KRITIK

Gesang und Magie im Zeitalter des Steins

Zur Dichtung Ingeborg Bachmanns und Paul Celans[1]

Vergleichende Kritik kann überall ansetzen – keine Dichtung kommt aus dem Nichts, und Beziehungen knüpfen sich über die Geschichte hinweg. Die zwei Autoren, die wir durch- und aneinander verstehen wollen, sind beide Dichter von Rang. Sie gehören derselben Generation an, stehen unabhängig voneinander in verwandter Problematik und erscheinen dabei doch als grundverschiedene Persönlichkeiten. Das liefert eine günstige Basis für die Konfrontierung, die sich im übrigen an ihren Resultaten zu erweisen hat.

Das Grundproblem beider, auf eine abstrakte Formel gebracht, lautet etwa folgendermaßen: im Werk Ingeborg Bachmanns und Paul Celans versucht das Dichten, sich gegen die Zeit durchzusetzen, der es sich verdankt, die ihm aber auch wie ein Stein im Weg liegt. Da es nicht zeitflüchtig, d. h. unwahr und unrealistisch werden will, muß es sich die Zeit zur Gänze einverleiben, ohne sich von ihr überwältigen zu lassen: es will sie nicht zu seinem Thema machen. Das ist die Lage dieser Dichtung, und hierauf fußt unser Vergleich.

1

Es gibt für den poetologischen Begriff des »Conceit« (»Concetto« in der italienischen Poetik des 17. Jahrhunderts) keine Entsprechung im Deutschen. Gemeint ist die ausgefallene, Disparates zusammenfügende Metapher. Ingeborg Bachmann und Paul Celan sind betont concettistisch eingestellt; Gustav René Hocke erwähnt sie zu Recht unter den Vertretern des neudeutschen Manierismus. Aber es handelt sich ihnen nicht um sinnfreies Funkeln des Geistes, um virtuoses Spiel mit dem Entlegenen. Ihre Conceits lassen vielmehr immer eine geläufige Vorstellung durchklingen. Das scheinbar paralogische Endresultat ist allerdings von der ursprünglichen Idee durch eine Reihe von Denkprozessen getrennt, die der Text überspringt. So wie sie strukturell auf einfache Ausgangsvorstellungen zurückzuführen sind, sind die Conceits auch inhaltlich Ausdruck grundsätzlicher und einfacher Einsichten und Erfahrungen.

Ich greife einige Beispiele heraus. Ein Gedicht aus der »Anrufung« heißt: *Das erstgeborene Land*. Gemeint ist nicht Österreich, das Geburtsland der Dichterin, sondern ein Land des europäischen Südens, Italien oder Griechenland. Die landläufige Vorstellung, daß man Kind seines Landes ist (schon diese metaphorisch!) liegt dieser Prägung abkunftmäßig zugrunde. Der Gedichttitel kehrt Eltern- und Kindschaft um und deutet gleichzeitig den so ausgesprochen biologischen Begriff der Erstgeburt auf das Wahlverwandtschaftliche hin. Dem

1. Zitate: Ingeborg Bachmann, Die gestundete Zeit (GZ), 1959; Anrufung des Großen Bären (A), 1961. — Paul Celan, Mohn und Gedächtnis (MG), 1954; Von Schwelle zu Schwelle (VS), 1955; Sprachgitter (Sg), 1959

Lizenziert für Egmont Hesse am 09.10.2021 um 09:35 Uhr

© J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH

liegt aber eine tiefere Einsicht zugrunde: die Unterscheidung zwischen den geistigen oder Bildungserlebnissen und dem Körperlichen ist falsch. Die intensive, ganz und gar durchlebte geistige Erfahrung ist ebenso prägend und verwandelnd wie die körperliche, sie bezieht den ganzen Menschen ein.

Paul Celan läßt ein Gedicht (VS, S. 30) beginnen:

Aufs Auge gepfropft
ist dir das Reis, das den Wäldern den Weg wies

Die nachbarliche Nähe von Wäldern und Weg vermittelt uns die Ausgangsvorstellung: man *sucht im* Wald seinen Weg. Daraus wird: der Wald weist mir den Weg, ich weise dem Wald den Weg, und dies geschieht durch den waldhaften Teil meines Auges, der aber dem Auge nicht innewohnt, sondern ihm aufgepfropft ist. Die Celansche Vorstellung ist komplizierter als die des »erstgeborenen Landes«, und ihre Bildlichkeit enthält ein Element des Bizarren. Aber im Gedanklichen sind beide Conceits miteinander verwandt. Dem Wald wird der Weg gewiesen, als wäre er das Kind des Dichters; allerdings ist das Auge durch Künstlichkeit waldhaft geworden (durch bewußte Anstrengung, unnatürliche Ereignisse oder dgl.). Bei beiden Dichtern kommt hier eine auch sonst häufig von ihnen formulierte anthropozentrische Metaphysik zum Ausdruck: die Welt ist nur vorhanden, insoweit sie mein Wort ergreift, mein Lid umspannt.

In Ingeborg Bachmanns zurückhaltend *Rede und Nachrede* benanntem Gedicht (A, S. 46) – es handelt sich hier um das grundsätzliche Problem der Einstellung zum Negativen – findet sich eine Stelle, die bei flüchtigem Lesen anticoncettistisch wirkt:

Wort, sei von uns,
Freisinnig, deutlich, schön

läge nicht eben doch selbst hier in dem »von uns« eine Distanzierung vom Natürlichen: es ist nicht »unser Wort«, sondern es ist von *uns*, d. h. es hat einmalig-persönlichen Charakter, und es ist *von* uns, nicht *in* uns, es ist herausgetreten, außerhalb der Blutbahn. Auch in diesem Gedicht springen die Gedanken und Bilder, und es endet mit einer Scheinparadoxie:

Komm, Gunst aus Laut und Hauch
befestig diesen Mund,
wenn seine Schwachheit uns
entsetzt und hemmt.

Komm und versag dich nicht,
da wir im Streit mit soviel Übel stehen.
Eh Drachenblut den Widersacher schützt,
fällt diese Hand ins Feuer.
Mein Wort, errette mich!

Drachenblut ist das üble Wort *über* den Widersacher, das dem Widersacher *dient;* eben weil man im Streit mit soviel Übel steht, braucht man die Gunst aus

Lizenziert für Egmont Hesse am 09.10.2021 um 09:35 Uhr

© J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH

Laut und Hauch. Der Gedanke ist zutiefst wahr und realistisch. Aber er hat sich von seinem Ursprung (im Streit mit Übel braucht man *Waffen)* entfernt, die Form, die er findet, ist gleichfalls die des Conceits.

