Regierung«. In: Ders.: Werke und Briefe. Band 6. Historische Schriften und Erzählungen I. Hg. v. Otto Dann. Frankfurt/Main 2000, S. 35–373.
- Schlaffer, Hannelore: »Vom Gelehrten und seiner Frau. Über Widmungen«. In: Akzente. Zeitschrift für Literatur 30 (1983), S. 280–285.
- Schleiermacher, Friedrich: »Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens«. In: Ders.: Akademievorträge, Kritische Gesamtausgabe, 1. Abt., Schriften und Entwürfe. Band 11. Hg. v. Martin Rössler. Berlin 2002, S. 67–93.
- Schlösser, Manfred: Über das Verhältnis der Deutschen zu den Juden. Ein Brief. Tel-Aviv 1965, DLA, BPC:M/Kps008.
- Schmölders, Claudia: »Das Gesicht der Würde. Helmuth Plessners Physiognomik zweiten Grades«. In: Wolfgang Eßbach, Joachim Fischer & Helmut Lethen (Hg.): Plessners »Grenzen der Gemeinschaft«. Eine Debatte. Frankfurt/Main 2002, S. 195–212.
- Schneemann, Peter J.: »Welche Farbe hatte ein Konzept? Wenn sich die Postmoderne erinnert«. In: Jakob Steinbrenner, Christoph Wagner & Oliver Jehle (Hg.): Farben in Kunst- und Geisteswissenschaften. Regensburg 2011, S. 315–326.
- Schöne, Albrecht: »Vom Betreten des Rasens«. In: Ulrich Joost, Jürgen Stenzel & Ernst-Peter Wieckenberg (Hg.): Siebzehn Reden über Literatur. München 2005, S. 345–346.
- Schöneich, Dinah: Lyrisches Potenzial. Mehrsprachigkeit und Mehrdeutigkeit als politisch-poetische Spiel-Züge [Dissertationsschrift im Erscheinen].
- Schubert, Klaus: »Mehrsprachiges Übersetzen und Dolmetschen«. In: Csaba Földes & Thorsten Roelcke (Hg.): Handbuch Mehrsprachigkeit. Berlin/Boston 2022, S. 429–442.
- Schüttpelz, Erhard: »Diesseits von Deutland. Replik auf Eva Geulen und Thomas Steinfeld«. In: Merkur 899 (2024), S. 64–75.
- Schüttpelz, Erhard: Deutland. Berlin 2023.
- Schüttpelz, Erhard: Figuren der Rede. Zur Theorie der rhetorischen Figur. Berlin 1996.
- Sedgwick, Eve Kosofsky: »Paranoid Reading and Reparative Reading. Or, You're So Paranoid, You Probably Think This Essay Is About You«. In: Dies.: Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity. Durham 2003, S. 124–151.
- Sedlmayr, Hans: Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit. Frankfurt/Main 1959.
- Sedlmayr, Hans: Die Revolution der modernen Kunst. Hamburg 1956.
- Seifert, Benjamin: »... das Volk aber liegt vor ihnen wie Dünger auf dem Acker«. Der »Hessische Landbote« als politisches Manifest des 19. und 20. Jahrhunderts«. In: Johanna Klatt & Robert Lorenz (Hg.): Manifest. Geschichte und Gegenwart des politischen Appells. Bielefeld 2010, S. 47–72.
- Seita, Sophie: »Contemporary Experimental Translations and Translingual Poetics«. In: Georgina Colby (Hg.): Reading Experimental Writing. Edinburgh 2021, S. 123–144.
- Shakespeare, William: Werke. Englisch und Deutsch. Band 4. Was ihr wollt. Hamlet, Prinz von Dänemark. Troilus und Cressida. Maß für Maß. Ende gut, alles gut. König Lear. Übers. v. Levin L. Schückling, August Wilhelm Schlegel, Dorothea Tieck, Wolf Heinrich Baudissin & Ludwig Tieck. Berlin/Darmstadt 1955, DLA, BPC:QH142.
- Shakespeare, William: The Winter's Tale. In: Ders.: The Complete Works of William Shakespeare. Hg. v. W.J. Craig. London 1947, DLA, BPC:QH137.

