

Gedichte denken. Paul Celan und Dan Pagis

Wie denken Gedichte? Wie bringen Dichter ihre Ideen in einem Motiv, einem Bild oder einer Metapher zum Ausdruck? Was passiert in unserem Denken beim Lesen von Gedichten, die uns Einsichten und Weisheiten vermitteln? Wie beteiligen sich Gedichte am „Gespräch der Menschheit“, um mit Michael Oakeshott zu sprechen? Und wenn sie daran teilhaben, wie stellen sie sich eine Ethik für unsere heutige Zeit vor? Ich schreibe Gedichte, solange ich zurückdenken kann, und ich vertraue auf meine Intuition, sowohl beim Lesen als auch beim Zusammenstellen von Gedichten, die mir bei meiner Suche nach Antworten auf die oben gestellten Fragen behilflich sein sollen. Beim Schreiben und Umschreiben haben mich die Gespräche mit den Studentinnen und Studenten, die ich mich glücklich schätzen darf zu unterrichten, inspiriert, und diese Diskussionen haben mich in meiner Überzeugung bestärkt, dass Dichtung dem Denken Ausdruck verschafft, es aber gleichzeitig auch hervorbringt. Um die Beziehung zwischen Dichtung und Denken näher zu beleuchten, [Ich reflektiere diese Beziehung in: *Zeit der Zäsur: Jüdische Dichter im Angesicht der Shoah*, Heidelberg 1999; sowie in „Eternal Present: Poetic Figuration and Cultural Memory in the Poetry of Yehuda Amichai, Dan Pagis und Tuvia Rübner“, in: *Jewish Social Studies* 7, Nr. 1 (2000), S. 141–166. Zudem habe ich kürzlich eine ausführliche Diskussion über Ethik in Pagis' Werk vorgelegt. Siehe „Ha-koakh ha-shaket: Poetika ve-etika be-shirat Dan Pagis“ [The quiet force: Poetics and ethics in the poetry of Dan Pagis], in: *Dan Pagis: Mehkarim u-teudot* [Dan Pagis: Studies and documents], hg. v. Hannan Hever, Jerusalem 2016, S. 60–79] wende ich mich Paul Celan und Dan Pagis zu – zwei Dichtern, mit denen ich mich seit circa 35 Jahren intensiv beschäftige, als Leser und als Literaturwissenschaftler gleichermaßen.

Viele Gedichte, mit denen wir uns als Teil einer größeren kreativen Erfahrung im Lauf unseres Lebens beschäftigen, reflektieren das Denken im Allgemeinen bzw. ethische Fragen im Speziellen. Celans und Pagis' Werke spiegeln jedoch ganz besonders eindringlich wider, was Jonathan Culler als „lyrische Artikulation“ bezeichnet: Als „sprachliches Ereignis“ benötigen sie oftmals Beteiligte, wie bei einem Ritus oder einer Aufführung. [Jonathan Culler: *Theory of the Lyric*, Cambridge, MA, 2015, S. 109–131. Mit dieser Idee stützt sich Culler auf Roland Greenes „Konzept der rituellen Dimension der Lyrik“ (S. 122) und auf die griechische *epideixis*: „ein Diskurs, der als Akt konzipiert ist, der überzeugen, bewegen, erneuern möchte“ (S. 130). Greenes Analyse der rituellen Dimension in der Lyrik siehe in Roland Greene: *Post-Petrarchism. Origins and Innovations of the Western Lyric Sequence*, Princeton, NJ, 1991] Indem Celans und Pagis' Gedichte sowohl formale Elemente wie Rhythmus, Versmaß und Wiederholungen als auch rhetorische Stilmittel – Bilder, Metaphern und Personalpronomen wie „Ich“ und „Du“ – verwenden, ziehen sie uns in ein poetisches Ereignis hinein, erhöhen unsere Sensibilität für unsere historischen und moralischen Verhältnisse und regen uns auf diese Weise zum Nachdenken über unsere Entscheidungen an, sowohl über die, die wir bereits getroffen haben, als auch über jene, die wir noch treffen werden.

Die Gedichte sind ein „mehrdimensionales Gespräch zwischen einem Autor und seinem Publikum, ein Gespräch, das den wachen Intellekt des Publikums miteinbezieht, seine Psyche, seine Emotionen und seine Werte“. [James K. Phelan: „Rhetorical Literary Ethics and Lyric Narrative. Robert Frost's ‚Home Burial‘“, in: *Poetics Today* 25, Nr. 4 (2004), S. 630] Als Gedichte erzeugen sie, in Richard Rortys Worten, „Schauer der Ehrfurcht“, und sie ermöglichen uns, innezuhalten, nachzudenken und noch einmal nachzudenken, vielleicht mit anderen darüber zu sprechen. Als wunderschöne Worte auf einer Buchseite können sie unsere festgezurrten Gedanken lockern und vielleicht sogar unser Urteil, unsere Entscheidungen und Handlungen beeinflussen. Beide, Celan und Pagis, erzeugen eine komplexe Interaktion, wie James Phelan sie beschreibt, weil sie sich auf ihre traumatischen Lebenswege beziehen. Auch wuchsen beide in deutschsprachigen jüdischen Familien der Mittelklasse in der Bukowina auf (heute teils auf ukrainischem und teils auf rumänischem Staatsgebiet, bis 1918 unter der Herrschaft der Habsburgermonarchie), wo Deutsche, Juden, Ruthenen, Roma, Ukrainer