Celans Conceits sind manchmal schwer zu entziffern. Das gilt vor allem für diejenigen des »Sprachgitter«, seiner letzten Veröffentlichung, deren Gedichte außerordentlich komprimiert und wie telegraphisch verkürzt erscheinen. Man kann sie nur verstehen, wenn man in jedem Augenblick das Gelände der Dichtung Celans in seinem ganzen Umfang vor Augen hat. Um z. B. die folgenden vier Zeilen aus dem »Stimmen«-Zyklus des Beginns aufzulösen:

Stimmen vom Nesselweg her:
Komm auf den Händen zu uns.
Wer mit der Lampe allein ist,
hat nur die Hand, draus zu lesen

muß man sich vergegenwärtigen, daß sich in allen Gedichten Celans Totengedenken und lebendiges Dasein ineinander spiegeln und aneinander nähren. Die Stimmen vom Nesselweg sind die Stimmen der Abgeschiedenen, versetzt in die Leidensphase, die sie zu durchwandern hatten, als sie noch unter den Lebenden waren. Der Dichter soll nicht »auf den Knien« (die Ursprungsvorstellung) zu ihnen kommen (er soll ihnen keinen Altar errichten), sondern auf den Händen, die auf diesem Gang sein wahres Wesen (aus der Hand liest man den Charakter) erscheinen lassen werden. Dann, allein mit seiner Lampe (seinem dichterischen Ingenium), außerhalb der gängigen Kommunikation mit Menschen, wird er von seiner Hand (statt aus einem Buch) sein Wesen und sein Gedicht ablesen können. Das klingt viel komplizierter als es ist, denn es heißt im Grunde nur: im Gedenken der Toten wirst du zu dir selbst geführt. Bemerkenswert erscheint hier, wie das Absonderliche des auf den Händen Gehens, das wir nur vom Zirkus her kennen, durch den Sprachgang absorbiert worden ist. Auch das etwas Anrüchige der Charakterdeutung aus der Hand kommt uns nicht zum Bewußtsein. Wir stehen hier vor dem Phänomen einer vom Rhythmus absorbierten, auf das rein Bildliche beschränkten Selbstironie.

Der Concettismus ist mit dem Krisencharakter gewisser Perioden in Zusammenhang gebracht worden. Man kann nicht mehr das Gebotene hinnehmen, wie es ist, man muß sich die Welt von Treu und Glauben selbst neu erschaffen (s. Ingeborg Bachmann, *Mein Vogel,* A, S. 22); man darf nicht mehr *naiv* sein. Naivität hat nichts mit Einfachheit zu tun, diese ist dringender geboten denn je, und unseren zitierten, auf den ersten Blick schwierig erscheinenden Stellen liegen in der Tat wesentliche, einfache, grundsätzliche Seins- und Selbsteinsichten zugrunde. Aber das Einfache ist schwer geworden, es ist nur über das Komplizierte hin zu erreichen, man ist durch Zeiten und Räume von ihm geschieden. Paul Eluard sprach in *Le Phénix* von »le dernier combat pour ne pas mourir« und setzt fort:

Et nous voici plus bas et plus haut que jamais

Lizenziert für Egmont Hesse am 09.10.2021 um 09:35 Uhr

© J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH

Bei Celan lesen wir:

Nicht an meinen Lippen suche deinen Mund
nicht vorm Tor den Fremdling,
nicht im Aug die Träne.

Sieben Nächte höher wandert Rot zu Rot,
sieben Herzen tiefer pocht die Hand ans Tor,
sieben Rosen später rauscht der Brunnen.

(*Kristall,* MG, S. 50)

2

Beide Dichter benutzen Conceits, aber ihre Gedichte verarbeiten sie in verschiedener Weise. Ich möchte, um dies zu illustrieren, die am Anfang erwähnten Gedichte zur Gänze zitieren.

Das erstgeborene Land

In mein erstgeborenes Land, in den Süden
zog ich und fand, nackt und verarmt
und bis zum Gürtel im Meer,
Stadt und Kastell.

Vom Staub in den Schlaf getreten
lag ich im Licht,
und vom ionischen Salz belaubt
hing ein Baumskelett über mir.

Da fiel kein Traum herab.

Da blüht kein Rosmarin,
kein Vogel frischt
sein Lied in Quellen auf.

In meinem erstgeborenen Land, im Süden,
sprang die Viper mich an
und das Grausen im Licht.
O schließ
die Augen schließ!
Press den Mund auf den Biss!
Und als ich mich selber trank
und als mein erstgeborenes Land
die Erdbeben wiegten,
war ich zum Schauen erwacht.

Da fiel mir Leben zu.

Da ist der Stein nicht tot.
Der Docht schnellt auf,
wenn ihn ein Blick entzündet.

Die Dichterin findet ihr erstgeborenes Land zunächst als schutzbedürftiges Kind. Dann aber enttäuscht es: es gibt kein Leben (das Conceit wird wieder

Lizenziert für Egmont Hesse am 09.10.2021 um 09:35 Uhr

© J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH

umgedreht: erwartet wird jetzt, daß das Kind der Mutter Leben gibt statt umgekehrt.) Stattdessen springt das Land als Viper die Mutter an und bringt sie dazu, sich selbst zu trinken: Mutter und Kind sind *identisch,* das Selbst erneuert sich aus dem Selbst, wodurch die ganze Mutter-Kind-Idee mit fast definitorischer Schärfe als disegno artificiale entlarvt wird. Das Conceit wird als Sprungbrett benutzt, um einen traditionellen Erlebnisbereich zum Ausdruck zu bringen: die Individuation durch die Begegnung mit der Welt. Am Schluß aber hängt die Dichterin noch ein neues Conceit an (den vom Blick entzündeten Docht: der Docht ist sie selbst, der Blick das »Grausen im Licht«; gleichfalls: der Docht ist das erstgeborene Land, für das sie zum Schauen erwacht ist.) Ihre Einstellung zu ihren technischen Behelfen schwankt, wie in fast allen ihren Gedichten. Sie interpretiert eine einmalige, konkrete Erfahrung mittels eines direkten Kommentars und gemischt traditioneller und concettistischer Symbolik. Alle Schlüssel zu den Symbolen gibt uns das Gedicht selbst in die Hand. Bei Celan hingegen befinden wir uns in einer rein metaphorischen Welt.

Aufs Auge gepfropft
ist dir das Reis, das den Wäldern den Weg wies:
verschwistert den Blicken,
treibt es die schwarze,
die Knospe.
Himmelweit spannt sich das Lid diesem Frühling.
Lidweit dehnt sich der Himmel,
darunter, beschirmt von der Knospe,
der Ewige pflügt,
der Herr.
Lausche der Pflugschar, lausche.
Lausche: sie knirscht
über der harten, der hellen,
der unvordenklichen Träne.

Diese Zeilen stehen für einen umfänglichen Erfahrungsbereich, wenn nicht für das Ganze der Existenz: man könnte in der Tat fast jedes Gedicht von Celan als Motto für alle anderen benutzen; jedes gibt auf seine Weise die Grundformel. Das geschieht durch ein Bild, das der Dichter summativ aus seinen verschiedenen Elementen zusammensetzt. Die Existenz wird in Landschafts-Parzellen aufgeteilt, die das Gedicht dann zu einem Ganzen fügt. Das einzelne Gedicht entschlüsselt sich nicht, aber vergleichendes Lesen einer größeren Anzahl führt ohne Schwierigkeit zu einer Klärung der Symbole. Die meisten bedeuten genau das, was sie bezeichnen, allerdings beziehen sie sich dabei auf innere (existentielle), nicht auf äußere Wirklichkeit. Der in dem Gedicht beschriebene Frühling ist der Neubeginn nach der Erfahrung des Bösen und des Todes; die schwarze Knospe ist das neue, auf dieser Erfahrung sprossende Wachstum (schwarz ist bei Celan die Farbe zu Unrecht vergossenen Blutes). Gott kann nur pflügen, d. h. im Dichter den Boden wieder für das Schöpferische fruchtbar

Lizenziert für Egmont Hesse am 09.10.2021 um 09:35 Uhr

© J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH

machen, wenn ihn die Knospe beschirmt: man zerstört Gott, wenn man die Toten vergißt und das, was sie sterben ließ.

