

## BETRETEN

### Zum Anfang von ›Engführung‹

Von Bernd Auerochs (Kiel)

So far questions of genre have not been prominent in Celan criticism. The essay seeks to establish the relevance of the tradition of the Pindaric ode for Celan's long poem ›Engführung‹ (from ›Sprachgitter‹, 1959). In doing this, special emphasis is accorded to Hölderlin's late hymn ›Patmos‹ as the (perhaps decisive) pretext for ›Engführung‹.

Wie viele andere Gedichte Celans ist auch ›Engführung‹ (aus dem Band ›Sprachgitter‹ von 1959) bislang nicht unter dem Aspekt der Zugehörigkeit zu einer bestimmten lyrischen Gattung in den Blick genommen worden. Der Beitrag zeigt die Relevanz der Gattungsnormen der pindarischen Ode für ›Engführung‹ auf und erläutert sie, indem er Hölderlins späte Hymne ›Patmos‹ als Prätext für ›Engführung‹ untersucht.

ein gedicht, das man verlässt, hat man nie betreten  
(Franz Josef Czernin)

#### I.

#### *Methodologische Reflexion: Gattungsfragen*

Gattungsfragen sind bislang in der Celanforschung eher stiefmütterlich behandelt worden, aus verschiedenen Ursachen. Der hohe Rang der Individualität des Einzelgedichts, erst beim Dichter selbst, dann auch in der Forschung, mag eine Rolle gespielt haben; ebenso, dass kein Titel eines Gedichtbands von Celan einen Gattungshinweis enthält und dass sich auch innerhalb der einzelnen Gedichtbände, sei es als Zyklus oder aus sonstigen kompositorischen Erwägungen, nirgends eine Gattungsreihe bilden lässt. Die geringe Bedeutsamkeit von Gattungsfragen leidet natürlich dort Ausnahmen, wo der Verweis auf eine konkrete Gattung kaum zu übersehen ist; so etwa, wenn der Titel eines Gedichts eine Gattungsbezeichnung trägt (wie in ›Psalm‹ oder der ›Walliser Elegie‹) oder wenn eine auffällige Regelmäßigkeit des Versbaus, nicht selten einhergehend mit semantischen Eigentümlichkeiten, in die Richtung einer konkreten Gattung weist.<sup>1)</sup>

<sup>1)</sup> So konnte man nachweisen, dass ›Esenbaum‹ (aus ›Mohn und Gedächtnis‹) und ›Selb-dritt, Selbviert‹ (aus ›Die Niemandrose‹) mit ihren zweiversigen Kurzstrophen und der

Freilich macht es selbst in diesen letztgenannten Fällen keinen Sinn, es bei der abstrakten Konstatierung des Verweises auf eine Gattungstradition zu belassen. So bezieht sich der Titel ›Walliser Elegie‹ weniger auf die gesamte Gattungstradition überhaupt von Catull, Tibull, Propertius über Gray, Goethe und Hölderlin bis in die Moderne hinein als vielmehr, und zwar gerade in der Kombination von „Wallis“ und „Elegie“, gleich konkret auf Rilke und seine ›Duineser Elegien‹, insbesondere, wie man glaubhaft machen könnte, auf die dritte.<sup>2)</sup> Das Changieren zwischen Gattungsbezug und Bezug auf einen konkreten Prätext sollte einen dabei nicht irremachen. Die Theorie der literarischen Gattung hat sich in den letzten Jahrzehnten mehr und mehr (und vielleicht endgültig) sowohl von biologistischer Metaphorik als auch von krampfhaften Versuchen zu Wesensdefinitionen und anspruchsvollen Ausflügen in die Anthropologie verabschieden müssen und sich mit dem Gedanken befreundet, dass Gattungen in erster Linie Texttraditionen sind.<sup>3)</sup> Texttraditionen aber führen stets, mit subtiler und nachdrücklicher Wirkung, die Orientierung an Mustertexten mit sich. Statt Kellers ›Grünen Heinrich‹ und Stifters ›Nachsommer‹ Bildungsromane zu nennen und sich mit der Frage herumzuschlagen, was denn Bildung in diesen Romanen sei, mag es erhellender sein, sie, wie es Hartmut Steinecke vorschlug, als „Romane der ›Wilhelm-Meister-Nachfolge“ in den Blick zu nehmen.<sup>4)</sup> Und auch wer

---

Erwähnung einer Pflanze im ersten Vers der ersten Strophe Elemente des rumänischen Volksliedgenres *Doina* aufgreifen. Vgl. ANDREA BĂNFFI-BENEDEK, Medien der Klage. Intermediale Überlegungen zu den Gedichten ›Espanbaum‹ und ›Selbdritt, Selbviert‹, in: Temeswarer Beiträge zur Germanistik 11 (2014), S. 269–281, bes. S. 273–276. – ›Eis, Eden‹ (aus ›Die Niemandrose‹) erinnert an ›Es ist ein Ros entsprungen‹ und ruft damit die lutherische Kirchenliedtradition auf. Vgl. WINFRIED MENNINGHAUS, Anti Christ. Paul Celans zitierende Revision christlicher Kirchenlieder, in: Kaspar. Zeitschrift für den Umgang mit Literatur 1 (1978), S. 13–23; sowie FRED LÖNKER, ›Eis, Eden‹, in: JÜRGEN LEHMANN (Hrsg.): Kommentar zu Paul Celans ›Die Niemandrose‹, Heidelberg 1997, S. 108–111, hier: S. 108, usw.

<sup>2)</sup> Vgl. dazu jüngst ERIK SCHILLING, Topoi und Topographien. Paul Celans ›Walliser Elegie‹ vor dem Hintergrund von Rilkes ›Duineser Elegien‹, in: Celan-Perspektiven 3 (2021), S. 59–68.