- Sieburg, Heinz: »Ebenen der Sprachstandardisierung«. In: Till Dembeck & Rolf Parr (Hg.): *Literatur und Mehrsprachigkeit. Ein Handbuch*. Tübingen 2017, S. 69–76.
- Siegert, Bernhard: »Kartographien der Zerstreuung. ›Jargon‹ und die Schrift der jüdischen Tradierungsbewegung bei Kafka«. In: Wolf Kittler & Gerhard Neumann (Hg.): *Franz Kafka. Schriftverkehr*. Freiburg 1990, S. 222–247.
- Sliwka, Jennifer: »Studien von Licht und Schatten«. In: Dies. & Lelia Packer: *Black and White. Von Dürer bis Eliasson*. München/London 2017, S. 53–75.
- Slote, Sam: »Proteus«. In: James Joyce: *The Cambridge centenary Ulysses. The 1922 text with essays and notes*. Hg. v. Catherine Flynn. Cambridge 2022, S. 82–89.
- Sloterdijk, Peter, im Interview mit Dominik Erhard: »›Wer Grau sagt, betritt die Sphäre der Nuance‹«. In: *Philosophiemagazin*, 07.07.2022, Web: <https://www.philomag.de/artikel/peter-sloterdijk-wer-grau-sagt-betrifft-die-sphaere-der-nuance>. Letzter Aufruf am 30.10.2024.
- Sloterdijk, Peter: *Wer noch kein Grau gedacht hat. Eine Farbenlehre*. Berlin 2022.
- Sokel, Walter H.: *The Myth of Power and the Self. Essays on Franz Kafka*. Michigan 2002.
- Söring, Jürgen: »Sprach-Reflexion und Sprach-Denken. Martin Heidegger und die Konkrete Poesie«. In: *Poetica* 16 (1984), S. 110–137.
- Spitta, Juliane: *Gemeinschaft jenseits von Identität? Über die paradoxe Renaissance einer politischen Idee*. Bielefeld 2013.
- Steinbrenner, Jakob, Christoph Wagner & Oliver Jehle (Hg.): »Einführung«. In: Dies. (Hg.): *Farben in Kunst- und Geisteswissenschaften*. Regensburg 2011, S. 7–20.
- Steiner, George: *Nach Babel. Aspekte der Sprache und des Übersetzens*. Frankfurt/Main 1994.
- Steinfeld, Thomas: »›Eigentlich bin ich lieber Student als Professor‹. Zu Erhard Schüttelpelz' ›Deutschland‹«. In: *Merkur* 893 (2023), S. 67–72.
- Stern, Frank: »Entstehung, Bedeutung und Funktion des Philosemitismus in Westdeutschland nach 1945«. In: Werner Bergmann & Rainer Erb (Hg.): *Antisemitismus in der politischen Kultur nach 1945*. Opladen 1990, S. 180–196.
- Stockhammer, Robert: »Zur Konversion von Sprachigkeit in Sprachlichkeit (langagification des langues) in Goethes ›Wilhelm Meister‹-Romanen«. In: *Critical Multilingualism Studies* 5/3 (2017), S. 13–31.
- Stockhammer, Robert: *Grammatik. Wissen und Macht in der Geschichte einer sprachlichen Institution*. Berlin 2014, S. 307–316.
- Stoll, Oliver: »Gemeinschaft in der Fremde. Xenophons ›Anabasis‹ als Quelle zum Söldnertum im Klassischen Griechenland?«. In: *Göttinger Forum für Altertumswissenschaft* 5 (2002), S. 123–183.
- Stollmann, Rainer: *Groteske Aufklärung. Studien zur Natur und Kultur des Lachens*. Stuttgart 1997.
- Storch, Franziska: *Grauzonen. Zum Unbunten im Werk von Richard Artschwager*. München 2020.
- Stört, Diana: »Form und Funktionswandel der Widmung. Zur historischen Entwicklung und Typologisierung eines Paratextes«. In: *Sichtungen. Archiv, Bibliothek, Literaturwissenschaft. Internationales Jahrbuch des Österreichischen Literaturarchivs* 8/9 (2006), S. 79–112.
- Strauß, Gerhard & Gisela Zifonun: *Die Semantik schwerer Wörter im Deutschen. Teil 1: Lexikologie schwerer Wörter*. Tübingen 1985.
- Stupar, Antheus: *Lehrbuch der astronomischen Navigation*. Wien 1908.
- Sturm, Vilma: »Er hatte nichts davon gehört«. In: *FAZ*, 25.09.1965, S. BuZ 2.
- Suzzoni, Monique: »Chronique générale«. In: *Matériaux pour l'histoire de notre temps. Mai-68. Les mouvements étudiants en France et dans le monde* 11–13 (1988), S. 284–303.
- Tawada, Yoko: »Im Bauch des Gotthards«. In: Dies.: *Talisman*. Tübingen 1996, S. 93–99.
- Tawada, Yoko: »Saint George and the Translator«. In: Dies.: *Facing the Bridge*. New York 1993, S. 107–175.