Celans Gedichte kreisen um eine Reihe numerisch begrenzter, immer wiederkehrender Bildsymbole, als folgten sie den Gesetzen einer Art von Zwölftonmusik. Will man im Vergleich bleiben, so kann man die Webernsche Variante dieser Kompositionstechnik in den auf das Innerste des Aussagekerns reduzierten Gedichten von »Sprachgitter« wiederfinden. Musikalische Vergleiche erscheinen nicht unangebracht, hat sich doch Celan selbst von musikalischen Formen anregen lassen. Sein berühmtestes Gedicht heißt *Todesfuge* (der Ruhm steht ihm allerdings nicht gut) – das letzte Gedicht in »Sprachgitter«, vielleicht das bedeutendste und aufschlußreichste des Dichters, nennt sich *Engführung,* einen fugentechnischen Begriff benutzend. Dies Gedicht ist jedoch keine Fuge, sondern – wenn man sich schon musikalisch ausdrücken soll – ein zweistimmiger Satz, dessen zweite Stimme immer erst nach langen Pausen einsetzt und die Hauptstimme echoartig (wie in der Fugen-Engführung) nachklingen läßt, wodurch eine fast unirdische Vergeblichkeits-Wirkung erzielt wird. Auch bei Ingeborg Bachmann gibt es musikalische Imitationen: eines ihrer Gedichte heißt *Schwarzer Walzer; Reklame* (aus der »Anrufung«) und *Rede und Nachrede* sind Duette. Die Übertragung musikalischer Techniken auf die Dichtung kennzeichnet beide Dichter ebenso als Manieristen wie ihr Concettismus.

3

Man könnte schließlich noch auf ihre Neigung zu Wortspielen hinweisen, auf ihr Vokabular, das wie ein Kommentar zu Hockes Studien wirkt – Labyrinth, Seiltänzer, aufgepfropft, Spiegel etc. – alles dies aber bleibt an der Oberfläche. Es gibt in dieser Dichtung eine Vieldeutigkeit des Außen und eine des Innen. Die des Innen erschließt sich noch nicht aus einer Darlegung der manieristischen Technik. Diese selbst wird oft genug vergessen. Gefühl, elementar, unverstellt, gelegentlich sogar sentimental, dringt durch:

Espenbaum, dein Laub blickt weiß im Dunkel
Meiner Mutter Haar ward nimmer weiß (MG, S. 15)

Von vielen, vielen Steinen sind unsere Füße so wund
Einer heilt. Mit dem wollen wir springen (A, S. 7)

Die Verschanzung gibt nach, die Dichter sind wehrlos-menschlich, aber gerade an Stellen wie diesen erweist sich ihr Rang. Wir verstehen, daß die Kunst der Komplizierung kein müßiges intellektuelles Spiel ist; sie wird benötigt, um das altmodische Gefühl gleichzeitig zu verstellen und durchzusetzen. Die gedankliche Hochspannung der concettistischen Technik ermöglicht in dialektischem Umschlagen auch die große Schlichtheit, und in seltenen Glücksfällen vereinigt sich beides:

Erinnre dich! Du weißt jetzt allerlanden:
wer treu ist, wird im Frühlicht heimgeführt (A, S. 10)

Lizenziert für Egmont Hesse am 09.10.2021 um 09:35 Uhr

© J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH

»Treu« und »heimgeführt« sind in leisem Konflikt mit »Frühlicht«, denn das eine setzt Bewährung, das andere Fernsein und Fremde, beides daher Vergangenheit voraus. Trotzdem spricht die ein Strahlenbündel von Bedeutungen aussendende Zeile mit großer Natürlichkeit. Eine der häufigsten Vokabeln Celans ist »Herz« – er braucht sie häufiger als irgendein Romantiker. Die Motive der Todesfuge sind alle von außerordentlicher Einfachheit, wenn auch alle grundverschieden im Charakter. Halbironische Sentimentalität (*dein goldenes Haar Margarete*) erscheint gemischt mit kryptischer Ironie (*der Tod ist ein Meister aus Deutschland* – die Urformel für die Deutschlandliebe des Verfemten), mit Realismus (*er greift nach dem Eisen im Gurt*) und mit Symbolismus (*Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie abends*).

Wir verstehen Ingeborg Bachmann und Paul Celan an ihren *Gefühl*stönen, noch ehe wir ihre Conceits verstanden haben, und wir verstehen sie noch an etwas anderem: an ihrem *Rhythmus*. Gefühl und Rhythmus machen das Talent, der Rest ist denkende Arbeit. Schlägt man »Mohn und Gedächtnis« an irgendeiner beliebigen Stelle auf, so glaubt man zunächst, man läse bekannte Gedichte mit einem unverständlichen Text. Später erfährt man auch das Individuelle im Rhythmischen, aber zunächst sucht man nach Namen, man denkt an Klopstock, an Goethes freie Rhythmen, an George, auch an Trakl und Rimbaud (aber da ist man schon vom Rhythmischen weg und im Bildlichen). In vielen Gedichten Ingeborg Bachmanns ist der Hölderlinsche Gang unverkennbar. Das heißt aber nichts anderes, als daß die Kräfte der großen Tradition immer noch wirken, daß die Kunst immer noch geschieht, ihr Ende noch nicht in Sicht ist. In diesem Rhythmus manifestiert sich der immer noch lebendige objektive Geist, der damit das kannibalistische Interregnum völlig ignoriert und so tut, als wäre nichts geschehen; er erklärt es aus der Retrospektive als völlig unnotwendig und ungeschichtlich, als nicht geschehen, er kümmert sich nicht darum. Er benimmt sich in dieser Hinsicht wie der letzte korrupte Spießbürger und stellt damit diejenigen, derer er habhaft wird, die dichterischen Begabungen, vor ein fast unlösbares Problem. Denn diese können sich nicht benehmen wie korrupte Spießbürger; täten sie es, sähe auch ihre Dichtung danach aus. Beiden, Celan und Bachmann, gelingt alles viel zu gut für ihr eigenes Gewissen. Nicht gefährdet die dürftige Zeit den Dichter, vielmehr gefährdet dieser die Zeit, wenn seine ungebrochene dichterische Kraft deren Negatives abstößt.

Es ist die Frage des Dichtens nicht so sehr in dürftiger als in belasteter Zeit. Celans Chiffre für die Last, an der die Zeit und an der jeder Einzelne trägt, ist der Stein – es ist der Stein der geweinten und unweinbaren Tränen, der Stein der Schuld, der Stein der Gefühlsverhärtung, die schon mit dem Hörensagen und dem bloßen Überleben gegeben ist. Es ist der Stein, *der aufklafft, / wenn ich mit murmelndem Finger / in sein von Tiefen gekämmtes Haar greif* (VS, S. 14) [2] – der Stein, den Eluard mit seinem Herzen poliert, d. h. ihn

2. = den ich als Schmerz verspüre, wenn ich seine von den Tiefenbewegungen meines Inneren geglättete Oberfläche durch meine Reden störe.

