

Matthias Loewen

In Klammern

Zu einem Gedicht von Paul Celan

Paul Celan, der jüdische Dichter deutscher Sprache, der 1920 in Czernowitz zur Welt kam, dort während der deutschen Okkupation die Eltern verlor, selber mit Glück der todbringenden Deportation entging und nach 1948 als Übersetzer, freier Schriftsteller und Lektor in Paris lebte, ist nun etwas mehr als zehn Jahre tot. Aus den Tagesblättern verschwindet sein Name nach und nach, aber in der Stille wirkt sein Werk, der lyrische Gipfel der fünfziger und sechziger Jahre, in dem die jüdische Passion so ergreifenden Ausdruck fand, um so tiefer und nachhaltiger fort. Der Faszination dieses Werks hat der zeitliche Abstand nichts genommen, seine thematischen Dimensionen treten nur noch deutlicher hervor. Celan knüpfte bewußt an die poetische „Wirklichkeitssuche“ aller großen Literatur an, und das Schicksal seines leidenden Volkes sah er eingewoben in das Schicksal der Menschheit überhaupt. Unter diesem Blickwinkel betrachtet ist seine Dichtung auch ein Beitrag zu dem in unseren Tagen so dringlich gewordenen jüdisch-christlichen Dialog, einem Dialog mit vielen Stimmen, in dem die seine nicht überhört werden darf, schon weil sie die eines von blindem Haß tief Verwundeten ist. Die folgende Gedicht-Interpretation will all dem Rechnung tragen.

Eine Konfiguration nach dem Bild einer Pietà

Im ersten Zyklus der Sammlung „Atemwende“ von Paul Celan, der zuerst (1965) unter dem später aufgegebenen Titel „Atemkristall“ erschien, steht ein Gedicht aus vier Zeilen, das in Klammern gesetzt und so von dem umgreifenden Kontext – einer zyklisch angelegten Komposition, die 21 Gedichte umfaßt – abgetrennt ist. Es lautet:

(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.)¹

Das klingt so, als finge der im Schoß einer Pietà² Ruhende zu reden an. Die als „tief Gebeugte“ Angesprochene bleibt stumm. Dennoch hat die Rede den

Ton eines leidvollen, aber sehr innigen, wenn auch antwortlosen, gegen alles Außen abgeschirmten Gesprächs, und die Klammern, die das Gedicht umfassen, wirken wie die Schalenränder einer die beiden Gestalten umschließenden Mandel. In solchem Ton hat Hofmannsthal in seinem Gedicht „Vor Tag“ die Mutter und den Sohn der Passion miteinander reden lassen. Bei ihm ist die Begegnung auf dem Kreuzweg gemeint. Die Rede ist „leise“, aber „unzerstörbar wie die Sterne droben“:

Er trägt sein Kreuz und sagt nur: „Meine Mutter“.
Und sieht sie an, und: „Ach, mein lieber Sohn!“
Sagt sie.

Eine Pietà bei Celan? Sieht der, der hier „ich“ sagt, sich als einen anderen Crucifixus an? Wer ist dann die „tief Gebeugte“, die von ihm angesprochen wird? Und wie ist die Beziehung der beiden zueinander gedacht, wie die – durch die Klammer – gegen das Umfeld so abgeschlossene Rede zu verstehen? Was da gesprochen wird, ist ohne Frage von großem Gewicht: Das Wort „zeugen“, das, trotz der Klammer, den Zyklus abschließend, in dem folgenden Gedicht wiederaufgenommen wird: („dein unumstößliches / Zeugnis“), und die zueinander in Opposition gesetzten Worte „wirklich“ und „Wahn“, zwei Grundworte Celans, bürgen dafür.