<sup>3)</sup> Zur ausufernden Diskussion in diesen Fragen vgl. zusammenfassend RÜDIGER ZYMNER (Hrsg.): Handbuch Gattungstheorie, Stuttgart und Weimar 2010. Das Konzept „Gattungen als Texttraditionen“ wurde besonders überzeugend und auch in seinem Beispielmateriale entwickelt bei ALASTAIR FOWLER: *Kinds of Literature*, Oxford 1982. Fowlers Buch wurde im deutschsprachigen Raum wenig rezipiert.

<sup>4)</sup> Vgl. etwa HARTMUT STEINECKE, Romanpoetik von Goethe bis Thomas Mann. Entwicklungen und Probleme der „demokratischen Kunstform“ in Deutschland, München 1987, S. 53–75, bes. S. 55: „Denn wichtiger als die Auseinandersetzung über den Begriff [Bildung, B.A.] ist für unser Thema die eingangs festgehaltene Tatsache, daß ›Wilhelm Meisters Lehrjahre‹ das wichtigste Werk für die Entwicklung der Gattung [Roman, B.A.] in Deutschland im 19. Jahrhundert war und daß es zum Vorbild für eine große Zahl von Romanen wurde. Für sie soll zunächst der deskriptiv-neutrale Begriff ‚Romane der ›Wilhelm Meister-Nachfolge‘ gebraucht werden.“

sich mit der Gattungsgeschichte des großen Versepos in der Frühen Neuzeit und dem 18. Jahrhundert befasst hat, wird kaum um die Erkenntnis herkommen, dass sich die Gattungseigenschaften dieser Texte wesentlich als Nachahmungen der ›Ilias‹, der ›Odyssee‹ und der ›Aeneis‹ (später auch noch der Musterepen von Tasso und Ariost) präsentieren.<sup>5)</sup> Die Grenze zwischen dem Bezug auf einen Prätext und dem Gattungsbezug ist mithin immer wieder fließend. Man könnte sogar sagen, dass in jedem dominanten Bezug eines Textes auf einen Prätext die Begründung einer Gattung latent angelegt ist; denn nun sind es schon zwei Texte, die sich in irgendeiner Weise durch ein zusammengehöriges und wiedererkennbares Set von Eigenschaften auszeichnen und die ihrerseits von neuen Texten als Mustertexte genommen werden können.<sup>6)</sup>

## II.

### (Präliminarien: Engführung)

Ein gewichtiges Interpretationsproblem stellt generell die mögliche Subtilität und Verstecktheit des Gattungsbezugs dar. Wie würden wir ›Psalm‹ und die ›Walliser Elegie‹ lesen, fehlte der paratextuelle Hinweis des Titels als Leselenkung? Oder, um ein anderes Beispiel zu wählen: wäre ›Tübingen, Jänner‹ kein Gedicht (auch) über Hölderlin, würden wir es wagen, ein Gedicht von der Art von ›Hälfte des Lebens‹ in ihm zu erkennen, es strukturell und semantisch mit ›Hälfte des Lebens‹ in Beziehung zu setzen, ein vierstrophiges Gedicht mit einem zweistrophigen, ohne metrische Übereinstimmung? Zumal dann, wenn das, was in ›Tübingen, Jänner‹ als konkretes Zitat von oder als konkrete Anspielung auf Hölderlin gelten kann, sich auf andere Texte richtet, auf die ›Rhein-Hymne in erster Linie, den späten Hölderlin im Turm, womöglich auch auf ›Brod und Wein‹. Und doch hat es etwas Suggestives an sich, die beiden längeren Strophen von ›Tübingen, Jänner‹ – die erste und die dritte – neben die beiden Strophen von ›Hälfte des Lebens‹ zu halten: das anschauliche Bild und dann die Klage; das Wasser, die Vögel (einmal die Schwäne, bei Celan dann

<sup>5)</sup> Ich nenne exemplarisch zwei gerade gattungstheoretisch sehr ergiebige englischsprachige Studien zum frühneuzeitlichen Versepos: BARBARA KIEFER LEWALSKI, ›Paradise Lost‹ and the Rhetoric of Literary Forms, Princeton/NJ 1985; COLIN BURROW, Epic Romance. Homer to Milton, Oxford 1993.

<sup>6)</sup> Es mag als Indiz dieses Zusammenhangs gelten, dass Gérard Genette die Gattungstheorie (unter dem Terminus Architextualität) als einen *Teil* seiner weitausgreifenden Theorie der Transtextualität (wofür wir inzwischen meist Intertextualität sagen) behandelte. Vgl. das Eingangskapitel „Fünf Typen der Transtextualität, darunter die Hypertextualität“ von GÉRARD GENETTE, Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe, Frankfurt/M. 1993, S. 9–18 (zur Architextualität S. 13f.)

die Möwen, „winterliche Vögel“, wie sie Bernhard Böschenstein nannte)<sup>7)</sup>, das Tauchen, die Trunkenheit; die Jahreszeit; die Sprachlosigkeit und das Lallen. Würde nicht das Klagemoment, das in der dritten Strophe von ›Tübingen, Jänner‹ liegt, durch die untergründige Kommunikation mit ›Hälfte des Lebens‹ geschärft, peinigend gesteigert? Schwierige Fragen, zweifellos.