Lizenziert für Egmont Hesse am 09.10.2021 um 09:35 Uhr

© J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH

in Dichtung umformt (»Notre coeur polit la pierre«, aus »Le mont Grammos«). – In welcher Weise drängt sich nun der Stein der so unverhohlen »Ja« sagenden dichterischen Kraft auf? Beide, Bachmann und Celan, versuchen, jeder auf seine Weise, die Form mit disharmonischen Elementen zu versetzen. In der »Gestundeten Zeit«, aber auch noch in der »Anrufung«, wird der Strom der Bewegung gelegentlich durch einmontierte Prosa unterbrochen. Oder man findet Stellen wie jene aus *Große Landschaft bei Wien* (GZ, S. 43), die beginnt mit *Alles Leben ist abgewandert in Baukästen* – die ersten sechs Zeilen des Abschnitts gehen alle auf ein schweres Substantiv aus, sie bekommen einen Gewichtsüberhang, der sie aus dem Gleichgewicht bringt; dadurch wird: *... im Wasser / sinken die Bälle, vorbei an der Kinderhand / bis auf den Grund* Symbol eines universellen Fallens. Aber meistens weigert sich die Form beharrlich, sich stören zu lassen. Im Gegenteil: sie trägt einen über das vielfach Querständige der Gedankensträhnen hinweg, so daß man oft nur unbestimmt merkt, daß man »nicht mitkommt«. In *Was wahr ist* (A, S. 48) heißt es:

Es kommt der Mond mit den vergällten Krügen.
So trink dein Maß. Es sinkt die bittre Nacht.
Der Abschaum flockt den Tauben ins Gefieder,
wird nicht ein Zweig in Sicherheit gebracht.

»Ja« sagt hier nur ein Zweig, der Rest ist »Nein«, aber der unbeirrbar harmonische, stetige Gang macht aus dem Ganzen ein »Ja«; an Stelle der absprechenden könnten genau so gut, wenn nicht eher affirmative Vokabeln stehen. Der Stein muß zur Gänze im Aussagen sein, die Form läßt ihn nicht herein. Und um die freien Rhythmen Ingeborg Bachmanns steht es nicht besser. Anstatt das Gedicht zu stören, verfestigen sie es und machen es zum Abbild des sich sammelnden und formenden Charakters (so ganz unverkennbar in »Die gestundete Zeit«, S. 16, aber auch S. 20, S. 21 und an anderen Stellen).

Auf das Willkürliche der Celanschen Zeilen-Einschnitte hat Clemens Heselhaus aufmerksam gemacht (»Deutsche Lyrik der Moderne«, Düsseldorf 1961, S. 434 ff.) – es handelt sich zweifellos um designierte Brechung. Das gilt auch für die Gedichte des »Sprachgitter«, die wirken, als wären sie in Urgestein eingraviert. Man liest sie wie von einem Felsen herunter, dessen unregelmäßige Form wie sinnlos die Zeilen zerbricht. Hier greift die Dichtung in ihr eigenes Schwingen schriftbildlich ein und macht sich zur Inschrift – es kommt zwar zu einem Verfremdungseffekt dramatischer Natur, der aber letztlich nur an der Oberfläche bleibt. Allerdings führt die Technik der Komprimierung hier vielfach zum Verzicht auf den Satz, von dem nur Hauptbestandteile übrig bleiben. Manche Gedichte haben den Charakter von Stoffsammlungen oder von Notizbuch- und Tagebuch-Eintragungen, vielleicht haben Kafkas Tagebücher beeinflussend gewirkt. Das alles bildet zwar den Stein ab, aber es enthält ihn nicht; er wirkt nur in der Scheinverhärtung der Oberfläche, nicht in dem Blühen darunter.

Aber der Stein ist für beide Dichter nicht nur ein Objekt, dessen sie sich

Lizenziert für Egmont Hesse am 09.10.2021 um 09:35 Uhr

© J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH

aus Pflichtgefühl annehmen. Dann stände es um ihr Dichten schlecht. Sie sind ja selbst beide ein Teil der belasteten Zeit, wenn auch ihr Dichten in seiner tiefsten Schicht keinen Teil daran hat, und ihr Bilden und Formen, Denken und Fühlen hat den Stein von Anfang an einbezogen. Man braucht sich nicht darüber zu wundern, daß die Problematik des Steins bei Celan in tieferer und tragischerer Weise erfühlt und gestaltet worden ist, als bei Ingeborg Bachmann. Er war, wie der Stein sagen würde, unmittelbarer »betroffen«, und seine Dichtung läßt uns darüber nicht in Zweifel. Aber sein »Betroffensein« hat zu gewissen unvorhergesehenen Konsequenzen geführt. Während nämlich Ingeborg Bachmanns Befassung mit dem Negativen der Zeit den Charakter der Auseinandersetzung hat (in den Formen der Identifizierung, der Kritik und der Distanzierung), ist Celan eines Fleisches mit ihm, und das gibt seiner Dichtung eine zusätzliche Dimension. Hier wirkt sich der Gegensatz der Lager aus, in die, was als Geschichte gilt, beide hineinzwang: er ist heute noch ein reales Faktum in ihrer Dichtung. *Wo Deutschlands Himmel die Erde schwärzt* (GZ, S. 25) – Celan kann das nicht sagen, für ihn wäre das existentiell schief; andererseits kann *sie* sich wiederum nicht erlauben, die Stimmen des Schlächters und des Opfers kontrapunktisch zu verschmelzen und die Rüden durch klangliche Osmose in Juden übergehen zu lassen. Ein Gedicht von Celan (*Aus dem Meer,* VS, S. 17) lautet:

Wir haben begangen das Eine und Leise,
wir schossen hinab in die Tiefe,
aus der man der Ewigkeit Schaum spinnt –
Wir haben ihn nicht gesponnen,
wir hatten die Hände nicht frei.
Sie blieben verflochten zu Netzen –
von obenher zerren sie dran ...
O messerumfunkelte Augen:
wir fingen den Schattenfisch, seht!

Das Paar zeigt den messerumfunkelten Augen den Fund der Tiefe, als wäre es ein Vater, der oben stände, und nicht der Feind, und dessen »von obenher« ist sowohl außen als auch innen: der Widersacher ist ein Teil des Ganzen. Ingeborg Bachmann bekämpft ihn; Celan zeigt ihm den Schattenfisch.

4

Das Zeitalter des Steins unterwirft beide Dichter verwandten dialektischen Zwängen. Diese äußern sich in dreierlei Hinsicht. Sie verflechten in neuartiger und eigentümlicher Weise Erinnern und Vergessen, Früh und Spät, das Entsetzen und das Fruchtbare.

Um zu leben, muß man vergessen; um zu leben, muß man erinnern. Vergessen ist immer Betäubung, Erinnerung macht uns todessüchtig. In Ingeborg Bachmanns Dichtung erscheinen Erinnern und Vergessen in zeitlichem Vor- und

Lizenziert für Egmont Hesse am 09.10.2021 um 09:35 Uhr

© J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH

Nachher, als könnten sie miteinander abwechseln. Ihr Bild dieser Situation ist das der gestundeten Zeit, der Zeit als einer Schuld, die es einzulösen gilt: *Kommt sie aber zu Unrecht, / mit dem Pochen der Schuld: wir sind nicht zu Hause* (GZ, S. 15). In *Tage in Weiß* (A, S. 41) heißt es:

In diesen Tagen schmerzt mich nicht,
daß ich vergessen kann
und mich erinnern muß

wobei die Niederschrift dieses Gedankens eben die Unmöglichkeit des Vergessens unter Beweis stellt. – Bei Celan sind »Mohn und Gedächtnis« unauflöslich verbunden; in *Corona* (MG, S. 33) heißt es:

wir lieben einander wie Mohn und Gedächtnis,
wir schlafen wie Wein in den Muscheln,
wie das Meer im Blutstrahl des Mondes.