- Tawada, Yoko: Übersetzungen. Tübingen 2002.
- Thomas, Alfred: *A Blessed Shore. England and Bohemia from Chaucer to Shakespeare*. Ithaca 2007.
- Tobias, Rochelle: »A Doctor's Odyssey: Sickness and Health in Kafka's *Ein Landarzt*«. In: *The Germanic Review* 75 (2000), S. 120–131.
- Trabold, Annette: *Sprachpolitik, Sprachkritik und Öffentlichkeit. Anforderungen an die Sprachfähigkeit des Bürgers*. Wiesbaden 1993.
- Trost, Pavel: »Böhmisch-Deutsch«. In: *Zeitschrift für Dialektologie und Linguistik* 46/2 (1979), S. 246–248.
- Tummler, Erich (Hg.): *Der kranke Hölderlin. Urkunden und Dichtungen aus der Zeit seiner Umnachtung zum Buche vereinigt durch Erich Tummler*. München 1921, DLA, BPC:H065.
- Tynan, Avril: »Overreading Illness. Interpretation and Narrative Absence«. In: *Storyworlds. A Journal of Narrative Studies* 11/2 (2019), S. 27–52.
- Unsel, Siegfried: *Der Marienbader Korb. Über die Buchgestaltung im Suhrkamp Verlag*. Hamburg 1976.
- Valk, Thorsten: »Und heilt er nicht, so tötet ihn!« Subjektzerfall und Dichtertheologie in Kafkas Erzählung »Ein Landarzt«. In: *Hofmannsthal-Jahrbuch* 11 (2003), S. 351–373.
- Vaneyan, Stepan: »Jantzen and Sedlmayr. Diaphaneia – an impossible presence?«. In: *Interstices. Journal of architecture and related arts* (2019), S. 54–63.
- Vietta, Silvio: *Sprache und Sprachreflexion in der modernen Lyrik*. Bad Homburg 1970.
- Vogl, Joseph: »Der Weg der Farbe (Goethe)«. In: Inka Mülde-Bach & Gerhard Neumann (Hg.): *Räume der Romantik*. Würzburg 2007, S. 157–168.
- Voigts, Hanning: *Entkorkte Flaschenpost. Herbert Marcuse, Theodor W. Adorno und der Streit um die Neue Linke*. Münster 2010.
- Wagner, Monika & Helmuth Lethen (Hg.): *Schwarz-Weiß als Evidenz. »With black and white you can keep more of a distance«*. Frankfurt/Main 2015.
- Wagner-Egelhaaf, Martina: »Böhmen am Meer. Krisenfigur und literarischer Topos«. In: Dies. & Florian Kläger (Hg.): *Europa gibt es doch. Krisendiskurse im Blick der Literatur*. Paderborn 2016, S. 247–270.
- Wagner, Richard: *Das Judentum in der Musik*. Leipzig 1869.
- Wandruszka, Mario: »Mehrsprachigkeit«. In: *Sprachwissenschaft und Sprachdidaktik* (1975), S. 321–350.
- Weber, Samuel: *Benjamin's -abilities*. Cambridge/London 2008.
- Weigel, Sigrid: »Die Stimme der Toten. Schnittpunkte zwischen Mythos, Literatur und Kulturwissenschaft«. In: Friedrich Kittler, Thomas Macho & Sigrid Weigel (Hg.): *Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur und Mediengeschichte der Stimme*. Berlin 2002, S. 73–92.
- Weiß, Jana Maria: »»Eine Sprache ausstellen«. Weltsprachenkonzepte auf der *documenta 2* (1959) und in Hans Magnus Enzensbergers *Museum der modernen Poesie* (1960)«. In: *arcadia* 59/2 (2024), S. 106–126.
- Weiske, Johannes: *Theorie der Interpunction aus der Idee des Satzes entwickelt*. Leipzig 1838.
- Werberger, Annette: *Postsymbolistisches Schreiben. Studien zur Poetik des Akmeismus und Osip Mandel'stams*. München 2005.
- Wild, Cornelia: *Später Baudelaire. Praxis poetischer Zustände*. München 2008.
- Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus logico-philosophicus*. Frankfurt/Main 2019.
- Wittgenstein, Ludwig: *Bemerkungen über die Farben*. In: Ders.: *Werkausgabe*. Band 8. Hg. v. G.E.M. Anscombe & Joachim Schulte. Frankfurt/Main 1984.
- Wittgenstein, Ludwig: *Philosophische Untersuchungen*. Frankfurt/Main 1971.
- Wolf, Uljana: *Wandernde Errands. Theresa Ha Kyung Chas translinguale Sendungen*. Heidelberg 2016.



Yildiz, Yasemin: *Beyond the Mother Tongue. The Postmonolingual Condition*. New York 2012.

Zymner, Rüdiger: »Begriffe der Lyrikologie«. In: Claudia Hillebrandt, Sonja Klimmek, Ralph Müller & Rüdiger Zymner (Hg.): *Grundfragen der Lyrikologie 1. Lyrisches Ich, Textsubjekt, Sprecher?*. Berlin/Boston 2019, S. 25–50.