Das Gedicht, von einem „Ich“ an ein „Du“ gerichtet, steht unter dem Vorzeichen einer „dialogischen Polarität“³. Wen Celan meint, wenn er „du“ sagt, ist oft schwer zu bestimmen. Es gibt aber ein „Du“, das von allem Anfang an da war und das da bleibt durch alle Wechsel und Fährnisse seines Lebens: das „Du“, das einer Toten gilt, seiner von den Schergen Hitlers deportierten und in der Ukraine ermordeten Mutter – das schmerzliche Datum, das am Anfang seiner Dichtung steht und dessen sie eingedenk bleibt bis zuletzt. Sie ist darum zuerst und vor allem „Totengedächtnis“ (P. P. Schwarz) und erfüllt einen Auftrag, den die tote Mutter gibt: „Setz hier die Boote aus, Kind, / die ich bemannte.“ So heißt es in dem Gedicht „Stimmen“ (SG 7–9), auf das Celan in der Büchner-Preis-Rede hingewiesen hat als einen Text, in dem er sich von seinen Daten, „seinem 20. Jänner“, wie er im Blick auf Büchners „Lenz“ es formuliert, „hergeschrieben“ hat. Ähnliches hatte er in der Form der Selbstanrede schon früher ausgesprochen: „Deiner Mutter Seele schwebt voraus“ und: „Dieses Wort ist deiner Mutter Mündel“ (MG 64). Ohne Zweifel ist der Tod der Mutter ein Datum, dessen der Interpret auch des Pietàgedichts eingedenk bleiben muß. Es ergibt sich freilich, wenn man sich das vor Augen hält, eine wichtige Verschiebung in der Konfiguration: Nicht mehr hält die überlebende Mutter den toten Sohn in den Armen, sondern der – wenn auch durchbohrt – weiterlebende Sohn spricht die tote Mutter an.

Die Figuren und ihr Hintergrund

Der Dichter und seine tote Mutter: dieser Bezug ist im Werk Celans immer gegenwärtig. Aber ist es erlaubt, die Gestalten der hier vorliegenden Konfiguration so vordergründig zu identifizieren? Kein Zweifel: Das Besondere an diesem Text liegt gerade darin, daß er einem eigentümlichen Gesetz der Transparenz gehorcht. Das wird sehr deutlich, sobald man ihn unter dem Vorzeichen liest, unter das er gesetzt ist: dem der Pietà. Dann erscheint tatsächlich hinter dem, der da spricht, die Gestalt jenes anderen Durchbohrten, der tot im Schoß seiner Mutter ruht; oder in der Sprache des Dichters: sie „schimmert auf“.

Das hat sogleich Konsequenzen auch für die angesprochene weibliche Gestalt. Es wäre sicher verfehlt, von einer jüdischen Mariologie zu sprechen. Was da zunächst angerufen wird, ist die Gestalt der um den Sohn trauernden, mit dem Sohn in Leid und Tod verbundenen Mutter, die in der christlichen Pietà ihre gültigste Darstellung gefunden hat. Die wenigen Worte des auf den kärgsten Umriss gebrachten Gedichts evozieren aber mehr, und je mehr man auf sie hört, ihnen zuhört, desto mehr verdichtet sich das. „Ich kenne dich“ als „die tief Gebeugte“ (also nicht irgendeine, sondern eine, von der auch sonst die Rede geht, eine, die eine Geschichte hat), ich „bin dir untertan“: das ist mehr und ist anderes, als man der leiblichen Mutter sagt. Und wenn die Angesprochene als „ganz, ganz wirklich“, der Sprechende als „ganz Wahn“ bestimmt wird; wenn ein verzweifelter Bemühen artikuliert wird, mit flammendem Wort für beide zu zeugen, so wird damit ein Bereich eröffnet, der das Hier und Jetzt übersteigt, besser – mit einem Wort des Dichters –: ein Bereich des „Hiedrüben“, ein Bereich des Übergangs also, wo Hier und Dort, das Hiesige und das „ganz Andere“, von dem die Bühner-Preis-Rede spricht, eigentümlich ineinanderspielen.

Denkt man diesem Befund nach, so drängt sich auf, daß die Gestalten dieses Gedichts in Celans Werk mehrfach vorkommen. Erstaunlicherweise gibt es sogar ein Gedicht, das mit dem als Titel gesetzten Wort „*Benedicta*“ noch deutlicher, als es hier geschieht, auf die von der Kirche verehrte himmlische Mutter hinzuweisen scheint (NR 47). „*Benedicta*“ ist ja ein kirchenlateinisches Wort, das mit Vorliebe auf die Mutter Christi angewandt wird. Es zeigt sich aber sogleich, daß die mit diesem Wort Angeredete in dem Gedicht selbst eine tiefgehende Transformation erfährt. Zwar finden sich darin Wendungen, die sich auch – in dem zunächst vermutbaren Sinn – auf Stellen des Neuen Testaments beziehen lassen: „Ge/trunken hast du, / was von den Vätern mir kam / und von jenseits der Väter: / – – Pneuma“ (Lk 1,28–35) und „Gesegnet: Du, die ihn grüßte, / den Teneberleuchter“ (Joh 1,5).

