

HEIMKEHR, WIEDER UND WIEDER

Kontextualisierendes Lesen

Von Christine Frank (Berlin)

Celan's poem ›Heimkehr‹ from the volume ›Sprachgitter‹ (1959) was in all likelihood reprinted without his knowledge twice, in 1963 and 1968, in ›Westermanns Monatshefte‹ in contexts that, from today's perspective, virtually subvert what is said in the poem. Using this example, contextualizing reading is discussed as a way to read the poem not only in the „life contexts“ in which it was written, but also to decipher the records of its reception.

Celans Gedicht ›Heimkehr‹ aus dem Band ›Sprachgitter‹ (1959) wurde aller Wahrscheinlichkeit nach ohne sein Wissen zweimal, 1963 und 1968, in ›Westermanns Monatsheften‹ wieder abgedruckt in Kontexten, die das im Gedicht Gesagte aus heutiger Sicht geradezu subvertieren. Anhand dieses Beispiels wird kontextualisierendes Lesen als Möglichkeit diskutiert, das Gedicht nicht allein in den „Lebenszusammenhängen“ zu lesen, denen es seine Entstehung verdankt, sondern auch die Zeugnisse seiner Rezeption zu entziffern.

I.

In seiner BÜchner-Preis-Rede (1960), die der Tradition entsprechend eine eigenständige Auseinandersetzung mit dem Werk Georg BÜchners formuliert, beschreibt Celan eine Kreisbewegung, die er am Ende der Rede als „Meridian“ bezeichnet. Der Meridian, oder auch die „Mittagslinie“ genannt, verbindet all die Punkte auf der Erdkugel, an denen die Sonne jeweils am höchsten steht; in der Geographie entspricht der Begriff den Längengraden, in der Astronomie wird er zur Bezeichnung jenes Großkreises verwendet, auf dem Zenit, Nadir, Himmelsnordpol und Himmelssüdpol liegen. In Celans Verständnis verbinden Meridiane Geistes- oder Schicksalsverwandte; sie führen zur Begegnung. In diesem Sinne hatte bereits Nelly Sachs den Begriff gebraucht, als sie in einem Brief an Celan am 28. Oktober 1959 schrieb: „Zwischen Paris und Stockholm läuft der Meridian des Schmerzes und des Trostes“. Die Wege, die „man mit Gedichten [geht]“, versteht Celan im Sinne solcher Meridiane; es sind

Wege, auf denen die Sprache stimmhaft wird, es sind Begegnungen, Wege einer Stimme zu einem wahrnehmenden Du, kreatürliche Wege, Daseinsentwürfe vielleicht, ein Sich-voraussschicken zu sich selbst, auf der Suche nach sich selbst ... Eine Art Heimkehr.¹⁾

Das vorsichtig ausgesprochene Wort „Heimkehr“ bildet eine Art Höhe- aber auch Wendepunkt in Celans Büchner-Preis-Rede. Fünf Abschnitte zuvor hatte er gesagt: „Es ist Zeit, umzukehren.// Meine Damen und Herren, ich bin am Ende – ich bin wieder am Anfang.“²⁾ Und unmittelbar nach der zitierten Stelle, an der Celan von „eine[r] Art Heimkehr“ spricht, fasst er zusammen: „Meine Damen und Herren, ich komme zum Schluß –.“³⁾ Das dann von ihm in einer fast dramatischen Inszenierung Gefundene, „das Verbindende und wie das Gedicht zur Begegnung Führende“, der „Meridian“,⁴⁾ bezeichnet keinen Ort, keine Heimat, nichts wohin man heimkehren oder sich sammeln, sich versammeln kann. Der ›Meridian‹ ist, wie wir mit Celan lernen, nichts als die *Figur* von etwas „Kreisförmige[m], über die beiden Pole in sich selbst Zurückkehrende[m]“, das Celan im Gang seiner Rede, „mit Georg Büchner und dem Land Hessen“, an diesem Ort, in der Auseinandersetzung mit der Dichtung Büchners, und in diesem einmaligen Moment zu „berühren geglaubt“ hat.⁵⁾ Der explizite *Durchgang* durch das „Unheimliche“ umschreibt genau jenen Weg, den nach Celan dann die Dichtung zu gehen hat: „Dichtung: das kann eine Atemwende bedeuten. Wer weiß, vielleicht legt die Dichtung den Weg [...] um einer solchen Atemwende willen zurück? Vielleicht [...] gelingt es ihr hier, zwischen Fremd und Fremd zu unterscheiden [...]“⁶⁾

Von Heimkehr an einen „heimischen“ oder gar „heimeligen“ Ort, von Rückkehr oder Ankunft und Wieder-Aufnahme, von Re-Integration im Sinne eines christlich verstandenen Liebesgebots, wie es die neutestamentliche Legende vom Verlorenen Sohn illustrieren will, kann hier keine Rede sein.⁷⁾ Wenige Jahre später, im Schlussgedicht seines 1963 erschienenen vierten Gedichtbands ›Die Niemandrose‹ (1963), spricht Celan dann die Unmöglichkeit eines solchen Konzepts von *versöhnender* Heimkehr noch weitaus deutlicher an, wenn er in dem Gedicht ›In der Luft‹ von dem „Verbannten“ sagt: „Mit ihm/ wandern die Meridiane“. „Heimgekehrt“, heißt es weiter, sei „der Verbannte“ „in/ den

1) PAUL CELAN, Gesammelte Werke in 5 Bänden. Bd. 3: Gedichte III. Prosa. Reden, hrsg. von BEDA ALLEMANN und STEFAN REICHERT, Frankfurt/M. 1983, S. 201.

2) Ebenda, S. 200.

3) Ebenda, S. 201.

4) Ebenda, S. 202.

5) Ebenda.

6) Ebenda, S. 195f.

7) Vgl. dazu 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.

unheimlichen Bannstrahl,/ der die Verstreuten versammelt“.⁸⁾ Die Verschiebung vom „Meridian“ der Büchner-Preis-Rede als etwas Verbindendem, zur Begegnung Führendem, und damit vom Durchgang durch das Unheimliche und einer mit und in der Dichtung vollzogenen Heimkehr(e), die Unterscheidung ermöglicht, zu den ‚wandernden Meridianen‘ im Schlussgedicht der ›Niemandrose‹ stellt klar: Es gibt für ‚den Verbannten‘ keine Möglichkeit einer Heimkehr an den Ort der Herkunft, nur eine Heimkehr in diesen und auf diesem Weg des Unheimlichen. Die Ausweitung des Phänomens durch die gewählten Pluralformen („die Meridiane“, „die Verstreuten“; Celan denkt hier auch an die ‚vergeudeteten Dichter‘ Sowjetrusslands) unterstreicht, dass es sich nicht um ein Einzelschicksal handelt.

Die Entwicklung von Celans Poetik von ihren Anfängen bis zur Büchner-Preis-Rede und darüber hinaus bis zur ersten Hospitalisierung in einer Nervenheilanstalt zu Beginn des Jahres 1963, in dem vermutlich das Schlussgedicht der ›Niemandrose‹ entstanden ist, lässt sich beschreiben als radikale Absage an eine Tradition des sogenannten *abendländischen* Denkens, die mindestens seit Aristoteles⁹⁾ belegt ist. „Heimkehr“ im Sinne einer Versöhnung steht nicht allein als ethisch und sozial argumentierbares Postulat im Raum. Es geht um eine Tradition, in der „Heimkehr“ als tragendes Konzept für eine Denkbewegung gilt, die im Ausgang aus sich selbst, im Durchgang durch das Andere, und in der Anreicherung durch das Andere schließlich im Sinne einer Vollendung des Eigenen wieder zu sich selbst, zum eigenen Ursprung zurückkehrt – Celan findet eben dafür um 1960 die Figur und den Namen „Meridian“. Ich zitiere aus einer jüngeren Darstellung dieser „Denktradition“:

Für Aristoteles nämlich ist die Kreisbewegung als ‚vollkommenste Bewegung in der Sphäre des Bewegteins‘ [so Wolfgang Iser] die nächstliegende Möglichkeit des materiellen Seienden, die Vollkommenheit des Göttlichen [...] nachzubilden. In der Rückkehr in seinen punktförmigen Anfang nach dem linearen Hinausgehen in den Raum findet das Seiende in der Form des Kreises zu sich zurück und schließt sich mit sich – gemäß der ewigen Harmonie der Gleichheit des Abstandes seiner Bewegung zum Zentrum des Kreises – zusammen. Es kehrt heim zu sich in seinen Anfang, um damit einerseits die Zeit seiner Abwesenheit aufzuheben und den Umlauf wieder zu beginnen, sodass ihm derart die Ewigkeit aufzugehen scheint. Andererseits jedoch gelangt es als Anderes zu sich wieder bei sich an, d.h. es hat das Anderssein des Umlaufs in sich aufgenommen. Es verharrt somit trotz der Aufhebung seiner Bewegung in der Heimkehr nicht bewegungslos auf der Stelle, sondern reichert im Umlauf sein Sein mit der Veränderung der Bewegung an, von der es geprägt bleibt. Erst durch diese fällt ihm schließlich das Eigene des Ursprungs in vollständiger

⁸⁾ PAUL CELAN, Die Gedichte. Neue kommentierte Gesamtausgabe in einem Band. Mit den zugehörigen Radierungen von GISELE CELAN-LESTRANGE, hrsg. und kommentiert von BARBARA WIEDEMANN, Berlin 2018 (= NKG), S. 170f.

