

## ›CELLO-EINSATZ‹/ VON HINTER DEM SCHMERZ

Versuch einer „Begegnung“ mit Paul Celans Klagelied

Von Irene Fußl (Salzburg)

This article attempts to facilitate an „encounter“ with Celan’s poem ›CELLO-EINSATZ‹ and to read it as encounter space with works by Antonin Dvořák, Ingeborg Bachmann and Nelly Sachs. If some parts of the text are opened up through intermedial and intertextual references, the more hermetic parts open up spaces for thought through Celan’s chosen vocabulary and the lines of connection to other texts in his oeuvre. The aim is to confront the hermetic nature of the poem by pointing out different reading possibilities on different levels of understanding.

Dieser Beitrag versucht eine „Begegnung“ mit Celans Gedicht ›CELLO-EINSATZ‹ zu ermöglichen und es als Begegnungsraum mit Werken von Antonin Dvořák, Ingeborg Bachmann und Nelly Sachs zu lesen. Erschließen sich einige Teile des Textes über intermediale und intertextuelle Bezüge, so eröffnen sich in den hermetischeren Passagen Denkräume über das von Celan ausgewählte Vokabular und die Verbindungslinien zu anderen Texten seines Werks. Ziel ist es, der Hermetik des Gedichts mit dem Aufzeigen verschiedener Lesemöglichkeiten auf unterschiedlichen Ebenen des Verstehens, die einander nicht ausschließen, zu begegnen.

Am 24. Dezember 1964, dem Tag der Entstehung des hier im Zentrum stehenden Gedichts ›CELLO-EINSATZ‹, bedankte sich Paul Celan bei Nelly Sachs in einem Brief für ihre „glühenden Rätsel“, mit denen er ‚umgehe‘. Er bezog sich damit auf ihren im Herbst 1964 erschienenen gleichnamigen Gedichtband.<sup>1)</sup> Die Erfahrung von Schmerz und sein Ausdruck in der Lyrik verband die beiden durch die Shoah traumatisierten Dichter\*innen. Aus dem Briefwechsel zwischen Celan und Sachs spricht – wie eine Antwort auf Theodor W. Adornos bekanntes Diktum – die Notwendigkeit der Poesie für die Überlebenden der Shoah.<sup>2)</sup> Celan und Sachs fühlten sich, zumindest über weite Strecken, vom

---

<sup>1)</sup> PAUL CELAN/NELLY SACHS, Briefwechsel, hrsg. von BARBARA WIEDEMANN, Frankfurt/M. 1996, S. 89; NELLY SACHS, Glühende Rätsel, Frankfurt/M. 1964.

<sup>2)</sup> Adorno hatte sein 1951 publiziertes Diktum, „nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch“ (THEODOR W. ADORNO, Kulturkritik und Gesellschaft, in: DERS., Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen. Ohne Leitbild, hrsg. von ROLF TIEDEMANN u. a. [= Gesammelte Schriften, Bd. 10.1], Frankfurt/M. 1998, S. 9–30, hier: S. 30) unter dem

jeweils anderen verstanden, beide litten in Folge der Naziherrschaft und dem Verlust geliebter Menschen unter wiederkehrenden Wahnzuständen. Obwohl auch diese Freundschaft, wie viele andere Celans, Trübungen erfuhr, versuchten die beiden doch immer wieder, einander zu stützen. Wie das Sachs gewidmete Gedicht ›ZÜRICH, ZUM STORCHEN‹ dokumentiert, sprach Celan gegen jenen Gott, an den Sachs glaubte:

[...]  
 Von deinem Gott war die Rede, ich sprach  
 gegen ihn, ich  
 ließ das Herz, das ich hatte,  
 hoffen:  
 auf  
 sein höchstes, umröcheltes, sein  
 haderndes Wort –

Dein Aug sah mir zu, sah hinweg,  
 dein Mund  
 sprach sich dem Aug zu, ich hörte:

Wir  
 wissen ja nicht, weißt du,  
 wir  
 wissen ja nicht,  
 was  
 gilt.<sup>3)</sup>

---

Eindruck seiner Resonanz revidiert bzw. präzisiert: „Das perennierende Leiden hat soviel Recht auf Ausdruck wie der Gemartete zu brüllen; darum mag falsch gewesen sein, nach Auschwitz ließe kein Gedicht mehr sich schreiben. Nicht falsch aber ist die minder kulturelle Frage, ob nach Auschwitz noch sich leben lasse, ob vollends es dürfe, wer zufällig entrann und rechtens hätte umgebracht werden müssen.“ (THEODOR W. ADORNO, Modelle III. Meditationen zur Metaphysik (1966), in: DERS., Negative Dialektik, hrsg. von ROLF TIEDEMANN u. a. [= Gesammelte Schriften, Bd. 6], Frankfurt/M. 1998, S. 354–400, hier: S. 355).

<sup>3)</sup> PAUL CELAN, Die Gedichte. Neue kommentierte Gesamtausgabe in einem Band, mit den zugehörigen Radierungen von Gisèle Celan-Lestrange, hrsg. und kommentiert von BARBARA WIEDEMANN, Berlin 2018, S. 130f. (in Folge werden Gedichte aus diesem Band unter der Sigle NKG im Text nachgewiesen). Vgl. zu der komplexen Dichterfreundschaft zwischen Paul Celan und Nelly Sachs und dem Reden über Gott auch MARKUS MAY, Nelly Sachs. Die jüdische »Schwester«, in: Celan-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung, hrsg. von MARKUS MAY, PETER GOSSENS und JÜRGEN LEHMANN, 2. Aufl., Stuttgart 2012, S. 330–333 sowie KARL-JOSEF KUSCHEL, „Wir wissen ja nicht, was gilt.“ Paul Celan, Nelly Sachs und das Reden von Gott, in: WALTER HAUG und DIETMAR MIETH (Hrsgg.), Religiöse Erfahrung. Historische Modelle in christlicher Tradition, München 1992, S. 453–469 und WINFRIED MENNINGHAUS, Meridian des Schmerzes. Zum Briefwechsel Paul Celan/Nelly Sachs, in: Poetica 26 (1994) 1/2, S. 169–179.

Dieses Gedicht Celans vom 30. Mai 1960 ist auch aufgrund seiner Notizen zum Tag (vgl. NKG, S. 130f.) auffallend klar als das Festhalten einer Begegnung und eines intensiven Gesprächs im gleichnamigen Zürcher Hotel nachvollziehbar. Mit seinem Schreiben verfolgte Celan, in der Lyrik wie in der Prosa, das Ideal einer „Begegnung“. Selbst zu seiner Übersetzungsarbeit äußerte er: „all das sind Begegnungen, auch hier bin ich mit meinem Dasein zur Sprache gegangen.“<sup>4)</sup> Formulierte Hans Georg Gadamer in seiner bekannten Auseinandersetzung ›Wer bin ich und wer bist Du?‹ mit der Gedichtfolge ›Atemkristall‹, das Gedicht „will“, dass wir verstehen wollen, „was uns da anspricht“<sup>5)</sup> so fokussieren auch Publikationen der letzten Jahre auf die bereits von Gadamer erkannte besondere Dialogizität von Celans Lyrik,<sup>6)</sup> betonen aber gegenüber der hermeneutischen Idee von der Horizontverschmelzung die Offenheit des lyrischen Gesprächsangebots.<sup>7)</sup> Am anschaulichsten wird das Bild der „Begegnung“ in Celans Bremer Literaturpreisrede, in der Metapher der „Flaschenpost“, die an „Herzland“ stoßen möchte:

Das Gedicht ist einsam. Es ist einsam und unterwegs. Wer es schreibt, bleibt ihm mitgegeben. Aber steht das Gedicht nicht gerade dadurch, also schon hier, in der Begegnung – im Geheimnis der Begegnung? [–] Das Gedicht will zu einem Anderen, es braucht dieses Andere, es braucht ein Gegenüber. Es sucht es auf, es spricht sich ihm zu. [...] Das Gedicht wird – unter welchen Bedingungen! – zum Gedicht eines – immer noch – Wahrnehmenden, dem Erscheinenden Zugewandten, dieses Erscheinende Befragenden und Ansprechenden; es wird Gespräch – oft ist es verzweifelteres Gespräch.<sup>8)</sup>

Damit ein Gespräch mit dem Gedicht glücken kann, müssen sich die Leser\*innen auf die individuelle und vielfach rätselhafte Stimme des Gedichts einlassen. Als Schlüssel zu seinen Gedichten hat Celan empfohlen: „Lesen Sie! Immerzu nur lesen, das Verständnis kommt von selbst.“<sup>9)</sup> Das wiederholte Lesen bewirkt ein gewisses Vertrautwerden mit einem zunächst hermetisch wirkenden Text. Aber oft erschließen sich bei der intensiven Lektüre nur einige Gedichtpassagen, andere bleiben dem Verständnis verschlossen, und

<sup>4)</sup> Paul Celan an Hans Bender, 10. Februar 1961, in: VOLKER NEUHAUS (Hrsg.), Briefe an Hans Bender, München 1984, S. 54.