Die Frage eines solchen schwierig zu eruierenden und einzuschätzenden Gattungsbezugs stellt sich auch bei Celans großem Langgedicht ›Engführung‹ am Ende des Bandes ›Sprachgitter‹. ›Engführung‹ hat eine eigentümliche Interpretationsgeschichte hinter sich. Die klassisch gewordene Interpretation von Peter Szondi kam sehr früh,<sup>8)</sup> je mehr sie zum impliziten Maßstab alles dessen wurde, was über ›Engführung‹ gesagt werden konnte, desto mehr gerieten andere frühe Interpretationen des Gedichts in Vergessenheit, etwa das sehr lesenswerte Kapitel zu ›Engführung‹ in der Studie von Otto Lorenz zum Schweigen in der Dichtung.<sup>9)</sup> Doch war das meiste aus dem philologischen Quellenwissen, das die spätere Celanforschung zu ›Engführung‹ aufgetan hat, Szondi noch gar nicht bekannt; er hätte gewiss große Schwierigkeiten gehabt, es in seine Interpretation zu integrieren. Das eben war das Problem seiner Nachfolger. Je mehr Quellen sich auftaten (und diese Quellen wiesen in die verschiedensten historischen und sachlichen Zusammenhänge), desto schwieriger wurde es, Celans Satz „Engführung ist ein einziges Gedicht“<sup>10)</sup> gerecht zu werden und so etwas wie eine integrierende Perspektive auf das Gesamtgedicht aufrechtzuerhalten. Stattdessen schien das Gedicht in Bezüge auf Demokrit, Dantes Paolo und Francesca, die Atombombe, Jean Paul und Jean Cayrol und vieles weitere mehr gleichsam zu zerfallen. Exemplarisch in dieser Hinsicht wäre der Beitrag von Jürgen Lehmann zu ›Engführung‹ im Kommentarband zu ›Sprachgitter‹ zu nennen, der von großer philologischer Sorgfalt im Einzelnen und von noch größerer interpretatorischer Zurückhaltung zeugt – und den Leser insgesamt ratlos zurücklässt.<sup>11)</sup>

7) BERNHARD BÖSCHENSTEIN, ›Tübingen, Jänner‹, in: LEHMANN (Hrsg.), Kommentar zu Paul Celans ›Die Niemandsrose‹ (zit. Anm. 1), S. 119–124, hier: S. 121.

8) PETER SZONDI, Durch die Enge geführt. Versuch über die Verständlichkeit des modernen Gedichts (1971), in: DERS., Schriften II. Frankfurt/M. 1978, S. 345–389.

9) OTTO LORENZ, Schweigen in der Dichtung: Hölderlin – Rilke – Celan. Studien zur Poetik deiktisch-elliptischer Schreibweisen, Göttingen 1989 (= Palaestra 284), S. 171–243.

10) PAUL CELAN, Sprachgitter. Vorstufen – Textgenese – Endfassung. Bearbeitet von HEINO SCHMULL. Tübinger Ausgabe, Frankfurt/M. 1996, S. 89. – Celans Satz ist um so mehr ernst zu nehmen, als er für den ersten Zyklus von ›Sprachgitter‹, ›Stimmen‹, gerade die gegenteilige Auffassung vertrat, also den Kontrast zwischen erstem und letztem Zyklus insgesamt betonen wollte: „Ich mußte also, da es sich nicht um ein Gedicht, sondern um sieben einzelne Gedichte handelt, Leerzeilen einrücken und das Anfangswort jeder ‚Stimme‘ kursiv setzen lassen.“ (Paul Celan an Joachim Moras, 15. Juli 1958. In: PAUL CELAN, „etwas ganz und gar Persönliches“. Briefe 1934–1970, hrsg. von BARBARA WIEDEMANN, Berlin 2019, S. 313.)

11) JÜRGEN LEHMANN, ›Engführung‹, in: DERS. (Hrsg.), Kommentar zu Paul Celans ›Sprachgitter‹. Heidelberg 2005, S. 431–480.

Ich gebe gern zu, dass ich vor ungefähr einem Jahrzehnt auch nahe daran war, an einer solchen Gesamtperspektive für ›Engführung‹ zu verzweifeln. Wobei „verzweifeln“ ein zu starkes Wort ist – schließlich gibt es Literaturtheorien genug, die einem versichern, dass die Idee einer integralen Interpretation ohnehin ein Phantasma und auch in moralischer Hinsicht ein Übel sei. Inzwischen bin ich wieder etwas hoffnungsvoller. Ich war schon lange der Überzeugung, dass die Verse „Also/ stehen noch Tempel. Ein/ Stern/ hat wohl noch Licht“ (V. 150–153) nicht nur vom Vokabular, sondern auch vom Ton her im Œuvre Celans diejenigen Verse sind, die die größte Affinität zu Hölderlin aufweisen. Eine nähere Beschäftigung mit Hölderlin hat mich dann zu der Überzeugung geführt, dass ›Engführung‹ tatsächlich auf verschiedenen Ebenen frappierende Ähnlichkeit mit dem Modell der späten Hymne Hölderlins hat – das seinerseits auf das Modell der pindarischen Ode zurückverweist. Und auch dieser Gattungsbezug enthält in seinem Kern den konkreten Bezug auf einen ganz bestimmten Mustertext, Hölderlins späte Hymne ›Patmos‹. Um die Exposition dieses Zusammenhangs soll es im Folgenden gehen. Meine einzelnen Deutungsschritte mögen dabei, je bloß für sich genommen, kühn erscheinen. Sie verweisen aber auf einander und sind dazu gedacht, sich wechselseitig zu stützen. Ich werde mich hauptsächlich auf den Anfang von ›Engführung‹ beziehen – und dementsprechend auch auf den Anfang von ›Patmos‹. Doch soll auch die Gesamtperspektive für ›Engführung‹, die sich aus diesem Deutungsansatz ergibt, zumindest angedeutet werden.