⁹⁾ ARISTOTELES, Physik VIII, 8; *Metaphysik* X, 1; XII, 6.7.

Weise zu: Wieder bei sich sein, das heißt genau den eigenen Anfang in Besitz zu nehmen, der sich nur dem Heimkehrenden in wahrhafter Weise zur Verfügung gibt. Die symbolische Logik der Kreisbewegung verbindet damit die höchsten Ideen von Ewigkeit und Zeitlichkeit, Kontinuität und Weiterentwicklung, Identität und Andersheit. Man könnte gar mutmaßen, dass jede konkrete Heimkehr an dem metaphysischen Glücksversprechen partizipiert, das nach Aristoteles dem Begehren alles Seienden innewohnt, welches in der Kreisbewegung dem Göttlichen sich gleichzumachen sucht.¹⁰⁾

So fasst Jan Urbich in seiner 2020 erschienenen „Kurze[n] Problemgeschichte“ mit dem Titel ›Heimwärts kam ich spät gezogen. Das Subjekt der Heimkehr in Dichtung und Philosophie der Moderne‹ die für das abendländische Denken so grundlegende Figur der Heimkehr zusammen. Ohne dass Urbich an dieser Stelle auf Celans ›Meridian‹ eingeht, erscheint die Parallele in seiner Beschreibung des auf Aristoteles zurückgeführten Modells frappierend. Ebenso auffällig erscheint die Differenz zwischen der von Urbich beschriebenen Heimkehr als Bedingung der Möglichkeit „das Eigene des Ursprungs“, „den eigenen Anfang [in vollständiger Weise] in Besitz zu nehmen“ und Celans dem ›Meridian‹ *zwingend* eingeschriebenen Gedanken der Berührung und Begegnung als Bedingung von Sprache – Sprache im Sinne eines *Sprechens* –, und damit als *conditio sine qua non* des Gedichts als einer Gestalt des Menschlichen, als einer Gestalt dessen, der spricht. Celans ›Heimkehr‹ ist selbst und gerade da, wo er deutlich macht, dass sie nicht mehr an einen Ausgangspunkt zurückführt, sondern zum wesentlichen Bestimmungselement der (Bewegung der) Dichtung geworden ist, von diesem *poethischen* Konzept von Sprache nicht zu trennen.

Ein Gedicht Celans, das explizit den Titel ›Heimkehr‹¹¹⁾ trägt, ist noch vor Abfassung der Büchner-Preis-Rede entstanden und 1959 im Band ›Sprachgitter veröffentlicht worden. Unzweifelhaft beschreibt auch dieses Gedicht einen jener ›Wege, die man mit Gedichten geht‹, „Wege einer Stimme zu einem wahrnehmenden Du, [...] auf der Suche nach sich selbst ... Eine Art Heimkehr.“¹²⁾ Nicht immer jedoch sind Celans Gedichte im Sinne seiner Büchner-Preis-Rede gelesen worden. Im Folgenden möchte ich verschiedene Konstellationen rekapitulieren, in denen dieses Gedicht nach 1960 gelesen wurde. Diese Konstellationen stellen das Gedicht in durchaus unerwartete, mit der Poetik des Autors inkompatible Kontexte, die das zeitgenössische Verständnis, das ihnen entgegengebracht wurde, zugleich dokumentieren und lenken. Zuweilen sind es Kontexte, die dem *emphatischen* Begriff von Heimkehr diametral entgegenstehen, wie ihn Celan in der Büchner-Preis-Rede explizit gemacht hatte und

¹⁰⁾ JAN URBICH, „Heimwärts kam ich spät gezogen“. Das Subjekt der Heimkehr in Dichtung und Philosophie der Moderne. Eine kurze Problemgeschichte, Göttingen 2020.

¹¹⁾ NKG, S. 98.

¹²⁾ CELAN, Gesammelte Werke in 5 Bänden, Bd. 3 (zit. Anm. 1), S. 201.

wie er im Laufe der 1960er Jahre in der Praxis der politischen Öffentlichkeit immer mehr usurpiert wurde.¹³⁾ An diesen geradezu extrem wirkenden Beispielen lässt sich zeigen, so mein Argument, wie weit selbst ein gebildetes Lesepublikum davon entfernt war, Celans Poetik zu folgen. Dennoch konnte selbst die krasse Miss-Kontextualisierung die poetische Ausdruckskraft von Celans Gedicht nicht in Frage stellen.

Celan selbst hatte schon früh auf die entscheidende Bedeutung der Kontexte, in denen Gedichte erscheinen, hingewiesen:

Sehen Sie, es fällt mir schwer, die Gedichte aus ihren Zusammenhängen – es sind Lebenszusammenhänge – zu lösen; die Zeit ordnet, gliedert und wählt besser als der beste Geschmack; am liebsten sind mir die Gedichte in ihrer ursprünglichen Nachbarschaft, mit ihren ursprünglichen Pausen und Zäsuren.

Dies schreibt Celan am 20. Dezember 1964 an einen Mitarbeiter des S. Fischer Verlages.¹⁴⁾ Wenig später kehrt er dem Verlag verärgert den Rücken. Einer der Gründe, die dafür angeführt werden, ist die unautorisierte Verwendung von, so Celan, „willkürlich herausgebrochenen“ Versen aus einem seiner Gedichte als Motto für eine im Verlag 1965 erschienene Anthologie.¹⁵⁾ Das Gedicht habe „mit dem von Hans Rauschnig herausgegebenen Band nichts, aber auch gar nichts gemein.“ Celan sieht in solcher Praxis „nicht zuletzt auch eine Irreführung des Lesers“.¹⁶⁾ Das Beispiel ist kein Einzelfall: Zusammenhänge, in denen Celans Gedichte stehen, respektive die Kontexte, in die sie gestellt werden, werfen unweigerlich ein Licht auch auf sie und konditionieren die Art, in der sie rezipiert werden. Mit Recht wehrte sich Celan gegen einen missbräuchlichen Umgang mit seinen Gedichten. Können Kontexte ausdrucksstarke Texte wie das Gedicht ›Heimkehr‹ usurpieren, oder sind sie nicht eher Marker für das Verständnis, das ihnen jeweils entgegengebracht wird?

Das vermutlich bereits im Dezember 1955 entstandene ›Heimkehr‹ ist ein

¹³⁾ Dies betrifft im engeren Sinn vor allem die Umstände und Folgen der gegen ihn gerichteten Plagiatsvorwürfe der Witwe Goll. Vgl. dazu Paul Celan – Die Goll-Affäre. Dokumente zu einer ›Infamie‹. Zusammengestellt, herausgegeben und kommentiert von BARBARA WIEDEMANN, Frankfurt/M. 2000.

¹⁴⁾ Brief an ERNST-PETER WIECKENBERG, 20. Dezember 1964. NKG, 846; wieder in PAUL CELAN, „Etwas ganz und gar Persönliches“. Briefe 1934–1970. Ausgewählt, herausgegeben und kommentiert von BARBARA WIEDEMANN, Berlin 2019 (= PCB), S. 683.