<sup>5)</sup> HANS-GEORG GADAMER, Wer bin Ich und wer bist Du? Ein Kommentar zu Paul Celans Gedichtfolge ›Atemkristall‹, Frankfurt/M. 1976, S. 128f.

<sup>6)</sup> Vgl. SANDRO ZANETTI, Celans Lanzen. Entwürfe, Spitzen, Wortkörper, Zürich 2020 sowie zur Poetik der Begegnung: CHRISTINE IVANOVIC, Celans Poetik der Begegnung und die Wiederkehr des Unheimlichen. Von Mandelstam zu Heidegger, in: EVELYN DUECK und SANDRO ZANETTI (Hrsgg.), Mitdenken. Paul Celans Theorie der Dichtung heute, Heidelberg 2022, S. 37–55.

<sup>7)</sup> ZANETTI, Celans Lanzen (zit. Anm. 6), S. 19.

<sup>8)</sup> PAUL CELAN, Der Meridian. Endfassung – Entwürfe – Materialien, hrsg. von BERNHARD BÖSCHENSTEIN u. a., Frankfurt/M. 1999 (= Paul Celan. Werke. Tübinger Ausgabe), S. 9.

<sup>9)</sup> ISRAEL CHALFEN, Paul Celan. Eine Biographie seiner Jugend, Frankfurt/M. 1979, S. 7.

der nächste Weg im Versuch der Begegnung mit dem Gedicht folgt dann den Lektürespuren Celans in Wörterbüchern, Fachbüchern (Anatomie, Astronomie, Geologie etc.), Philosophie und Theologie sowie zu intertextuellen und intermedialen Dialogen mit anderen Werken der Literatur, Musik und Kunst. Es ist möglich, erscheint mir aber wenig sinnvoll, Celans Gedichte ohne ein Mitbedenken seiner Lebensgeschichte zu lesen. Die biographische ist eine der möglichen Ebenen des Verstehens dieser Gedichte, die andere Lesarten nicht ausschließt und auch nicht einschränkt, wie ich an anderer Stelle zeigen konnte.<sup>10)</sup>

Der vorliegende Beitrag dokumentiert ein intensives ‚Umgehen‘ mit Celans Gedicht ›CELLO-EINSATZ‹ und verfolgt darin anklingende Spuren, die das Gedicht auf mehreren Ebenen lesen und verstehen lassen. Dass dabei auf eine synthetisierende These verzichtet wird, kann durchaus programmatisch verstanden werden: Die Herangehensweise widersteht der Versuchung einer ‚Schließung‘ bzw. Festlegung auf eine alleinige Bedeutung des Gedichts, es geht ihr im Gegenteil darum, seine mehrdeutigen Facetten hervorzuheben. Sie führt dabei auch immer wieder in die chassidisch-kabbalistische Vorstellungswelt, deren Kenntnis dem Autor selbstverständlich,<sup>11)</sup> den Leser\*innen heute jedoch weitgehend unbekannt ist. Eine der ersten, die Celan in Verbindung mit der jüdischen Mystik brachte, war Nelly Sachs. Im Brief vom 10. Mai 1954, der den Briefwechsel mit Paul Celan eröffnete, schrieb sie, dass er „viel von jener geistigen Landschaft die sich hinter allem Hiesigen verbirgt“ sähe und „die Kraft des Ausdrucks für das leise sich öffnende Geheimnis“ hätte. Sie betont die Verwandtschaft zu ihrer eigenen Dichtung „nach dem unerhörten Leiden meines Volkes“.<sup>12)</sup> Vier Jahre später wird sie an Celan schreiben:

Es gibt und gab und ist mit jedem Atemzug in mir der Glaube an die Durchschmerzungen, an die Durchseelung des Staubes als an eine Tätigkeit wozu wir angetreten. Ich glaube an ein unsichtbares Universum darin wir unser dunkel Vollbrachtes einzeichnen. Ich spüre die Energie des Lichtes die den Stein in Musik aufbrechen läßt, und ich leide an der Pfeilspitze der Sehnsucht die uns von Anbeginn zu Tode trifft und die uns stößt, außerhalb zu suchen, dort wo die Unsicherheit zu spülen beginnt. Vom eignen Volk kam mir die chassidische Mystik zu Hilfe.<sup>13)</sup>

<sup>10)</sup> Vgl. IRENE FUSSL, „Geschenke an Aufmerksame“. Hebräische Intertextualität und mythische Weltauffassung in der Lyrik Paul Celans, Tübingen 2008.

<sup>11)</sup> „Ein bestimmtes Vorwissen hielt er oft geradezu für abträglich [...]. Allerdings rechnete er merkwürdigerweise fast immer mit einer Kenntnis der jüdischen und chassidischen Religionsgeschichte beim Leser“ (DIETLIND MEINECKE, Über Paul Celan, Frankfurt/M. 1970, S. 20).

<sup>12)</sup> PAUL CELAN/NELLY SACHS, Briefwechsel (zit. Anm. 1), S. 9.

<sup>13)</sup> Nelly Sachs an Paul Celan, 9. Jänner 1958, in: Ebenda, S. 13.

Wie stark auch Paul Celan von der chassidischen Umgebung, in der er aufgewachsen war, geprägt war, konnte ich anhand der charakteristischen Buchstaben- und Zahlenmystik seiner Gedichte sowie dem starken Bezug auf die lurianische Kabbala darstellen und ist nun auch Gegenstand aktueller Forschung.<sup>14)</sup> Die Kabbala Isaak Lurias, die unter dem Eindruck der Vertreibung und des Exils (der jüdischen Bevölkerung aus Spanien 1492) entstanden war und das Exil in Gott selbst beheimatete,<sup>15)</sup> bot für jene, die Verfolgung erlebt hatten und die Vernichtung nahestehender Menschen in der Shoah betrauernten, die Hoffnung auf einen Gott, der in die Katastrophe nicht eingreifen konnte – eine Vorstellung, die sowohl im Chassidismus als auch in einigen kabbalistischen Schulen gepflegt wird. Jean Firges berichtet in seinem Buch ›Vom Osten gestreut, einzubringen im Westen‹: „Was allen aufgefallen ist, die mit Celan zu tun hatten, war sein Glauben an okkulte Zeichen, an geheime Übereinstimmungen, an ‚Korrespondenzen‘ von Daten und Zahlen.“<sup>16)</sup> So ist auch das Entstehungsdatum des Gedichts ›CELLO-EINSATZ‹ bedeutsam, weil Celan auf Daten und Zahlen produktiv reagierte. In seiner Büchner-Preis-Rede ›Der Meridian‹ sprach er von der Notwendigkeit, der „Daten eingedenk“ zu bleiben und bemerkte, dass jedem Gedicht sein „20. Jänner“ eingeschrieben sei. Celan nimmt damit Bezug auf jenen Tag, an dem Büchners Lenz „durchs Gebirg ging“, aber er nennt auch das Datum der Wannseekonferenz, bei der die sogenannte Endlösung der Judenfrage beschlossen wurde.<sup>17)</sup> Wie der Brief an Nelly Sachs vom Weihnachtstag des Jahres 1964 ist Celans Gedicht ›CELLO-EINSATZ‹, das er als *zweites* in den *vierten* Zyklus seines Bandes ›Atemwende‹<sup>18)</sup> eingliedert, mit dem 24. Dezember 1964 datiert (NKG, S. 203f.):

<sup>14)</sup> Vgl. FUSSL, „Geschenke an Aufmerksame“ (zit. Anm. 10); ALEXANDRA TRETAKOV, Kabbalistische Ambivalenzen in Paul Celans ›Psalm‹ und STAVROS PATOUSSIS: „Kleide die Worthöhlen aus“. Zum ›Auskleiden‹ Celanscher Verse, in: Celan-Perspektiven 2019, hrsg. von BERND AUEROCHS, FRIEDERIKE FELICITAS GÜNTHER und MARKUS MAY. Heidelberg 2019, S. 55–71 und 39–54.