### III.

#### *(Anfangen: Verbracht werden)*

›Engführung‹ besteht aus neun Partien sehr unterschiedlicher Länge, die durch Asterisken voneinander getrennt sind. Anders als üblich, und anders als in ›Stimmen‹, dem ersten Gedicht von ›Sprachgitter‹, in dem Celan ebenfalls mit Asterisken arbeitet, steht der erste Asterisk jedoch nicht nach der ersten Strophe, sondern vor ihr. Mehr noch: für den Erstdruck hat Celan in einer Anmerkung für den Setzer darauf bestanden, dass dieser erste Asterisk erst in der Mitte der Seite zu positionieren sei, die ungefähr halbe Seite oberhalb von ihm also ausgespart, frei bleibt.<sup>12)</sup> Zwar haben sich in der Folge nicht alle weiteren Editionen an diesen typographischen Wunsch Celans gehalten; doch ändert das nichts daran, dass Celan es so haben wollte, und offenbar mit Grund, auch wenn er den Grund nicht benannte.

<sup>12)</sup> „Im Erstdruck beginnt der Text mit dem Sternchen etwa in der Mitte der Seite. In einer Anmerkung für den Setzer auf dem Umbruch AD 1.3, 27 verzeichnet Celan dies ausdrücklich und notiert: *›Engführung ist ein einziges Gedicht. Die einzelnen Partien müssen aneinander anschließen‹*“ (CELAN, Sprachgitter [zit. Anm. 10], S. 89).

Die typographische Merkwürdigkeit drängt jedenfalls den Gedanken auf, dass vor der ersten Partie von ›Engführung‹ Platz für eine weitere Partie gelassen ist, die aber fehlt. ›Engführung‹ wäre mithin einerseits ein Gedicht, das aus neun Partien besteht; andererseits aber auch und gleichzeitig ein Gedicht, das aus zehn Partien besteht, von denen eine, und zwar die allererste, fehlt. Nun ist die Zehnzahl einerseits die Zahl der Sefirot, der vollkommenen inneren Struktur der Gottheit; andererseits macht sie den Minyan aus, die Zahl der jüdischen Männer, die zusammen und anwesend sein müssen, damit ein jüdischer Gottesdienst abgehalten werden kann. Mit der fehlenden Partie wäre der Minyan erreicht, und Gebete könnten gesprochen werden. Da die Partie aber fehlt, ist der Minyan nicht erreicht, und ein Gebet kann nicht gesprochen werden. Die fehlende Partie impliziert das fehlende Gebet; und, um die nächste interpretative Kühnheit auch noch zu begehen: es ist das Gebet, das am Anfang fehlt und das mit seinem Fehlen aus einem Gedicht aus zehn Partien ein Gedicht aus nur mehr neun Partien macht.

An dieser Stelle kommt Hölderlins Gedicht ›Patmos‹ ins Spiel. ›Patmos‹ hat, wie alle späten Hymnen Hölderlins, die sich am Modell der pindarischen Ode orientieren, eine Strophenzahl, die ein Vielfaches von Drei darstellt; in diesem Falle sind es fünfzehn Strophen, also fünf Triaden (so wie Celans ›Engführung‹ bei entsprechender Zählung aus drei Triaden bestehen würde). Das Gedicht nimmt seinen Ausgangspunkt in der Gegenwart des Dichter-Ichs, von der aus es in einer weitausgreifenden Erzählung (pindarisch müsste man sagen: in einem Mythos) in die Vergangenheit zurückgeht und am Leitfaden der christlichen Heilsgeschichte die Weltgeschichte aufrollt, bis wieder in die Gegenwart des Dichters zurück, so dass das Gedicht mit Gegenwartsreflexionen schließen kann. Im Zentrum von ›Patmos‹ scheint die Qual der Parusieverzögerung zu stehen, die auch eine persönliche Qual für das Dichter-Ich ist – wie es überhaupt für ›Patmos‹ charakteristisch ist, dass das Gedicht die existentielle Betroffenheit des Dichters niemals aus den Augen verliert und doch zugleich auch ein Gedicht über alles ist.<sup>13)</sup>

Die erste Strophe von ›Patmos‹ nun ist ein Gebet. Es ist als solches schon an seiner Sprachgestalt kenntlich und wird als gesprochenes Gebet auch – in einer quasi-epischen Absage – vom Folgenden abgegrenzt: „So sprach ich,“ beginnt die zweite Strophe von ›Patmos‹.<sup>14)</sup> Dieses Gebet beginnt mit sehr berühmten

<sup>13)</sup> Vgl. BERND AUEROCHS, Offenbarung und Reflexion. Versuch über Hölderlins ›Patmos‹, in: Sprache und Literatur 40 (2009), 1. Halbjahr, S. 46–61.

<sup>14)</sup> FRIEDRICH HÖLDERLIN, ›Patmos‹ (Erste Fassung), in: DERS., Gedichte, hrsg. von JOCHEN SCHMIDT, Frankfurt/M. 1992, S. 350, V. 16. – Zitate aus der ersten Fassung von ›Patmos‹ werden im Folgenden im fortlaufenden Text nach dieser Ausgabe nur unter Angabe der Verszählung nachgewiesen.

Versen, deren Umkehrung wir in Celans ›Tenebrae‹ wiederfinden können: „Nah ist/ Und schwer zu fassen der Gott“ (V. 1f.). Die Bitte aber, die ausgesprochen wird (denn es handelt sich um ein Bittgebet in der ersten Strophe von ›Patmos‹), ist eine Bitte um die Herstellung von Gemeinschaft. Die „Liebsten“ wohnen zwar nah, aber ermatten trotzdem auf „getrenntesten Bergen“ (V. 10ff.), und in ihrem Sinne und für sich und sie spricht der Dichter am Ende der Strophe seine Bitte aus: „So gib unschuldig Wasser, / O Fittige gib uns, treuesten Sinns/ Hinüberzugehen und wiederzukehren“ (V. 13ff.). Diese Bitte wird zu Beginn der zweiten Strophe auf unverhoffte Weise erfüllt: „So sprach ich, da entführte/ Mich schneller, denn ich vermutet/ Und weit, wohin ich nimmer/ Zu kommen gedacht, ein Genius mich/ Vom eigenen Haus“ (V. 16–20). Im Flug bringt der Genius den Dichter quer über Europa, in den Osten, wo der Archipel der griechischen Inseln auftaucht und die Küste Kleinasiens und schließlich Patmos, das am Ende der vierten Strophe genannt wird. Hier leitet dann die Figur des Jüngers und Sehers Johannes in die Vergangenheitserzählung über.

›Patmos‹ variiert und bewahrt damit die Grundstruktur der pindarischen Ode, die in der poetologischen Tradition des Abendlands vor Hölderlin klar konturiert war. Der anfänglichen Anrufung der Gottheit mit der Artikulation der Bitte des poetischen Sprechers folgt die *pars epica*, in der erzählend ein mythologischer Kontext entwickelt wird, der mit der Gottheit in einer wie auch immer gearteten Verbindung steht; am Ende wird die Bitte wiederholt, häufig verbunden mit einem Lob der Gottheit und ihrer Macht, die Bitte des Sprechers auch tatsächlich zu erfüllen.<sup>15)</sup> Freilich ist dieses durchaus fromme Schema, so erkennbar es bei Hölderlin noch ist, in ›Patmos‹ auch schon brüchig geworden. Denn die mythologische Erzählung von Jesus und seinen Jüngern mündet in das Entsetzen angesichts des weiteren Verlaufs der Weltgeschichte und in die fassungslose Frage „was ist dies?“ (V. 151) – bevor der Dichter sich wieder sammeln und seine letzten Reflexionen anstellen kann. Für Celans ›Engführung‹ eröffnet diese Makrostruktur die suggestive Option, die mittlere Triade des Gedichts – die vierte bis sechste Partie – als *pars epica* aufzufassen, als die Vergangenheitserzählung, nach der der Dichter mit seiner Reflexion in die Gegenwart seines Jetzt zurückkehrt. Nur wieviel pindarische Frömmigkeit ist bei Celan noch übrig? Gerhard Wolf nannte ›Patmos‹ in seiner biographischen Studie ›Der arme Hölderlin‹ „das merkwürdigste, aber auch zerstörteste unter seinen Gedichten“.<sup>16)</sup> Sollten die Zerstörungen, die Celan in seine Sprache

<sup>15)</sup> Vgl. SANDRO JUNG, Form versus Manner. The Pindaric Ode and the ‚Hymnal‘ Tradition in the Mid-Eighteenth Century, in: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik (LiLi) 36 (2006), Heft 144, S. 130–145, hier: S. 134.

<sup>16)</sup> „Hölderlin widmet ihm [dem Landgrafen Friedrich Ludwig von Hessen-Homburg, B.A.] die Hymne Patmos, das merkwürdigste, aber auch zerstörteste unter seinen Gedichten,

aufnehmen musste, nicht noch ganz andere sein als jene, mit denen Hölderlin zu tun hatte?

In äußerster Verkürzung können wir die Struktur des Anfangs von Hölderlins ›Patmos‹ im Anfang von ›Engführung‹ noch wiedererkennen; freilich sind eben wegen der Verkürzung die Kontraste genauso klar markiert. Ohne das Gebet, ohne den mythologischen Apparat, ohne den „Genius“ und ohne den bei Hölderlin episch ausgemalten Flug haben wir in den ersten Versen von ›Engführung‹, nüchtern im Partizip Perfekt Passiv ausgesprochen, nichts als das nackte Resultat einer unfreiwilligen Entführung in den Osten: „VERBRACHT ins/ Gelände/ mit der untrüglichen Spur:<sup>17)</sup> Wie zu Recht in den bisherigen Interpretationen zu ›Engführung‹ immer wieder betont wurde, ist „verbracht“ im Deutschen das nichtfremdworthafte Äquivalent zu „deportiert“; ebenso auffällig ist die Subjektlosigkeit des Gesagten, welche die im Partizip Perfekt gehaltene Passiv-Konstruktion eröffnet. Wenn, wie bei Hölderlin, der Dichter sich selbst als „Verbrachten“ meint, so meint er jedenfalls jene mit, die vor ihm ins „Gelände/ mit der untrüglichen Spur“ verbracht wurden. Und so wie die Differenz zwischen ihnen und dem Ich gerade in der Möglichkeit des gemeinsamen Bezugs der Passivkonstruktion auf beide präsent ist, wird auch die Differenz zwischen der Gegenwart und der Vergangenheit im „Gelände/ mit der untrüglichen Spur“ unauffällig markiert: der Dichter, der *jetzt* verbracht wurde, findet sich in dem „Gelände“, von dem *jetzt* nur noch eine Spur, die aber als untrügliche, übriggeblieben ist, wie immer diese untrügliche Spur auch aussehen mag, ob so wie in Auschwitz oder so wie in Belzec. Jedenfalls: das Gelände ist betreten. Mit einem Sarkasmus in der Selbstanrede, wieder mit einer – wegen der Alltäglichkeit der Wendung kaum kenntlichen – Anspielung auf Hölderlin, diesmal auf die dreizehnte Strophe der ›Rhein‹-Hymne, kann der Dichter konstatieren: „du bist –/ bist zuhause.“<sup>18)</sup>

---

mit schlagenden Pulsen und verhallenden Worten, er schreibt es wieder und wieder um.“ (GERHARD WOLF, *Der arme Hölderlin* [1972], in: CHRISTA WOLF/GERHARD WOLF, *Ins Ungebundene gehet eine Sehnsucht. Projektionsraum Romantik*. Frankfurt/M. und Leipzig 2008, S. 65)

<sup>17)</sup> PAUL CELAN, *Engführung*, in: DERS., *Die Gedichte. Neue kommentierte Gesamtausgabe* in einem Band. Mit den zugehörigen Radierungen von GISELE CELAN-LESTRANGE, hrsg. von BARBARA WIEDEMANN, Berlin 2018, S. 117, V. 1–3. – Zitate aus ›Engführung‹ werden im Folgenden im fortlaufenden Text nach dieser Ausgabe nur unter Angabe der Verszählung nachgewiesen.