¹⁵⁾ Es handelt sich um die von HANS RAUSCHNIG herausgegebene Anthologie: 1945. Ein Jahr in Dichtung und Bericht, Frankfurt/M. 1965. Die Verse aus dem Gedicht ›Mit allen Gedanken‹ (NKG, S. 134): „Wer/ sagt, dass uns alles erstarb,/ da uns das Aug brach?/ Alles erwachte, alles hob an.“ wurden, wie Celan im Schreiben vom 29.4.1965 an den Geschäftsführer der Verlags, Janko von Musulin, moniert, in einer redaktionellen Notiz fälschlicherweise dem Gedicht ›Zwölf Jahre‹ (ebenda) zugeordnet. Vgl. PCB, S. 706f. Gut ein Jahr später teilt Celan dann in seinem letzten Brief an Gottfried Bermann Fischer seine Absicht mit, sich vom Verlag zu trennen (ebenda, S. 741).

¹⁶⁾ Ebenda, S. 707.

Gedicht von starker Emotion. Es spricht explizit vom Gefühl, von einem Gefühl „vom Eiswind herübergeweht“ beim Blick über eine von Schnee und Eis bedeckte Landschaft.¹⁷⁾ Das Gedicht beschreibt diese Landschaft, zugleich spricht es davon, „was den Augen so weh tut“. Was den Augen so weh tut, wird wahrnehmbar *angesichts* der Hügel, die unter dem Schnee hervortreten. Was jeder der Hügel birgt bleibt jedoch „unsichtbar“. Im betrachtenden Abtasten wird die zunächst abstrakt und „endlos“ wirkende Schneelandschaft mit der „Schlittenspur des Verlorenen“ konkretisiert: „Hügel um Hügel“ kann etwas „heimgeholt“ werden: „ein ins Stumme entglittenes Ich“.¹⁸⁾ Heimgeholt ins Hier und Heute aber wird *jedes* dieser darunter liegenden Ichs, „Hügel um Hügel“, und doch ist es immer nur eines, ein ganz bei sich selbst bleibendes, „ins Stumme entglittene“, der Ansprache und der Antwort nicht mehr zugängliche „Ich“. Der empathische Blick verwandelt das Verlorene, ermöglicht dem, was nur noch als Hauch wahrgenommen werden kann, schließlich in der letzten Strophe eine Verankerung, zum Signum der Sym-pathie, der Begegnung, und zugleich – in der Befestigung des Fahmentuchs – zum Bekenntnis zu werden. „Verloren war Unverloren, / das Herz ein befestigter Ort“ wird Celan Jahre später in einem Gedicht der ›Niemandrose‹ schreiben.¹⁹⁾ Es ist dasselbe Ereignis hier, wenn auch nicht an einem hellen Augustnachmittag, sondern im Winter. Es ist eine Epiphanie, derselbe Moment einer intensiv *gefühlten* Präsenz der Toten. Es ist ein Akt der Sym-pathie, die diejenigen, die nicht mehr heimkehren können, heimholt in der Bewegung des Gedichts: eine Begegnung mit den Toten an einem Ort, wo keine Sprache mehr möglich ist, die zur Bergung der Toten im Sprechen des Gedichts wird: ›Heimkehr‹ im Gedicht.

Das Gedicht wurde von Celan selbst mehrfach sorgfältig kontextuali-

¹⁷⁾ Der Begriff „Gefühl“ erscheint nicht allzu oft in Celans Gedichten, weist aber eine erstaunliche Konsistenz in seinen Bildkontexten auf, vgl. „Wandergestalt des Gefühls.“ (›Dunkles Aug im September‹, NKG, S. 39); „Ein schöner Kahn ist der Sarg, geschnitzt im Gehölz der/ Gefühle.“ (›Nachtstrahl‹, NKG, S. 42); „Im Namen der Drei, / die einander befehlen, bis/ der Himmel hinabtaucht ins Grab der Gefühle,“ (›Vor einer Kerze‹, NKG, S. 77); „Gefühl, das des Wegs kam. Andere, viele, / ortlos und schwer aus sich selbst: erblickt und umgangen“; „Und einmal (wann? auch dies ist vergessen): / den Widerhaken gefühlt, / wo der Puls den Gegentakt wagte.“ (›Allerseelen‹, NKG, S. 111); „Weissgrau / aus- / geschachteten steilen / Gefühls.“ (›Weißgrau‹, NKG, S. 181); „Das ausgeschachtete Herz, / darin sie Gefühl installieren“ (›Das ausgeschachtete Herz‹, NKG, S. 240); „Gefühle, frost- / gespindelt,“ (›Schaltjahrhunderte‹, NKG, S. 307); „Die Abgründe streunen: / Summkies –: / dem kommst du bei / mit Taubheitsgefühlen / und Unschlaf“ (›Die Abgründe streunen‹, NKG, S. 501).

¹⁸⁾ Ich lese „heimgeholt“ hier als Ergebnis eines Schauens, das das Gedicht vollführt. Dieses Geschehen erscheint analog zur Formulierung in Celans Gedicht ›Ein Auge, offen: vom Sommer 1958 (publiziert ebenfalls im Band ›Sprachgitter‹): „Die Träne, halb, / die schärfere Linse, beweglich, / holt dir die Bilder.“ (NKG, S. 113). Vgl. auch das dritte nach ›Heimkehr‹ an das Ende des zweiten Binnenzyklus von ›Sprachgitter‹ gesetzte Gedicht ›Schliere: „Schliere im Aug: / von den Blicken auf halbem / Weg erschautes Verloren“ (NKG, S. 100).

¹⁹⁾ NKG, S. 154.

siert, zunächst im Zuge der Niederschrift: Eine frühe Fassung, so Barbara Wiedemann in ihrem Kommentar zur Gesamtausgabe, „befindet sich auf einem Weihnachtsgruß“, den er von dem befreundeten Ehepaar Hanne und Hermann Lenz erhalten hatte, „zusammen mit einem Entwurf zu[m später von Celan nicht veröffentlichten Gedicht] *Auch wir wollen sein*“.²⁰⁾ Dem Ehepaar Lenz übergab er „vermutlich im September 1956“²¹⁾ einen weiteren Entwurf von ›Heimkehr‹, bevor er das Gedicht neben ›Mit Brief und Uhr‹ und ›Unter ein Bild von Vincent van Gogh in der Zeitschrift ›Akzente‹ veröffentlichte,²²⁾ auch damit einen eigenen Kontext stiftend. Die drei Gedichte waren Celans Beitrag zu einem der nach Kriegsende veranstalteten deutsch-französischen Schriftstellertreffen gewesen, das vom 28. April bis 2. Mai 1956 in Vézelay stattfand.²³⁾ Weil es dabei auch zu einem antisemitischen Zwischenfall kam, ist das Treffen für die Werkgeschichte Celans in mehrfacher Hinsicht von schwerwiegender Bedeutung.²⁴⁾ Das Thema des Treffens, „Dichtung und Realismus. Der Schriftsteller vor der Wirklichkeit“, wurde von den Teilnehmern – Kritikern und Autoren aus Deutschland und Frankreich –, unterschiedlich aufgefasst. Einen Teil der Stellungnahmen veröffentlichte wenige Monate später die Zeitschrift ›Akzente‹. Ilse Aichinger und Paul Celan waren mit Gedichten vertreten.²⁵⁾ ›Heimkehr‹ wird damit *nach* seiner Entstehung, nun aber in einem weiteren

²⁰⁾ PAUL CELAN – HANNE und HERMANN LENZ, Briefwechsel, hrsg. von BARBARA WIEDEMANN in Verbindung mit HANNE LENZ, Frankfurt/M. 2001 (= PC/HHL), S. 62f.; NKG, S. 744.

²¹⁾ Ebenda.

²²⁾ Akzente H. 3 (1956), S. 300–302.

²³⁾ Zur Geschichte und Organisation der Treffen vgl. MARTIN STRICKMANN, Deutsch-französische Schriftstellertreffen, in: NICOLE COLIN, CORINE DEFRANCE, ULRICH PFEIL und JOACHIM UMLAUF (Hrsgg.), Lexikon der deutsch-französischen Kulturbeziehungen nach 1945, 2. überarbeitete und erweiterte Auflage, Tübingen 2015, S. 196–198.