<sup>15)</sup> GERSHOM SCHOLEM, Isaak Luria und seine Schule, in: DERS., Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen (1941), 12. Aufl., Frankfurt/M. 2005, S. 267–314.

<sup>16)</sup> JEAN FIRGES, Vom Osten gestreut, einzubringen im Westen. Jüdische Mystik in der Dichtung Paul Celans, Annweiler 1999, S. 24.

<sup>17)</sup> CELAN, Der Meridian (zit. Anm. 8), S. 8 und vgl. kritisch zum Datum-Zitat auch BARBARA WIEDEMANN: „Das – damals und dort – Gesagte“. Paul Celans Briefe und die Entwicklung seiner Poetik, in: DUECK/ZANETTI, Mitdenken (zit. Anm. 6), S. 19–35.

<sup>18)</sup> Der Band ›Atemwende‹ beinhaltet sechs Zyklen und achtzig Gedichte mit einer Entstehungszeit zwischen September 1963 und September 1965.

CELLO-EINSATZ  
 von hinter dem Schmerz:  
 die Gewalten, nach Gegen-  
 himmeln gestaffelt,  
 wälzen Undeutbares vor  
 Einflugschneise und Einfahrt,  
 der  
 erklommene Abend  
 steht voller Lungengeäst,  
 zwei  
 Brandwolken Atem  
 graben im Buch,  
 das der Schläfenlärm aufschlug,  
 etwas wird wahr,  
 zwölfmal erglüht  
 das von Pfeilen getroffene Drüben,  
 die Schwarz-  
 blütige trinkt  
 des Schwarzblütigen Samen,  
 alles ist weniger, als  
 es ist,  
 alles ist mehr.

Durch das Entstehungsdatum ist auch bei ›CELLO-EINSATZ‹ ein Bezug auf das christliche Weihnachtsfest naheliegend, wenn auch an der Gedichtoberfläche nicht sofort erkennbar, ähnlich dem Gedicht ›DU LIEGST‹, das in der Nacht vom 22. auf den 23. Dezember 1967 entstand und das Weihnachtsereignis chiffriert enthält.<sup>19)</sup> Durch die Bedeutsamkeit der Zahlen wird in Celans Lyrik auch die Verwandtschaft von Dichtung und Musik mit der hinter der Schönheit des Klangs steckenden Zahlenlogik in Tonart und Akkordfolgen erkennbar.

---

<sup>19)</sup> Vgl. FUSSL, „Geschenke an Aufmerksame“ (zit. Anm. 10), S. 118–130.

## 1 CELLO-EINSATZ von hinter dem Schmerz:

Die Verbindung des Gedichts ›CELLO-EINSATZ‹ mit der Musik, wie sie das Incipit des Gedichts nahelegt, wird durch Gisela Dischners Hinweis konkret: demnach handelt es sich bei dem genannten „Cello-Einsatz“ um jenen im Adagio von Antonin Dvořáks Cello-Konzert in h-moll (op. 104).<sup>20)</sup> Die bei Celan folgenden Worte lassen an ein Klagelied denken, das sich von „hinter dem Schmerz“ erhebt und sich durch das „Lungengeäst“ in einer mühevollen („erklommenen“) Aufwärtsbewegung entfaltet. In Dvořáks Musikstück setzt die melancholische Cellostimme vor einem Bläserakkord ein. Das Adagio ist in seiner lyrischen Schönheit von der Musikwissenschaft als Totenklage für die Schwägerin des Komponisten, Josefina Čermáková, gedeutet worden. In jungen Jahren war er in sie verliebt gewesen und hatte ihr ein Liederalbum gewidmet.

Als der böhmische Komponist, der von 1892 bis 1895 in New York lebte, an seinem Cellokonzert schrieb, erreichte ihn am 26. November 1894 ein Brief der Schwägerin, der ihn wegen ihres darin beschriebenen schlechten gesundheitlichen Zustands, einer Herzerkrankung, sehr beunruhigte. Erfolglos versuchte er daraufhin, brieflich Verbindung mit ihr in Böhmen aufzunehmen. Im Adagio seines Konzerts zitiert er ihr Lieblingslied ›Lasst mich allein.<sup>21)</sup> und arbeitet später den Schluss des bereits zu Ende gestellten Konzerts bei der Nachricht ihres Todes – *ihr* Lied wieder aufnehmend – um: „As if to confirm the personal significance of the Concerto, Dvořák’s response was to add reminiscences from the first and second movements to the coda in an extensive reworking of the very end of the Concerto.“<sup>22)</sup> Die Musik zeugt damit von einer tiefen Verbindung zwischen den beiden. Der Schmerz um den geliebten Menschen ist dem Cellokonzert eingeschrieben.

Siebzig Jahre später war es für Paul Celan nach dem Verlust seiner in der Shoah ermordeten Eltern selbstverständlich, das jüdische Erinnerungsgebot *Zachor* in seiner Dichtung zu erfüllen.<sup>23)</sup> Viele seiner Gedichte sprechen auf

<sup>20)</sup> PAUL CELAN/GISELA DISCHNER, „Wie aus weiter Ferne zu Dir“, hrsg. von BARBARA WIEDEMANN, Berlin 2012, S. 211.

<sup>21)</sup> Der Text der ersten und letzten Strophe lautet: „Lasst mich allein in meinen Träumen geh’n, / stört mir die Wollust nicht in meinem Herzen! / lasst mir die Wonne all’, lasst mir die Schmerzen, / die mich erfüllen, seit ich ihn geseh’n! // [...] // Lasst mich allein in meinen Träumen steh’n! / Er liebt mich ja! Lasst mir den tiefen Frieden, / den dieses Wort mir gab, von dem geschieden, / die Seele müsst’ in Sehnsucht untergeh’n.“ <[https://www.lieder.net/lieder/get\\_text.html?TextId=40525](https://www.lieder.net/lieder/get_text.html?TextId=40525)> [22.08.2022].

<sup>22)</sup> JAN SMACZNY, Dvořák, cello concerto, New York 1999, S. 81.

<sup>23)</sup> Der kategorische Imperativ *Zachor* – erinnere dich – erscheint an exponierter Stelle in der Heiligen Schrift in Verbindung mit der Herausführung des Gottesvolks aus der Knechtschaft in Ägypten (2. Mose 13,8). Das Zeugnis des jüdischen Volkes, das sich nicht nur als

sehr persönliche Weise von Verlusten, besonders von der Ermordung seiner Eltern (vgl. NKG, S. 19 und 351). Gegen den Zusammenhang der Hervorbringung künstlerischer Leistungen unter dem Eindruck übermäßigen Schmerzes hatte sich Gisela Dischner gewehrt, die mit Celan durch eine Liebesbeziehung verbunden war und an einer Dissertation über die Lyrik von Nelly Sachs arbeitete.<sup>24)</sup> In ihren ›Erinnerungen an Paul Celan‹<sup>25)</sup> schreibt sie über ihre Beziehung zu dem Dichter als junge Frau und genaue Leserin, der seine Sensibilität zugänglich war: „Ich hatte das Gefühl, Celan erlebte alles, wovon er sprach, am eigenen Körper mit. Seine Einfühlung entsprach einer Gleichzeitigkeit von Identifikation und Selbstvergessenheit.“<sup>26)</sup> Dischner und Celan teilten musikalische Hörerfahrungen und besprachen das Ineinanderwirken verschiedener Kunstformen. Besonders bedeutsam für ihre Beziehung war das d-moll Klavierkonzert von W. A. Mozart,<sup>27)</sup> gespielt von Clara Haskil, die als Jüdin ebenfalls eine Flucht- und Leidensgeschichte verkörperte. Das Verwandtschaftsgefühl gegenüber Menschen mit ähnlichem Schicksal erlebte Gisela Dischner auch in Celans meist fürsorglichem Umgang mit Nelly Sachs. Auf diese Beobachtung angesprochen, zitierte Celan aus einem seiner Lieblingsgedichte von Rainer Maria Rilke: „was uns schließlich birgt | ist unser Schutzlossein“.<sup>28)</sup>

In seiner ›Ästhetischen Theorie‹ hat Theodor W. Adorno von Celan als dem „bedeutendsten Repräsentanten hermetischer Dichtung der zeitgenössischen deutschen Lyrik“ gesprochen. Diese Lyrik sei „durchdrungen von der Scham der Kunst angesichts des wie der Erfahrung so der Sublimierung sich entziehenden Leids.“<sup>29)</sup> Die nahe Verwandtschaft der Ausdrucksformen von Lyrik nach 1945 und der ‚Neuen Musik‘ wird offenbar, wenn Adorno Arnold Schönberg mit dem Satz zitiert: „Die Musik soll nicht schmücken, sie soll wahr sein“ und Paul Celan in diesem Sinne an Jean Firges schreibt: „Es geht mir nicht um Wohllaut, es geht mir um Wahrheit“.<sup>30)</sup> In ›CELLO-EINSATZ‹ bildet

---

auserwähltes, sondern als Erinnerungsträger begriff, wäre durch die Nationalsozialisten beinahe ausgelöscht worden. (Vgl. AMIR ESHEL, *Zeit der Zäsur. Jüdische Dichter im Angesicht der Shoah*, Heidelberg 1999, S. 163f.)