<sup>18)</sup> Ebenda, V. 9f. – „Die Liebenden aber/ Sind, was sie waren, sie sind/ Zu Hause.“ (FRIEDRICH HÖLDERLIN, *Der Rhein*, in: DERS.: *Gedichte* [zit. Anm. 14], S. 333, V. 186ff.) Es sei auch daran erinnert, dass, einige Jahre nach ›Engführung‹, Peter Weiss Auschwitz „meine Ortschaft“ nannte: „Es ist eine Ortschaft, für die ich bestimmt war und der ich entkam. Ich habe selbst nichts in dieser Ortschaft erfahren. Ich habe keine andere Beziehung zu ihr, als daß mein Name auf den Listen derer stand, die dorthin für immer übersiedelt werden sollten. Zwanzig Jahre danach habe ich diese Ortschaft gesehen. Sie ist unveränderlich. Ihre



## IV.

*(Vergangenheitserzählung: Wort und Gas)*

Da der Titel ›Engführung‹ als *terminus technicus* der Theorie der Fuge jedenfalls eine Anspielung auf Celans eigenes älteres berühmtes Gedicht enthält, sollte man erwarten, dass die Beziehung der beiden Gedichte zueinander ein Hauptproblem der Interpretation darstellt. In der Interpretationsgeschichte von ›Engführung‹ wird auf ›Todesfuge‹ jedoch meist nur anhand zweier konkreter Anspielungen verwiesen, beide verbunden mit Motiven des älteren Textes und beide formal Negationen. Ich meine aus der ersten Partie die Worte „die Nacht/ braucht keine Sterne“ (V. 13f.) sowie den Abschluss der siebenten Partie „keine/ Rauchseele steigt und spielt mit“ (V. 132f.). Und meist wird in diesem Zusammenhang, und gewiss zurecht, auf die größere Nüchternheit und die „grauere Sprache“ verwiesen, die alles romantische Erbe (das ja auch schon in ›Todesfuge‹ nur zitathaft und im Grunde als Attribut des ästhetizistischen „Mannes“ im „Haus“ mitgeführt wurde) nun definitiv tilgt. Folgt man meinen bisherigen Ausführungen, so ergibt sich ein womöglich entscheidenderer und grundsätzlicherer Unterschied zwischen beiden Gedichten, der ihre Anlage im Ganzen und insbesondere ihre Sprecherpositionen betrifft. ›Todesfuge‹ ist vom Anfang bis zum Ende vom Sprechen eines kollektiven Wir geprägt, von dem sich ein Dichter-Ich nicht unterscheiden lässt. Auch der einzige Vers, der zumindest auf der grammatischen Ebene von einem einzelnen Individuum spricht bzw. zu sprechen scheint („er trifft dich mit bleierner Kugel, er trifft dich genau“<sup>19)</sup>), meint den Getroffenen eben als Teil dieses Wir, im Grunde jeden aus dem kollektiven Wir, der so getroffen werden kann. Und so wie das Wir von Anfang an bis zum Ende spricht, sind wir auch von vornherein in der Lagerwelt, wir müssen nicht erst in sie hineingelangen.

Es ist diese fraglose Identität, die ›Engführung‹ nicht mehr in Anspruch nimmt. Mehr als zwölf Jahre nach ›Todesfuge‹ ist der Ausgangspunkt die Differenz zwischen dem Dichter-Ich und den Toten, ebenso wie zwischen der Gegenwart und der Vergangenheit, die am Anfang der vierten Partie (also, pindarisch gesprochen, zu Beginn der zweiten Triade, als die eigentliche Vergangenheits­erzählung beginnt) unmissverständlich benannt wird: „Jahre./ Jahre, Jahre, [...]“ (V. 39f.). Damit ist ›Todesfuge‹ gewiss nicht weniger Reflexionspoesie als ›Engführung‹, aber ›Engführung‹ bezieht einen anderen Reflexionsstandpunkt, den des von seinen Toten getrennten Überlebenden, der den Kontakt erst herstellen muss. Eine Distanz muss überwunden werden. Nicht umsonst

---

Bauwerke lassen sich mit keinen anderen Bauwerken verwechseln.“ (PETER WEISS, *Meine Ortschaft* [1965], in: DERS., *Rapporte*, Frankfurt/M. 1968, S. 113–124, hier: S. 114)

<sup>19)</sup> PAUL CELAN, *Todesfuge*, in: DERS., *Die Gedichte* (zit. Anm. 17), S. 47, V. 31.

befasst sich die erste Triade ganz vornehmlich mit diesem Problem der Kontaktaufnahme, von dem ernüchternden „nirgends/ fragt es nach dir“ (das das vieldeutige und für den weiteren Verlauf des Gedichts eminent wichtige Pronomen „es“ erstmals einführt) bis hin zum immer noch beachtlich zweideutigen „ich/ bin es noch immer, ihr/ schlaft ja“ (V. 14f.; V. 35ff.). Ich würde auch gerne darauf hinweisen, dass dies nochmals ein Argument für die Relevanz der ersten Strophe von ›Patmos‹ für ›Engführung‹ ist, wo es ja auch um die Überwindung der Trennung derer geht, die auf getrenntesten Bergen ermatten: „O Fittige gib uns, treuesten Sinns/ Hinüberzugehen und wiederzukehren“ (V. 14f.).

Mit der Verringerung von Distanz haben es auch die berühmten Imperative der ersten Partie von ›Engführung‹ zu tun: „Lies nicht mehr – schau!/ Schau nicht mehr – geh!“ (V. 6f.) Das Schauen steht zwischen dem Lesen und dem Gehen und vermittelt zwischen Abwesenheit und Anwesenheit. Lesen vollzieht sich üblicherweise in Abwesenheit von dem, wovon das Gelesene spricht. Aber es kann (und soll manchmal) Bilder und Vorstellungen hervorrufen und so zum Schauen überleiten – was in der rhetorischen und poetologischen Tradition Anschaulichkeit, *evidentia*, *enargeia* heißt und dem Distanzmodus Lesen in der Imagination größere Unmittelbarkeit schenken soll. Anders bei Anwesenheit, vor Ort: dort ist gerade das Sehen der Distanzmodus, der in der Betrachtung das Gesehene, das man doch unmittelbar vor Augen hat, noch immer irgendwie auf Distanz hält. Dass das Gehen in dieser Reihe eine weitere Annäherung darstellen soll, nochmal ein Schwinden von Distanz, liegt in deren suggestiver rhetorischer Logik. Dann kann aber nicht einfach eine Begehung des „Geländes/ mit der untrüglichen Spur“ gemeint sein; dann muss es darum gehen, den Gang selbst anzutreten, den die zuvor „Verbrachten“ auch angetreten haben. „Schau nicht mehr – geh!“

Den Gang selbst anzutreten – diese Formulierung ist suggestiv im Hinblick auf das, was sich in der zweiten Triade von ›Engführung‹ und insbesondere in der langen sechsten Partie ereignet, mit dem unsichtbaren „Flicken“ an der „letzten Membran“ (V. 115f.) als Kulminationspunkt des Erstickens. Und doch ist die Formulierung auch missverständlich. Denn es geht nicht darum, dass sich der überlebende Dichter die Erfahrung der ins Gas Gegangenen anmaßt. Indem er imaginativ und in stockender, immer wieder zu Wiederholungen greifender Sprache in der zweiten Triade den Gang ins Gas nachvollzieht, bleibt er der überlebende Dichter, der im Nachhinein zu verstehen sucht, was eben dies bedeutet. Was mich, als ich es zum ersten Mal zu verstehen glaubte, frappte, ja, vor den Kopf stieß, und was womöglich die größte poetische Kühnheit von ›Engführung‹ ist: dass Celan, vermittelt über die Zweideutigkeit des kleinen Pronomens „es“, das sich auf das Neutrum „Wort“ ebenso beziehen kann wie auf das Neutrum „Gas“, das Sterben im

Gas und die Entstehung der Poesie in der sechsten Partie zusammenführt – engführt.<sup>20)</sup> Dass am Ende dieser Partie die „Welt“ als „Tausendkristall“ (V. 118f.) anschießt, schließt die Zerstörung des Lebens ebenso in sich wie die Welthaltigkeit der Poesie, die von dieser Zerstörung spricht. Gerade dort, wo der Schein der unmittelbaren Erfahrung am größten ist, macht der Dichter uns darauf aufmerksam, dass er nur das Wort hat, dass wir eine Dichtung vor uns haben, von deren Moment der Entstehung wir beim Lesen Zeugen werden.

Aber ich bin vom Anfang des Gedichts abgekommen. Halten wir vielleicht nur soviel fest: dass das Betreten des Geländes, das in der ersten Partie von ›Engführung‹ mit soviel Nachdruck vollzogen wird, die Forderung in sich schließt, seine erste Stummheit („Gras, auseinandergeschrieben“ – „nirgends/ fragt es nach dir“) nicht zu dulden, sondern den Kontakt mit den Toten (die ehemals lebendig waren) zu suchen, von denen dieses „Gelände“ Zeugnis ablegt.

## V.

### (Enden: Bitten, Sprechen)

Und das Gebet, die Bitte? Es mag ein weiteres Argument für das Fehlen des Gebets vor der ersten Partie von ›Engführung‹ darstellen, dass die Bitte in den Abschlussreflexionen der letzten Triade, bevor das Gedicht in seinen Anfang zurückkehrt und sich zyklisch rundet, doch noch ausgesprochen wird. In der achten Partie kommt es zu einem kurzen Bittgebet, das aus einem einzigen, wenngleich morphologisch sehr zusammengesetzten Wort besteht, einem Bittgebet in seiner elementarsten, einfachsten und zugleich flehentlichsten Gestalt: „Ho-/sianna“ (V. 156f.). *Hilf doch* – „na“ ist eine Intensitätspartikel im Hebräischen.