²⁴⁾ Die Äußerung, sie könne Juden nicht riechen, hatte Rosemarie Laubach, die Frau eines der Organisatoren, vor dem Treffen gemacht, und sich später dafür entschuldigt. Der Vorfall veranlasste Celan nicht nur, an künftigen Treffen nicht mehr teilzunehmen. Er belastete auch sein Verhältnis zu anderen Teilnehmern, u. a. zu Paul Schallück, von dem er sich damals nicht genügend unterstützt sah. Vgl. dazu u. a. PAUL CELAN, Briefwechsel mit den rheinischen Freunden Heinrich Böll, Paul Schallück und Rolf Schroers. Mit einzelnen Briefen von Gisèle Celan-Lestrange, Ilse Schallück und Ilse Schroers, hrsg. und kommentiert von BARBARA WIEDEMANN, Berlin 2011, Dossier S. 374ff., sowie die Briefwechsel PC/HHL, S. 49f.; Paul Celan – Gisèle Celan-Lestrange, hrsg. von BERTRAND BADIOU und ERIC CELAN. Übersetzt von EUGEN HELMLÉ und BARBARA WIEDEMANN, Frankfurt/M. 2001, Bd. 2, S. 95. Vgl. dazu BARBARA WIEDEMANN, „Dichtungen an Stelle von theoretischen Äußerungen“? Ilse Aichinger, Paul Celan und die Wirklichkeit des deutsch-französischen Schriftstellertreffens in Vézelay, in: CHRISTINE FRANK und SUGI SHINDO (Hrsgg.): Konstellationen österreichischer Literatur: Ilse Aichinger, Wien 2023 [in Vorbereitung].

²⁵⁾ Vgl. die redaktionelle Notiz: „Ilse Aichinger und Paul Celan sandten uns Dichtungen an Stelle von rhetorischen Äußerungen.“ Akzente H. 3 (1956), S. 303. Celans Gedichte wurden ganz vorne im Heft, noch vor diese Notiz platziert, Aichingers Gedicht folgte auf die Stellungnahme ihres Mannes Günter Eich: ›Einige Bemerkungen zum Thema Literatur und

„Lebenszusammenhang“ stehend, Teil von Celans poetischer Positionsbestimmung in Bezug auf das in Vézelay diskutierte Thema „Der Schriftsteller vor der Realität“, wie es die ›Akzente‹, einer Formulierung Günter Eichs folgend, später überlieferten.²⁶⁾ Dass das Gedicht ›Heimkehr‹, wie seine anderen Gedichte auch, eine Bezugnahme auf genau die Realität artikuliert, mit der sich Celan konfrontiert sah, erscheint evident.

Im Band ›Sprachgitter‹ stellte Celan ›Heimkehr‹ dann achronisch in Bezug auf die Entstehungsdaten zwischen die Gedichte ›Unter ein Bild‹ (entstanden am 29. Juli 1955) und ›Unten‹ (entstanden am 21. Oktober 1955), genau in die Mitte des zweiten Binnenzyklus. Auch die beiden darauf folgenden Gedichte ›Heute und morgen‹ (6. März 1955) und ›Schliere‹ (30. August 1955) waren bereits vor ›Heimkehr‹ entstanden.²⁷⁾ Das Gedicht ›Auch wir wollen sein‹ hingegen, das ›Heimkehr‹ zu Anfang begleitet hatte, wurde später nicht in ›Sprachgitter‹ aufgenommen. Celan hatte es zusammen mit einer Radierung seiner Frau an das Ehepaar Lenz versandt; ein anderer Abzug war an Gotthold Müller von der Deutschen Verlagsanstalt (seinem damaligen Verlag) gegangen, der Gedicht und Radierung später zu Werbezwecken benutzte. In einem Brief vom 10. August 1958 an Müller verwarft sich Celan gegen eine solche Nutzung und betont, es handle sich um ein „nicht für die Veröffentlichung bestimmtes Gedicht – bitte entreißen Sie es der Werbung“.²⁸⁾

II.

Die unautorisierte Verwertung künstlerischer Produkte wird heutzutage zweifellos strenger verfolgt als zu Lebzeiten Celans. Wenn die Autoren ihre Rechte an den Verlag abgetreten hatten, war durchaus mit dem vom Verlag geneh-

Wirklichkeit, S. 313–315. Weitere kritische und literarische Beiträge des umfangreichen Hefts kamen u.a. von Roland Barthes (›Probleme des literarischen Realismus‹, S. 303–307), Luc Estang (›Streitgespräch um einen Goldfisch‹, S. 310–313), Alain Robbe-Grillet (›Für einen Realismus des Hierseins‹, S. 316–318), Walter Höllerer (›Mauerschau‹, S. 320–323), Hans Bender (›Worte, Bilder, Menschen‹, S. 325–327). Von Cyrus Atabay wurde das zweiteilige Gedicht ›Heimkehr‹ gedruckt (S. 339f.), das sich im Genre der ›Heimkehrer‹-Literatur am Ende des ersten Teils auf „Ithaka“, am Ende des zweiten Teils auf „weiße Rosen“ beruft.

²⁶⁾ In seiner ›Ansprache zur Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen‹ formulierte Celan zwei Jahre später eine historisch begründete poetologische Stellungnahme zum Thema des Treffens von Vézelay. Vgl. PAUL CELAN, Werke. Historisch-kritische Ausgabe, hrsg. von ANDREAS LOHR und HEINO SCHMULL, Bd. 15.1, Frankfurt/M. 2014, S. 23–25.

²⁷⁾ Alle Angaben nach NKG, S. 743–746.

²⁸⁾ NKG, S. 1068. Das Gedicht lautet: „Auch wir wollen sein,/ wo die Zeit das Schwellenwort spricht,/ das Tausendjahr aus dem Schnee steigt,/ das wandernde Aug/ ausruht im eignen Erstaunen/ und Hütte und Stern/ nachbarlich stehn in der Bläue,/ als wäre der Weg schon durchmessen.“ NKG, S. 412.

migten Wiederabdruck an anderen Orten zu rechnen – offensichtlich auch ohne die Autoren davon in Kenntnis zu setzen. Das Gedicht ›Heimkehr‹ liefert dafür ein kurioses Beispiel. Im Verlauf der sechziger Jahre, also noch zu Lebzeiten Celans, erscheint es zweimal in der renommierten Zeitschrift ›Westermanns Monatshefte‹, einmal in der Novemberausgabe des Jahres 1963, und einmal in der Dezemberausgabe des Jahres 1968.²⁹⁾ Die Kontexte sind jeweils unterschiedlich. In beiden Fällen wird das Gedicht an das Ende der Seite gerückt. Es wirkt wie ein Lückenfüller, weil es jeweils auf halber Seite unter dem Schlussabsatz eines fortlaufenden Textes zu stehen kommt. Zweifellos soll das Gedicht diesem Text thematisch korrespondieren, dennoch steht es für sich. Im ersten Abdruck erscheint das Gedicht auf der linken Druckseite. Der auf der rechten Seite folgende nächste Beitrag der Zeitschrift ist eine Erzählung von Jorge Luis Borges: ›Der Tote‹, die nur dem Titel nach das vorausgegangene Thema fortführt.³⁰⁾ Beim zweiten Abdruck von ›Heimkehr‹ in dieser Zeitschrift endet der vorausgehende Artikel auf der rechten Seite. Celans Gedicht versiegelt ihn gleichsam. In beiden Fällen erscheinen das Gedicht und der Text, den das Gedicht abschließt, jeweils auf einer Doppelseite ohne Abbildungen. Dies fällt deshalb besonders auf, weil die illustrierte Zeitschrift so betont Wert auf die hohe künstlerische und technische Qualität ihrer Abbildungen legt. Jedem Heft sind neben Fotos in Schwarzweiß und in Multicolor jeweils acht Farbtafeln und weitere farbige Abbildungen von Kunstwerken in Kunstdruckqualität beigelegt.³¹⁾

Das Cover des Novemberhefts von ›Westermanns Monatsheften‹ des Jahres 1963 ziert eine englische Jagdszene aus dem 19. Jahrhundert, ein Motiv aus der Serie von acht beigehefteten Farbtafeln ›To the Crack Riders of England‹, das ein Wasserhindernisrennen an der Themse vom Februar 1834 zeigt.³²⁾ Das Heft eröffnet mit der Erzählung ›Der Erfolglose‹ von Paul Schallück,³³⁾ gefolgt von der Satire ›Abonniert auf fette Jahre‹ des Wirtschaftsjournalisten, Feuilletonis-

²⁹⁾ Westermanns Monatshefte, 104. Jahrgang, H. 11 (November 1963), S. 78; Westermanns Monatshefte, 109. Jahrgang, H. 12 (Dezember 1968), S. 73.

³⁰⁾ Westermanns Monatshefte, November 1963, S. 79. Es geht um die Geschichte eines argentinischen Bandenführers und seines Herausforderers, welcher schon lange von den anderen als „tot“ angesehen wird, bevor er am Ende erschossen wird.

³¹⁾ Westermanns Monatshefte, die mit dem Februarheft 1987 ihr Erscheinen einstellten, war eine gut etablierte deutsche Kulturzeitschrift nach englischem Vorbild, die seit Oktober 1856 monatlich erschien (mit Ausnahme der Jahre 1944–1948). Sie begleitete die bürgerliche Phase der deutschsprachigen Kultur nahezu kontinuierlich und bietet einen eindrucksvollen Spiegel des kulturellen Selbstverständnisses der jeweiligen Zeit. Eine kritische Evaluierung der Nachkriegsphase in der über 130 Jahre umfassenden Geschichte dieser Zeitschrift steht noch aus.

³²⁾ Westermanns Monatshefte, November 1963, S. 69f.

³³⁾ Ebenda, S. 5–11. Zur Beziehung Celans zu Schallück vgl. CELAN, Briefwechsel mit den rheinischen Freunden (zit. Anm. 24).

ten und Erfolgsautors Hellmut Holthaus.³⁴⁾ Der während des Dritten Reichs von Holthaus gemeinsam mit Wilhelm Utermann herausgegebene Band: ›Das Reich Adolf Hitlers‹ – ein Bildbuch vom Werden Großdeutschlands 1933–1940 (Franz Eher Verlag, München 1940) wurde nach Kriegsende auf die Liste der auszusondernden Bücher gesetzt.³⁵⁾ Neben weiteren literaturbezogenen Beiträgen liefert das Heft unter anderem noch aktuelle Reportagen aus Warschau³⁶⁾ und Berlin.³⁷⁾

Von Redakteur Michael Neumann stammt der Beitrag ›Versöhnung über den Gräbern‹, an dessen Schluss dann Celans Gedicht ›Heimkehr‹ platziert ist.³⁸⁾ Anlässlich einer vom Volksbund Deutscher Kriegsgräberfürsorge für Journalisten organisierten Besichtigungstour deutscher Kriegsgräber in Belgien und den Niederlanden berichtet Neumann über die Schwierigkeiten, die Gräber der Millionen im Zweiten Weltkrieg gefallenen Soldaten zu ermitteln, zu pflegen und in allgemein zugängliche Soldatenfriedhöfe zu verwandeln. Achtzehn Jahre nach Kriegsende sei dies an den meisten jenseits des Eisernen Vorhangs gelegenen Standorten bereits weitgehend gelungen, oft unter Beteiligung jugendlicher Freiwilliger, während die Gräber in den Staaten des Ostblocks allen verfügbaren Informationen nach kaum betreut würden und den Verbliebenen in der Regel unzugänglich seien. Der Artikel wird illustriert unter anderem mit einer ganzseitigen Karte von Europa und dem Mittelmeerraum in Schwarzweiß, in der durch unterschiedlich große Kreuze die Anzahl der deutschen Kriegstoten symbolisiert und so plastisch vor Augen geführt wird.³⁹⁾ Im Artikel selbst heißt es dazu:

Noch heute kann niemand sagen, wie viele Deutsche dem Zweiten Weltkrieg zum Opfer gefallen sind, und mit Sicherheit wird man auch niemals eine genaue Zahl erfahren. Jüngste Schätzungen sprechen von 4 300 000 Toten und Vermissten der ehemaligen deutschen Wehrmacht. Zu dieser wahrhaft grauenvollen Zahl müssen aber auch noch die Opfer der Zivilbevölkerung gerechnet werden. In den Bombenangriffen auf die deutschen Städte, auf den großen Fluchttrecks, in der Verschleppung und als Opfer politischer, rassischer und religiöser Verfolgung starben nicht weniger als 3 500 000 Deutsche. [...] Und auf der anderen Seite: nach sechs Kriegsjahren beklagten die westlichen Alliierten

³⁴⁾ Ebenda, S. 11f.

³⁵⁾ Vgl. <https://de.wikipedia.org/wiki/Hellmut_Holthaus> [27.04.2023].

³⁶⁾ HANSJAKOB STEHLE, Warschau – europäische Metropole im Osten, in: Westermanns Monatshefte, November 1963, S. 15–25. Es handelt sich um einen ausgewogenen, positiven Bericht über die aktuelle Situation in Warschau vom langjährigen FAZ-Korrespondenten in der Stadt, der „zu den publizistischen Wegbereitern der Versöhnungspolitik Willy Brandts“ gehört haben soll (so der Nachruf in: Die Zeit vom 12. Februar 2015, S. 2).

³⁷⁾ HORST VON SCHLICHTING, „Berlin zieht an“, eine Reportage über die Modeindustrie „in der ehemaligen Reichshauptstadt“, in: Westermanns Monatshefte, November 1963, S. 54–63.

³⁸⁾ Ebenda, S. 67–78. Die Genehmigung des S. Fischer Verlages wird auf S. 145 nachgewiesen.

³⁹⁾ Ebenda, S. 71.

1 300 000 Opfer, Polen 5 900 000, die Sowjetunion über zwanzig Millionen.⁴⁰⁾

Dass Neumann in der Karte noch einmal das ganze Ausmaß des deutschen Eroberungskriegs vor Augen führt, wird nicht kommentiert. Bemerkenswert an seiner Auflistung der Kriegstoten erscheint unter anderem, dass er hier die jüdischen Opfer von den Kriegstoten nicht trennt, und dass er sie innerhalb der Gruppe der „Opfer politischer, rassischer und religiöser Verfolgung“ erst an letzter Stelle nach den Opfern der Bombenangriffe, der Flucht und der Verschleppung nennt. Zur Illustration begleiten den Artikel Fotos in Schwarzweiß und in Farbe (zwei Doppelseiten), die die verschiedenen Modi der Soldatenfriedhöfe respektive des Gefallenengedenkens in unterschiedlichen Staaten veranschaulichen. Sie werden kombiniert mit melancholischen Landschaftsbildern, mit anrührenden Trauerszenen, sowie mit Bildern von Jugendlichen, die im Sommer Freiwilligenarbeit bei der Kriegsgräberfürsorge im Dienst der Völkerverständigung leisten. Neumann endet seinen Beitrag mit dem eindringlichen Ausdruck des Bedauerns darüber, dass die Zugänglichkeit deutscher Kriegsgräber im Osten noch immer nicht gewährleistet sei. Von der Unmöglichkeit, den in den Konzentrationslagern Umgekommenen oder in offenem Gelände Erschossenen ein Grab zu richten, spricht der Artikel nicht.⁴¹⁾ Das Wort „jüdisch“ kommt im ganzen Heft nicht vor, auch nicht in der redaktionellen Notiz zum Autor des Gedichts, dessen Existenz hier wohl unfreiwillig in die Vergangenheit gerückt wird.⁴²⁾ Ein groteskerer Kontext für Celans Gedicht ›Heimkehr‹ lässt sich kaum denken. Dass Celan dem Wiederabdruck seines Gedichts in diesem Kontext – gleichsam als Unterschrift unter die Anliegen deutscher Kriegsgräberfürsorge, die der jüdischen Toten so explizit nicht gedenkt – zugestimmt hätte, erscheint ausgeschlossen. Die Publikation an diesem Ort und in diesem Kontext bezeugt nicht allein, wie Celans Lyrik in der Bundesrepublik von einem gebildeten Publikum geschätzt und zugleich verkannt wurde. Gerade ein Gedicht Celans hier abzudrucken, lässt sich, liest man die von der Redaktion gestaltete Textumgebung inklusive der Angaben zum Autor genau, als ein Akt bewusster Verdrängung deuten.

⁴⁰⁾ Ebenda, S. 73f.

⁴¹⁾ Ebenda, S. 78.

⁴²⁾ Vgl. die nicht ganz korrekte Darstellung: „PAUL CELAN (›Heimkehr‹), Lyriker, 1920 in Czernowitz/Bukowina geboren, studierte 1938 Medizin in Paris, dann in Bukarest, floh 1947 nach Wien, übersiedelte 1948 nach Paris, wo er vor allem als Sprachlehrer und Übersetzer – aus dem Russischen und Französischen – tätig war; er veröffentlichte die Gedichtbände ›Der Sand aus den Urnen‹, ›Mohn und Gedächtnis‹, ›Von Schwelle zu Schwelle‹ und ›Sprachgitter‹.“ Das Epitheton ‚deutsch‘ für den Lyriker fehlt hier ebenso wie der Hinweis auf den Büchner-Preis (1960) und den gerade (im Oktober 1963) erschienenen Gedichtband ›Die Niemandsrose‹. Im Vergleich dazu wird im Anschluss an diese Notiz Jorge Luis Borges als „bedeutendster argentinischer Schriftsteller der Gegenwart“ vorgestellt (ebenda, S. 144).