Dem steht aber schon entgegen, daß dem Gedicht ein jiddisches Motto vorgesetzt ist, und daß das mit dem Titelwort eingeführte Thema durch den Text selbst in eine es umwandelnde Bewegung gebracht wird. Die „*Benedicta*“ wird

so in die jüdische Tradition zurückgestellt, und das wird am Schluß besiegelt durch eine dreifache Mutatio des lateinischen Wortes, das ersetzt wird zunächst durch deutsch „Gebenedeiet“ und „Ge/segnet“ und dann durch das – kursiv geschriebene – jiddische „Ge/bentscht“. Aus jüdischer Sicht also eine Heimholung der „Benedicta“, an deren Stelle nun – in Umkehrung christlicher Denkgewohnheit – ihre jüdischen Präfigurationen treten. Das kirchenlateinische „benedicere“ ist ja nur die Übersetzung eines hebräischen Wortes, wie jedem geläufig ist, der einmal den 115. Psalm hat singen hören: „Dominus memor fuit nostri et benedixit nobis, / benedixit domui Israel, benedixit domui Aaron“. Die Psalmstelle hat natürlich einen breiten Kontext hinter sich, so die Segenssprüche Moses, so das Deboralied, das in der Vulgataversion sogar die Formel „Benedicta inter mulieres“ enthält. Peter Mayer, der „Benedicta“ als Sabbatgedicht auffaßt, sieht in der darin beschworenen Gestalt die „Prinzessin Sabbat“, die von der Gemeinde „gepriesen und gesegnet“ und von der jüdischen Mystik als Schechinah, als Einwohnung Gottes in seinem ins Exil zerstreuten Volk verehrt wird: ein wichtiger Hinweis, wie sich noch erweisen wird⁴.

Das Gedicht „Benedicta“ vollzieht also eine sprachliche Transformation, die für eine inhaltliche steht, genauer: in und mit der eine inhaltliche vor sich geht – auch dies ein Gesetz, dem Celans Dichtung insgesamt gehorcht. Eine solche Umdeutung ergreift auch die Gestalt, die – hintergründig – in dem „Durchbohrten“ des Pietàgedichts miterscheint. In „Benedicta“ scheint das Wort „Teneberleuchter“ auf sie hinzuweisen. Der Ausdruck erinnert ja an den Johannesprolog, dessen Nähe zu gnostischen Traditionen bekannt ist. Noch deutlicher klingt an Joh 1 eine Stelle in der berühmten „Engführung“ an, wo es (Zeile 49 bis 52) heißt:

Kam, kam.
Kam ein Wort, kam,
kam durch die Nacht,
wollt leuchten, wollt leuchten.

Nimmt man aus dem gleichen Gedicht noch Zeile 36 bis 37 hinzu, wo es heißt: „ihr/schlaft ja“ (vgl. dazu Joh 1,5: „die Finsternis hat es nicht begriffen“), so werden die Bezugspunkte mehr als deutlich. Die Transformation, um die es geht, wird aber von Celan expressis verbis angesagt, und zwar schon in dem ganz frühen Gedicht „Spät und tief“, das aus „Der Sand aus den Urnen“ unter neuem Titel in „Mohn und Gedächtnis“ übernommen wurde. Das Gedicht, formal auf die Opposition der Pronomina „Wir“, „Ihr“ und „Sie“ gestellt, entfaltet sein Thema im Wechsel von Anklage und Gegenanklage. Die mit „Wir“ bezeichnete Gruppe bekennt sich zu „Christus dem Neuen“ und hält der anderen, die ihr darum Lästerung vorwirft, entgegen: „Ihr mahlt in den Mühlen des Todes das weiße Mehl der Verheißung.“

Die Opposition „Wir“–„Ihr“, verbunden mit einem distanzierenden „Sie“

folgt offenbar einem altjüdischen Schema, das Franz Rosenzweig in einer „Grammatischen Analyse des 115. Psalms“ (desselben also, auf den das Wort „Benedicta“ zurückweist) herausgearbeitet hat⁵. Rosenzweig führt aus: „Es wird um das Kommen des Reichs gebetet.“ Die das Gebet sprechen, tun es in der Form des „Wir“. Da aber die göttliche Wahrheit noch nicht hervorgetreten ist, „weil also die Wir noch nicht Wir alle sind, so scheiden sie aus sich aus die Ihr. Und weil der Psalm das bei Gott sein der Wir vorwegnimmt, so sieht er die Ihr unwillkürlich mit Gottes Auge an und sie werden zu Sie.“

„Christus der Neue“: Wendungen dieser Art finden sich mehrfach bei russischen Dichtern der Revolutionszeit, die Celan übersetzt und den deutschen Lesern vorgestellt hat⁶. Da schließt z. B. ein Gedicht von Alexander Block, das den bezeichnenden Titel hat „Die Zwölf“, mit dem Vers: „Vorne gehet Jesus Christ.“ Der Formulierung in „*Spät und tief*“ sehr nahe kommen Verse Sergej Jessenins, mit dessen Werk sich Celan schon in Czernowitz und Bukarest beschäftigt hat, zu der Zeit also, in der „*Spät und tief*“ entstand⁷. So heißt es in dem Gedicht „Inonien“: „Nazareth, das neue, / steht am Himmelsrain“ und: „Der Heiland der neue, / Er kommt, Er ist da.“ Wie das gemeint ist, legt der Titel nahe: Inonien (Inonija) kommt von inoi' = „ander“, bedeutet also „Anderland“, und das entspricht unserem „Utopia“. Diese Auskunft, die von Celan selber stammt⁸ und im Zusammenhang jener Rede bedacht werden muß, die „im Lichte der Utopie“ von einem „Sichvorausschicken zu sich selbst“, von einer „Art Heimkehr“, von der Nähe eines „Offenen und Freien“ spricht und dies alles zusammenfaßt im Bild des „Meridians“, macht die Richtung deutlich, die der Transformation vorgegeben ist. Was sich da artikuliert, ist Bekenntnis und Absage zugleich.

In dem Gedicht „*Spät und tief*“, dem wieder Peter Mayer und zuletzt Heinz Michael Krämer eine eingehende Interpretation gewidmet haben⁹, wird jenes „in den Mühlen des Todes“ gemahlene „Mehl der Verheißung“ einer „Nacht“ zugeordnet, die „Boshaft wie goldene Rede“ beginnt, und dagegen treten die auf, die bei „Christus dem Neuen“ die „heiligen Schwüre des Sandes“ schwören. Mandelstamm nennt diese Nacht unmißverständlich „die Judennacht“¹⁰, und Celans Oppositionen sind bei Jessenin vorgebildet, wenn etwa an der Reimstelle „Ikonen“ und „Inonien“ einander entgegengestellt werden.

Es ist aus äußerster Bedrängnis geborene Erwartung des „Reichs“, messianische Hoffnung, die sich da ausspricht, und unter diesem Vorzeichen tritt jener „Nazarener“, der auf so bewegende Weise von diesem Reich gesprochen hat und, ähnlich verlassen, durch ebensolche Nacht, die Karfreitagsnacht, hindurchgegangen ist, in die Dichtung jener Russen wie in die Paul Celans ein. Daher ein Gedicht wie „*Tenebrae*“ (SG 23), das an Lk 23,44 anknüpft, daher jenes Hoffen auf „sein höchstes, umröcheltes, sein / haderndes Wort“, von dem im Gespräch mit Nelly Sachs die Rede ist (NR 12). Die Hoffnung ist unstillbar, aber sie steht

wie bei Ernst Bloch unter dem Zeichen der Utopie. So schließt denn auch das Gedicht „*Spät und tief*“ mit den Worten: „es komme . . . // der mitternächtige Tag, / es komme, was niemals noch war! / Es komme ein Mensch aus dem Grabe.“ Dabei ist noch anzumerken – was hier nicht erkennbar wird –, daß die letzte Zeile durch eine Leerstelle von dem vorigen abgesetzt für sich allein steht.