Gewissen Gedichten dieses Bandes gibt die Notwendigkeit des Vergessens eine scheintitanische Färbung; so etwa auf S. 21:

Unter den giftigen Himmeln sind andere Halme wohl falber,
wird anders der Traum noch gemünzt als hier, wo wir würfeln um Lust,
als hier, wo getauscht wird im Dunkel Vergessen und Wunder

Auch in *Spät und Tief* (MG, S. 31) erscheint die Vereinigung von Leben und Gedenken in tollkühn-paradoxer Weise:

Wir schwören der Welt die heiligen Schwüre des Sandes
.....
Wir schwenken das Weißhaar der Zeit

Der Sand ist die Asche aus den Urnen, mit ihr machen wir uns rauschhaft das Alter der Zeit zu eigen, um auf diese Weise das Unmögliche, die Auferstehung der Toten zu bewirken:

Ihr mahnt uns: Ihr lästert!
Wir wissen es wohl,
es komme die Schuld über uns,
es komme die Schuld über uns aller warnenden Zeichen
....
es komme, was niemals noch war!
Es komme ein Mensch aus dem Grabe.

Celans Dichtung wird, je weiter sie gelangt, mehr und mehr von der Erinnerung heimgesucht. Das Gedicht *Engführung,* das wie ein Résumée die Entwicklung des Dichters umschreibt und die ganze Dialektik von Leben und Gedenken in sich einfängt, beginnt in der Totenlandschaft und sinkt am Schluß wieder in diese zurück:

Verbracht ins
Gelände
mit der untrüglichen Spur:

Lizenziert für Egmont Hesse am 09.10.2021 um 09:35 Uhr

© J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH

Gras, auseinandergeschrieben. Die Steine, weiß
mit den Schatten der Halme

»Verbracht« ist gebildet nach verbrochen, verdorben, verloren etc. mit der Bedeutung von »zum Unglück hergebracht«; »Gras, auseinandergeschrieben« ist das zu Dichtung gewordene Gras über den Gräbern (außerdem verschlüsselt: Sarg). Dieses Gras ist zum Unglück in das »Gelände der untrüglichen Spur« gebracht, – die Toten haben diese Spur hinterlassen. Der »Schatten der Halme« ist die Sinnsuche des Gedichts.

In ähnlicher Weise wie Erinnern und Vergessen sind Früh und Spät miteinander verflochten. Spät ist die ihrem Kältetod entgegenstrebende Zeit, die Zeit des jüngsten und des bevorstehenden Verhängnisses, spät sind alle diejenigen, die sie zu bestehen haben und sich über sie erheben müssen, aber diese müssen sich auch eine neue Frühe erobern, sonst ist ihnen jeder Neubeginn verwehrt, sie müssen wie Neugeborene die Last der Zeit abwerfen und tollkühn ihr Weißhaar schwenken können. Ich bringe einige Spätzeit-Symbole Ingeborg Bachmanns:

Ins Weideland kam ich
Als schon Nacht war (A, S. 27)
..... Mit wertlosem
Sommergeld in den Taschen liegen wir wieder
auf der Spreu des Hohns, im Herbstmanöver der Zeit (GZ, S. 15)

Hierher gehören auch ihre erstorbenen Landschaften, z. B. *Toter Hafen* (A, S. 45); auch ihr im Regen (= Neger) ertrinkendes Harlem-Gedicht (A, S. 45), das in einer Unterschicht einen trübseligen Kommentar zur amerikanischen Negerfrage entwickelt, wirkt wie das Ende einer Aera – es könnte »The Invisible Man« heißen, wie das Buch eines berühmten amerikanischen Neger-Autors. – Das zehnte Gedicht ihres schönen Zyklus: *Von einem Land, einem Fluß und den Seen* (A, S. 9) erklärt:

Es ist die Zeit des Apfelmosts, der Schwalben

beginnt aber:

Im Land der tiefen Seen und Libellen,
den Mund erschöpft ans Urgestein gepreßt,
ruft einer nach dem Geist der ersten Helle,
eh er für immer dieses Land verläßt.

Zum Thema »Frühe« gehören alle ihre Gedichte des Aufbruchs, die zahlreichen und oft dominanten Unschulds- und Kinderland-Motive, auch ein Beginn wie dieser:

Wieder legen wir beide die Hände ins Feuer,
du für den Wein der lange gelagerten Nacht,
ich für den Morgenquell, der die Kelter nicht kennt.
(GZ, S. 20)

Lizenziert für Egmont Hesse am 09.10.2021 um 09:35 Uhr

© J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH

Celans Gedichte sind von dem Ineinander von Früh und Spät wie vollgesogen; ich gebe ein Beispiel aus »Mohn und Gedächtnis« (S. 23):

Das weiße Herz unsrer Welt, gewaltlos verloren wirs heut um die
Stunde des gilbenden Maisblatts:
ein runder Knäuel, so rollt' es uns leicht aus den Händen.
So blieb uns zu spinnen die neue, die rötliche Wolle des Schlafs an
der sandigen Grabstatt des Traumes:
ein Herz nicht mehr, doch das Haupthaar wohl des Steins aus der Tiefe,
der ärmliche Schmuck seiner Stirn, die sinnt über Muschel und Welle.

Weiß ist die Farbe des Alters: die alte Welt versinkt, die neue wird gesponnen aus dem Haupthaar des Steines; so wie Spät und Früh, so sind hier auch Erinnern und Vergessen ineinander verschlungen. Ich erinnere an die Frühlingslandschaft des ersten zitierten Celan-Gedichts; die Frühe in der Todesfuge allerdings weiß nichts von Neubeginn, sie bezieht sich auf die unausdenkliche Regression, die *schwarze Milch der Frühe* ist das Blut des vorsintflutlichen, vormenschlichen Schlachtopfers. – Die *Stimmen* (Sg, S. 8) ertönen *vom Galgenbaum her, / wo Spätholz und Frühholz die Ringe / tauschen und tauschen.* – Diese Beispiele ließen sich beliebig vermehren.

Wie Früh aus Spät, so geht das Fruchtbare aus dem Furchtbaren hervor – aus dem Furchtbaren, das man vergessen muß, um leben zu können, und das sich dann in Licht verwandelt:

Was ich vergaß, hat glänzend mich berührt (A, S. 10)

In *Heimweg* (A, S. 33) heißt es:

Ist das Mal gerissen
in die Nackenhaut
öffnen sich die Türen
grün und ohne Laut.

Landnahme (A, S. 27) ist Ingeborg Bachmanns deutlichste Formulierung dieser Paradoxie:

Ins Weideland kam ich,
als schon Nacht war,
in den Wiesen die Narben witternd
und den Wind, eh er sich regte.
Die Liebe graste nicht mehr,
die Glocken waren verhallt
und die Büschel verhärmt.
Ein Horn stak im Land,
vom Leittier verrannt,
ins Dunkel gerammt.
Aus der Erde zog ich's,
zum Himmel hob ich's,
mit ganzer Kraft.

Lizenziert für Egmont Hesse am 09.10.2021 um 09:35 Uhr

© J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH

Um dieses Land mit Klängen
ganz zu erfüllen,
stieß ich ins Horn,
willens im kommenden Wind
und unter den wehenden Halmen
jeder Herkunft zu leben!

Das Horn als wundenschlagende Waffe, das sich in das Horn als Musikinstrument verwandelt – man muß verstehen, daß sich hinter dem vergleichsweise harmlosen und uralten Wortspiel eine Art von Kopfsprung verbirgt. Er kennzeichnet eine Situation, die Celans ganze Dichtung bestimmt, sie ist fast in jedem Gedicht verzeichnet, am Bündigsten vielleicht in VS, S. 33:

Welches der Worte du sprichst –
du dankst
dem Verderben.