<sup>24)</sup> Vgl. CELAN/DISCHNER, „Wie aus weiter Ferne zu Dir“ (zit. Anm. 20), S. 143 sowie Anm. 35.

<sup>25)</sup> Ebenda, S. 129–151.

<sup>26)</sup> Ebenda, S. 131.

<sup>27)</sup> In der Tonart d-moll ist auch Mozarts Requiem notiert. Ein für die Beziehung zu Brigitta Eisenreich bedeutendes Musikstück war Franz Schuberts ›Unvollendete‹ Symphonie, die Celan als Signal wiederholt auf der Straße vor ihrem Haus pffft (vgl. BRIGITTA EISENREICH, *Celans Kreidestern*, Berlin 2011, S. 39 und 41).

<sup>28)</sup> Vgl. CELAN/DISCHNER, „Wie aus weiter Ferne zu Dir“ (zit. Anm. 20), S. 132f.

<sup>29)</sup> THEODOR W. ADORNO, *Paralipomena*, in: DERS., *Ästhetische Theorie*, hrsg. von ROLF TIEDEMANN u. a. (= *Gesammelte Schriften*, Bd. 7), Frankfurt/M. 1998, S. 389–479, hier: S. 477.

<sup>30)</sup> Vgl. JOACHIM SENG, *Von der Musikalität einer „grauerer“ Sprache. Celans Auseinandersetzung mit Adorno*, in: *Germanisch-romanische Monatsschrift* 45 (1995) 4, S. 419–430, hier: S. 424.



der allein stehende Vers „etwas wird wahr“ nach Strophen des anstrengenden darauf Hinarbeitens den Höhepunkt annähernd in der Mitte des Gedichts. In seiner Antwort auf die Anfrage der ›Librairie Flinker‹ sprach Celan davon, eine „grauere Sprache“ zu suchen, „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 weniger unbekümmert einhertönte“. <sup>31)</sup> Dieses Bestreben zieht sich durch Celans Werk und wird von der ›Todesfuge‹ bis zur Büchner-Preis-Rede ›Der Meridian‹ <sup>32)</sup> auch konkret angesprochen. Dischner zufolge sagte Celan: „Ich konnte sehr lange gar keine Musik mehr hören“. <sup>33)</sup>

2/ die Gewalten, nach Gegen-  
himmeln gestaffelt,  
wälzen Undeutbares vor  
Einflugschneise und Einfahrt,

Sofort nach der Erwähnung des in lyrisch-musikalischer Form geäußerten Schmerzes in der ersten Strophe schließt mit hartem Kontrast eine Strophe an, die durch Gewalt geprägt ist. Klingt über das Partizip „gestaffelt“ assoziativ die Schutz-Staffel des Naziregimes an, so lassen sich „die Gewalten“ in der Rückanbindung an den Schmerz auch als die (Natur-)Gewalt (in der Wortbedeutung von Macht oder Zwang) des Schmerzempfindens veranschaulichen. Die Wucht ist es auch, die „Undeutbares“ ‚vorwälzen‘ lässt und diese würde auch die „Einflugschneise“ und „Einfahrt“ als „Einfallstelle“ <sup>34)</sup> des Schmerzes ins menschliche Empfindungssystem beschreiben. Sprachlich sticht bei den ersten beiden Strophen die dreimalige Wiederholung von „Ein-“ in „Einsatz“, „Einflugschneise“ und „Einfahrt“ hervor sowie die dreimalige Verwendung der Vorsilbe „ge-“ in „Gewalten“, „Gegen-/himmeln“ und „gestaffelt“. Wenn „Gegen-himmel[]“ die Hölle meinen, dann korrespondieren damit die „Brandwolken“ der vierten Strophe.

<sup>31)</sup> PAUL CELAN, *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, Bd. 3, hrsg. von BEDA ALLEMANN u. a., Frankfurt/M. 1983, S. 167.

<sup>32)</sup> Nelly Sachs an Paul Celan, 28. Oktober 1959: „Lieber Paul Celan wir wollen uns weiter einander die Wahrheit überreichen. Zwischen Paris und Stockholm läuft der Meridian des Schmerzes und des Trostes.“ (zit. Anm. 1, S. 25). Celan wird seine Büchner-Preis-Rede ein Jahr später mit „Der Meridian“ überschreiben. (Vgl. ebenda, S. 119.)

<sup>33)</sup> CELAN/DISCHNER, *Wie aus weiter Ferne zu Dir* (zit. Anm. 20), S. 142.

<sup>34)</sup> Vgl. INGEBORG BACHMANN, Das Buch Franza, in: DIES., „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe, unter Leitung von ROBERT PICHL hrsg. von MONIKA ALBRECHT und DIRK GÖTTSCHE. 4 Bände in 5 Bänden, München, Zürich 1995, Bd. 2, S. 118.

In einem Gedicht aus Nelly Sachs' Band ›Glühende Rätsel‹ sind Motive, die hier aufscheinen, verdichtet: „Hölle ist nackt aus Schmerz –/ Suchen/ sprachlos/ suchen [...]“.<sup>35)</sup> Und ein weiterer intertextueller Bezug ist in dieser Strophe bereits erkannt worden: „Einflugschneise“ und „Einfahrt“ aus Ingeborg Bachmanns BÜCHNER-Preis-Rede ›Ein Ort für Zufälle‹ vom Oktober 1964, die in der literarischen Öffentlichkeit für Aufsehen gesorgt hatte. Barbara Wiedemann weist auf Celans Lektüre des Zeitungsabdrucks von Bachmanns Rede in *Die Zeit* anlässlich seines Aufenthalts im Herbst dieses Jahres in Köln hin (NKG, S. 877). Bachmann bezog sich in ihrer Rede, z. B. in der Anbindung an BÜCHNER, wiederum auf Celans BÜCHNER-Preis-Rede,<sup>36)</sup> um dann gesellschaftskritisch über Krankheit, Leid und Wahnsinn im Kontext der (Zeit-)Geschichte Berlins zu sprechen. Obwohl beide Reden verschiedene Ziele verfolgen, weisen sie „mit der nationalsozialistischen Täterschaft denselben Bezugspunkt“ auf.<sup>37)</sup> Die Begegnung mit Bachmann in diesem Gedicht wird in der fünften, siebten und achten Strophe erneut evident.

3 / der  
 erklimmte Abend  
 steht voller Lungengeäst,

Das ‚Erklimmen‘ markiert eine mühevollere Aufwärtsbewegung, die im für Celan so wichtigen Verb ‚stehen‘ kulminiert. Wenn wir nun einen Blick auf dieses Wort in Celans Werk werfen, so mit Jean Bollack nicht als reine „Parallelstellenlektüre“, sondern mit Blick auf „das Erlernen des Idioms im Fortschreiten von einem Text zum anderen“:

Die Voraussetzung zur Entzifferung ist der vertraute Umgang mit dem Idiom und den neuen Wortbestimmungen. [...] Lesen bedeutet, über den Umweg anderer Lektüre mit der daraus gewonnenen Erkenntnis einiger, bestimmter Worte zum Text zurückzukehren. Die Texte stehen füreinander ein, durch eine Sprache verbunden, die der Schlüssel zu ihrer Lektüre ist.<sup>38)</sup>

Wie u. a. Hans Georg Gadamer<sup>39)</sup> und Leonard Olschner<sup>40)</sup> aufgezeigt haben, stellt das Verb ‚stehen‘ etwas äußerst Aktives, „ein Zeichen für die Behauptung

<sup>35)</sup> SACHS, Glühende Rätsel (zit. Anm. 1), S. 51.

<sup>36)</sup> Vgl. dazu auch BERNHARD BÖSCHENSTEIN, Die BÜCHNER-Preis-Reden von Paul Celan und Ingeborg Bachmann, in: DERS. und SIGRID WEIGEL (Hrsgg.), Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Poetische Korrespondenzen. Frankfurt/M. 1997, S. 260–269.