## Nachschlagewerke

- DWDS – Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache. Das Wortauskunftssystem zur deutschen Sprache in Geschichte und Gegenwart. Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften, Web: <https://www.dwds.de/> Letzter Aufruf am: 28.10.2024.
- Duden. Rechtschreibung der deutschen Sprache und der Fremdwörter. Mannheim 1955, DLA, BPC:A008.
- Meyers Großes Konversationslexikon. 20 Bände. Leipzig 1902–1909. Digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities (2023), Web: <https://www.woerterbuchnetz.de/Meyers>. Letzter Aufruf am 02.10.2024.
- Adelung, Johann Christoph: *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart, mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der Oberdeutschen*. 4 Bände. Leipzig 1893–1801.
- Adelung, Johann Christoph: *Vollständige Anweisung zur Deutschen Orthographie, nebst einem kleinen Wörterbuche für die Aussprache, Orthographie, Biegung und Ableitung*. Leipzig 1812.
- Baßler, Otto (Hg.): *Der große Duden. Bildwörterbuch der deutschen Sprache*. Leipzig 1937, DLA, BPC:P050.
- Blüher, Paul Martin (Hg.): *Blühers Taschen-Wörterbuch der Speisen und Getränke. Französisch – Deutsch – Englisch (und andere Sprachen)*. Leipzig 1898, DLA, BPC:R063.
- Brunner, Otto, Werner Conze & Reinhart Koselleck (Hg.): *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. 8 Bände. Stuttgart 2004.
- Christmann, Ernst u.a. (Hg.): *Pfälzisches Wörterbuch*. 6 Bände. Stuttgart 1965–1998.
- Corsten, Severin, Stephan Füssel & Günther Pflug (Hg.): *Lexikon des gesamten Buchwesens*. 9 Bände. Stuttgart 1987–2016.
- Glück, Helmut (Hg.): *Metzler Lexikon Sprache*. Stuttgart/Weimar 2010.
- Grimm, Jacob: *Deutsche Grammatik 1*. In: Jacob Grimm & Wilhelm Grimm: *Werke*. Forschungsausgabe. Abt. 1. Band 9,1. Hg. v. Elisabeth Feldbusch & Ludwig Erich Schmitt. Hildesheim 1955.
- Grimm, Jacob & Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*. 16 (=33) Bände. Leipzig 1854–1960.
- Gspann, Lucien: *Gallicismes et germanismes*. 2 Bände. Paris 1954, DLA, BPC:A013.
- Kainz, Friedrich: *Psychologie der Sprache*. 4 Bände. Stuttgart 1941–1969.
- Kehrenin, Joseph: *Grammatik der neuhochdeutschen Sprache nach Jacob Grimms deutscher Grammatik*. Leipzig 1850.
- Kirschbaum, Engelbert u.a. (Hg.): *Lexikon der christlichen Ikonographie*. 8 Bände. Rom/Freiburg/Basel/Wien 1967–2004, Web: [https://dh.brill.com/lcio/col/3\\_332](https://dh.brill.com/lcio/col/3_332). Letzter Aufruf am 10.09.2024.
- Kluge, Friedrich & Alfred Götze (Hg.): *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Berlin 1953, DLA, BPC:A017.
- Kosch, Alois, Gabriele Gossner & Georg Zauner (Hg.): *Was blüht denn da? Tabellen zum Bestimmen der häufigsten Blütenpflanzen Mitteleuropas*. Stuttgart 1955, DLA, BPC:R273.

- Martin, Ernst & Hans Lienhart (Hg.): Wörterbuch der elsässischen Mundarten. 2 Bände. Straßburg 1899–1907.
- Marzell, Heinrich u.a. (Hg.): Wörterbuch der deutschen Pflanzennamen. 5 Bände. Köln 1885–1972.
- Maurer, Friedrich u.a. (Hg.): Südhessisches Wörterbuch. 6 Bände. Marburg 1965–2010.
- Müller, Josef u.a. (Hg.): Rheinisches Wörterbuch. 9 Bände. Bonn/Berlin 1928–1971.
- Paul, Hermann u.a. (Hg.): Deutsches Wörterbuch. Tübingen 2016.
- Pfeifer, Wolfgang u.a. (Hg.): Etymologisches Wörterbuch des Deutschen. Berlin 1993.
- Réau, Louis (Hg.): Dictionnaire polyglotte des termes d'art et d'archéologie. Paris 1953, DLA, BPC:P033.
- Richey, Michael: Idioticon Hamburgense oder Wörter-Buch. Zur Erklärung der eigenen, in und um Hamburg gebräuchlichen, Niedersächsischen Mund-Art. Leipzig 1976.
- Sachs, Karl & Césaire Vilatte (Hg.): Enzyklopädisches französisch-deutsches und deutsch-französisches Wörterbuch mit Angabe der Aussprache nach dem phonetischen System der Methode Toussaint-Langenscheidt. 2 Bände. 1. Teil. Französisch-deutsch. Berlin 1891, DLA, BPC BPC:A027.
- Vierkandt, Alfred (Hg.): Handwörterbuch der Soziologie. Stuttgart 1982.

## Archivalien und beforschte Bestände

### Celan, Paul

Deutsches Literaturarchiv Marbach, D:Celan, Paul  
 Deutsche Literaturarchiv Marbach, A:Celan, Paul  
 Deutsches Literaturarchiv Marbach, BPC

### Domin, Hilde

Deutsches Literaturarchiv Marbach, A:Domin, Hilde

### Kunert, Günter

Deutsches Literaturarchiv Marbach, A:Kunert, Günter

### Suhrkamp Verlag

Deutsches Literaturarchiv Marbach, SUA:Suhrkamp

- Adorno, Theodor W.: »Die Wunde Heine«. In: Ders.: Noten zur Literatur. Frankfurt/Main 1958, S. 144–152, DLA, BPC:R006.
- Andresen, Karl Gustav & Franz Söhns: Sprachgebrauch und Sprachrichtigkeit im Deutschen. Leipzig 1923, DLA, BPC:C003.

- Bauch, Kurt, Hermann Korth & Martin Heidegger (Hg.): Wort der Freunde zum Freund in die Abgeschiedenheit: gesprochen bei der Totenfeier am 20. Februar 1967. Erinnerung an Hans Jantzen. Freiburg 1967, DLA, BPC:C029.
- Blüher, Paul Martin (Hg.): Blühers Taschen-Wörterbuch der Speisen und Getränke. Französisch – Deutsch – Englisch (und andere Sprachen). Leipzig 1898, DLA, BPC:R063.
- Buber, Martin: »Wie kann Gemeinschaft werden?«. In: Ders.: Der Jude und sein Judentum. Gesammelte Aufsätze und Reden von Martin Buber. Köln 1963, DLA, BPC:K039, S. 358–475.
- Buber, Martin: Worte an die Zeit. Eine Schriftenreihe. Heft 2: Gemeinschaft. Wien/Zürich 1919, DLA, BPC:MPF II/98:0053.
- Caillois, Roger: »Le traitement du langage chez Saint-John Perse«. In: Preuves 36/4 (1954), S. 28–32, DLA, D:Celan, Paul, HS005730593.
- Caillois, Roger: »Une Poésie Encyclopédique«. In: Jean Paulhan (Hg.): Les cahiers de la pléiade [Saint-John Perse] 10 (1950), DLA, BPC:QD448, S. 97–105.
- Cappelle, Wilhelm (Hg.): Die Vorsokratiker. Die Fragmente und Quellenberichte. Stuttgart 1938, DLA, BPC:R444.
- Celan, Paul an Rudolf Hirsch, DLA, D:Celan/Fischer-Verlag, Briefe von ihm an Rudolf Hirsch, D 90.1.2927/2.
- Celan, Paul an Walter Muschg, 03.02.1962, DLA, D:Celan, Paul, HS006447131.
- Celan, Paul: »Give the word« [Vorstufe], DLA, D:Celan, Paul/ Sammlung Atemwende. Gedichte, D 90.1.146.
- Celan, Paul: Konvolut Notizen, z. T. Exzerpte nach Achim von Arnim, Emily Dickinson, Goethe, Hölderlin, Kafka, Gustav Landauer, Karl Liebknecht, Rilke, Margarete Susman [Verschiedenes], DLA, D:Celan, Paul/D 90.1.295.
- Domin, Hilde an Ilse Aichinger & Günter Eich, 03.02.1960, DLA, A:Domin, Hilde, Briefe an Günter Eich, 1957–1972, HS.2007.0002.
- Duden. Rechtschreibung der deutschen Sprache und der Fremdwörter. Mannheim 1955, DLA, BPC:A008.
- Dutschke, Rudi: »Vom Antisemitismus zum Antikommunismus«. In: Uwe Bergmann, Rudi Dutschke, Wolfgang Lefèvre & Bernd Rabehl: Rebellion der Studenten oder Die neue Opposition. Hamburg 1968, DLA, BPC:U055, S. 58–85.
- Joyce, James: Ulysses. Band I. Übers. v. Georg Goyert. Zürich 1952, DLA, BPC:QH095.
- Joyce, James: Ulysses. Band II. Übers. v. Georg Goyert. Zürich 1952, DLA, BPC:QH096.
- Joyce, James: Ulysses. London 1949, DLA, BPC:QH094.
- Kafka, Franz: »Ein Landarzt«. In: Ders.: Erzählungen. Frankfurt/Main 1952, S. 146–153, DLA, BPC:L133.
- Kafka, Franz: »Rede über die jiddische Sprache« [ursprünglich: »Einleitungsvortrag über den Jar-gon«]. In: Ders.: Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlaß. Frankfurt/Main 1953, DLA, BPC:L134, S. 421–426.
- Kafka, Franz: Der Prozess. Frankfurt/Main 1950, DLA, BPC:L135.
- Kafka, Franz: Tagebücher 1910–1923. In: Ders.: Gesammelte Werke. Hg. v. Max Brod. Frankfurt/Main 1951, DLA, BPC:L136.
- Kluge, Friedrich & Alfred Götze (Hg.): Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Berlin 1953, DLA, BPC:A017.
- Kosch, Alois, Gabriele Gossner & Georg Zauner (Hg.): Was blüht denn da? Tabellen zum Bestimmen der häufigsten Blütenpflanzen Mitteleuropas. Stuttgart 1955, DLA, BPC:R273.
- Lamprecht, Helmut: »Über Adorno und die Studentenrevolte« zit. n. Typoskript, beigelegt in: Helmut Lamprecht an Günter Kunert, 1969, DLA, A:Kunert, Günter, HS001036750.
- Lao-Tse: Die Bahn und der rechte Weg des Lao-Tse. Leipzig 1912, DLA, BPC:QY006.

- Perse, Saint-John: »Poesie – »Tochter des Staunens«. Ansprache beim Festbankett anlässlich der Verleihung des Nobelpreises für Literatur, Stockholm. 10. Dezember«. Deutsch von Friedhelm Kemp. In: Neue Zürcher Zeitung, 17.12.1960, DLA, D:Celan, Paul, HS005730539.
- Perse, Saint-John: »La Mission du poète«. In: L'Express, 15.12.1960, DLA, D:Celan, Paul, HS00573052X.
- Perse, Saint-John: Chronik. Aus dem Französischen übertragen von Friedhelm Kemp. Darmstadt/Berlin/Neuwied/Paris 1960.
- Perse, Saint-John: Chronique. Paris 1960, DLA, BPC:QD449.
- Perse, Saint-John: See-Marken. Französisch und Deutsch. Übers. v. Friedhelm Kemp. Darmstadt/Berlin/Neuwied 1959, DLA, BPC:QD445.
- Perse, Saint-John: Anabase. In: Ders.: Dichtungen. Französisch und Deutsch. Hg. und übers. v. Friedhelm Kemp. Darmstadt/Berlin/Neuwied 1957, DLA, BPC:QD45, S. 108–153.
- Perse, Saint-John: Éloges. In: Ders.: Dichtungen. Französisch und Deutsch. Hg. und übers. v. Friedhelm Kemp. Darmstadt/Berlin/Neuwied 1957, DLA, BPC:QD450, S. 6–57.
- Perse, Saint-John: Exil. In: Ders.: Dichtungen. Französisch und Deutsch. Hg. und übers. v. Friedhelm Kemp. Darmstadt/Berlin/Neuwied 1957, DLA, BPC:QD450, S. 163–191.
- Perse, Saint-John: Exil. Paris 1946, DLA, BPC:QD452.
- Perse, Saint-John: Le Livre. In: Ders.: Dichtungen. Französisch und Deutsch. Hg. und übers. v. Friedhelm Kemp. Darmstadt/Berlin/Neuwied 1957, DLA, BPC:QD450, S. 70–71.
- Perse, Saint-John: Vents. In: Ders.: Dichtungen. Französisch und Deutsch. Hg. und übers. v. Friedhelm Kemp. Darmstadt/Berlin/Neuwied 1957, DLA, BPC:QD450, S. 254–407.
- Perse, Saint-John: Vents. Paris 1946, DLA, BPC:QD455.
- Perse, Saint-John: »O ich darf preisen, ja!« (Manuskripttitel) [Aus dem Französischen von Paul Celan], DLA, D:Celan, Paul, HS005730628.
- Réau, Louis (Hg.): Dictionnaire polyglotte des termes d'art et d'archéologie. Paris 1953, DLA, BPC:P033.
- Sachs, Karl & Césaire Vilatte (Hg.): Enzyklopädisches französisch-deutsches und deutsch-französisches Wörterbuch mit Angabe der Aussprache nach dem phonetischen System der Methode Toussaint-Langenscheidt. 2 Bände. 1. Teil. Französisch-deutsch. Berlin 1891, DLA, BPC:BPC:A027.
- Saussure, Ferdinand de: Cours de linguistique générale. Hg. v. Charles Bally & Albert Sechehaye. Paris 1949, DLA, BPC:C085.
- Schlösser, Manfred: Über das Verhältnis der Deutschen zu den Juden. Ein Brief. Tel-Aviv 1965, DLA, BPC:M/Kps008.
- Shakespeare, William: The Winter's Tale. In: Ders.: The Complete Works of William Shakespeare. Hg. v. W.J. Craig. London 1947, DLA, BPC:QH137.
- Shakespeare, William: Werke. Englisch und Deutsch. Band 4. Was ihr wollt. Hamlet, Prinz von Dänemark. Troilus und Cressida. Maß für Maß. Ende gut, alles gut. König Lear. Übers. v. Levin L. Schückling, August Wilhelm Schlegel, Dorothea Tieck, Wolf Heinrich Baudissin & Ludwig Tieck. Berlin/Darmstadt 1955, DLA, BPC:QH142.

# Personenregister

- Adorno, Theodor W. 21, 36f., 40, 49ff., 55, 61, 130, 132ff., 153ff., 283, 330, 336, 375ff., 385, 387, 393, 395, 417ff., 430, 439, 443, 445
- Aichinger, Ilse 151, 157f.
- Alighieri, Dante 356
- Althusser, Louis 256
- Apollinaire, Guillaume 398
- Aquin, Thomas von 372
- Arendt, Hannah 21, 141f., 144, 147ff., 151ff., 159f., 250, 296ff., 443, 445
- Aristoteles 36, 231, 354ff.
- Arnold, Fritz 38ff., 52
- Bachmann, Ingeborg 46, 124
- Bachtin, Michail 71, 283, 315ff., 327, 330, 339
- Badiou, Alain 209, 215, 226, 239, 244
- Baldwin, James 371, 389
- Ball, Hugo 233f., 238
- Barthes, Roland 44f., 404, 406ff., 413, 419ff., 424, 439
- Baudelaire, Charles 190ff.
- Baudissin, Heinrich 308, 310, 312, 315f., 327
- Beckett, Samuel 423
- Bender, Hans 275
- Benjamin, Walter 216, 355, 359f., 379f., 386f., 433
- Benn, Gottfried 21, 42f., 62, 398ff., 443
- Bermann Fischer, Brigitte 160
- Bermann Fischer, Gottfried 54, 62, 160
- Bhabha, Homi K. 288
- Biermann-Ratjen, Hans-Harder 152f.
- Blöcker, Günter 100, 104ff., 109, 111, 116, 118, 123, 136, 140, 149ff., 155, 168, 362, 394
- Blumenberg, Hans 191
- Bollack, Jean 10ff., 16f.
- Brecht, Bertolt 398
- Brod, Max 383
- Buber, Martin 21, 239f., 259, 264ff., 277, 281ff., 293, 443
- Büchner, Georg 246, 300, 346, 359
- Butler, Judith 371, 374
- Butler, William Allen 370
- Caillois, Roger 202ff., 233
- Campe, Joachim Heinrich 186f.
- Cassian, Nina 125, 161
- Cassin, Barbara 381
- Celan-Léstrange, Gisèle 45, 171, 188f., 255, 306, 341
- Certeau, Michel de 173, 175ff., 183f., 189, 191, 195
- Chalfen, Israel 8
- Char, René 201f.
- Chiva, Isac 255, 258, 300
- Çirak, Zehra 288, 290
- Czollek, Max 21, 444f.
- Demus, Klaus 101, 140, 143f., 146, 150
- Derrida, Jaques 4, 16f., 78, 82, 110f., 130, 132f., 135, 256, 259f., 266f., 270, 284f., 292, 299, 314, 322, 324, 415, 419
- Dickens, Charles 405, 407
- Dickinson, Emily 389
- Dischner, Gisela 329ff., 357, 426f.
- Domin, Hilde 52ff., 151, 157ff., 445
- Dutschke, Rudi 329
- Eich, Günter 157f.
- Eliot, T.S. 216, 398
- Enzensberger, Hans Magnus 21, 205f., 208, 295, 397, 443
- Fleckhaus, Willy 37f., 40
- Flinker, Martin 1ff., 27, 29, 311
- Fontane, Theodor 199
- Foucault, Michel 173ff., 191
- Freud, Sigmund 392
- Frisch, Max 40f.
- Gadamer, Hans-Georg 16, 264, 422, 425ff.
- García Lorca, Federico 398
- Ginsberg, Allen 310
- Glissant, Édouard 21, 388
- Goethe, Johann Wolfgang von 30, 36, 76, 85f., 88ff., 169f., 187, 230, 238, 361f.
- Goffman, Erving 314
- Goll, Claire 394
- Goyert, Georg 355f., 370, 372
- Grjasnowa, Olga 65ff.

Groethuysen, Bernhard 216

Haftmann, Werner 294ff.

Hamacher, Werner 9, 16f., 275, 279f., 341, 357

Heidegger, Martin 138, 354

Heine, Heinrich 132ff., 183, 199

Heraklit 344

Herder, Johann Gottfried 65

Hesse, Eva 397

Hirsch, Rudolf 100ff., 104, 138f., 144f., 156, 159f.

Hofmannsthal, Hugo von 199, 210f., 216ff., 221f., 225, 228ff., 232ff., 236, 240f.