Der Dichter füllt die Urnen und speist sein Herz (MG, S. 18); die Toten *knospen und blühen* (VS, S. 51) –

Sie stehen getrennt in der Welt,
ein jeglicher bei seiner Nacht,
ein jeglicher bei seinem Tode,
unwirsch, barhaupt, bereift
von Nahem und Fernem.

Sie tragen die Schuld ab, die ihren Ursprung beseelte,
sie tragen sie ab an ein Wort,
das zu Unrecht besteht, wie der Sommer.

(VS, S. 49)

Das zu Unrecht bestehende Wort ist das des Dichters, die Toten tragen es ihm zu in Abzahlung einer Schuld, die sie stellvertretend für ihn, der schuldhaft überlebt, schuldhaft die Toten beseelt, übernommen haben – ein halsbrecherisches, aber durchaus nachfühlbares Conceit, Ausdruck des fast unvorstellbar Absurden der Situation. Auch das häufige Motiv der Verwandlung des Steins zur Pflanze ist hier zu nennen. *Engführung,* die inschriftliche Selbstbiographie des Dichters, entwickelt das Thema (die Geburt der Dichtung aus dem Entsetzen und dem Stein) chronologisch, berichtet über seine einzelnen Phasen: ein Wort kommt durch die Nacht und will leuchten, findet aber nur Asche; es sucht beim feuchten Auge Zuflucht, gerät aber nur in Orkane und Partikelgestöber (= Gefühlsstürme, Gedankenfetzen); auch »Meinung« und das Sinnlose des Geschriebenen führt nur zu giftgestilltem Schweigen, aber es bleibt Zeit, es beim Stein zu versuchen, der gastlich ist und *nicht ins Wort fällt;* und der Stein wird plötzlich körnig und faserig, stengelig, dicht, traubig und strahlig; Sprache und Sein werden gewonnen *(Sprach, sprach. / War, war.)*. Ein Heilungsprozeß beginnt, die letzte Membran wird geflickt, *und / die Welt, ein Tausendkristall, /*

Lizenziert für Egmont Hesse am 09.10.2021 um 09:35 Uhr

© J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH

schoß an, schoß an. Und nun beginnt das Spielen der grünen und blauen Kreise, der roten und hellen Quadrate: das Kaleidoskop der Dichtung.

Ingeborg Bachmann transzendiert die verfehlte Geschichte, das Erinnert-Vergessene, das Wundmal im Nacken in schöpferischen Neubeginn; Celan macht seine ganze Dichtung zur Blume des Bösen, das nicht sein eigenes Böses war, des Bösen, das ihm angetan wurde. Das ist das erste seiner großen Super-Conceits (von dem zweiten wird zu reden sein), das alle anderen umspannt. Es war ein Wagnis der ungeheuerlichsten Art, und nur wenige unter den Edelsten und Reinsten konnten es sich erlauben. Das Einzige, was man mit dem Bösen machen kann, ist eben, es fruchtbar werden zu lassen; verfluchen kann man es nicht, man fügt dadurch noch mehr Böses zu Bösem ((Bachmann: *Rede und Nachrede*). Weinen ist nur Orkan und Partikelgestöber, die Vernunft versagt gleichermaßen, so muß man es denn zum Blühen bringen. Aber für den, der wirklich keinen Teil an ihm hat, ist das eine groteske, wahnwitzige Aufgabe. Es ist die Auslöschung des Irrationalen durch das Absurde, es ist unmöglich, es ist die Fiktion aller Fiktionen. So ist denn auch in allen Gedichten Celans eine Spur von dem tragischen Clown, und die Rüstung, die er trägt, ist die Don Quixotes. Es gibt martialische Motive bei Ingeborg Bachmann, in *Zwielicht* schickt sie die Bleikugel dem Morgen entgegen (GZ, S. 20); bei Celan wimmelt es von ihnen. Gleich im ersten Gedicht in »Mohn und Gedächtnis« stellt er sich vor als eiserner Cherub mit Degen und gefälltem Visier – allerdings: *schlecht war die Brünne der Nacht, es sickert Blut durch die Spangen!* Besser noch als die Rüstung schützt ihn der Stein oder das Körnchen Eis:

Ich steh im Flor der abgeblühten Stunde
und spar ein Harz für einen späten Vogel:
er trägt die Flocke Schnee auf lebensroter Feder;
das Körnchen Eis im Schnabel, kommt er durch den Sommer.

(MG, S. 53)

Ein anderes Gedicht, *Das Geheimnis der Farne* (MG, S. 17) beginnt:

Im Gewölbe der Schwerter besieht sich der Schatten laubgrünes Herz.
Blank sind die Klingen: wer säumte im Tod nicht vor Spiegeln?

Im »bewaffneten« Ich des Dichters wird sein Denken und Sinnen (der Schatten) von den Klingen als laubgrünes Herz, d. h. als lebendiges Gefühl zurückgespielt: so fragwürdig steht es um seine Ausrüstung, derer er doch ständig bedarf, um sein unwahrscheinliches salto mortale auszuführen.

5

Ingeborg Bachmann und Paul Celan sind Dichter des D a n a c h (das sich mehr und mehr als ein Intervall zwischen Katastrophen enthüllt), gefangen in dem Problem, nach einem großen »Gestorben« Leben und Dichten neu zu ermöglichen und zu legitimieren. Sie sind keine »engagierten« Dichter, sie schreiben nicht, um die Welt zu verbessern, um zur Tat aufzurufen, um das

Lizenziert für Egmont Hesse am 09.10.2021 um 09:35 Uhr

© J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH

Los der Geknechteten und Leidenden zu ändern. Die meisten ihrer Gedichte, das darf man nicht vergessen, sind Liebesgedichte; auch die Liebe muß neu gegründet und gestiftet werden, und beide benötigen dafür das Ritual (*Im Zwielicht,* GZ, S. 20, *Vor einer Kerze,* VS, S. 34) – hier ist das Landläufige am allerwenigsten gestattet: *wo Eis ist, ist Kühle für zwei* (Celan). Sie nennen ihr Problem nicht beim Namen, zu sehr ist es in der Natur ihres Dichtens verwurzelt, jede Formulierung verfälscht es:

Sprich auch du,
sprich als letzter,
sag deinen Spruch.
Sprich –
Doch scheide das Nein nicht vom Ja.
Gib deinem Spruch auch den Sinn:
Gib ihm den Schatten.

(VS, S. 59:

Weder Ja noch Nein, und der Sinn nur ein Schatten, aber wie weit reicht dieser Schatten! Eluard beschreibt eine Daseinslage, ähnlich der Celans, mit intellektuellen und psychologischen Mitteln, und wie wenig Schatten wirft diese Beschreibung!

Entre tous mes tourments entre la mort et moi
Entre mon désespoir et la raison de vivre
Il y a l'injustice et ce malheur des hommes
Que je ne peux admettre ....
La lumière toujours est tout près de s'éteindre
La vie toujours apprête a devenir fumier
Mais le printemps renaît qui n'en a pas fini
Un bourgeon sort du noir et la chaleur s'installe

(»Dit de la Force de l'amour«, 1947)

Hier finden wir Celans schwarze Knospe und den Frühling des »Trotzdem«, aber das Ganze wirkt blaß und reflektiert; allerdings kann man auch in dieser Weise leichter und länger arbeiten, Celans und auch Ingeborg Bachmanns Unternehmen sind ständig in Gefahr, von ihren eigenen tiefen Paradoxien, ihrer eigenen Unmöglichkeit überwältigt zu werden. »Sprachgitter« wirkt wie eine Vorbereitung auf gänzliches Verstummen. *Stummheit, aufs neue, geräumig, ein Haus –: / komm, du sollst wohnen* (S. 38). Die Dichtung soll ein Haus der Stummheit sein, oder sie soll schweigen – man hat die Wahl.