<sup>37)</sup> BETTINA BANNASCH, Künstlerische und journalistische Prosa, in: Bachmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hrsg. von MONIKA ALBRECHT und DIRK GÖTTSCHE, 2., erweiterte Auflage, Stuttgart 2020, S. 235–247, hier: S. 242.

<sup>38)</sup> JEAN BOLLACK, Voraussetzungen zum Verständnis der Sprache Paul Celans, in: Atemwende: Materialien, hrsg. von GERHARD BUHR und ROLAND REUSS, Würzburg 1991, S. 319–343, hier: S. 342f.

<sup>39)</sup> GADAMER, Wer bin Ich und wer bist Du? (zit. Anm. 5).

<sup>40)</sup> LEONARD OLSCHNER, „STEHEN“ und Constantia. Eine Spur des Barock bei Paul Celan,

des Selbst in bedrohlichen und widrigen Umständen“ dar.<sup>41)</sup> Wortetymologisch betrachtet ist eine wichtige Teilbedeutung das ‚Fortbestehen‘, der Widerspruch des Ziels der Nationalsozialisten: dem Auslöschen des jüdischen Volks. In Celans Vatergedicht ›In meinem zerschossenen Knie‹ (NKG, S. 533) *steht* der ermordete Vater im Sohn. Über das „STEHEN, im Schatten/ des Wundenmalls in der Luft.// Für-niemand-und-nichts-Stehn./ Unerkannt,/ für dich/ allein.// Mit allem, was darin Raum hat,/ auch ohne/ Sprache“ (NKG, S. 182), schrieb Gadamer: „Wer steht, steht für sich allein. Für sich allein Stehen heißt Standhalten. [...] Stehen und Standhalten heißt: etwas bezeugen.“<sup>42)</sup> In ›Mandorla‹ wandelt sich das ‚Stehen‘ Olschner zufolge zum „imperfektiven Sein“: „Es steht das Nichts in der Mandel./ Da steht es und steht.“<sup>43)</sup> In ›STEHEN‹ würden sich „Worte als Verweise auf andere Celan-Texte [behaupten], und aus diesen Verweisen entstehen Sinngeflechte modellhaft für das Verständnis textübergreifender Sinnzusammenhänge innerhalb des Werks.“<sup>44)</sup> Das Gedicht weist zurück auf den „Raum, der den ermordeten und verbrannten Juden als einziger ihnen zugestandener Raum bleibt: die Luft“,<sup>45)</sup> ein Faden, der mindestens bis zur ›Todesfuge‹ zurückreicht.

Das „Lungengeäst“, von dem der Abend in Celans Gedicht „voll steht“, ist vermutlich an das anatomisch korrekte Wort ‚Lungengerüst‘ angelehnt, welches das Bindegewebe, die Blutgefäße und Nerven zwischen den einzelnen Lungenbläschen meint.<sup>46)</sup> Dieses Bild lässt sich poetologisch ‚lesen‘, denn die Lunge steht als Atemorgan in diesem Gedicht des Bandes ›Atemwende‹ mit dem Sprechen in Verbindung, bzw. mit der Sprachlosigkeit angesichts der Shoah, wenn es in der Entstehungsvariante H<sup>3</sup> des Gedichts in der zweiten Strophe

---

in: PAUL CELAN, *Atemwende: Materialien*, hrsg. von GERHARD BUHR und ROLAND REUSS, Würzburg 1991, S. 201–217.

<sup>41)</sup> Ebenda, S. 202.

<sup>42)</sup> GADAMER, *Wer bin Ich und wer bist Du?* (zit. Anm. 5), S. 75.

<sup>43)</sup> OLSCHNER, „STEHEN“ und Constantia (zit. Anm. 40), S. 203.

<sup>44)</sup> Ebenda, S. 201.

<sup>45)</sup> Ebenda.

<sup>46)</sup> Es fällt auf, dass im bereits anzitierten Rilke-Gedicht auch das „Geäst“ vorkommt: „Wie die Natur die Wesen überläßt/ dem Wagnis ihrer dumpfen Lust und keins/ besonders schützt in Scholle und Geäst:/ so sind auch wir dem Ugrund unseres Seins/ nicht weiter lieb; *er wagt uns*. Nur daß wir,/ mehr noch als Pflanze oder Tier,/ *mit* diesem Wagnis gehn; es wollen; manchmal auch/ *wagender* sind (und nicht aus Eigennutz)/ als selbst das Leben ist –, um einen Hauch/ *wagender* ... Dies schafft uns, außerhalb von Schutz,/ ein Sichersein, dort wo die Schwerkraft wirkt/ der reinen Kräfte; was uns schließlich birgt/ ist unser Schutzlossein und daß wir's so/ in's Offne wandten, da wir's drohen sahen,/ um es, im weitsten Umkreis, irgendwo,/ wo das Gesetz uns anrührt, zu bejahren.“ (RAINER MARIA RILKE, „Wie die Natur die Wesen überläßt“, in: DERS., *Gedichte. 1910–1926*, hrsg. von MANFRED ENGEL und ULRICH FÜLLEBORN, Frankfurt/M. 1996 (= RAINER MARIA RILKE, *Werke, Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, hrsg. von MANFRED ENGEL u. a., Bd. 2), S. 324.

hieß: „wälzen Wortlosigkeit vor“.<sup>47)</sup> Und doch erhebt sich ein Klagelied „von hinter dem Schmerz“. Für Gadamer ist Celans „Lichtton“, der im Gedicht ›FADENSONNEN‹ ‚gegriffen‘ wird, ein „Lied-Ton“:<sup>48)</sup> „FADENSONNEN/ über der grauschwarzen dnis./ Ein baum-/ hoher Gedanke/ greift sich den Lichtton: es sind/ noch Lieder zu singen jenseits/ der Menschen.“ (NKG, S. 183)

4/ zwei

Brandwolken Atem  
graben im Buch,  
das der Schläfenlärm aufschlug,

In den beiden Strophen (2 und 4) mit je vier Versen werden mit „wälzen Undeutbares vor“ und „graben im Buch,/ das der Schläfenlärm aufschlug“ Erinnerungen in Bezug auf Katastrophen angesprochen. „Holocaust“ bedeutet wörtlich übersetzt ‚vollständig verbrannt‘ – in biblischen Zeiten waren damit auch Brandopfer gemeint – die Bezeichnung ist für die ‚große Katastrophe‘, so die Übersetzung des Wortes ‚Shoah‘, umstritten. Doch die „Brandwolken“ lassen an die verbrannten Opfer der Shoah denken und im Verb „graben“ steckt jenes „Grab“, das ihnen versagt wurde. Das Verb wird von Celan am eindringlichsten in ›ES WAR ERDE IN IHNEN‹ verwendet: „ES WAR ERDE IN IHNEN, und/ sie gruben. // Sie gruben und gruben, so ging/ ihr Tag dahin, ihre Nacht“ (NKG, S. 129). Das Gedicht ist aufgrund seiner hebräischen Satzkonstruktion stark an heilige Texte gebunden. Israel Chalfen berichtet in der Jugendbiographie, dass Celan im Arbeitslager auf die Tätigkeit des Grabens reduziert gewesen sei.<sup>49)</sup> Das im Gedicht zehn Mal gesetzte ‚Graben‘ ist mehrdeutig und kann als realer Grabungsvorgang, das in sich Graben (grübeln) oder die Bewegung auf Gott zu (im Sinne des Chassidismus) verstanden werden.<sup>50)</sup>

Der „Einsatz“ des ersten Verses markiert das Anheben einer Klagemelodie und beinhaltet als weitere Bedeutungsschicht den ‚Ein(en) (S)atz‘ aus dem hier in Vers 12 erwähnten „Buch“ bzw. meint das Gedicht selbst, das aus einem einzigen Satz besteht. „[Z]wei/ Brandwolken Atem“ erscheinen – setzt man

<sup>47)</sup> PAUL CELAN, Atemwende. Historisch-kritische Ausgabe, 7. Band, 2. Teil, Apparat, hrsg. von ROLF BÜCHER, Frankfurt/M. 1990, S. 167.

<sup>48)</sup> GADAMER, Wer bin Ich und wer bist Du? (zit. Anm. 5), S. 87.

<sup>49)</sup> „Fragte man Paul während eines Urlaubs in der Stadt, was er im Lager mache, antwortete er lakonisch: ‚Schaufeln!‘ Mehr wollte er nicht erzählen“ (CHALFEN, Biographie seiner Jugend [zit. Anm. 9], S. 160).

<sup>50)</sup> Vgl. zu einer ausführlichen Interpretation dieses Gedichts FUSSL, „Geschenke an Aufmerksamkeit“ (zit. Anm. 10), S. 101–108.

das Bild fort, das das Gedicht bisher gezeichnet hat – durch das Ausatmen eines schwärenden Brandes im Lungengeäst. In der ältesten erhaltenen Schicht des Gedichts (H<sup>5</sup>) steht noch „Wolke Gefühls“.<sup>51</sup> Das „[G]raben im Buch/ das der Schläfenlärm aufschlug“ entspricht der bildhaften Beschreibung einer qualvollen Erinnerung, die sich mit (Kopf-)Schmerz aus dem Unterbewusstsein erhebt. In H<sup>5</sup> erscheint neben dem Blättern in der „russischen Bibel“ auch der Prophet „Jeremias pflug[end]“. Nach Jeremias 4,3-4 spricht der Herr: „Nehmt Neuland unter den Pflug und sät nicht in die Dornen! Beschneidet euch für den Herrn und entfernt die Vorhaut eures Herzens [...]. Sonst bricht mein Zorn wie Feuer los wegen eurer bösen Taten; er brennt und niemand kann löschen!“ Dem Propheten Jeremias werden als Autor auch die Klagelieder des Tanach (hebräische Bibel) zugeschrieben, die die Erschütterung über das Geschehen und die Leiden des Exils beklagen und von gläubigen Juden an der Klagemauer<sup>52</sup>) gelesen werden. Daher erscheint es gerechtfertigt, Paul Celans Gedicht ›CELLO-EINSATZ‹ als Klagelied zu bezeichnen.

#### 5 / etwas wird wahr,

In der inhaltlichen Fortführung der vierten Strophe kann man in den beiden folgenden annehmen, dass die erwachende Erinnerung sich im Bewusstsein des Erinnernden zu einer Wahrheit manifestiert. Das „Drüben“ der sechsten Strophe kann bildhaft als Unterbewusstes verstanden werden, aus dem Erinnerertes aufblitzt: „zwölfmal erglüht/ das von Pfeilen getroffene Drüben“. An dieser Stelle bietet sich ein Blick auf jenen Text an, der nach Aussage von Celans Frau Gisèle ihren eigenen Ohnmachtsanfall als Auslöser hatte. ›DEIN/ HINÜBERSEIN‹ (NKG, S. 788) thematisiert den anderen Seinszustand und „ein Warten auf Wahres“ in Verbindung mit einer Denkfigur des Chassidismus: dem Einsammeln der in der Schöpfung verstreuten, bei der Schöpfung verloren gegangenen göttlichen Funken.<sup>53</sup> Der Titel des Gedichts lautete in einer frühen Fassung „Schechina“ (NKG, S. 787f.), also die ‚Einwohnung Gottes unter seinem Volk‘: „DEIN/ HINÜBERSEIN heute Nacht./ Mit Worten holt ich dich wieder, da bist du, / alles ist wahr und ein Warten/ auf Wahres. // [...] Gott, das lasen wir, ist/ ein Teil und ein zweiter, zerstreuter: / im Tod/ all der Gemähten/ wächst er sich zu. [...]“ (NKG, S. 132).

<sup>51</sup>) PAUL CELAN, Atemwende (zit. Anm. 47), S. 166.

<sup>52</sup>) Die Klagemauer wird von Juden als *kotel ha-ma'arawi* (westliche Mauer) oder kurz *kotel* (Mauer) des 70 n. Chr. zerstörten Tempels bezeichnet und steht symbolisch für den Bund Gottes mit seinem Volk.

<sup>53</sup>) Vgl. SCHOLEM, Isaak Luria und seine Schule (zit. Anm. 15), S. 294.

Paul Celan, der in eine deutschsprachige jüdische Familie geboren wurde und die Liebe zur deutschen Sprache und Literatur mit seiner Mutter teilte, hatte trotz seiner großen Fremdsprachenkenntnisse und obwohl Deutsch die Sprache der Mörder seiner Eltern war, keine Wahl bei der Sprache seiner Dichtung: „Nur in der Muttersprache kann man die eigene Wahrheit aussagen, in der Fremdsprache lügt der Dichter.“<sup>54</sup>) Seine zunächst ablehnende Position dem Jüdischen gegenüber, die stark mit dem Vater verbunden war, der wünschte, dass sein Sohn Hebräisch lernte und an den Traditionen teilnahm, veränderte sich grundlegend durch die nationalsozialistische Verfolgung und die Ermordung seiner Eltern. Die Traumatisierungen des Überlebenden bestimmten sein weiteres Leben und er sagte: „Ich habe nie eine Zeile geschrieben, die nicht mit meiner Existenz zu tun gehabt hätte.“<sup>55</sup>)

Betrachtet man diese Strophe mit Blick auf Bachmanns Büchner-Preis-Rede, so rückt das Wort „etwas“ in den Vordergrund. Denn durch den Text zieht sich die „unbestimmte Wahrnehmung der Kranken, dass da ‚etwas‘ ist“ und ruft damit „den Eindruck einer unterschwellig, doch gerade deshalb umso gefährlicheren Bedrohung hervor.“<sup>56</sup>) Es „ist etwas – in Berlin“, „[i]n der ganzen Stadt sickert etwas durch“, doch der Chefarzt gibt zu verstehen „es ist nichts“, „war weiter nichts. Es wird nicht mehr vorkommen.“<sup>57</sup>) Sehr auffällig ist auch der erste Abschnitt von ›Ein Ort für Zufälle‹, der eine übermäßige Häufung von Festschreibungen aufweist, die Celan möglicherweise in der letzten Strophe seines Gedichts aufnimmt:

Es ist [...], es ist [...], es ist [...], es ist [...], es sind [...], es ist [...], ist auch [...], ist ein [...], es ist [...], aber auch nicht [...], ist kein, ist [...], ist auch [...], wird [...], sind [...], sind [...], kann, muß nicht, soll, muß nicht, wird [...], kommt [...], hat [...] hat nichts [...], ist, ja ist, ist [...], ist [...], ist [...], ist [...], kommt [...], ist etwas – in Berlin.<sup>58</sup>)

6/ zwölfmal erglüht  
das von Pfeilen getroffene Drüben,

*Ein* Bedeutungsspektrum dieses Gedichts bezieht sich auf den Äther, der sich neben „Brandwolken“, „Atem“ und „Lungengeäst“ durch die Worte: „[H]im-meln“, „Einflugschneise“, und „Pfeilen“ als Aktionsraum öffnet. Nach Markus May verwendet Celan „den schon in der Antike geläufigen und insbesondere von

<sup>54</sup>) CHALFEN, Paul Celan (zit. Anm. 9), S. 148.

<sup>55</sup>) Paul Celan an Erich Einhorn, 23. Juni 1962, in: „du weißt um die Steine ...“, Briefwechsel, hrsg. und kommentiert von MARINA DMITRIEVA-EINHORN, Berlin 1999, S. 6.

<sup>56</sup>) BANNASCH, Künstlerische und journalistische Prosa (zit. Anm. 37), S. 239.

<sup>57</sup>) INGEBORG BACHMANN, Ein Ort für Zufälle, in: Die Zeit, 23. Oktober 1964, S. 20.

<sup>58</sup>) Ebenda, S. 20.

Hölderlin reaktivierten poetologischen Topos des ‚Pfeils‘ seit seinem Frühwerk [...]. Da C[elan] selbst von Sternzeichen Schütze war, geriet ihm dies zu einer existenziell rückgebundenen, persönlichen Signatur.<sup>59)</sup> Wenn es im Gedicht heißt „zwölfmal erglüht/ das von Pfeilen getroffene Drüben“, dann könnten damit die zwölf Hauptsterne des Sternbilds gemeint sein, deren diagrammatische Darstellung wiederum einen bildlichen Rückschluss bzw. eine Verbindung zur Struktur des Lungengeästs zulässt. Die Zahl ‚Zwölf‘ („zwölfmal“), die hier als Amalgamation der bereits erwähnten Zahlen ‚Eins‘ („Einsatz“) und ‚Zwei‘ („zwei“) vorkommt, ist eine wichtige Symbolzahl als Multiplikator der göttlichen Drei mit der irdischen Vier, die häufig in der Bibel genannt wird.<sup>60)</sup> Ein weiterer interessanter Aspekt dieser Strophe ist die Positionsbestimmung des „Drüben“, die mit dem „von hinter“ der ersten Strophe korrespondiert. Beide verweisen auf einen anderer Seinszustand.