Hoffnung als „Wahn“

Hier ist jedes Wort von Bedeutung. Offenkundig ist der Bezug sowohl auf Lk 23 (Finsternis von der sechsten bis zur neunten Stunde) wie auf die Auferstehung, unüberhörbar der Ton der verzweifelten Hoffnung, die ihre Erfüllung gegen alle Erwartbarkeit behaupten muß („was niemals noch war“!), genau wörtlich zu nehmen die Formulierung „ein Mensch aus dem Grabe“. Die Hoffnung gibt sich als eine zu erkennen, die gegen alle Erfahrung am Ende doch an eine Menschwerdung des Menschen glaubt: ein neues Zeitalter der Menschlichkeit, dem ja auch die vorletzte Zeile des vielberedeten Mandorla-Gedichts gilt: „Menschenlocke, wirst nicht grau“ (in Parallele gesetzt zu: „Judenlocke, wirst nicht grau“).

Hoffnung wider alle Hoffnung! Das ist das Stichwort, das zu dem Gedicht in Klammern zurückführt. Solche Hoffnung ist ja „Wahn“. Sie weiß es und sie hofft doch; oder, wie Celan selbst es ausdrückt: sie „verhofft“. So in der Büchner-Preis-Rede im Blick auf ein „Zusammentreffen dieses ‚ganz Anderen‘ . . . mit einem nicht allzu fernen, einem ganz nahen ‚anderen‘“, so in der „Atemwende“ selbst, und zwar im Zusammenhang mit der Idee des „Reichs“, die im Umkreis der Christusgestalt eine so hohe Bedeutung erhielt: „Wenn das Denken die Pfingst-/ schneise herabkommt, endlich, / fällt ihm das Reich zu, / wo du versandend verhoffst“ (AW 46). Die Hoffnung weiß, daß sie wahnhaft ist, aber sie gibt darum nicht auf, sie bricht immer neu auf, fragt ihr Wann endlich? und wird darüber zum Wahn: „Wann // blühen // die September-/ rosen? // Wann, wannwann, / Wahnwann, ja Wahn“ (NR 73, 15–22)! Aber solche Fragen, solche Wahnfragen sind ja das Geschäft der Poesie, wie dieser Dichter (und nicht nur dieser) sie versteht. Die Büchner-Preis-Rede sagt es: „Das Gedicht verweilt oder verhofft – . . . – bei solchen Gedanken.“

Der Text und sein Kontext: „transitus“ als Leitvorstellung

Auf solche Hoffnung deutet das Wort „Wahn“ offenbar auch hier. Nach dieser Rückkehr zum Text des Pietägedichts ist es an der Zeit, nach seiner Stellung und damit auch nach seiner Funktion im Rahmen des Zyklus zu fragen. Die

betonte Wiederaufnahme des Wortes „zeugen“ (im Gesamtgefüge der „Atemwende“ wird in ähnlicher Weise auch das Wort „Wahn“ wiederholt, sei es für sich allein, sei es in Zusammensetzungen wie „Wahndock“, „Wahnstiege“, „wahnwitzig-offen“) machte schon deutlich: So sehr die Klammer das Gedicht gegen den durchgehenden Gedankenzug abhebt, es steht keineswegs isoliert da. Vielmehr scheint es, zwischen die beiden – durch Ton, Umfang und Gewicht herausgehobenen – Gipfel gestellt, auf die das Ganze zuläuft, für dessen Komposition eine besondere Aufgabe zu erfüllen.

Die Klammer ist übrigens nicht das einzige Zeichen für seine besondere Stellung. Wichtiger noch dürfte sein, daß es in jeder Hinsicht dem Gesetz der betonten Abweichung unterliegt, was insbesondere den sprachlichen Gestus und die Bauform bestimmt: Mit seinen vier Zeilen, die sich zu einer Strophe zusammenschließen, weist es als einziges Gedicht der ganzen Reihe eine regelmäßige Reimstellung auf. Die vier Verse folgen dem gleichen jambischen Maß, wobei die nur scheinbar verkürzte Schlußzeile durch die metrische Dehnung zusätzliches Gewicht erhält. Dergleichen ist bei Celan von Anfang an selten, in der „Atemwende“ ein einmaliger Fall.

Ähnliches gilt für die Sprachstruktur. Der im sprachlichen Diskurs vorherrschenden Tendenz der Wörter, sich wechselseitig zu definieren, wirkt in der Poesie ein gegenläufiges Bestreben entgegen. In der modernen Lyrik, bei Celan betont seit der Sammlung „Sprachgitter“, wird sie bewußt durchbrochen, um das Einzelwort so weit wie möglich freizusetzen, damit sich die in ihm angelegte Evokationskraft voll auswirken kann, und dieser Tendenz folgt auch der Zyklus „Atemkristall“. In den vier Zeilen des Pietägedichts dagegen herrscht das Gesetz der wechselseitigen Bestimmung ungebrochen. Der Text, der die syntaktischen Strukturen unverkürzt entfaltet, baut sich über den ihm zugrunde gelegten Oppositionen übersichtlich auf. Diese Oppositionen („Ich“–„Du“; „tief Gebeugte“–„Durchbohrte“; „wirklich“–„Wahn“) tragen zugleich den gedanklichen Gehalt, dessen poetische Behandlung auf die für das Gedicht selbst wie für den Kontext wichtigste Korrelation („wirklich“–„Wahn“) zuführt.

Der Zyklus insgesamt umfaßt 21 Gedichte. Die darin entfaltete Thematik läßt sich nicht in wenigen Sätzen darstellen. Man kann von ihr am leichtesten einen Begriff gewinnen, wenn man sich an die dem Zyklus eigene Bauform hält, die man im Anschluß an Martin Buber „Leitwortstil“ nennen kann. Buber, den Celan in der Bremer Rede nennt, hat diesen Stil in einer Beilage zum ersten Band der von ihm und Franz Rosenzweig besorgten Bibelübersetzung beschrieben. Nach ihm ist unter Leitwort „ein Wort oder ein Wortstamm zu verstehen, der sich innerhalb eines Textes, einer Textfolge, eines Textzusammenhangs sinnreich wiederholt: wer diesen Wiederholungen folgt, dem erschließt oder verdeutlicht sich ein Sinn des Textes oder wird auch nur eindringlicher offenbar.“ In ähnlicher Weise können auch Merkmale der Struktur wirken. Durch beides

wird ein Text „sinnhaft rhythmisiert“. Er bekommt dabei einen „Äußerungswert“, der auf andere Weise nicht zu gewinnen wäre: den aufmerksam Hörenden „rauscht aus dem Gleichklang die obere Bedeutung an“¹¹.

Man kann das schwerlich Wort für Wort auf Celans Stil übertragen. Formen der beschriebenen Art finden sich zwar signifikant häufig in seinen Gedichten. Er setzt in solcher Weise aber nicht nur die Wiederholung von Worten und Wortstämmen ein. Das Sinnetz, das in „Atemkristall“ über die Texte gelegt ist, besteht eher aus Bildern und Vorstellungen, die aus einer Matrix hervorzugehen scheinen. Sie folgen einem erkennbaren Grundmuster und weisen auf einen durchgehenden Vorgang hin, wechseln aber vielfach ihre Gestalt. Das Grundmuster läßt sich bestimmen als das des „transitus“¹², eines dem Sprecher auferlegten, von ihm aber innerlich bejahten, eines willig, wenn auch mit großer Anstrengung vollzogenen Durchgangs durch Not und Bedrängnis, eines Durchgangs aber, der zielgerichtet auf eine endlich erreichbare „Freistatt“ zugeht.

Beides – den Aspekt des Auferlegten wie den des willig Angenommenen – bringen die ersten Worte zum Ausdruck: „Du darfst mich getrost / mit Schnee bewirten.“ Wer das (mit der „Gebeugten“ des Pietàgedichts nicht einfach identische) „Du“ ist, das hier angesprochen wird, mag zunächst offenbleiben. Der unmittelbare Kontext legt aber als erste Bestimmung schon nahe: ein Numen der Wege und Schicksale; die Instanz, die das Auferlegte verfügt, genauer: dem, der da unterwegs ist, zudenkt. Daß mit „Schnee“ eine Richtung gewiesen ist, erweist das Ende, das in der äußersten Schnee- und Eisregion liegt: in den Stuben und an den Tischen der Gletscherwelt. Dort kommt der Durchgang an sein Ziel, und dort wird das durch ihn Gewonnene eingebracht wie der Honig der Biene in die Wabe: das „Atemkristall“ wartet „beim Wabeneis“.

Die Bilder, die den Weg dorthin bezeichnen, entsprechen denen, die C. G. Jung nachgewiesen hat. In dem zitierten Eranos-Aufsatz nennt er u. a.: Keller, Höhle, Wassertiefe, die gefährliche Passage, das Baum- oder Kreuztragen – eine Reihe, die der von Celan eingesetzten Symbolkette erstaunlich nahesteht. Bei ihm folgen einander: „Türspalt“ – Eingeschlossensein (das Dach abtragen) – „Schwermutsschnellen“ – Schacht (ausschachten) – „Tagschlucht“ – „nach oben stakende Fähr“ – schürfen – „Schlangenwagen“.