Es gibt Stellen bei Celan, die andeuten, daß er ein satanisches Element in seiner Dichtung spürt, als wäre ihm sein Wort von bösen Dämonen eingegeben worden:

Die Doggen der Wortnacht, die Doggen
schlagen nun an
mitten in dir (VS, S. 41)

Lizenziert für Egmont Hesse am 09.10.2021 um 09:35 Uhr

© J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH

Es ist die unheimliche Meisterschaft aus unheimlichem Grund, die ihm dieses Gefühl gibt: die Hölle auf Erden hat in ihm Knospen und Blüten getrieben, und dabei kann einem schon angst und bange vor der eigenen dichterischen Gabe werden. Ingeborg Bachmann ist kein Meister in diesem Sinne. Holthusens ausführlicher Bachmann-Essay (in »Das Schöne und Wahre«, München 1958) heißt »Kämpfender Sprachgeist« mit gutem Recht, sie kämpft um das Wort, d. h. das gute, »freisinnige« Wort, es ist für sie Genesung und Rettung, es ist die Gabe des Frühlichts, nie würde sie es bezweifeln. Sie ist ihrem Typus nach ein »Sänger«, der »panegyrische Impuls« kann sich nicht verleugnen, immer wieder schnellt die Sprungfeder bei ihr in das Rühmen der ewigen Ordnungen zurück. Aber das Umgekehrte gilt zu gleichem Recht: sie sieht zwar nach dem Rechten, aber bezeichnenderweise im Dunkel, den Scherbenberg kann sie nicht vergessen, und gerade die *Von einem Land*-Gedichtreihe, die die traditionellen Phasen ländlichen Daseins bildlich beschwört, endet mit einem Abschied:

Die Vogelnester stürzen aus den Ästen,
der Zunder brennt, das Feuer wühlt im Laub,
und an den blauen Bienenstöcken rächen
die Engel den verjährten Honigraub.

O Engelsstille, wenn im Gehn die Fäden
in alle Lüfte ausgeworfen sind!
Zu allem frei, wird sich die Hand nicht lösen,
die einen fängt vorm Gang ins Labyrinth. (A, S. 20) [3]

Diese Einsicht wiegt schwerer als *Uns wird die bleibende Figur zuteil* und Gesetz und Ordnung im reinen Sein, die in derselben Reihe in einem eingeklammerten Gedicht vorkommen. Und *zu allem frei,* von einer Hand ohne Körper ins Labyrinth gezwungen, wird man kein Klassiker. Ich kann mich Holthusen nicht anschließen, wenn er über Ingeborg Bachmanns Gedicht *Mein Vogel* schreibt:

»Angefochten von allerlei Gesindel und dämonischem Gelichter, Aug in Aug mit Tod und Teufel, mit Angst im Gebein und mörderischen Zweifeln im Herzen, so hat der Sprachgeist einen langen Weg kämpfend hinter sich gebracht, ohne zu unterliegen. Seine Zuflucht ist die Warte des Wächters hoch über der verheerten Welt, sein Sieg ist die Entdeckung seiner selbst und der eigenen unbezwinglichen Kraft, die wesenseins ist mit der Kraft des Menschen, am Leben zu sein. In einer Epoche der zerfallenden Kultur und der zersetzten Ideen findet die Dichterin ihren archimedischen Punkt, indem sie an den Ursprung zurückkehrt, wo der Mensch sich als das wortmächtige Dasein empfindet, sich durch Namengebung behauptet.«

Holthusen modelliert sie nach dem Vorbild anderer Dichter, nach dem Muster Sturm und Drang – Läuterung. Sicherlich ist *Mein Vogel* ein bedeutendes Gedicht, aber auch in ihm sitzen einige Zeilen eigentümlich verquer, so gerade die-

3. Das Subjekt von »zu allem frei« ist »einen«, nicht »Hand«. Bezieht man »frei« auf »Hand«, muß man »Hand« stellvertretend für das Selbst der Dichterin einstehen lassen; man gerät dann in logische Verwirrung.

Lizenziert für Egmont Hesse am 09.10.2021 um 09:35 Uhr

© J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH

jenige über Treu und Glauben, das letzte *Was auch geschieht* klingt mehr drohend als zuversichtlich, vielleicht sollte auch der kolloquiale Nebensinn des Titels zu denken geben. Ich vermute, daß die Warte des Wächters nur einer der geographischen Punkte in Ingeborg Bachmanns dichterischer Landschaft ist, und daß sie oder ihr Gedicht längst wie Emily Dickinson, mit der sie einiges gemeinsam hat, gerade den »mörderischen Zweifel« als ihr schöpferisches Lebenselement erkannt hat: der Dorn sitzt ihr zu tief. Würde sich ihre »Anfechtung« nur als Jugendkrise herausstellen, dann müßte auch ihr Vergessen ein totales werden, und es könnte sie dann nicht mehr glänzend berühren: sie würde zu denen gehören, deren *Stimmen im Inneren der Arche* (Celan, Sg, S. 9) den Sinkenden zurufen:

Es sind
nur die Münder
geborgen

Ist Ingeborg Bachmann ein »Sänger«, so ist Celan ein »Magier«[4], und das ist gewiß ein Wort, mit dem man vorsichtig sein sollte; auf wen hat man es nicht schon angewendet! Und sicher ist in jedem Gedicht ein Stück Magie – wie sollte sich denn auch sonst eine Folge von Worten zu einem autonomen geistigen Gebilde zusammenschließen können! Man hat von Magie in einem engeren Sinne gesprochen, wenn von dem dichterischen Wort eine große Verführungs- und Überredungskraft ausging, insbesondere wenn diese, wie im Falle Stefan Georges, mit hochentwickelter Klang- und Instrumentationskunst im Bunde war. Aber der echte Magier will eben nicht verführen, er will zaubern, d. h. ein Bild in das andere verwandeln. Er will auch dieses im Grunde garnicht selbst tun, sondern vielmehr eine chimärische Welt beschwören, die es für ihn leistet. Das Ich als agierende Kraft tritt völlig aus dieser Welt heraus, die im Übrigen wiederum nichts ist als der Zauberspiegel des Ich und seines unterweltlichen Innen.

Das äußere Mittel, an dem sich Celans Magiertum erweist, ist Wortmutation durch Assonanz und Alliteration.

Umsonst malst du Herzen ans Fenster:
der Herzog der Stille
wirbt unten im Schloßhof Soldaten.
Sein Banner hißt er im Baum – ein Blatt, das ihm blaut, wenn es herbstet;
die Halme der Schwermut verteilt er im Heer und die Blumen der Zeit;
mit Vögeln im Haar geht er hin zu versenken die Schwerter.

(MG, S. 9)[5]

4. Ich benutze hier die Terminologie von Walter Muschg, der in seiner »Tragischen Literaturgeschichte« eine Drei-, eigentlich eine Sechsteilung der Ursprünge und Typen des Dichtens entwickelt hat: Sänger, Seher, Magier (die »Geweihten«), Poet, Priester und Gaukler (die »ungeweihten« Entsprechungen). Man mag die allgemeine Gültigkeit dieser Einteilung bezweifeln: für unseren Vergleich liefert sie ein unschätzbares Hilfsmittel.