Wie der bereits erwähnte Text ›DEIN/ HINÜBERSEIN‹ steht auch ›DRÜBEN‹ (-1940/41), das erste Gedicht der Sammlung ›Sand aus den Urnen‹ durch das verwendete Vokabular mit ›CELLO-EINSATZ‹ in Verbindung. Es ist geprägt durch den Verweis auf das ‚Jenseits‘, dem hinter dem „zirp ich“ stehenden Gesang und die ‚flammende Ferne‘: „DRÜBEN// Erst jenseits der Kastanien ist die Welt.// [...] Den Wind hör ich in vielen Nächten wiederkehren:/ ‚Bei mir flammt Ferne, bei dir ist es eng ...‘/ Dann zirp ich leise, wie es Heimchen tun. [...]“ (NKG, S. 13). Auch im Gedicht ›SCHÄDELNKEN‹ (4. Februar 1965) erscheint das lyrische Vokabular in ähnlich signifikanten Kombinationen: Gesang und Jenseits sind verbunden wie Nacht und Flamme oder Pfeil und Melancholie: „stumm, auf der Pfeilspur// Dein hohes/ Lied, [...]// Die eine, noch/ zu befahrende Meile/ Melancholie. [...]“ (NKG, S. 207f.).

7/ die Schwarz-  
blütige trinkt  
des Schwarzblütigen Samen,

Die Melancholie erscheint in dieser Strophe in Form des bzw. der „Schwarzblütigen“ – nach dem Grimmschen Wörterbuch: „schwarzes blut habend oder davon zeugend, daher [...] auf finstere, schwere gemütsart bezogen“.<sup>61)</sup> Celans

<sup>59)</sup> MARKUS MAY, Atemwende, in: Celan-Handbuch (zit. Anm. 3), S. 89–98, hier: S. 95. Vgl. u. a. ›BEIM HAGELKORN‹: „den späten, den harten/ Novembersternen gehorsam:// [...] eine Sehne, von der/ deine Pfeilschrift schwirrt,/ Schütze.“ (NKG, S. 182).

<sup>60)</sup> Vgl. z. B. die zwölf Stämme Israels des Alten Testaments und die zwölf Apostel des Neuen Testaments.

<sup>61)</sup> Die Humorallehre ging davon aus, dass das Vorherrschen bestimmter Sternbilder, u. a. des Schützen, durch das Vorherrschen bestimmter Körpersäfte (z. B. der schwarzen Galle) menschliche Stimmungslagen (z. B. Melancholie) begünstige. (Vgl. AXEL GOODBODY,

Mehrsprachigkeit in Gedichten findet auch über die historischen Sprachschichten des Deutschen statt:

Celan hat ja geradezu darauf bestanden, daß er keine Neologismen verwende und daß man sich nur die Mühe zu machen brauche, das fremd Anmutende im Grimmschen Wörterbuch oder in botanischen, mineralogischen, kristallographischen usw. Fachwörterbüchern nachzuschlagen. Das Freischaufeln der Wörter aus dem Schutt des Vergessens oder die Befreiung der Wörter aus dem Abgesperrtsein in einer Fremdsprache ist ein Akt der Rettung und ein Sich-nicht-Abfinden mit Obsoletheit und Abseitigkeit, mit Vergessen also.<sup>62)</sup>

Vordergründig ist an dieser Stelle des Gedichts aber die sexuelle Komponente – auch im Rückblick auf das ‚Stehen‘ des ‚erklommenen Abends‘ –, die in Celans Lyrik stark vertreten ist. Brigitta Eisenreich schreibt in ihren Erinnerungen ›Celans Kreidestern‹ über diesen für Celan (auch poetisch) anregenden Aspekt sowie über seine Erläuterungen zum Gedicht ›MANDORLA‹, das er mit leichten Abweichungen aus dem Gedächtnis für sie in folgender Form niederschrieb:

#### MANDORLA

In der Mandel – was steht in der Mandel?

Das Nichts.

Es steht das Nichts in der Mandel.

In der Mandel, da stehet das Nichts.

Da steht es und steht.

Und im Nichts, wer steht da? Der König.

Im Nichts, da stehet der König.

Da steht er und steht.

[...] <sup>63)</sup>

Celan habe ihr die Bedeutung von ‚Mandorla/Mandel‘ „als Bezeichnung der Vulva in vielen religiösen Traditionen“ erklärt und ihr zum besseren Verständnis seiner Gedichte das Buch von „M. D. Georg Langer, Liebesmystik der Kabbala“ geschenkt.<sup>64)</sup> Das Buch hebt die Darstellung der körperlichen Vereinigung von Mann und Frau auf eine transzendente Ebene der göttlichen Liebe und Wiedervereinigung mit seiner Schöpfung.

---

*Die Ringe des Saturn und Solar*, in: Ökologische Transformationen und literarische Repräsentationen, hrsg. von MAREN ERMISCH u. a., Göttingen 2010, S. 131–146, hier: S. 133.)

<sup>62)</sup> KLAUS REICHERT: Hebräische Züge in der Sprache Paul Celans, in: Paul Celan, hrsg. von WERNER HAMACHER und WINFRIED MENNINGHAUS, Frankfurt/M. 1988, S. 156–169, hier: S. 162.

<sup>63)</sup> EISENREICH, Celans Kreidestern (zit. Anm. 27), S. 121.

<sup>64)</sup> Ebenda, S. 122.



Poetologisch betrachtet lässt sich in der siebten Strophe von ›CELLO-EINSATZ‹ auch die Dichtung selbst und der Dichter im mit schwarzer Tinte Notierten lesen. Das Verb ›trinken‹ suggeriert ein vollständiges in-sich-Aufnehmen (von etwas Lebensspendendem). Im übertragenen Sinn ist die Weitergabe eines gepflanzten Samens, der z. B. in einem anderen Werk aufgeht, mit zu bedenken. Kehren wir an dieser Stelle noch einmal zu Celans Beziehung zu Ingeborg Bachmann zurück. Er hatte sie auf seinem Weg nach Paris im Frühjahr 1948 in Wien kennen gelernt. Der Briefwechsel zwischen Bachmann und Celan zeugt von einer intensiven und sehr komplexen Beziehung, die im Werk beider Spuren hinterlassen hat.<sup>65)</sup> Paul Celans sprachlicher Ausdruck und sein Denken prägten Bachmanns Werk.<sup>66)</sup> Die immense Bedeutung seiner Gedichte zeigt u. a. eine Briefpassage, in der sie ihm schreibt, sie „lebe und atme manchmal nur durch sie“.<sup>67)</sup>

Letztlich scheiterte nicht nur diese Beziehung und Freundschaft an Celans „Abgründen“, von denen er an den Freund und Übersetzerkollegen Franz Wurm schreibt, dass er „täglich“ in sie „hinab“<sup>68)</sup> müsse und an die spätere Weggefährtin Ilana Shmueli: „die Zerstörungen reichen bis an den Kern meiner Existenz.“<sup>69)</sup> In ihrer Dankrede zur Verleihung des Meersburger Droste-Preises (1960) unter dem Titel ›Wir sind alle Betroffene‹ zitiert Sachs unter Anwesenheit ihrer „Schwestern und Brüder“ – dazu zählten auch Paul Celan und Ingeborg Bachmann – aus ihrem Gedicht ›Da du‹. Darin wird ein Du angesprochen, das die Erfahrung der Flucht erleben musste und dem „eine Hand Feuer in deinen Mund“ geworfen hat. Das lyrische Ich endet mit den Worten: „Mit Lippen am Stein des Gebets/ küsse ich lebenslang Tod,/ bis der singende Samen aus Gold/ den Fels der Trennung zerbricht.“<sup>70)</sup>

<sup>65)</sup> INGEBORG BACHMANN/PAUL CELAN, *Herzzeit. Der Briefwechsel, mit den Briefwechseln zwischen Paul Celan und Max Frisch sowie zwischen Ingeborg Bachmann und Gisèle Celan-Lestrangé*, hrsg. und kommentiert von BERTRAND BADIOU, HANS HÖLLER, ANDREA STOLL und BARBARA WIEDEMANN, Frankfurt/M. 2008.

<sup>66)</sup> Vgl. IRENE FUSSL, „Im Quell deiner Augen“. Paul Celan und Ingeborg Bachmann – Begegnungen in Gedichten, in: Paul Celan. Interpretationen. Kommentare. Didaktisierungen, hrsg. von JOHANN GEORG LUGHOFFER (= Ljurik 9), Wien 2020, S. 164–176.

<sup>67)</sup> Ingeborg Bachmann an Paul Celan, 10.11.–16.12.1951, (zit. Anm. 65), S. 39.

<sup>68)</sup> Paul Celan an Franz Wurm, 11.12.1969, in: Briefwechsel, hrsg. von BARBARA WIEDEMANN in Verbindung mit FRANZ WURM, Frankfurt/M. 2003, S. 231.

<sup>69)</sup> ILANA SHMUELI, „Sag, daß Jerusalem ist“. Über Paul Celan. Oktober 1969–April 1970, mit einem Nachwort von MATTHIAS FALLENSTEIN, 2. Aufl., Aachen 2010, S. 73.

<sup>70)</sup> NELLY SACHS, *Wir sind alle Betroffene*. [Dankrede zur Verleihung des Meersburger Droste-Preises] (1960), in: Nelly Sachs, *Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, hrsg. von ARIS FIORETOS, Bd. 4, Frankfurt/M. 2010, S. 80f., hier: S. 81.

8 / alles ist weniger, als  
 es ist,  
 alles ist mehr.

Die letzte Strophe dieses Gedichts wurde von Emmanuel Lévinas in seinem Essay ›Vom Sein zum Anderen‹ unmittelbar im Anschluss an die Widmung („Für Paul Ricœur“) zitiert. Wolfgang Müller-Funk führt zur Auffassung der Sprache als Gebärde für den Anderen bei Lévinas aus, dass dadurch die Alterität ins Spiel komme, vorweggenommen in der Voranstellung der Worte Celans. „Die Alterität ist dieses Mehr an Sein, das zunächst als ein Weniger erscheint. Das Sein ist durch das Seiende in Gestalt des Anderen repräsentiert.“<sup>71)</sup>

Intertextuell lässt sich die Strophe in verschiedene Richtungen verfolgen. Artur R. Boelderl hat darauf aufmerksam gemacht, dass es sich bei Celans Worten vermutlich um die Inversion und Weiterschreibung eines Notats von Robert Musil zu ›Der Mann ohne Eigenschaften‹ aus der Studie zum Prophetenkapitel handelt.<sup>72)</sup> Auch die mögliche Anspielung auf die erste Passage von Bachmanns Büchner-Preis-Rede wurde bereits angesprochen. Denkt man an das Widmungsgedicht für Nelly Sachs ›ZÜRICH, ZUM STORCHEN‹, so fällt auch hier eine gewisse Parallele auf: „Vom Zuviel war die Rede, vom/ Zuwenig. Von Du/ und Aber-Du“ (NKG, S. 130).

Die letzte Strophe dieses Gedichts ist aber auch deshalb so bemerkenswert, weil Celan in seinen Texten sehr behutsam mit den Verbformen des ‚Seins‘ umgeht. Wenn hier auf engem Raum drei Mal „ist“ – zweimal zusätzlich in Kombination mit „alles“ – gesetzt wird (in Strophe fünf in der Form des Werdens mit der Wahrheit verknüpft), dann wird damit Existenzielles in Absolutheit angesprochen. In der Sprache der Tora ist der Einsatz des Verbs ‚sein‘ als Kopula nicht notwendig, da damit nicht das Sein selbst ausgedrückt werden soll. Celan formuliert seine Gedichte – wie in der Forschung gezeigt wurde<sup>73)</sup> – auch über die Sprachstruktur des Hebräischen. Im Gedicht ›ICH KENNE DICH‹ spart Celan im letzten Vers jede Form des ‚Seins‘ aus und rückt es gerade dadurch in den Fokus: „(ICH KENNE DICH, du bist die tief Gebeugte, / ich, der Durchbohrte, bin dir untertan. / Wo flammt ein Wort, das für uns beide zeugte? / Du – ganz, ganz wirklich. Ich – ganz Wahn.)“ (NKG, S. 184)<sup>74)</sup>

<sup>71)</sup> WOLFGANG MÜLLER-FUNK, Zwischen Lyrik und philosophischer Reflexion. Emmanuel Lévinas liest Paul Celan, in: DERS., Die Dichter der Philosophen. Essays über den Zwischenraum von Denken und Dichten. Unter Mitarbeit von MATTHIAS SCHMIDT, München 2013, S. 181–190, hier: S. 186.

<sup>72)</sup> ARTUR R. BOELDERL, „Alles ist mehr, als es ist“ – Prothesen zu einer Begegnung von Musil ‚und‘ Celan „In Aegypten“, in: MARTIN A. HAINZ, Paul Celan – „sah daß ein Blatt fiel und wußte, daß es eine Botschaft war“. Neue Einsichten und Lektüren, Berlin 2022, S. 153–181, hier: S. 161.

<sup>73)</sup> Vgl. u. a. REICHERT, Hebräische Züge in der Sprache Paul Celans (zit. Anm. 62).

<sup>74)</sup> Mit dem 9. Jänner 1964 datiert, ist ›ICH KENNE DICH‹ nach dem Erstdruck in ›Atemkristall

Durch das „Ich bin“ offenbart sich der, dessen Name Grundlage der Schöpfung ist, denn aus kabbalistischer Sicht ist alles aus den Buchstaben des heiligsten Namens geschaffen – aus dem flammenden zeugenden Wort JHWH – EHJEH (das bewegte Sein, das Seiende im Werden). Das ‚ganz, ganz Wirkliche‘, das präexistente „Wort“, das wahrhaft Seiende, würde korrekterweise als einziges Element im vierten Vers ohne existenzbestätigendes *haya* (sein) stehen – als das wahrhaft Seiende. Gott offenbart sich Moses im Dornbusch als: *Ehjeħ ascher ehjeħ*. Die Übersetzungen von *ehjeħ* gehen auseinander, denn das Hebräische vereint mehrere Möglichkeiten: Ich will sein der ich sein will; Ich werde sein der ich sein werde; Ich bin der ich bin (da für euch). Es ist ein Sein im Werden – in Richtung auf etwas oder jemanden zu.

Durch den besonderen Umgang mit dem ‚Sein‘ in den beiden Gedichten liegt der Bezug auf Gott und die Nähe zum Chassidismus nahe. Am [19.] Dezember 1959 schrieb Nelly Sachs an Paul Celan: „Sie haben mir mit Ihren Gedichten eine Heimat gegeben, von der ich erst glaubte daß der Tod sie mir erobern würde. So halte ich hier aus.“<sup>75)</sup> Und in ihrer Dankrede zum Meersburger Droste-Preis sprach sie von der „Geheimschrift, mit der wir ein unsichtbares Universum lesbar machen für ein göttliches Auge. Alles gilt. Alles ist Ferment, das wirkt.“<sup>76)</sup>

Was in Celans Dichtung immer wieder beeindruckt, ist der lyrische Ausdruck des Schmerzes, der hinter seiner Dichtung zu erkennen ist. Der „Cello-Einsatz“ gleicht einem Gesang, der sich „von hinter dem Schmerz“ erhebt. Dieses ‚Jenseits‘ birgt das Geheimnis der Ausdruckskraft der Dichtung Celans. Das am christlichen Weihnachtsfest geschriebene Klagelied ist geprägt von der Erinnerung an eine dem jüdischen wie christlichen Heilsversprechen entgegenstehende enorme Schmerzerfahrung, die es auslöste. Doch etwas „erglüht“ im Dunkel des „Drüben“ – mehr als das – es kann als „Same[.]“ weitergegeben werden. So ist es „weniger“ als das pure Sein – es „ist mehr“ im Weiterleben. Poetologisch gesehen, lässt sich dies bei Celan, wie auch bei Bachmann und Sachs auf die Sprache der Dichtung beziehen, an deren Erneuerung sie nach den „tausend Finsternisse[n] todbringender Rede“<sup>77)</sup> arbeiteten.

---

(1965) in den Band ›Atemwende‹ (1967) eingegangen. Vgl. auch FUSSL, „Geschenke an Aufmerksame“ (zit. Anm. 10), S. 71–78.

<sup>75)</sup> PAUL CELAN / NELLY SACHS, Briefwechsel (zit. Anm. 1), S. 28.

<sup>76)</sup> SACHS, Wir alle sind Betroffene (zit. Anm. 70), S. 80.

<sup>77)</sup> PAUL CELAN, Rede anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen 1958, in: DERS., Ausgewählte Gedichte. Zwei Reden. Mit einem Nachwort von BEDA ALLEMANN, 7. Aufl., Frankfurt/M. 1977, S. 127–129, hier: S. 128.