III.

1968 holt die Redaktion von ›Westermanns Monatshefte‹ dasselbe Gedicht noch einmal aus der Schublade. Nur fünf Jahre später sieht die Situation in der Bundesrepublik anders aus. Im Oktober 1963 war die Adenauer-Ära durch den Rücktritt des Bundeskanzlers zu Ende gegangen. Im Dezember 1963 begann der erste Auschwitz-Prozess, dessen Urteile im August 1965 gesprochen wurden. Seit der Erschießung Benno Ohnesorgs am 2. Juni 1967 hatten in Deutschland die sogenannten Studentenunruhen begonnen; das Jahr 1968 gilt als Inbegriff internationaler Revolte, die auch durch die Auseinandersetzung mit dem Faschismus und den Verantwortlichen des Zweiten Weltkriegs motiviert war. Währenddessen bereitete die 1967 gegründete „Sozialdemokratische Wählerinitiative“, zu der u.a. Günter Grass, Siegfried Lenz, Ingeborg Bachmann und Paul Schallück beitrugen, durch ihre intensive öffentliche Unterstützung Willy Brandts die sozialdemokratische Wende in der Bundestagswahl 1969 vor.

Nichts davon spiegelt sich im Dezemberheft von ›Westermanns Monatshefte‹, dessen goldunterlegtes Titelbild ›Die heilige Geburt‹ in einer Darstellung von Botticelli zielt. Die dem Heft regelmäßig beigegebenen acht Farbtafeln widmen sich dieses Mal dem Isenheimer Altar, der laut Redaktionsnotiz „in Europa als der Inbegriff des ‚Deutschen‘ gilt“.⁴³⁾ Schon an der glanzvollen Aufmachung ist dem Heft der unterdessen vollzogene ökonomische Wandel anzusehen: Das Bruttoinlandsprodukt der Bundesrepublik ist 1968 gegenüber dem Wert von 1963 um knapp fünfzig Prozent gestiegen.⁴⁴⁾ Im Kontext der sich etablierenden Wohlstandsgesellschaft verwundert nicht, wenn Hans Eckart Rübesamen unter der Überschrift: ›Wedeln erst im nächsten Winter eine Reportage über die neue Massenmode der Skiferien liefert.‹⁴⁵⁾ Es ist dieser Beitrag, dem Celans Gedicht ›Heimkehr‹ nun angehängt wird.⁴⁶⁾ Rübesams ›Vorwort zum Skiurlaub‹, wie es im Untertitel heißt, ist anschaulich geschrieben und wendet sich mit sehr konkreten Informationen über alpine Skiorte und zu erwartende Kosten an ein mittelständisches Publikum, das für die Freuden des Skiurlaubs gewonnen werden will. Den nur knapp drei Druckseiten um-

⁴³⁾ Westermanns Monatshefte, Dezember 1968, S. 3.

⁴⁴⁾ Von 195,4 auf 272,66 Milliarden Euro. Der Vergleichswert für Gesamtdeutschland 2018: 3.344 Milliarden Euro. <<https://de.statista.com/statistik/daten/studie/4878/umfrage/bruttoinlandsprodukt-von-deutschland-seit-dem-jahr-1950/>> [27.04.2023].

⁴⁵⁾ Westermanns Monatshefte, Dezember 1968, S. 67–73. Hans Eckart Rübesamen (geb. 1927) machte sich einen Namen als Verleger und Autor von Büchern über den Alpentourismus.

⁴⁶⁾ Dieses Mal wird neben der Referenz auf den Band ›Sprachgitter‹ als Quelle des Gedichts über Celan folgendes mitgeteilt: „PAUL CELAN (›Heimkehr‹), 1920 in Czernowitz/Bukowina geboren, studierte zunächst Medizin, dann Germanistik und Sprachwissenschaft. Heute gehört er zu den namhaftesten deutschen Lyrikern. 1960 erhielt er den Büchner-Preis. Zu seinem Werk gehören auch Übersetzungen französischer und russischer Lyrik“ (ebenda, S. 150).

fassenden Text begleiten neben einem ganzseitigen Aufmacher in Schwarzweiß farbige Abbildungen auf zwei Doppelseiten, die ausruhende Skifahrer beim Sonnenbad auf der hochalpinen Terrasse nebst spektakulären Bergansichten und begehbaren Skipisten präsentieren. Glanz und Freude, die diese Bilder ausstrahlen, verführen dazu, in Celans Gedicht ›Heimkehr‹ vor allem „Schneefall“, „Weithin gelagertes Weiß“, „Schlittenspur“, „Hügel“, „Pflock“, „Eiswind“ und „Fahnentuch“ wahrzunehmen, den vielleicht etwas melancholischen Ton möglicherweise zu überhören und an das gemütliche Zuhause zu denken, in das man nach einem anstrengenden und durchfrorenen Skitag wieder einkehrt.

Ist es das, wovon das Gedicht Celans spricht? Zweifellos sagt die zweimalige Publikation desselben Gedichts in ›Westermanns Monatsheften‹ etwas aus über den Stand der öffentlichen Wahrnehmung der Dichtung Celans in den sechziger Jahren in der Bundesrepublik – in eben jenen Jahren, in denen er auch unter dem Eindruck der öffentlichen Diffamierung seiner Person und seiner Dichtung mehrfach psychische Zusammenbrüche erlitt und immer wieder über Monate hinweg klinisch behandelt werden musste. Kontextualisierendes Lesen ermöglicht hier, wo die Publikation eines Gedichts in einem konkret datierbaren und von Vertretern des Kulturbetriebs bewusst gestalteten Kontext erfolgt, Aussagen über den Warenwert kultureller Produkte zu diesem Zeitpunkt und an diesem Ort zu machen. Auch die Gedichte Celans waren nicht dagegen gefeit, in einer Weise vermarktet zu werden, die Horkheimer und Adorno bereits zwei Jahrzehnte zuvor unter dem Schlagwort „Kulturindustrie“ entlarvt hatten.⁴⁷⁾ Die theoretische Auseinandersetzung mit Celans Gedichten (wie Celan sie sich gerade von Adorno erhofft hatte) steht durchaus im Gegensatz zum öffentlichen Gebrauch, der von ihnen gemacht wurde und wird.

Kontexte, „Lebenszusammenhänge“, aus denen heraus seine Gedichte entstehen, und in denen sie stehen, waren Celan wichtig. Ist ‚richtige‘ Kontextualisierung daher eine Forderung, der zumindest die Forschung entsprechen muss? Und was wäre darunter zu verstehen? – Im Kontext des Gedichtbands ›Sprachgitter‹ bildet das Gedicht ›Heimkehr‹ genau die Mitte des zweiten Zyklus, der auf das einleitende Langgedicht ›Stimmen‹ folgt. In diesem Zyklus wird das Motiv der Augen und des Sehens „im Gespräch“ mit dem vorher gestalteten Auftreten der „Stimmen“ weiterentwickelt. Mit Recht hat Joachim Seng in seiner einfühlsamen Analyse der zyklischen Komposition vor allem dieses Gedichtbands auf die wesentliche Rolle hingewiesen, die die Platzierung der Gedichte im Gedichtband und auf der Buchseite spielte.⁴⁸⁾ Celan habe ge-

⁴⁷⁾ Vgl. Kulturindustrie als Massenbetrug, in: MAX HORKHEIMER und THEODOR W. ADORNO, Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente, Frankfurt/M. 2006, S. 128–176.

⁴⁸⁾ JOACHIM SENG, Auf den Kreis-Wegen der Dichtung. Zyklische Komposition bei Paul Celan am Beispiel der Gedichtbände bis ›Sprachgitter‹, Heidelberg 1998.

nauestens beachtet, welche Gedichte im Buch in unmittelbarer Nachbarschaft nebeneinander zu stehen oder übereinander zu liegen kommen. Auch am Beispiel von ›Heimkehr‹ und ›Unten‹ hat Seng überzeugend herausgearbeitet, inwiefern dies poetologisch von Bedeutung sein kann.⁴⁹⁾ Kaum zu übersehen, korrespondiert das erste Wort von ›Unten‹, „Heimgeführt“, ganz offensichtlich dem vorausgehenden Gedicht ›Heimkehr‹, ohne dass man (entstehungsgeschichtlich betrachtet) sagen könnte, es nehme dieses wieder auf. Vielmehr setzt die Platzierung der beiden Gedichte nebeneinander eigene Akzente. Und wenn die Präpositionen „unter“ bzw. „unten“ im Titel der beiden flankierenden Gedichte erscheinen, wird der Hinweis „Darunter“ am Eingang der dritten Strophe von ›Heimkehr‹ vermutlich deutlicher wahrgenommen werden. Auch der konstitutive Zusammenhang von „Bild“ (Vision) und dem Sprechen des Gedichts lässt sich aus dem Kontext, in dem ›Heimkehr‹ im Band ›Sprachgitter‹ erscheint, deutlicher wahrnehmen.