5. Umsonst stellst du Gefühls-Klischees aus; als »Herzog der Stille« stehst du schon im Schloßhof, d. h. im Vorhof deiner Verkapselung, und sammelst Kräfte (Soldaten), um zur Natur, zum Frieden, zum reinen, unbewaffneten Gefühl zurückzufinden.

Lizenziert für Egmont Hesse am 09.10.2021 um 09:35 Uhr

© J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH

Geht man bewußt den klanglichen Verbindungen nach, so merkt man sehr rasch: hier wird alles zu allem, und angesichts der Subtilität dessen, was sich etwa zwischen malst – Banner – Halme – Schwermut abspielt, wirken die Stabreime der vierten Zeile sogar dick aufgetragen. Die bis zum Äußersten vorgetriebene Wortmusik löst die Kontur des einzelnen Bildgedankens auf. Dadurch wird das Parzellenhafte des bildlich abgesteckten Raumes (oben im Schloßinneren, unten im Schloßhof und außerhalb des Schlosses) in der Sphäre des Klanglichen wieder vernichtet. Und das gilt in gleichem Maße von der symbolischen Fixierung der Bilder.

Alle unsere »Übersetzungen« beruhen auf einem imaginären Celan-Wörterbuch, das auch die Gedichte benutzen. Zwar hat Celan gesagt:

Mit wechselndem Schlüssel
schließt du das Haus auf, darin
der Schnee des Verschwiegenen treibt.
.....
Wechselt dein Schlüssel, wechselt das Wort,
das treiben darf mit den Flocken. (VS, S. 36)

– das Wort »wechselt« zwar, aber das kann nur heißen, daß es seinen Standort und seine Kombinationswerte ändert, sein Sinn bleibt sich gleich. Celans Gedicht entnimmt seine Worte einer Urskala, ohne sie anzutasten – Stein, Nacht, Halm, Baum, Blatt, Schwerter, alle diese Worte stehen bei Celan überhaupt nicht zur Diskussion, man muß sie nur aus der äußeren Wirklichkeit in die innere, die existentielle hinüberbringen. Da aber alle diese Worte emanieren und mutieren und wie chemische Substanzen ineinander übergehen, wird der Sinn entmaterialisiert und wirklich zum Schatten. Alle unsere Übersetzungen sind darum in gewisser Hinsicht viel zu grob-spezifisch. Sie sind nur eine Station auf dem Weg zum Gedicht, man muß sie wieder vergessen.

Alliteration und Assonanz gehören zum Rüstzeug jeden Dichters. Zu fragen ist, warum sie gerade im Fall Celans aus der Welt ein magisches Tausendkristall machen, das uns aus »Mohn und Gedächtnis« mit unterweltlichen Farben wie aus Tausendundeiner-Nacht entgegenleuchtet. Die Antwort gibt uns unser Gefühl für Celans Rhythmus, der selbst gewichtslos ist, die Worte schweben läßt, alle Akzente weghält oder überströmt. Auch George hat Stabreim und Assonanz verwendet, aber das in seinen Sprachgang eingelassene Willensmoment gibt jedem Worte die Schwere, die es zum Stehen bringt.

Nennt es den blitz der traf den wink der lenkte
Das ding das in mich kam zu meiner stunde . .
Ungreifbar ists und wirklich wie der keim.
Nennt es den funken der dem nichts entfahren
Nennt es des kreisenden gedankens kehr:
Nicht sprüche fassen es: als kraft und flamme
Füllt es in bild in welt- und gottesreich!
Ich komme nicht ein neues Einmal künden:

Lizenziert für Egmont Hesse am 09.10.2021 um 09:35 Uhr

© J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH

Aus einer ewe pfeilgeradem willen
Führ ich zum reigen reiß ich in den ring.

Das Gedicht glaubt sich an sich kräftiger als es ist, ein Exzeß an Gestik ist unverkennbar. Das gibt den Akzenten etwas Flackerndes. Nichtsdestowendiger verfestigen sie die Worte genugsam, um das Überströmen zu verhindern. »Reigen« wird nicht zu »Ring«, der die beiden Worte verbindende Stabreim wirkt vielmehr wie ein ausgehaltenes Klavierpedal. Die Wirkung ist, wie auch gelegentlich bei Wagner, die einer großartigen Redundanz. Aus dem Gedicht spricht nicht Magier-, sondern Übermenschentum.

Das Magische in Celans Dichtung aber ist seine tiefste Ambiguität. Das Material, das ihm die versteinerte Zeit zutrug und dem er die Blume abgewann, war die nackte Wirklichkeit des Bösen, das Leiden und Sterben der unschuldigen Millionen. Er hat mit dem Entsetzen zwar keinen Scherz, wohl aber Magie getrieben und – dies ist das zweite Super-Conceit – aus dem Grauen der Konzentrationslager einen Gesang der Geister über den Wassern gemacht. Daß dies Unmögliche möglich war, daß die Wirklichkeit des Schreckens nicht verflüchtigt oder banalisiert wurde, daß sie in dem Tausendundeine-Nacht-Medium erhalten blieb, daß an ihr kein Frevel geschah: das ist das große Wunder seiner Dichtung. Diese wird den Stein nicht heben können – (VS, S. 53): dafür ist sie zu gewichtslos. Aber schweben lassen kann sie ihn.

Kurt Oppens

Gottfried Benn: poeta absconditus

Die Literatur über Gottfried Benn ist im letzten Jahrzehnt sprunghaft angewachsen. Die Phase der Auseinandersetzung im Zeichen eines scharfen Für und Wider scheint abgeschlossen zu sein. Stattdessen liest man Studien wie *Gottfried Benn – Phänotyp dieser Stunde* von *Dieter Wellershoff* (Kiepenheuer & Witsch, 1958) und *Edgar Lohner: Passion und Intellekt, Die Lyrik Gottfried Benns* (Luchterhand, 1961), die sich der Selbstinterpretation Benns sehr getreu anschmiegen. In seiner vorzüglichen Studie *Gottfried Benn, das Problem der Geschichte,* (Neske, 1963), die aus der Perspektive der späten Gedichte geschrieben ist, deutet *Beda Allemann* eine Verfahrensfrage an: »Indem der Interpret sich der essayistischen Selbstinterpretation des Dichters anschließt, ihre Grundauffassungen und Grundbegriffe in die eigne Interpretation übernimmt, wählt er einen Weg des geringsten Widerstandes zur Erschließung des Werkes, der ihn der Ausarbeitung eigener Kategorien enthebt. Zugleich kann dieses bequeme Verfahren den Anspruch erheben, besonders angemessen zu sein. Weil es die vom Autor selbst vorgebahnten Schneisen zum Verständnis des Werkes benutzt, bringt es nichts Fremdes und Unangemessenes in die Interpretation. Hier öffnet sich ein wirkliches und methodologisch noch zu wenig bedachtes Dilemma.

Für den Leser spiegelt sich dieses Dilemma in dem Eindruck, daß sich kaum einer der Deuter und Interpreten über das Phänomen, dem seine Betrachtung gilt, so weit zu erheben wagt, daß man nicht wieder und wieder in erster Linie Benn liest. Seine Formulierungen und Begriffe, auf deren Durchleuchtung man gespannt ist, werden terminologisch verwendet. Auffallend häufig läßt man Benn in eigener Sache argumentieren, als

Lizenziert für Egmont Hesse am 09.10.2021 um 09:35 Uhr

© J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH