

PLÄDOYER FÜR EIN ALTERNATIVES LESEN

Überlegungen zu den ersten beiden Gedichten aus Paul Celans Gedichtband ›Von Schwelle zu Schwelle‹

Von Christoph Grube (Chemnitz) und
Markus Ohlenroth (Augsburg)

Is it possible to understand Celan's poems on their own, without the secondary literature or his biography and the Shoa? This article considers the first two poems – ›Ich hörte sagen‹ and ›Im Spätrot‹ from the volume ›Von Schwelle zu Schwelle‹. By analyzing the formal aesthetics of the compositions and by exposing the motifs used in their relationship to one another, one can discern a plot and thus provide a reading that includes the whole poem and is not limited – as is often the case in secondary literature – to the isolated interpretation of single motifs.

Ist es möglich, Gedichte Celans aus sich heraus zu verstehen, ohne die Sekundärliteratur heranzuziehen und ohne auf Celans Biographie und die Shoa zurückzugreifen? Der Artikel erprobt an den ersten beiden Gedichten ›Ich hörte sagen‹ und ›Im Spätrot‹ aus dem Band ›Von Schwelle zu Schwelle‹ eine solche Lektüre. Über die Analyse von bei der Komposition eingesetzten formalästhetischen Mitteln, durch Herausarbeitung der verwendeten Motive in ihren Beziehungen zueinander wird ein Handlungsablauf erkennbar und damit eine Deutung möglich, die das ganze Gedicht einbezieht und sich nicht nur – wie häufig in der Sekundärliteratur – auf die Interpretation einzelner Motive beschränkt.

I.

Vorüberlegungen

Die Frage nach Art und Umfang des Wissens, das ein Verstehen Celan'scher Texte ermöglichen soll, ist keineswegs neu. In seiner 1972 posthum veröffentlichten Interpretation zu Celans spätem Gedicht ›Eden‹ konstatierte Szondi, nachdem er dessen (lokal-)historische Referenzen freigelegt hatte, dass die „Kenntnis der Realien, der realen Erfahrungen [...] noch keine Interpretation des Gedichts aus[mache]“ und bestätigte damit Adornos These vom Doppelcharakter des Kunstwerks.¹⁾ Gadamer griff sie auf und kam hinsichtlich

¹⁾ PETER SZONDI, ›Eden‹, in: DERS., Schriften II, 3. Aufl., Frankfurt/M. 1996, S 390–397, 391f. (Erstdruck: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 481, Fernausgabe Nr. 283, 15. Oktober 1972). – THEODOR W. ADORNO, Gesammelte Schriften. Band 7: ›Ästhetische Theorie‹

biographischer Daten zu dem Schluss: „Man muß nichts Privates und Ephemereres wissen. Man muß sogar, wenn man es weiß, von ihm wegdenken und nur das denken, was das Gedicht weiß.“²⁾ Am Beispiel von ›Blume‹ zeigte er, dass man „biographisch lokalisierte Motive“³⁾ keineswegs „zu wissen [braucht]“. Vielmehr gehöre zur „Folge der Transpositionsebenen dieses Gedichts [...], daß am Ende das bestimmte Einzelne des Anlasses in das bestimmte Allgemeine übergegangen ist, das ganz und gar und für jedermann in diesen Zeilen steht“.⁴⁾

Bilanziert man vor diesem Hintergrund die Publikationen zu Celan, so überrascht das Übergewicht von Leben und Person. Dieses Übergewicht bestimmt meist auch den Diskurs innerhalb der Forschungsliteratur. Kaum eine Interpretation,⁵⁾ kaum ein Kommentar,⁶⁾ der ohne einen Bezug zum Äußeren auskommt. So ist zusammen mit dem historischen Abstand der Eindruck gewachsen, Celans Werk ließe sich kaum anders als unter Berufung auf seine Biographie verstehen. Daneben sind es intertextuelle Verweise, die zur Aufschlüsselung der Texte herangezogen werden. Dabei handelt es sich entweder um Fremdtex-Referenzen, welche die Interpreten nachzuweisen glauben und mitunter aufgrund von Lektürespuren in der Nachlassbibliothek Celans auch tatsächlich nachweisen, oder um Bezüge Celans auf das eigene Werk. Auch hierbei wird eine umfangreiche Kenntnis vorausgesetzt.

Doch erschließen sich die Gedichte Celans wirklich besser unter Zuhilfenahme der genannten Hintergründe? Kommt man der Celan'schen Lyrik tatsächlich nur über ein derartiges, immer umfangreicheres Wissens-Kompendium näher? Und wenn ja, scheitern damit alle Versuche, ein Gedicht Celans aus sich selbst heraus zu verstehen? Eine solche Ansicht würde bedeuten, dass die meisten Zeitgenossen Celans wohl kaum in der Lage waren, auch nur eines der Gedichte ansatzweise zu verstehen. Konterkariert aber eine solche Interpretationspraxis nicht die Intention Celans, der ausdrücklich betonte, dass „das im Gedicht zur Sprache Kommende nicht auf etwas zurückzuführen [sei],

[1970], hrsg. von ROLF TIEDEMANN, Frankfurt/M. 2003, S. 16: Doppelcharakter des modernen Kunstwerks: „autonom“ und „fait social“.

2) Ebenda, S. 130.

3) HANS-GEORG GADAMER, Was muss der Leser wissen? Aus Anlass von Peter Szondis ›Zu einem Gedicht Paul Celans‹, in: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 517, November 1972, S. 53, zit. nach HANS-GEORG GADAMER, Wer bin Ich und wer bist Du. Kommentar zu Celans ›Atemkristall‹, revidierte und ergänzte Ausgabe, Frankfurt/M. 1986, S. 119.

4) Ebenda, S. 117.

5) Vgl. etwa die Beiträge im Band ›Gedichte‹ von Paul Celan, hrsg. von HANS-MICHAEL SPEIER, Stuttgart 2002 oder den Beitrag THOMAS SPARRS zum Celan-Jubiläum 2020: Todesfuge – Biographie eines Gedichts: Paul Celan 1920–1970, Stuttgart 2020.

6) Vgl. PAUL CELAN, Die Gedichte. Neue kommentierte Gesamtausgabe in einem Band, hrsg. und kommentiert von BARBARA WIEDEMANN, Berlin 2020, aber auch: Kommentar zu Paul Celans ›Die Niemandrose‹, hrsg. von JÜRGEN LEHMANN, Heidelberg 2003 sowie Kommentar zu Paul Celans ›Sprachgitter‹, hrsg. von JÜRGEN LEHMANN, Heidelberg 2005.

das außerhalb des Gedichtes steht“, weil es eine „Vorwegnahme dessen [wäre], was im Gedicht selbst Gegenstand einer – in keiner Weise süffisanten – Suche ist“⁷⁾? Auch das dialogische Prinzip der Poetik, wie Celan es beispielsweise in seiner sogenannten ›Bremer Rede‹ im bekannt gewordenen Bild der an das „Herzland“ anspülenden „Flaschenpost“ propagierte (GW III, 186), scheint im Nachhinein ebenso unterlaufen, wie der bekannte Ratschlag an den Leser seiner Gedichte: „Lesen Sie! Immerzu nur lesen, das Verständnis kommt von selbst“⁸⁾ – selbstverständlich nur sofern man ihn nicht als eine von oben herab-lächelnde Ironie des Dichters versteht.⁹⁾

Natürlich ist es verführerisch zu glauben, Lyrik und insbesondere eine Lyrik wie die Celans, die aus der „Dunkelheit des Dichterischen“¹⁰⁾ hervorgegangen ist, ließe sich durch Verweise auf Außergedichtliches erschließen, ihr Rätsel ließe sich durch den Vorgang der Substitution, ein Quidproquo entziffern. So legitim und notwendig einerseits ein solches Vorgehen auch bei der Deutung von Kunst (vor allem moderner Kunst) oft erscheint, so wenig geht andererseits das Künstlerische vollends darin auf. Birgt es doch die Gefahr, sich vom Besonderen und Unverständlichen abzuwenden, anstatt Irritationen hinzunehmen und sie auszuhalten. Umgekehrt ist zu fragen, ob das „Eingeständnis des Nichtverstehens“, wie Gadamer behauptet, tatsächlich „ein Gebot wissenschaftlicher Redlichkeit“¹¹⁾ sein kann.

Anhand der beiden Auftaktgedichte zu Celans Gedichtband ›Von Schwelle zu Schwelle‹ soll diesen Fragen im Folgenden weiter nachgegangen werden. Es sollen dazu beide Interpretationsansätze – sowohl der emanente als auch der immanente – herausgearbeitet werden. Welcher der beiden sich als geeigneter erweist, das Gedichtverstehen in Gang zu setzen, wird sich dabei zeigen.

II.

Forschungsbeiträge zu ›Ich hörte sagen‹

›Von Schwelle zu Schwelle‹ ist nach ›Mohn und Gedächtnis‹ (zählt man den vom Autor selbst zurückgezogenen Band ‚Der Sand aus den Urnen‘ nicht mit), Celans zweiter Gedichtband, zugleich aber der erste, dem von Anfang an

7) PAUL CELAN, „Mikrolithen sinds, Steinchen“, Die Prosa aus dem Nachlass, Frankfurt/M. 2005, S. 194.

8) ISRAEL CHALFEN, Paul Celan. Eine Biographie seiner Jugend, Frankfurt/M. 1979, S. 7.

9) Der Aufsatz Barbara Wiedemanns unter dieser Überschrift legt eine solche Ironie nahe, da Wiedemann tatsächlich auf Celans private Lektüren Bezug nimmt (vgl. BARBARA WIEDEMANN, „Lesen Sie! Immerzu nur Lesen“: Celan-Lektüren und Celans Lektüren, in: *Poetica* 36 [2004], S. 169–191).

10) CELAN, ›Mikrolithen sinds, Steinchen‹ (zit. Anm. 7), S. 130.

11) Ebenda, S. 132f.

eine rein kompositorische Anlage zugrunde lag.¹²⁾ Seine Publikation erfolgte 1955 in der *Deutschen Verlags-Anstalt* Stuttgart. Celan gliederte den Band in drei Zyklen, von denen der zweite und dritte die als Alternativtitel zum Band erwogenen und auch als Titel einzelner Gedichte vorhandenen Überschriften ›Mit wechselndem Schlüssel‹ bzw. ›Inselhin‹ tragen. Der erste Zyklus ist mit ›Sieben Rosen später‹ überschrieben und zitiert damit eine Wendung aus dem in ›Mohn und Gedächtnis‹ veröffentlichten Gedicht ›Kristall‹ (GW I, 52).¹³⁾ Die Forschung hat sich bislang vor allem mit dem zweiten und dritten Zyklus dieses Bandes beschäftigt. Dabei wurden einzelne Gedichte in den Fokus gerückt.¹⁴⁾ Aus dem ersten Zyklus zog vor allem das Eröffnungsgedicht ›Ich hörte sagen‹ größere Aufmerksamkeit auf sich. Sein Entstehungsdatum ist nicht bekannt. Mögliche Datierungen auf den Herbst 1952 sind uneindeutig. Als Terminus ante quem darf der Juli 1953 angenommen werden, als Celan es seinem Verleger zukommen ließ. Bereits ein Jahr vor der Publikation im Gedichtband erschien das Gedicht in der Zeitschrift ›Jahresringe‹ zusammen mit ›In Gestalt eines Ebers‹. Es lautet wie folgt:

ICH HÖRTE SAGEN

Ich hörte sagen, es sei
im Wasser ein Stein und ein Kreis
und über dem Wasser ein Wort,
das den Kreis um den Stein legt.

- 5 Ich sah meine Pappel hinabgehn zum Wasser,
ich sah, wie ihr Arm hinuntergriff in die Tiefe,
ich sah ihre Wurzeln gen Himmel um Nacht flehn.

- Ich eilt ihr nicht nach,
ich las nur vom Boden auf jene Krume,
10 die deines Auges Gestalt hat und Adel,
ich nahm dir die Kette der Sprüche vom Hals
und säumte mit ihr den Tisch, wo die Krume nun lag.

Und sah meine Pappel nicht mehr.

John Felstiner sah in diesem Gedicht „eine *engagé*“ Celans, „hartnäckig die Erinnerung an die zerstörte Heimat festzuhalten.“¹⁵⁾ Er machte dies insbesondere

¹²⁾ JOACHIM SENG, *Auf den Kreis-Wegen der Dichtung. Zyklische Komposition bei Paul Celan am Beispiel der Gedichtbände bis ›Sprachgitter‹*, Heidelberg 1998, S. 142ff.

¹³⁾ CELAN, *Die Gedichte* (zit. Anm. 6), S. 705f., sowie MARKUS MAY, ›Von Schwelle zu Schwelle‹, in: *Celan-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. von DEMS., PETER GOSENS und JÜRGEN LEHMANN, 2. Aufl., Stuttgart 2012, S. 63f.

¹⁴⁾ Vgl. etwa ERIK SCHILLING, *Auf der Grenze zum Anderen. Paul Celans ›Von Schwelle zu Schwelle‹*, in: *Celan-Perspektiven 1* (2019), S. 73–83, hier: S. 73.

¹⁵⁾ PAUL FELSTINER, *Paul Celan. Eine Biographie*, München 2000, S. 99.

am Motiv der Pappel fest, das er im früheren Gedicht ›Landschaft‹ präfiguriert fand.¹⁶⁾ Die erste Zeile lautet dort: „Ihr hohen Pappeln – Menschen dieser Erde“ (GW I, 74). Felstiner verwies dabei auf den „Gleichklang von ‚Pappel‘ mit dem lateinischen *populus*“ und somit auf die Verbindung des „Baum[s] mit einem Volk“.¹⁷⁾ Den gleichen Rückbezug des Motivs nahm auch Markus May vor, erweiterte ihn um den Querverweis auf das Gedicht ›Unstetes Herz‹ (GW I, 71) und kam ebenfalls zu dem Ergebnis, dass die Pappel „mit der Erinnerung an C.s östliche Heimat und die dort vernichteten Menschen verbunden“ sei.¹⁸⁾ Weiter führte May aus: „Das Nicht-Folgen und Aus-den-Augen-Verlieren der Pappel („meine Pappel“) kann so als ein Abwenden von (dem Ort) der Vergangenheit gedeutet werden, als ein Neuanfang.“¹⁹⁾ Dieser Neuanfang ist aus Mays Sicht vor allem vor dem Hintergrund des „tief empfundene[n] Konflikt[s] zwischen der Treueverpflichtung den jüdischen Toten gegenüber und seiner [scil. Celans] neuen Verbindung zu einer Vertreterin des französischen katholischen Adels“ zu verstehen.²⁰⁾ Gemeint ist damit Celans Eheschließung mit Gisèle Lestrangé, der Celan seinen Gedichtband widmete.²¹⁾ Trotz dieser neuen Verbindung, so May, werde

das Entscheidende, der mütterliche Erinnerungsauftrag, bewahrt, denn die vom Boden aufgelesene „Krume“ verweist auf das Gedicht ›Der Reisekamerad‹ aus ›Mohn und Gedächtnis‹, wo es hieß: „Deiner Mutter Mündel bückt sich nach der Krume Lichts“ (GW I, 66).

Indem die „Krume“ nun in ›Ich hörte sagen‹ als die bezeichnet ist, „die deines Auges Gestalt hat und Adel“, wird dadurch quasi der Auftrag des „Mündels“ der Mutter fortgesetzt und das Du bandübergreifend in diesen so metonymisch fortgeschriebenen Kontext integriert.²²⁾

In ähnlicher Weise deutet (auch mit Bezug auf May) Erik Schilling das Gedicht. Schilling erklärt, dass sich auch für die in der ersten Strophe zu findende „Verbindung von Wasser, Stein und Kreis“ bereits eine Motivvorprägung in Gedichten aus ›Mohn und Gedächtnis‹ fände.²³⁾ Einerseits der Stein, der als „Stein, der ‚sich zu blühen bequemt‘“ schon im Gedicht ›Corona‹ zu finden sei. Andererseits in der „Analogie der Form“ mit dem Auge bzw. der „Träne – als Wasser – im Auge der neuen Geliebten“ im Gedicht ›In Ägypten‹ (GW I, 46). Beides sei nach Ansicht Schillings „Zeichen für die lebendige Erinnerung

¹⁶⁾ Ebenda.

¹⁷⁾ Ebenda.

¹⁸⁾ MAY, „Von Schwelle zu Schwelle“ (zit. Anm. 13), S. 66.

¹⁹⁾ Ebenda.

²⁰⁾ Ebenda, S. 65.

²¹⁾ Ebenda.

²²⁾ Ebenda, S. 66.

²³⁾ SCHILLING, Auf der Grenze zum Anderen (zit. Anm. 14), S. 73–83.

an die getöteten Juden“ und verhandelte in der jeweiligen Erscheinung „die Frage, inwieweit eine Hinwendung zur [...] Gegenwart möglich ist, wenn das Grauen der Shoah erst wenige Jahre zurückliegt und das Andenken an die Juden im Vordergrund stehen könnte oder sollte.“²⁴⁾ Während in ›Mohn und Gedächtnis‹ aber insgesamt noch von „einer Koexistenz von Vergangenheit und Gegenwart, von Erinnerung und Vergessen“ ausgegangen werde, geschehe hier in der ersten Strophe durch die Fremdzuschreibung der Rede im Hörensagen eine Distanzierung von dieser früheren Position. Die intertextuelle Referenz auf ›Landschaft‹ und die Gleichsetzung der Pappel „mit (jüdischen) Menschen“ sowie das sich ab der zweiten Strophe vollziehende Geschehen innerhalb des Gedichts zeige, dass nunmehr „kein Kontakt zwischen den Menschen der Gegenwart und den Pappeln möglich“ sei. Schilling führt dazu genauer aus:

Hieß es in ›Landschaft‹ noch „Ich sah dich, Schwester, stehn in diesem Glanze“ war also eine direkte Verbindung entworfen, lässt der Sprecher von ›Ich hörte sagen‹ die Pappel alleine zum Wasser gehen: „Ich eilt ihr nicht nach“ (V. 8). [...] In der letzten Zeile, die isoliert den letzten Abschnitt des Gedichts bildet, reißt die Verbindung völlig ab: „Und sah meine Pappel nicht mehr.“²⁵⁾

Bezüglich einer „biographischen Lesart“ des Gedichts bedeute dies (ebenfalls analog zu May) nichts anderes, als dass durch die Eheschließung Celans

die Hinwendung zur Gegenwart so absolut [erfolgt sei], dass die Vergangenheit vollständig zurückzutreten drohe und der Sprecher von der liminalen Phase der Ko-existenz von Erinnerung und Gegenwart in eine neue Gegenwart eingetreten [sei]: in die postliminale Phase neuer Gewissheiten.²⁶⁾

Im Zuge einer „wandelnden Poetik“, die ausgehend von seiner „Erfahrung einer radikalen sprachlichen Entwurzelung und des Verlusts aller herkömmlichen Bindungen und Verbindlichkeiten“ bis auf „die Bande, die ihn mit den Toten vereinen und für die er eine eigene, oft hermetische Sprache ‚am Rande des Schweigens‘“ entwickelt, deutet Vivian Liska (auch im Rückgriff auf früher von ihr Geäußertes)²⁷⁾ das Gedicht.²⁸⁾ Sie liest es „paradigmatisch als Selbstreflexion über den Bezug dieser Poetik zur Frage der Gemeinschaft“. Auch für sie

²⁴⁾ Ebenda, S. 77.

²⁵⁾ Ebenda, S. 78.

²⁶⁾ Ebenda.

²⁷⁾ Vgl. VIVIAN LISKA, Wurzelgeträum, blutunterwaschen. Zu einem Motiv im Werk Paul Celans, in: Identität und Gedächtnis in der jüdischen Literatur nach 1945, hrsg. von DIETER LAMPING, Berlin 2003, S. 104–115, hier: S. 110.

²⁸⁾ Vgl. VIVIAN LISKA, Gemeinschaftskonzepte in der deutsch-jüdischen Literatur nach 1945, in: Handbuch Literatur & Transnationalität, hrsg. von DÖRTE BISCHOFF et. al., Berlin und Boston 2019, S. 431–442, hier: S. 437.

bildet die Pappel über ihre Etymologie eine „Chiffre für das jüdische Volk“.²⁹⁾ Das Flehen der entwurzelten Pappel deutet sie als ein Beten des „Volk[s] des Dichters [...] zum Himmel [...] um Ruhe“, während die „Verweigerung des Ich“, der Pappel nachzueilen und „die Geste seiner Pappel nachzuvollziehen“ eine „Verweigerung dieser Beruhigung“ darstelle. Liska erklärt:

Es genügt nicht, die Verwurzelungsmetapher umzudrehen, um Entwurzelung zu vermitteln. Zwar stecken die Wurzeln der Pappel nicht mehr im Boden, sondern strecken sich „gen Himmel“, doch der Glaube an ein Bündnis, eine vertikale Verbindung zwischen Gott und Mensch, ist damit noch nicht aufgehoben. Auch gehören „Tiefe“ und „Himmel“, aber auch „Wurzel“ und „Nacht“ noch einer deutsch-romantischen Sprachwelt an, die sich auf den göttlichen Ursprung des dichterischen Worts beruft. Die Pappel vollzieht weiterhin die weit ausholende, metaphysische Bewegung: Sie ruft nichts Geringeres an als die Tiefe des Wassers und die Höhe des Himmels. „Ich eilt ihr nicht nach“: Demgegenüber vollzieht Celan, wie das Ich des Gedichts, die ‚kleine Geste‘: Es liest – „nur“, betont es – die Krume, den Restbestand erlittener Geschichte, den kleinsten Rest einstiger Nahrung, vom Boden auf und legt sie bewahrend auf den Tisch.³⁰⁾

Die „Krume“ deutet Liska als „Rest eines Brotes“ und das darin „beschworene Du“ in „deines Auges Gestalt“ als ein „Eingedenken[]“ und „Gespräch[]“. Sie erklärt: „Der Gedenkende maßt sich nicht an, die Leidenserfahrung anderer zu vertreten.“ Er umgehe vielmehr „die Instrumentalisierung der Erinnerung und die Ausbeutung der Trauer“.³¹⁾ Die „Krume auf dem Tisch“ sei „der kümmerliche Überrest einer zerstörten Geschichte“, angesichts derer „das göttliche Wort als ‚Kette der Sprüche‘“ erscheine, als „überlieferte[] Wahrheiten“, die „einstmals Schmuck und Zierde der Menschheit [...] ihre Glaubwürdigkeit verloren“ hätten und „für die Versprachlichung der Erinnerung nur noch Fessel und Last“ seien. Das Abnehmen der Kette vom Hals sieht Liska entsprechend als „Befreiungsakt des dichterischen vom überlieferten Wort“ und damit von der „ungültig gewordenen Phrase“.³²⁾ Somit werde am Ende, durch den letzten Vers des Gedichts („Und sah meine Pappel nicht mehr“), endgültig „die Trennung des Ich von seiner Gemeinschaft“ bekundet und mit einer „dreifache[n] Verweigerung des Gedichts“, einer „religiös[en], national[en] und sprachlich[en]“, der „gemeinschafts- und identitätsstiftenden Funktion kollektiver Trauer eine radikale Absage“ erteilt.³³⁾

Soweit zunächst Stimmen aus der bisherigen Forschung zu diesem Gedicht. Deutlich zeigt sich hier noch einmal das eingangs Gesagte: Das Gedicht wird

²⁹⁾ Ebenda.

³⁰⁾ Ebenda.

³¹⁾ Ebenda, S. 438.

³²⁾ Ebenda.

³³⁾ Ebenda.

vor allem vor dem biographischen Hintergrund des Dichters gelesen und gedeutet: der Sohn der jüdischen Mutter, die ihm als Opfer des Nationalsozialismus einen Erinnerungsauftrag hinterlassen hätte; die eheliche Verbindung mit einer Französin; ein daraus abgeleiteter Neuanfang auch in Bezug auf das eigene Erleben und die Erinnerung sowie das poetische Sprechen. Belegt wird dies alles mit Rückbezug auf den ersten Gedichtband, in dem sich die Motive angeblich alle präfiguriert fänden und nun in ihrer veränderten Erscheinungsform Auskunft über die neue Lebenssituation gäben. Um dies zu erhärten, scheint selbsterklärend, dass das „Du“ der Texte dabei keineswegs einheitlich verstanden wird, dass beispielsweise die „Schwester im Glanz“ wie selbstverständlich mit der „Pappel im Wasser“ und die „Krumme Lichts“ mit der aufgelesenen bzw. auf den Tisch gelegten „Krumme“ gleichgesetzt wird, ja, dass die Motive metaphorisch in die Argumentation eingebettet werden (wie etwa das Motiv der ‚Entwurzelung‘).

Angesichts dieser Befunde gilt es, nochmals die Frage aufzuwerfen: Kann das Gedicht wirklich nur in solcher Weise und nur unter Einbeziehung dieser Bezüge verstanden werden? – Es gilt, die Gegenprobe zu machen und – wie Gadamer – eine „Realinterpretation“³⁴⁾ zu wagen, in der versucht wird, „jedes Wort erst einmal in der genauen Konkretion seiner Bedeutung in der Rede [zu erfassen]“³⁵⁾ bevor man den Sprung zu außerhalb des Gedichts Stehendem wagt.

III.

›Ich hörte sagen‹ – im Close-Reading

Schon bei der ersten Lektüre fällt die Dominanz des Wortes „Ich“ auf. Das Pronomen findet sich nicht nur als erstes Wort im Titel, sondern auch zu Beginn jeder Strophe, die aus jeweils einem Satz besteht (V. 1, 5, 8). Anaphorisch wiederholt es sich auch am Anfang aller Verszeilen der zweiten Strophe (V. 5–7) und in drei der dritten (V. 8, 9, 11).

Als Prädikate knüpfen sich an dieses Ich bzw. das Subjekt zunächst Verben der Wahrnehmung: „hören“ (V. 1), „sehen“ (V. 5–7), die ab der dritten Strophe von Verben der Handlung („eilen“ [V. 8], „auflesen“ [V. 9], „nehmen“ [V. 11], „säumen“ [V. 12]) abgelöst werden. Davon abgesetzt (obwohl durch ein „und“ verknüpft) ist der (auch typographisch abgesetzte) Schlussvers des Gedichtes: „Und sah meine Pappel nicht mehr“ (V. 13). Diese Schlusszeile nimmt auch

³⁴⁾ GADAMER, *Wer bin Ich* (zit. Anm. 3), S. 112.

³⁵⁾ Ebenda, S. 115.

deshalb eine Sonderstellung ein, weil das „ich“ am Anfang der Strophe entfällt und wie in V. 12 (jedoch durch einen Punkt getrennt) durch die Konjunktion „und“ ersetzt wird. Die Negation des ‚nicht *mehr* Sehens‘ (im Vergleich zum vorherigen ‚Sehen‘ [V. 5–7]) markiert einen deutlichen Kontrast zum bisherigen Gedichtverlauf. Das vorangestellte „und“ signalisiert zudem etwas Unwiederbringliches, erhält einen beinahe fatalistischen Charakter. Es suggeriert zwar einerseits eine gewisse Unverbindlichkeit des Aneinandergereihten, andererseits erscheint die Schlusszeile als Envoi wie eine Einsicht bzw. ein Abschluss des Geschehenen. Das Ich erkennt, dass seine Handlungen und Bemühungen nicht frei von Konsequenzen sind und ihren Preis gekostet, wenn nicht gar zu einem Verlust geführt haben.

Wendet man sich der bildlichen Ebene zu, so fällt sofort die Ähnlichkeit der evozierten Bilder der ersten und der dritten Strophe auf: Zeigt die erste Strophe einen „Stein“, einen „Kreis“ (V. 2) und „über dem Stein ein Wort/ das den Kreis um den Stein legt“ (V. 3–4), so kehrt dieses Bild als Variation in der dritten Strophe wieder. Dort ist es ein „Tisch“, in dessen Mitte eine „Krume“ liegt, gesäumt von einer „Kette der Sprüche“ (V. 11–12). Durch die Parallelisierung wird der Leser gefordert, diese Verwandtschaft der Bilder, Formen und Verhältnisse zu deuten. Dabei stellt sich die Frage: Sind die „Sprüche“ ein Surrogat für das „Wort“, das über dem „Wasser“ schwebt? Wird das zunächst vom Ich nur Gehörte (selbst nicht Erlebte) am Ende womöglichlich aktiv nachgebildet? Wie gestaltet sich das Verhältnis der beiden Bilder genau? Was darf aus dieser Analogie geschlossen werden?

Hierzu gibt das Gedicht keine Antwort. Trotzdem scheinen die Bilder nicht beliebig gewählt, sondern in Form und Bestandteilen aufeinander abgestimmt und verweisend. Auffällig ist, dass bereits das erste Bild trotz seiner konkreten Bestandteile kein realistisch nachvollziehbares ist:

Ich hörte sagen, es sei
im Wasser ein Stein und ein Kreis
und über dem Wasser ein Wort,
das den Kreis um den Stein legt. (V. 1–4)

Das „Wort“ ist nicht wie der „Kreis“ und der „Stein“ Bestandteil der Welt der Dinge. Es wirkt gleichsam als metaphysische Kraft „über dem Wasser“, die „im Wasser“ den „Kreis“ um den „Stein“ legt. Die Anordnung dieser Dinge – durch das Wort energetisch, ja magisch aufgeladen – korrespondiert der Anordnung der Objekte in der vorletzten Strophe, denen dadurch ein quasi kultischer, religiöser Charakter zu eigen wird:

ich nahm dir die Kette der Sprüche vom Hals
und säumte mit ihr den Tisch, wo die Krume nun lag. (V. 11–12)

Das Bild dieser Verse trägt somit seine Bedeutung nicht in sich allein, sondern konturiert sich erst durch das Bild der ersten Strophe schärfer, indem ihm durch diesen motivischen Spiegel weitere Tiefe und Vielschichtigkeit zuteilwird.

Während die erste Strophe nur vom Hörensagen spricht, berichtet das lyrische Ich in der zweiten von Selbsterlebtem bzw. Selbstgesehenem: Das „Ich“ sah eine „Pappel“ „zum Wasser“ hinabgehen, sah ihren Arm in die Tiefe greifen und „ihre Wurzeln gen Himmel um Nacht flehn“ (V. 5–7). Die Pappel wird durch ein Possessivpronomen genauer bezeichnet, nämlich als „meine Pappel“. Zudem ist sie in ihren Handlungen anthropomorphisiert, weist also deutliche Merkmale des Menschlichen auf: in ihrem ‚Hinabgehen‘ (V. 5), ihrem ‚Hinuntergreifen‘ (V. 6), dem ‚Flehen‘ (V. 7). Ähnlich wie in den antiken ›Metamorphosen‹ Ovids verschmelzen Pflanze und Mensch miteinander.³⁶⁾

Über das Motiv des „Wassers“ treten die erste und die zweite Strophe in Korrespondenz (vgl. V 3, 5). Dadurch gerät der „Stein“ in Analogie zu etwas, das in der Tiefe liegt, wonach hinuntergegriffen wird und das „Wort“ zu etwas, das über dem Wasser schwebt und angefleht wird. Das lyrische Ich, so kann aus dem Beginn der dritten Strophe gefolgert werden, hatte die Möglichkeit, der vermenschlichten Pappel (ins Wasser) nachzugehen. Genau das aber tut es nicht („ich eilt ihr nicht nach“, V. 8). Stattdessen liest es „vom Boden“ eine „Krumé“ auf und vollzieht am Tisch die oben beschriebene (rituelle) Handlung. Während bei der Krumé zunächst an eine Erdkrume aus den Wurzeln zu denken ist, erinnert der Ritus eher an eine Brotkrume.

Eine echte Handlung des lyrischen Ich vollzieht sich folglich erst in der dritten Strophe: die erste beschreibt ein Hörensagen, die zweite ein mehr oder minder passives Sehen, die dritte Strophe beginnt mit der absichtsvollen Entscheidung der Feststellung „Ich eilt ihr nicht nach“, gefolgt von der rituellen (Ersatz-)Handlung. In dieser dritten Strophe taucht auch zum ersten Mal ein als „Du“ angesprochenes (zunächst) abwesendes Gegenüber auf, das von der „Krumé“, „die deines Auges Gestalt hat und Adel“ (V. 10), in der danach begangenen rituellen Handlung vertreten wird. Die ‚Krumé‘ selbst wiederum steht aber möglicherweise auch stellvertretend für die Pappel (s.o.), woraus jedoch nicht zwingend folgt, dass „Du“ und „Pappel“ identisch sind.

Die abschließende Zeile „Und sah meine Pappel nicht mehr“ (V. 13) ist durch die Konjunktion und damit die Parallelität zu V. 12 („und säumte“ – „und sah“) an die dritte Strophe, durch das Verb „sehen“ an die zweite Strophe zurückgebunden. Die Frage, die sich durch diesen abschließenden und

³⁶⁾ Selbstverständlich wird hiermit nicht behauptet, dass es sich dabei um einen Intertext handelt.

abgesetzten Vers stellt, lautet: Wurde die zuvor begangene Handlung mit der Absicht begangen, die Pappel nicht mehr sehen zu müssen, und erreichte sie nun ihren Zweck? Oder stellt das lyrische Ich enttäuscht fest, dass die (Ersatz-) Handlung dazu geführt hat, dass es die Pappel nun nicht mehr sehen kann? Schließt das Gedicht also mit einer Gewissheit oder einem Verlust? Die Frage muss offenbleiben.

IV.

Die Interpretationsansätze im Vergleich

Vergleicht man die beiden Gedichtanalysen miteinander, so zeigen sie zumindest zwei Übereinstimmungen: beide Lesarten betonen die Zeitstruktur eines Früher und Später und stellen deutlich die Abkehr von etwas bzw. die Hinwendung zu etwas anderem heraus. Doch während insbesondere die letztgenannte Bewegung sich im Close-Reading innerhalb der nachgezeichneten Gedicht-handlung vollzieht, wird das Narrativ in den referierten Interpretationen nach außen verlegt. Das Gedicht erscheint dort als Ergebnis einer Handlung, die der Dichter selbst vollzogen hat, bevor er ihm eine lyrische Ausdrucksform gab – sei es durch seine Ehe, durch seine bewusste Abgrenzung zum eigenen früheren Schaffen oder die Absage an überkommene Traditionen (angesichts und eingedenk der Shoah). Dadurch erhält das Gedicht eine gewisse Statik, die besonders stark auf der weiteren Rezeption lastet: Nur wer weiß, dass Celan geheiratet hat, nur wer im Echo der früheren Motive den Neuanfang erkennt oder innerhalb des Gedichts Motive einer früheren Tradition unterscheiden kann bzw. in allen Fällen die unumgängliche Kenntnis hat, dass die Pappel mit dem jüdischen Volk gleichzusetzen ist, wird das Gedicht verstehen. Niemand sonst. Durch die intertextuelle Fixierung der Motive verbietet sich eine unvoreingenommene (intratextuelle) Erschließung innerhalb des Gedichts bzw. innerhalb des Zyklus und des Bandes. Auch wird das lyrische Ich hier eindeutig mit der Person Celans identifiziert (allenfalls noch mit einer Personifikation seines lyrischen Sprechens). Ähnliches geschieht auch mit dem „Du“, das wahlweise als Ehefrau, als Mutter, wahlweise auch als Selbstansprache aufgefasst werden kann.

Im Close-Reading hingegen erfolgt eine solche Vorwegnahme bezüglich der Motive nicht. Der Handlungsverlauf wird Schritt für Schritt aus dem Gesagten erschlossen und entsprechend nachgezeichnet und auf seine Kohärenz hin befragt. Brüche führen zu weiteren Überlegungen, und womöglich war es dabei gerade die Unvoreingenommenheit, die eine Verwandtschaft zwischen der ersten und der zweiten Strophe bzgl. des Wassers, des Worts und der Tiefe zu Tage förderte sowie die Analogie zwischen dem in der ersten Strophe Gehörten

und der in der dritten Strophe nachvollzogenen Handlung und den geometrischen Formen offenlegte.

Ein entscheidender Unterschied zwischen beiden Lektüren liegt in der Auffassung der Schlusszeile. Die bisherigen Interpreten treffen hier eine eindeutige Entscheidung: sie sehen darin eine klare Absage bzw. ein endgültiges Kappen aller früheren Verbindungen, während im Close-Reading keine Entscheidung getroffen wird. Hier stellt sich am Ende vielmehr die Frage nach dem Gelingen oder dem Verlust durch die in der dritten Strophe begangene Handlung. Eine eindeutige Antwort muss also offengelassen werden, was insofern leichtfällt, als es sich um das Auftaktgedicht des Zyklus handelt. Es steht zu vermuten, dass diese Frage sich im späteren Verlauf des Bandes beantworten wird.

V.

Celan und die Autonomie des Kunstwerks

Natürlich kann die aus dem Close-Reading hervorgegangene Analyse des Gedichts nicht mit den gleichen selbstbewussten Ergebnissen aufwarten wie die zitierten Lektüren. Was dort eine eindeutige Zuordnung und Erklärung erhält, muss hier zum Teil im Ungefähren und in der Vermutung verbleiben. Es gilt in diesem Fall erst einmal „zu sagen [...], wie man versteht“ – mit dem von Gadamer beschriebenen „Risiko, daß man mißversteht und manchmal in der Vagheit von Impressionen steckenbleibt, die einen desavouieren“³⁷⁾. Aber nur so ergibt sich „die Chance [...], daß andere davon Gewinn haben“, auch wenn ein „solcher Gewinn [...] nicht so sehr darin [besteht], daß die Einseitigkeit des eigenen Versuchs eine Gegeneinseitigkeit provoziert, als vielmehr darin, daß der Resonanzraum des Textes sich im ganzen erweitert und bereichert.“³⁸⁾ Das entspricht ganz der Poetik Celans: das Gedicht ist und bleibt „unterwegs“ (GW III, 198), während es sich im anderen Fall gar nicht erst auf den Weg macht. Abgesehen davon, dass Celan selbst notierte: „[e]chte Dichtung“ sei „antibiographisch“³⁹⁾ nannte er als Bedingung der Lektüre, „das im Gedicht zur Sprache Kommende nicht auf etwas zurückzuführen, das außerhalb des Gedichts steht“, da für ihn „an ein Gedicht mit unverrückbaren Vorstellungen herangehen, [...] eine Vorwegnahme dessen [bedeutete], was im Gedicht selbst Gegenstand einer [...] Suche ist“⁴⁰⁾

³⁷⁾ Ebenda, S. 133.

³⁸⁾ Ebenda.

³⁹⁾ PAUL CELAN, Prosa II. Materialien zu Bd. 15: Prosa im Nachlass. Historisch-kritische Ausgabe, 16. Band, Frankfurt/M. 2017, S. 471.

⁴⁰⁾ PAUL CELAN, „Mikrolithen sinds, Steinchen“ (zit. Anm. 7), S. 194.

Die Unabgeschlossenheit des Gedichtes ist daher auch kein Mangel, sie hält das Gedicht zugänglich für ein immer neues Lesen – selbstverständlich ohne deshalb in eine Beliebigkeit der Deutung abzugleiten. Im Gegenteil: der Blick auf die innere Komposition wird geschärft. Statt das Verfahren der Substitution anzuwenden, das dazu führt, dass das Einzelne und Besondere isoliert – aus dem Zusammenhang des Gedichtes gerissen – und damit zum austauschbaren Beleg eines allgemein Begrifflichen abgewertet wird,⁴¹⁾ werden hier wie in einer musikalischen Komposition zunächst einzelne Motive unterschieden und in ihrer harmonischen Verwandtschaft zueinander bzw. in ihrer Verschränktheit erkannt. Tatsächlich hat man beim Gedicht ›Ich hörte sagen‹ den Eindruck, dass es einem musikalischen Kompositionsprinzip mit einem Hauptthema, einem Seitenthema, einer Durchführung und einer Reprise gleicht. Mit jedem Lesen erschließen sich die inneren Zusammenhänge weiter und bringen die unverwechselbare Einzigartigkeit des Gedichts zum Vorschein.

Nur so wird dem Gedicht auch der Stellenwert als autonomes Kunstwerk zuerkannt, das sich seine Gesetzmäßigkeiten selbst gibt, die entsprechend auch nur aus ihm heraus erschlossen werden können.

VI.

›Im Spätrot‹

In diesem Sinne wäre die Lektüre des Gedichtbandes fortzusetzen. Dies soll mit dem zweiten Gedicht ›Im Spätrot‹ geschehen – auch um zu sehen, ob sich Korrespondenzen zum ersten Gedicht zeigen, Linien erweitern lassen und Texteeindrücke vertiefen oder Aussagen revidiert werden müssen.

In der Forschung hat das Gedicht bislang kaum eine ausführliche Behandlung gefunden. Es wurde eher als Motivsteinbruch verwendet, aus dem man sich bediente, um Motivketten nachzuweisen und andere Stellen des Werks näher zu beleuchten.⁴²⁾ Die historisch-kritischen Werkausgaben verweisen wie auch die Erläuterungen in der kommentierten Gesamtausgabe auf die

⁴¹⁾ Walther Killy bemerkte im Zusammenhang mit der Lyrik Trakls, dass das Gedicht „keine höhere Form der Scharade“ sei (WALTHER KILLY, Über Georg Trakl, 3. erweiterte Auflage, Göttingen 1967, S. 45).

⁴²⁾ Vgl. etwa: WINFRIED MENNINGHAUS, Paul Celan. Magie der Form, Frankfurt 1980, S. 9f., 59, 93, EVELYN HÜNNECKE, Namengebung im Dichtungsakt. Lyrische Proprialisierung im Werk Paul Celans, in: Celan Jahrbuch 8 (2001/2002), S. 131–152, hier: S. 133; PETRA LEUTER: Wege durch die Zeichen-Zone: Stéphane Mallarmé und Paul Celan, Stuttgart und Weimar 2016, S. 169.

Datierung im Handexemplar „Vallauris, 1953“. Wiedemann erklärt: „Auf ihrer Hochzeitsreise in die Provence von Ende Dezember 1952 bis Anfang Januar 1953 hielten sich PC und GCL zum Schluß in Vallauris auf, einem durch Pablo Picasso geförderten Zentrum für Keramik“. ⁴³⁾ Von außen betrachtet unterstützt dieser Hinweis noch einmal die These Markus Mays von dem in den Gedichten thematisierten neuen Ehestand Celans (s. o.). Angeblich stellt auch das Titelwort „Spätrot“ erneut eine Rückbindung an ›Mohn und Gedächtnis‹ dar und erhielt seine Motivvorprägung in der Gedichtzeile: „Sieben Nächte höher wandert Rot zu Rot“ aus dem Gedicht ›Kristall‹ (GWI, 52). ⁴⁴⁾ Doch wie bei ›Ich hörte sagen‹ schließen diese biographischen und intertextuellen Bezüge das Gedicht nicht weiter auf.

Vollständig lautet es:

IM SPÄTROT

Im Spätrot schlafen die Namen:
 Einen
 weckt deine Nacht
 und führt ihn, mit weißen Stäben entlang –
 5 tastend am Südwand des Herzens,
 unter die Pinien:
 eine, von menschlichem Wuchs,
 schreitet zur Töpferstadt hin,
 wo der Regen einkehrt als Freund
 10 einer Meeresstunde.
 Im Blau
 spricht sie ein schattenverheißendes Baumwort,
 und deiner Liebe Namen
 zählt seine Silben hinzu.

Bereits die erste Verszeile stellt den Leser vor eine Herausforderung. Weder können Namen schlafen, noch existiert im Deutschen das Wort „Spätrot“ als gängiger Begriff. ⁴⁵⁾ In einer metaphorischen Lesart würde man daher vermutlich zunächst die „Namen“ als Synekdoche für Personen einsetzen und das „Spätrot“ durch den Begriff „Abendröte“ substituieren (oder allgemeiner: durch

⁴³⁾ PAUL CELAN, Die Gedichte (zit. Anm. 6), S. 707.

⁴⁴⁾ Ebenda, aber auch: IRENE FUSSL: „Geschenke an Aufmerksame“. Hebräische Intertextualität und mystische Weltauffassung in der Lyrik Paul Celans, Tübingen 2008, S. 88.

⁴⁵⁾ Natürlich gibt es hier Belege im Grimmschen Wörterbuch (Bd. 16, Sp. 2002) etwa aus Gedichten Rückerts oder Geibels, vgl. Deutsches Wörterbuch von JACOB GRIMM und WILHELM GRIMM, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/21, <<https://www.woerterbuchnetz.de/DWB>> [08.02.2022].

einen Zeitpunkt, in dem etwas endet, in dem – dann wiederum metaphorisch betrachtet – das Licht und dessen Kraft zur Helligkeit bereits abgenommen hat und nur noch rötlich scheint). Es besteht aber auch hier die Gefahr, sich durch eine solche metaphorische Lesart gleich wieder vom Gedicht zu entfernen. In einem von Celan verfassten Brief an einen Schüler, der ihm mitteilte „Die rollende Perle vergleichen wir mit der Abschiedsträne!“ widersprach Celan derartigen Lesarten: „nein: die rollende Perle ist die rollende Perle, sie ‚rollt‘ an diesem (und keinem anderen) Ort des Gedichts“⁴⁶) schrieb er. Anstatt den Bestandteilen des Gedichts andere Bedeutung(en) zuzuweisen, muss daher auch hier gelten, möglichst lange im textlich gegebenen Bildbereich zu verbleiben und sich die innere Logik der Bilder zu erschließen, und das bedeutet auch, der Handlung des Gedichts zu folgen.

Auch hier ist zunächst wieder eine Bewegung zu beobachten. Diese Bewegung geht von etwas zu etwas anderem hin.⁴⁷) Es zeigen sich folgende Handlungsmomente: zu Beginn schlafen die Namen. „Einen“ davon „weckt deine Nacht“ (V. 2–3). Sie, die Nacht, führt ihn, diesen Namen, mit Hilfe „weiße[r] Stäbe“ (V. 4) an den „Südwall des Herzens/ unter die Pinien“ (V. 5–6). Eine der Pinien mit „menschlichem Wuchs“ (V. 7) schreitet von dort zu einer „Töpferstadt hin“ (V. 8), spricht hier ein „Baumwort“ (V. 12) und der „Name“ zählt „seine Silben hinzu“ (V. 13–14). Indem der Name erst am Ende des Gedichts wiederauftaucht, nachdem er zwischenzeitlich keine Erwähnung mehr fand, wird dem Leser klar: Die Pinie hat den von der Nacht geweckten und geführten Namen mit in die Töpferstadt gebracht.

Von der Bildwelt her gliedert sich das Gedicht in zwei Bereiche: der erste Bereich wird bestimmt von Begriffen der „Nacht“, der Blindheit („weiße Stäbe“, V. 4), dem fehlenden Sehen (stattdessen ein ‚Tasten‘), dem Inwendigen („Südwall des Herzens“), während der zweite Bereich implizit vom Tag spricht („Im Blau“, V. 11), implizit vom Licht („schattenverheißend“, V. 12) und implizit von Hitze und Trockenheit („Regen“ und „Freund/ einer Meeresstunde“, V. 9–10). In beiden Bereichen findet sich ein Ort: Der Ausgangsort im oberen Gedichtteil könnte (explizit durch die Benennung „Südwall des Herzens“, V. 5) das Herz selbst sein, der Ort im unteren Teil des Gedichts, das Ziel, „die Töpferstadt“ (V. 8). Dieser Töpferstadt mangelt es offensichtlich an Wasser, an Schatten und damit an Kühle. Durch „Regen“ (V. 9) und ‚Schatten‘ (vgl. V. 12) kann dieser Mangel behoben werden. Auffällig ist, dass hier die Begriffe der Gastlichkeit (‚Einkehr‘, V. 9), der Freundschaft („Regen [...] als Freund“, V. 9) und sogar der ‚Verheißung‘ (vgl. V. 12) eingesetzt werden und damit

⁴⁶) PAUL CELAN, „Mikrolithen sinds, Steinchen“ (zit. Anm. 7), S. 194.

⁴⁷) Der Rekurs auf den Titel des Gedichtbandes ›Von Schwelle zu Schwelle‹ ist deutlich.

das physische Bedürfnis nach Schatten und Wasser in menschlich-seelische Bedürfnisse transformieren. Erkennt man dies, so fügt es sich ein, dass die Pinie menschliche Gestalt besitzt.

Die letzten beiden Verszeilen schaffen eine Verbindung zwischen den beiden genannten Bereichen. Hier erfährt man, dass es sich um keinen beliebigen Namen handelt, sondern um den Namen „deiner Liebe“. Dieser Name wird als einziger unter den schlafenden Namen von ‚deiner Nacht‘, der Nacht des handelnden Du, auserwählt und in gleichsam geheimer Mission ‚blind‘ an den „Südwand des Herzens“ (V. 5) geführt. Er zählt am Ende dem „Baumwort“ (V. 12), das der „Töpferstadt“ (V. 8) den Schatten verheißt, die Silben hinzu – wodurch wiederum etwas gelungen zu sein scheint: Der schlafende Name konnte in den Tag der Töpferstadt gebracht werden, um dort Schatten zu spenden. Wer ist dann der Name „deiner Liebe“? Es ist nicht abwegig, das lyrische Ich darin zu vermuten. Damit wäre es das lyrische Ich – bzw. dessen Name –, das hier den Schatten spendet. Das lyrische Ich, von dem im gesamten Gedicht nicht die Rede war, das verborgen war, im Unterschied zu seiner Dominanz im ersten Gedicht. Diesem gelingt es, den Schatten zu spenden.

Keht man von hier aus noch einmal zurück zu ›Ich hörte sagen‹, so zeigen sich sowohl in der Motivwahl als auch in der Ereignisfolge Gemeinsamkeiten: Gemeinsam sind „Nacht“, „Wasser“, vermenschlichter Baum, die Ebene von Wort/ Namen/ Gesprochenem und das „Du“. Der Nacht kommt in beiden Gedichten eine ähnliche Rolle zu: während sie im ersten noch angefleht wird, ist sie im zweiten Gedicht bereits hereingebrochen und verhilft dem Namen, den Weg in die Töpferstadt zu gehen. Der Ausgang des ersten Gedichts ist offen, am Ende des zweiten Gedichts hingegen scheint etwas gelungen zu sein: Die Botschaft, der Name kommt an und spendet darüber hinaus noch den lebensnotwendigen Schatten.

Überdies zeigt sich in beiden Gedichten die Kraft, die dem Wort (bzw. dem Namen) innewohnt. Im ersten Gedicht legt das „Wort“ einen „Kreis“ um den „Stein“, so wie am Ende die „Kette der Sprüche“ um die „Krumme“ gelegt wird. Das Ich kennt diese Kraft des Wortes jedoch nur vom Hörensagen. Es bleibt am Ende fraglich, ob es ihm gelingt, sie durch die Nachbildung in der eigenen Handlung zu erwecken. Im zweiten Gedicht hingegen wirkt die positive Macht des Wortes bzw. des Namens ganz offensichtlich. Am Ende spenden „Baumwort“ und „Name“ den Schatten. Zu beachten sind dabei auch die unterschiedlichen Tempora der beiden Gedichte: im ersten verbleibt alles im Präteritum, was dem Geschehen einen in sich abgeschlossenen Charakter verleiht und in der Feststellung „Und sah meine Pappel nicht mehr“ sogar Endgültiges anklingen lässt (s. o.). Im zweiten Gedicht hingegen ereignet sich etwas in der Gegenwart und gelingt.

Von hier aus gälte es in der beschriebenen Form die Spuren der Motive im Verlauf der weiteren Gedichte, der Zyklen sowie des Bandes nachzuzeichnen. Erst dadurch wird sich die Bildwelt Celans allmählich erschließen. Das wird die Aufgabe künftiger Analysen sein.