<sup>20)</sup> Der Schlüsselvers ist zweifellos V. 112: „es kam“ – mit demselben Verbum, das sich in V. 50 auf das „Wort“ bezieht. Die Strophe, mit der dieses „es kam“ schließt („Wir/ ließen nicht locker, standen/ inmitten, ein/ Porenbau, und/ es kam.“), lässt das Wir als eine Versammlung menschlicher Körper sehen, die dem Kommen des Gases ausgesetzt ist, eben weil der menschliche Körper ein dem unsichtbaren, in der Luft sich verteilenden Gift zugänglicher, verletzlicher „Porenbau“ ist. Darüber hinaus ist allerdings „es“ ein Schlüsselwort des gesamten Gedichts und die Ambivalenz zwischen „Wort“ und „Gas“ als referentieller Bezugspunkt des Pronomens nur ein Aspekt der Verwendung von „es“. An den meisten weiteren Stellen, an denen das Pronomen im Gedicht vorkommt, ist nicht eine *Ambivalenz*, sondern eine (interpretationsbedürftige) *Unbestimmtheit* auffällig: „ich bins“ (V. 31) – „ich/ bin es noch immer“ (V. 35f.). – Zum Kommen des Gases in der sechsten Partie des Gedichts vgl. auch RUVEN KARR, „wir stehn hier/ im Geruch/ der Heiligkeit“. Die Gaskammer in Paul Celans Dichtung, in: DERS. (Hrsg.), Celan und der Holocaust. Neue Beiträge zur Forschung, 2. Aufl., Hannover 2018, S. 31–53, bes. S. 41–50.

Diese achte Partie richtet die reflexive Distanz zwischen Gegenwart und Vergangenheit, mit der ›Engführung‹ eingesetzt hatte, nach dem Durchgang durch die zweite Triade wieder auf. Sie kennzeichnet sich gleich zu Beginn als nachträglich und spät (die „Eulenflucht“ in V. 136 ist die Abenddämmerung), auf die Vergangenheit wird mit „damals“ (V. 147) Bezug genommen. Zugleich ist der Reflexionshorizont deutlich erweitert, insofern als nun die Shoah – und soweit ich sehe, erstmals in diesem Gedicht – explizit in den Kontext der jüdischen Tradition gestellt wird: „in/ der jüngsten Verwerfung“, heißt es (V. 139f.). Neben dem – zum „Gelände“ passenden – geologischen Sinn des Terminus wird man gewiss auch an seinen theologischen Sinn denken müssen. Die älteren „Verwerfungen“ vor der Shoah wären dann die beiden Zerstörungen des Jerusalemer Tempels, die mit dem neunten Av – die Neun als Zahl der Trauer und Klage – in den jüdischen Festkalender eingegangen sind.<sup>21)</sup> In diesem Zusammenhang lässt es natürlich aufhorchen, wenn nach der erneuten Evokation eines ruinösen Geländes (diesmal mit menschengemachten Objekten: verschütteter Mauer, Kugelfang, Rillen, die von Fingern im Todeskampf gegraben wurden) und geradezu als Konsequenz aus ihm („also“) das weitere Bestehen von Tempeln behauptet wird: „Also/ stehen noch Tempel.“ (V. 150f.).<sup>22)</sup>

Der Schauplatz, das Gelände, ist das des Todes. Aber so wie die Klagemauer in Jerusalem auch noch „steht“, bilden die verbliebenen Reste und Spuren einen Ort, an dem ein Bittgebet gesprochen werden kann, leise und zurückhaltend, ohne Ausrufezeichen: „Ho, ho-/ sianna.“ (V. 148f.). Das am Sprechen fast verzweifelnde Stammeln und Stottern kommt über den Hohn und Spott, dem es in der Hemmung des eigenen Sprechens zunächst zu verfallen scheint (Hoho!), hinaus und artikuliert die Bitte: „Ho-/ sianna.“ (V. 156f.).<sup>23)</sup> Nach der Artikulation der Hoffnung („Also/ stehen noch Tempel“), in der Wiederholung, gelingt die Aussprache der Bitte ohne Hohn und Spott, in Reinheit, freilich immer noch, mitten im Wort, am Versende, stockend. Die Bitte war vergeblich,

<sup>21)</sup> Die „Chöre“ und die „Psalmen“ („die// Chöre, damals, die/ Psalmen“, V. 146ff.) lassen in diesem Zusammenhang natürlich auch an das länger vergangene Tempelritual denken. Insofern öffnet sich hier – spätestens hier – auch so etwas wie ein gesamtgeschichtlicher Horizont für das Gedicht.

<sup>22)</sup> An dieser Stelle, auf deren Hölderlinton ich schon eingangs aufmerksam gemacht habe, ist die Parallele zu ›Patmos‹ – zur vorletzten Strophe von ›Patmos‹ – ziemlich exakt: „Denn noch lebt Christus.“ (›Patmos‹, V. 205) Hier die christliche, da die jüdische Hoffnungsperspektive.

<sup>23)</sup> Der antisemitische Skandal, der sich Ende 1958 bei Celans Lesung von ›Engführung‹ an der Universität Bonn ereignete, zeigt – über den Bericht, den ein Kölner Student von Wilhelm Emrich Celan zukommen ließ – immerhin, dass das „Ho-/ sianna“ mit eindringlichem Pathos gelesen werden sollte: „Vor allem fiel man über Ihr ‚Pathos‘ an der Hosiannah-Stelle her.“ (PAUL CELAN an RUDOLF HIRSCH, 4. Dezember 1958, in: CELAN, „etwas ganz und gar Persönliches“ [zit. Anm. 10], S. 339.)

aber sie kann gesprochen werden – so wie nun auch, anders als am Anfang und hinzutretend zu ihm, die Gespräche der Grundwasserspuren murmeln. Es gibt zwar nicht, wie in ›Patmos‹, in postrevolutionärer Ernüchterung, den Gehorsam der Selbstbescheidung des „deutschen Gesangs“ (V. 226), aber die nichtmenschlichen Zeugen des Geschehens bilden in postkatastrophischer Ernüchterung eine Art Gemeinschaft und sprechen miteinander. Das Zu-Wort-Kommen, das in so mancherlei Hinsicht dieses Gedicht strukturiert, hat sich am Ende ein weiteres Mal ereignet.