Der Celan-Leser erkennt sicher in all dem eine Leitvorstellung, die sich durch sein ganzes Werk zieht. „Schleuse“, „Wehr“, „Hürde“, „Brücke“, „Stollen“, „Gang“, „Schacht“, „Grat“, „Grenze“, „Paß“, „Enge“, „Tür“, „Tor“ und in enger Relation dazu „Zoll“, „Maut“, „Parole“, „Schibboleth“ weisen immer wieder auf eine von Geburt an bestehende und immer wieder neu erfahrene Notsituation hin, die wie durch einen Unstern, durch eine Art Prädestination über ihn verhängt ist. Schon die Bremer Rede spricht davon, die in einer ergreifenden Passage das Wort „hindurchgehn“ sechsmal wiederholt. Dichterischen Ausdruck findet sie in Celans bedeutsamsten Texten, so in „Engführung“ (SG

57–64) und in dem Gedicht „*Anabasis*“ (NR 54 f.), das beginnt mit den Worten: „Dieses / schmal zwischen Mauern geschriebne / unwegsam-wahre / Hinauf und Zurück / in die herzhelle Zukunft“ und das ähnlich wie „*Atemkristall*“ auf ein endlich erreichtes Ziel zugeht: „das / frei- / werdende Zeltwort: / Mit-sammen“ – Wendungen, die (was hier nicht verfolgt werden kann) das Gedicht zu „*Atemkristall*“ in die denkbar größte Nähe rücken.

Für das Verständnis der „gefährlichen Passage“ (C. G. Jung), die in dem Zyklus dargestellt ist, dürfte aber sicher wichtig sein, daß das Motiv des Durchgangs verknüpft ist mit Metaphern, die das Thema der Zeit und den Gedanken einer neuen Geburt zum Inhalt haben. Deutlich artikuliert ist auch die persönliche Situation des Dichters, die auf vielfache Weise zur Sprache kommt, z. B. in dem Gedicht „*Beim Hagelkorn*“ durch die Wortfolge „daheim . . . Novembersternen . . . deine Pfeilschrift . . . Schütze“ (Celan ist am 23. 11., also unter dem Sternbild des Schützen, geboren).

All dies gibt der Stimme dessen, der in dem Zyklus einmal „ich“, ein andermal (zu sich selber) „du“ sagt, schärferen Umriß und damit auch – trotz der Klammer – dem „Durchbohrten“ des Pietàgedichts weiteren Kontext. Und wenn dort jene „tief Gebeugte“, in der das Bild der toten Mutter aufschien, zu ihm tritt, so möchte man diesem Doppelbildnis, den Schlußvers eines späteren Gedichts der gleichen Sammlung aufgreifend, die Worte zuschreiben: „Wir sind es noch immer.“ In der Tat: sie sind es noch immer. Aber unter welchen Verwandlungen! Was alles in der Gestalt des „Durchbohrten“ mitscheint, dürfte deutlich geworden sein. Die Verwandlung ergreift aber auch die „tief Gebeugte“, die als die tote Mutter immer dagewesen ist und auch bei diesem „transitus“ da ist, nicht auf der Bühne des Vorgangs selbst, aber im Hintergrund, wo sie immer da war, da bleibt, teilnehmend an allem, was der Durchbohrte tut und leidet: dies der tiefere Sinn (sensus plenior) der Klammer.

Jüdische Passion

Und wie verwandelt sie sich? Sie bleibt, die sie ist. Aber in ihr erscheint mit die Mutter; die Mutter schlechthin, die mitleidende Dolorosa. Als solche, als die Leidende, ist sie die „Wirkliche“, denn Leid ist die Wirklichkeit dieser Welt, aus der der „Durchbohrte“ auf seiner „Wahnfahrt“ heraus will, jener „Freistatt“ zu, von der die Rede war. Sie liegt „weit hinter Hier“ (FS 14), in einem äußersten Grenzbereich, einer Hoch- und Eiswelt, die für diesen Wanderer dennoch die einzig gastliche ist. Man kann sie nur durch einen solchen „transitus“ erreichen: indem man nämlich über die durch Schmerz versteinerte Schwelle tritt, von der Trakl einmal spricht. Dennoch: dort ist ihm, dem Dichter, die „Stube“ bereitet, dort steht sein „Tisch“.

Und die „Gebeugte“? Ist über sie alles gesagt? Keineswegs. Wie der Dichter nicht um seiner selbst willen leidet, sondern weil er zu denen gehört, die verfolgt werden, nur weil sie sind, die sie sind (das 15. Gedicht sagt es: „Mit den Verfolgten in spätem, un- / verschwiegenem, / strahlendem / Bund“); wie sein Leiden also das Leiden seines Volkes ist, so steht auch sie, die Mit- und Vorausleidende, nicht für sich allein. Auch hinter ihr schimmert eine andere Gestalt auf: die seit eh und je Gebeugte; mit christlichen Augen gesehen: die Synagoge, der Krone beraubt, mit verbundenen Augen und zerbrochenem Stab, von der Ekklesia entthront; aus jüdischer Sicht: Rachel, die über ihre Kinder weint; im Denken der Kabbalisten und der Celan so nahestehenden Chassidim mystisch erhöht zur Schechinah als der gestaltgewordenen Einwohnung Gottes in seinem Volk, von der Gershom Scholem sagt, sie sei „zur Mutter eines jeden einzelnen in Israel“ geworden¹³. Martin Buber hat sie in dem Bericht über die Vision eines Chassid geschildert: „Vom Scheitel bis an die Knöchel in einen schwarzen Schleier gehüllt . . ., die Füße nackt“, von Staub bedeckt „wie von einer Wanderschaft auf der Landstraße . . ., dazwischen aber schienen blutende Wunden.“¹⁴

Der leidende Sohn und die mitleidende Mutter; die leidende Mutter und der mitleidende Sohn; und beider Leiden Teil der Leiden Israels, das sie repräsentieren: Was in der Klammer steht, ist eine Passion, die Passion des Volkes Israel.

ANMERKUNGEN

¹ Die Gedichte werden zitiert nach folgenden Ausgaben: Der Sand aus den Urnen (SU) (Wien 1948); Mohn und Gedächtnis (MG) (Stuttgart 81968); Von Schwelle zu Schwelle (SS) (Stuttgart 51968); Sprachgitter (SG) (Frankfurt 1959); Die Niemandrose (NR) (Frankfurt 1963); Atemwende (AW) (Frankfurt 1967); Fadensonnen (FS) (Frankfurt 1968).

² Auf das Pietà-Motiv hat schon H. G. Gadamer hingewiesen in: Wer bin ich und wer bist Du? Ein Kommentar zu Paul Celans Gedichtfolge „Atemkristall“ (Frankfurt 1973) 105.

³ So P. P. Schwarz, Totengedächtnis und dialogische Polarität in der Lyrik Paul Celans (Düsseldorf 1966).

⁴ P. Mayer, Paul Celan als jüdischer Dichter (Heidelberger Dissertation 1969) 126–128.

⁵ F. Rosenzweig, Der Stern der Erlösung (Haag 41976) 280.

⁶ Die Übersetzungen erschienen zunächst gesondert 1958 (Block), 1959 (Mandelstamm) und 1961 (Jessenin), dann 1963 gesammelt (Drei russische Dichter, Fischer-Bücherei 510).

⁷ Vgl. I. Chalfen, Paul Celan. Eine Biographie seiner Jugend (Frankfurt 1979) 96, 100.

⁸ Fußnote zu „Inonien“: Drei russische Dichter, 104.

⁹ P. Mayer, a. a. O. 133 f.; H. M. Krämer, Eine Sprache des Leidens. Zur Lyrik von Paul Celan (München 1979) 55–62.

¹⁰ Drei russische Dichter, 53.

¹¹ M. Buber, Zu einer Verdeutschung der Schrift: Die fünf Bücher der Weisung (Heidelberg 1976) [15] f.

¹² Der Begriff des „transitus“, der auch eine religiöse Komponente hat, spielt bei C. G. Jung eine bedeutende Rolle. Vgl. Eranos-Jahrbuch 2 (1934) 179–229 (bes. 228) und Ges. Werke, Bd. 5 (Olten 1973) 388, 432.

¹³ G. Scholem, Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen (Frankfurt 1967) 251.

¹⁴ M. Buber, Gog und Magog (Frankfurt 1957) 172.