Hölderlin, Friedrich 74f., 97, 126ff., 138, 146, 309, 325, 328, 333, 337ff., 389

Holthusen, Hans Egon 42, 67, 111, 152, 168

Holtzmann, Adolf 369

Huppert, Hugo 56, 58f., 279, 298, 341, 357, 363, 366

Jandl, Ernst 234

Jantzen, Hans 354f.

Jaspers, Karl 141, 147f., 160

Jens, Walter 145

Joyce, James 21, 342, 349, 355ff., 370ff., 402, 423, 426

Jünger, Ernst 369

Kafka, Franz 21, 67, 80, 92, 111, 173ff., 177, 184, 250, 342, 359, 375ff., 382ff., 389ff., 402, 404ff., 411ff., 421, 423ff., 430f., 435, 437f., 443

Kaléko, Mascha 151f., 154, 159, 445

Kandinsky, Wassily 57

Kant, Immanuel 36

Kayser, Wolfgang 432

Kehrein, Joseph 369

Kemp, Friedhelm 204, 207f.

Killy, Walther 30ff.

Kirchhoff, Gerhard 257f., 260

Klee, Paul 333ff.

Klein, Yves 70

Kraus, Karl 190

Kristeva, Julia 216

Landauer, Gustav 21, 199, 210ff., 220ff., 228, 231ff., 235f., 240, 244, 443

Lao-Tse 424, 427, 435, 439

Latour, Bruno 439

Lessing, Gotthold Ephraim 356

Levinas, Emmanuel 264

Löwy, Jizchak 384

Machiavelli 217

Maci, Enis 81f.

Maimon, Salomon 388

Malebranche, Nicolas 359f., 433

Mallarmé, Stéphane 211, 225, 234

Man, Paul de 363

Mandelstam, Ossip 269, 271, 275, 277, 289f., 307, 342, 349ff., 358f., 361

Mann, Thomas 242, 378

Marcuse, Herbert 330

Mauss, Marcel 267

Mozart, Wolfgang Amadeus 234f.

Müller, Herta 66f., 316, 320

Musil, Robert 423

Nancy, Jean-Luc 266, 276f., 280, 290

Novalis 217f., 283

Pascal, Blaise 359f., 433

Pascal, Claude 70

Pastior, Oskar 74f.

Paul, Jean 97, 126ff., 131, 135, 137f., 141, 146, 148, 187

Perse, Saint-John 21, 199, 201ff., 215ff., 221f., 224, 226, 230, 233, 240, 243ff., 443

Platon 344

Plessner, Helmuth 265

Pound, Ezra 396ff., 402, 443

Proust, Marcel 354, 378, 423

Rancière, Jaques 211

Reichert, Klaus 278, 433

Richter, Gerhard 57

Ricoeur, Paul 429

Rilke, Rainer Maria 216, 224, 233, 242

Rimbaud, Arthur 38ff.

Rosenzweig, Franz 239

Runge, Otto 57, 59

Rychner, Max 133, 145f., 166f.

Sander, Karin 78

- Saussure, Ferdinand de 68, 91, 170, 174, 196ff., 204, 367  
 Schallück, Paul 105f., 109, 156  
 Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph 283, 392  
 Schestow, Leo 359f., 433  
 Schiller, Friedrich 187, 373f.  
 Schlegel, August Wilhelm 308, 312  
 Schlösser, Manfred 362, 365  
 Schroers, Rolf 121  
 Schückling, Levin L. 308, 312  
 Schwedhelm, Karl 167ff., 178, 183, 190, 192, 195  
 Schwitters, Kurt 70  
 Sedlmayr, Hans 293ff., 354  
 Shakespeare, William 124ff., 306ff., 310ff., 315f., 327  
 Sloterdijk, Peter 444  
 Staiger, Emil 432  
 Stifter, Adalbert 183, 199  
 Struve, Gleb 351f., 358  
 Sturm, Vilma 364ff.  
 Susman, Margarete 389  
 Szondi, Peter 69, 103, 346, 432, 437  
 Tawada, Yoko 17f., 21, 404, 411ff., 420f., 426, 428  
 Tieck, Dorothea 308, 312  
 Tieck, Ludwig 312  
 Tönnies, Ferdinand 265ff., 273, 275  
 Trakl, Georg 31f., 90f.  
 Triolet, Elsa 313  
 Ungaretti, Giuseppe 216  
 Unseld, Siegfried 37f., 40f.  
 Wagner, Richard 107ff., 124  
 Weber, Max 266f., 272  
 Wittgenstein, Ludwig 33f.  
 Wolf, Uljana 82f.  
 Wolfson, Louis 311  
 Wurm, Franz 102f., 121f., 140, 149, 160f.  
 Xenophon 214f.  
 Zwetajewa, Marina 160f.