IV.

Eine weitergehende Kontextualisierung des einen Gedichts innerhalb des Gesamtwerks des Autors wird auch den Vergleich mit den beiden anderen Gedichten desselben Titels aus seinem Nachlass einschließen, die Celan nicht selbst publiziert hat,⁵⁰⁾ sowie eine Überprüfung weiterer Texte, in denen von „Heimkehr“ die Rede ist. In einem umfangreichen Beitrag von 2003 hat Leonard Olschner nicht nur gezeigt, inwiefern dieses Verfahren über die oft diskreditierte „Parallelstellenmethode“ hinausreichen kann. Er hat vor allem ausgeführt, warum „Heimkehr“ bei Celan weder Motiv noch Thema sein konnte. Olschner weist statt dessen eine für Celans Poetik spezifische „Heimkehr-Figur“ nach, die sich als konstitutives Strukturelement in seiner Dichtung auch dort finde, wo das Wort „Heimkehr“ nicht explizit genannt ist.⁵¹⁾ Diese Figur der Heimkehr(e) als ebenso existentielle wie poetologische Grundlage seiner Dichtung hat Celan in seiner Büchner-Preis-Rede deutlich herausgearbeitet. In diesem Sinne argumentiert auch Georg-Michael Schulz, „Heimkehr“ sei für

⁴⁹⁾ Ebenda, S. 201f.

⁵⁰⁾ Wie Wiedemann anmerkt, hat sich aus dem Jahr 1939 ein wohl im Kontext der Rückkehr von Frankreich nach Czernowitz entstandenes Gedicht mit dem Titel ›Heimkehr‹ erhalten (NKG, S. 357f.); ein weiteres Gedicht desselben Titels (zunächst ›Heimwärts‹) befindet sich in den Konvoluten aus dem Entstehungszeitraum von ›Von Schwelle zu Schwelle‹ (NKG, S. 408).

⁵¹⁾ Olschner formuliert dezidiert (mit explizitem Verweis auf Szondi): „Celan konnte keineswegs an der üblichen Heimkehr-Motivik teilhaben, zumal Heimkehr aus historischen Gründen kein ‚Thema‘ sein konnte (wie auch ‚Auschwitz‘ kein ‚Thema‘ war).“ LEONARD OLSCHNER, Paul Celans Poetik der Heimkehr, in: Celan-Jahrbuch 8 (2001/2002), S. 75–113.

Celan „der utopische Begriff schlechthin“.⁵²⁾ Der hier zum Ausdruck kommende ‚common sense‘ der in den ersten Jahrzehnten nach Celans Tod betriebenen Forschung, die sich in ihren besten Arbeiten an dem noch von Peter Szondi geprägten, auf philologische Erkenntnis gerichteten Lektüreverfahren orientierte, scheint in jüngerer Zeit wieder einem etwas weiter gefassten Verständnis im Umgang mit Celans Texten zu weichen. Für das Gedicht ›Heimkehr‹ sehe ich mehrere unterschiedliche Ansätze kontextualisierenden Lesens, das über die Zuordnung des Gedichts in die ‚Lebenszusammenhänge‘ und Werkkontexte Celans hinausführen kann:

1) Zunächst fällt die enorme philologische Anstrengung auf, mit der die Gedichte in weit ausgreifenden intertextuellen Bezugssystemen verortet werden. Im vorliegenden Fall reicht dies bereits bei Olschner von der ›Heimkehr des Odysseus‹ (in der Fassung Schadewaldts),⁵³⁾ über Jean Améry's Essay ›Wieviel Heimat braucht der Mensch?‹ (1966),⁵⁴⁾ oder Emily Dickinsons Gedicht ›To the bright east she flies‹ (1882),⁵⁵⁾ bis zu Heideggers Vortrag ›Sprache und Heimat‹ (1960),⁵⁶⁾ und zu den von Celan übersetzten russischen Dichtern.⁵⁷⁾ Markus May geht im Zuge seiner Untersuchung rekontextualisierender Schreibweisen bei Celan noch einen Schritt weiter: das Gedicht ›Heimkehr‹ erscheint ihm „fast als eine Überschreibung“ des Kafka'schen Fragments „Ich bin zurückgekehrt“ (1920; von Max Brod erstmals 1936 unter dem Titel ›Heimkehr‹ publiziert). Und in umgekehrter Richtung liest er Celans eigene spätere Übersetzung des Gedichts ›Stopping By Woods on A Snowy Evening‹ von Robert Frost „fast wie eine Replik auf den eigenen Text“, i. e. das Gedicht ›Heimkehr‹.⁵⁸⁾

2) Wie viele andere Gedichte oder Gedichtzitate Celans wird auch das Gedicht ›Heimkehr‹ in der Bearbeitung durch andere Künstler kreativ in neue Kontexte eingebracht. Beispielhaft ist hier lediglich zu verweisen auf die dreisprachige Komposition ›Voiceless Voice in Hiroshima‹ für Soli, Erzähler, Chor, Tonband (ad.lib.) und Orchester (1989/2001) des japanischen Komponisten Toshio Hosokawa. Hosokawa wurde zehn Jahre nach dem Atombombenabwurf in Hiroshima geboren. Erst nach der Rückkehr von seinem in Deutschland absolvierten Musikstudium erfuhr er vom ganzen Ausmaß der damaligen

⁵²⁾ GEORG-MICHAEL SCHULZ, *Negativität in der Dichtung Paul Celans*, Tübingen 1977, S. 44.

⁵³⁾ OLSCHNER, *Paul Celans Poetik der Heimkehr* (zit. Anm. 51), S. 78.

⁵⁴⁾ Ebenda, S. 85.

⁵⁵⁾ Ebenda.

⁵⁶⁾ Ebenda, S. 93.

⁵⁷⁾ Ebenda, S. 95f.

⁵⁸⁾ Vgl. dazu u. a. MARKUS MAY: „Ein Klaffen, das mich sichtbar macht“. *Untersuchungen zu Paul Celans Übersetzungen amerikanischer Lyrik*, Heidelberg 2004, S. 241f., sowie die darauf bezogene Kritik von CHARLOTTE RYLAND, *Paul Celan's Encounters with Surrealism: Trauma, Translation and Shared Poetic Space*, New York 2010, S. 291–292.

Zerstörung Hiroshimas. Sein Stück versteht sich als Requiem, das explizit auf das Schweigen fokussiert, welches bis heute den Umgang mit dieser Kriegskatastrophe kennzeichnet. Trotz oder in dieser Fokussierung auf das Schweigen integriert Hosokawas Requiem Texte unterschiedlicher Provenienz: Gedichte des japanischen Dichters Matsuo Bashō (1644–1694), dem berühmtesten Haiku-Dichter der Edo-Zeit; Ausschnitte aus dem japanischen Dokudrama ›Gembaku no Ko‹ (›Die Kinder der Atombombe‹, 1952) von Kaneto Shindō, und schließlich Celans Gedicht ›Heimkehr‹, das im dritten Satz des Stückes von einem Chor gesungen wird.⁵⁹⁾

3) „Bringing Home the Holocaust“ überschreibt Jean Boase-Beier ihre vergleichende Untersuchung zu Celans Gedicht ›Heimkehr‹ auf Deutsch und auf Englisch.⁶⁰⁾ In zunehmendem Maße wird heute das Übersetzen nicht mehr allein als pragmatisches Verfahren des Text- oder Kulturtransfers angesehen, dessen Ergebnisse evaluiert werden. Vielmehr wird das Lesen derselben Texte in anderen sprachlichen Kontexten als eigenwertig erkannt.⁶¹⁾ Übersetzen ist zuallererst eine Praxis vergleichenden Lesens, in dem das sprachliche Potential der Texte eine Revalorisierung erfährt. Im Abtasten und Auspielen des Bedeutungsraums der einzelnen Worte und Wendungen, die das Gedicht konstituieren, kann Boase-Beier Ambiguität und Ambivalenzen des Gedichts ›Heimkehr‹ aufdecken, die sich einer monolingualen philologischen Analyse eher weniger ergeben. Inwiefern das Lesen der Gedichte Celans durch das Prisma einer anderen Sprache Celans Gedichte keineswegs missverstehen muss, sondern ihnen andere Dimensionen abgewinnen kann, hat die auf Japanisch und auf Deutsch schreibende Autorin Yoko Tawada bereits mehrfach dargestellt.⁶²⁾

4) Eine geistesgeschichtlich begründete Kontextualisierung unternimmt schließlich Jan Urbich im vorletzten Kapitel seiner „kurze[n] Problemgeschichte“ des ›Subjekt[s] der Heimkehr in Dichtung und Philosophie der Moderne.‹⁶³⁾

⁵⁹⁾ Vgl. dazu MARTIN ZENCK, Gedächtnis im Totenritual. Luigi Nonos ‚Sul ponte di Hiroshima‘ (1962) und Toshio Hosokawas ‚Voiceless voices in Hiroshima‘ (2001), in: Rituelle Welten, hrsg. von CHRISTOPH WULF und JÖRG ZIRFAS (= Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie, Bd. 12, 2003, H. 1 u. 2), Berlin 2003, S. 641–660.

⁶⁰⁾ JEAN BOASE-BEIER, Bringing Home the Holocaust. Paul Celan’s ‚Heimkehr‘ in German and English, in: Translation and Literature 23 (2014), S. 222–234.

⁶¹⁾ Vgl. dazu u. a. MICHELLE WOODS, Kafka Translated: How Translators have Shaped our Reading of Kafka, New York und London 2014.

⁶²⁾ Vgl. YOKO TAWADA, Das Tor des Übersetzers oder Celan liest Japanisch, in: DIES., Talisman. Literarische Essays, Tübingen 1996, S. 121–134; DIES., Rabbi Löw und 27 Punkte, in: DIES., Sprachpolizei und Spielpolyglotte. Literarische Essays, Tübingen 2007, S. 38–44; DIES., Die Krone aus Gras, in: ebenda, S. 63–84. Vgl. auch CHRISTINE IVANOVIC, Yoko Tawadas exophone Celan-Lektüren, in: Celan-Studien N° 12. Ed. by the Japanese Paul Celan Society. Nagaoka (2010), S. 89–101.

⁶³⁾ URBICH, Das Subjekt der Heimkehr (zit Anm. 10), S. XX.

Er analysiert das Gedicht Celans im Kontext einer historisch weit ausgreifenden Konzeption, die „Heimkehr“ als allgemeinen „Sinnhorizont des Menschen“ zu erfassen sucht: „Dichtung reflektiert die Unmöglichkeit der Heimkehr – und hält zugleich an der unbedingten Forderung nach ihr als Signum des Menschseins überhaupt fest.“⁶⁴) Im Gegensatz zu Olschner, der die Figur der Heimkehr extensiv als poetologisch relevantes *Strukturelement* der Dichtung Celans herausgearbeitet hat, postuliert Urbich, dass „Heimkehr für den Juden Celan [...] ein zwingendes Thema gewesen ist“.⁶⁵) Das kleine Gedicht nehme sich im Vergleich mit den großen Heimkehrer-Erzählungen der Zeit nach den Weltkriegen (W. Borchert, E. M. Remarque, B. Brecht: ‚Trommeln in der Nacht‘) allerdings „fast unscheinbar aus. Und doch prägt es *unserer* Geschichte der poetischen Heimkehrreflexion entscheidende Fortentwicklungen auf.“⁶⁶) Angesichts der realen Unmöglichkeit einer ‚Heimkehr‘ der Ermordeten erprobt Urbich unter Hinweis auf Dieter Henrichs Konzept der „objektiven Referenz“ die Möglichkeit, das Gedicht auf das biblische Konzept der Erlösung zu beziehen. In einer zugleich jüdisch-messianisch imprägnierten Lesart heißt es dann:

Gottes Heimkehr vertritt und bewahrt jede einzelne verhinderte Heimkehr eines Menschen. Andererseits muss diese Dimension im Gedicht quasi verschwiegen und in der Negativbestimmung eines poetischen Vergleichs verborgen werden, weil sie im Angesicht des kollektiven Heimkehrverlustes der Shoah kaum mehr mit gutem Gewissen auszusprechen ist. Verloren sind nicht nur die Heimkehrenden in der Vernichtung – verloren ist auch das kollektive Zuhause in der Annihilation einer Kultur der Aufklärung und Zivilisierung, die durch das Ereignis des Holocausts in ihren Grundfesten erschüttert worden ist. Somit wird hier das Mittel poetischer Rede in seiner Schwebelage zwischen Eigentlichkeit und Uneigentlichkeit zum letzten Rückzugsort der Möglichkeit, vom letzten Sinnhorizont von Heimkehr überhaupt noch sprechen zu können. Heimkehr hat sich ganz in die *figürlichen Modi uneigentlicher Rede der Dichtung* als Flaschenpost zurückgezogen.⁶⁷)

Misst man Urbichs Rückgriff auf die allgemein verbreitete Annahme von der Erschütterung der – deutschen – Kultur „in ihren Grundfesten“ an der Art und Weise, wie Celans Gedicht in den sechziger Jahren in Westermanns Monatsheften dem allgemeinen bürgerlichen Kunstgenuss subsumiert wurde, kommen Zweifel an der Gültigkeit von Urbichs Argumenten auf, Argumente, die auf geradezu unheimliche Weise andererseits den philosophischen Jargon genau der damaligen Epoche wiederauferstehen lassen. In Celans Gedicht ist keineswegs die „verweigerte Heimkehr“ *Thema*. Vielmehr *geschieht* „eine Art

⁶⁴) Ebenda, S. 151.

⁶⁵) Ebenda, S. 139.

⁶⁶) Ebenda, mit „*unserer* Geschichte“ (kursiv im Original) meint Urbich den von ihm vorgelegten Abriss.

⁶⁷) Ebenda, S. 146.

Heimkehr“ in jener, wenn man so möchte, „Atemwende“, die ausschließlich der empathische Blick ermöglicht, der Hauch und Gefühl ‚festmachen‘ kann – es ist *dieser* Blick, der Verlorenes und Gegenwärtiges zusammenführt, „dichter und dichter“, es ist seine Manifestation im Sprechen des Gedichts, die das Tränentuch oder Leichentuch in ein „Fahmentuch“,⁶⁸⁾ in eben jenen – wie im Gedicht ›Schibboleth‹ gefordert – *bekennenden* Text zu verwandeln vermag, der als Grabmal der Toten Bestand haben wird.

Kontextualisierendes Lesen, so lässt sich resümieren, erscheint unabdingbar, um die dem Gedicht inhärenten Dimensionen zu erschließen. Es ermöglicht eine genauere Bestimmung und schafft immer wieder von neuem eine Verortung des Gedichts im Raum des Werks seines Autors wie im ‚Weltraum‘ menschlicher Sinnsuche und Sinnstiftung. Gedichte entstehen in „Lebenszusammenhängen“ und sind als schriftliche Manifestationen deren einmalige Zeugnisse. Werden sie veröffentlicht, erscheinen Gedichte notwendigerweise in Kontexten, die ihre Lektüre konditionieren. Die in ›Westermanns Monatsheften‹ geschaffenen Kontexte sind insofern wertvolle Dokumente. Sie belegen die Qualität des Verständnisses, das eine Leserschaft den Gedichten Celans zu diesem Zeitpunkt entgegenbrachte. In dieser Hinsicht bildet die Publikation jene „Lebenszusammenhänge“ ab, auf welche die Gedichte Celans auch immer wieder Bezug nahmen. Zumindest aus heutiger Distanz betrachtet, können sie das je einmalige Gedicht ›Heimkehr‹ in dem, was es ist, in der ihm eigenen Sprachgestalt, nicht angreifen. Als gültige Forderung bestätigt sich lediglich, was Walter Benjamin bereits 1940 in seiner VI. These über den „Begriff der Geschichte“ formulierte: „In jeder Epoche muß versucht werden, die Überlieferung von neuem dem Konformismus abzugewinnen, der im Begriff steht, sie zu überwältigen.“⁶⁹⁾

⁶⁸⁾ Vgl. NKG, S. 19; vgl. NKG, S. 87.

⁶⁹⁾ WALTER BENJAMIN, Gesammelte Schriften. Bd. I.2, Frankfurt/M. 1991, S. 695.