und andere seit Jahrhunderten in relativem Frieden miteinander lebten – bis zum Ersten Weltkrieg. Ihre Dichtung spiegelt dieses Milieu in Form einer intimen Kenntnis von einigen der reichhaltigsten Quellen jüdischen und deutschen Denkens wider. Celan und Pagis waren mit den Geschichten und den moralischen Kodizes der Torah ebenso vertraut wie mit den Weisheitsbüchern des Alten Testaments: Ecclesiasticus, Buch der Psalmen und Hiob. Und sie kannten sich beide – Pagis dank der großväterlichen Bibliothek, Celan aufgrund seiner gymnasialen Schulbildung – bestens mit Goethes und Schillers Melange aus aufgeklärtem Humanismus und ästhetischer Leidenschaft aus, genauso wie mit der romantischen Tradition, etwa mit Friedrich Schlegels Anliegen, Dichtung und Philosophie miteinander zu versöhnen.

Celan und Pagis legten beide Zeugnis über die katastrophale Geschichte der Moderne ab. Der zehn Jahre ältere Celan überlebte den Zweiten Weltkrieg und den Holocaust im jüdischen Arbeitsdienst in Transnistrien. Sein Vater starb an Typhus, seine Mutter wurde von der SS im ukrainischen Zwangsarbeiterlager Michailowka ermordet. In der Nachkriegszeit lebte er in Paris, schrieb auf Deutsch und wurde bald zu einer der wichtigsten Stimmen der deutschen Dichtung.

Pagis war bei Kriegsausbruch noch ein Kind, und er wurde gemeinsam mit seinen Großeltern und Tausenden anderen Juden in ein Konzentrationslager deportiert, ebenfalls in Transnistrien, wo sein Großvater starb. Nach dem Krieg verließ Pagis Europa und schlug sich nach Palästina durch, das damals noch unter britischem Mandat stand. Er ließ auch seine Muttersprache, das Deutsche, hinter sich und schrieb fortan viele Gedichte sowie seine Arbeiten über mittelalterliche hebräische Dichtung auf Hebräisch. Er wurde in diesem Fach einer der führenden Gelehrten.

Nicht zufällig begann Paul Celan in den frühen 1950er Jahren, sich verstärkt für Martin Heideggers Philosophie zu interessieren, eine Zeit, in der er nach Wegen suchte, seine moderne Dichtung mit einem gewachsenen Interesse für das deutsche kulturelle und philosophische Erbe zusammenzubringen. Anders als die meisten seiner Zeitgenossen war Heidegger in seinen Arbeiten bemüht gewesen, die vermeintlich scharfe Trennlinie zwischen Poesie und Philosophie weicher zu zeichnen. Celan, der sich von Heideggers Arbeiten angezogen fühlte, ihm als Person jedoch misstraute (insbesondere aufgrund seines Bekenntnisses zum Nationalsozialismus), folgte Heidegger konsequent in dessen Hervorhebung der Verwandtschaft zwischen der dichterischen Sprache und der Philosophie. [Über die Dialektik von Verwandtschaft und Differenz zwischen Denken und Dichten siehe Robert André: *Gespräche von Text zu Text: Celan, Heidegger, Hölderlin*, Hamburg 2001, S. 151–175; sowie Jennifer Anna Gosetti-Ferencei: *Heidegger, Hölderlin, and the Subject of Poetic Language. Toward a New Poetics of Dasein*, New York, NY, 2004, S. 1–26] Wahrscheinlich war es diese Idee, die Celan dazu brachte, Worte und Begriffe, die er in den Werken etwa von Heraklit, Spinoza, Kierkegaard, Nietzsche und Benjamin entdeckt hatte, zu lesen und schließlich schöpferisch in seine Dichtung miteinzuwoben. [James K. Lyon erwähnt die Bücher, die in Celans Bibliothek gefunden wurden, und die umfangreichen Randkommentare darin, die als Nebentexte zu seinen Gedichten gelesen werden können. Er diskutiert ebenfalls Christoph Schwerins These, Celan sei „entschlossen (gewesen), sich selbst philosophisch zu schulen, um die Verwandtschaft zwischen Gedanken und Lyrik zu ergründen und um, im besten Falle, eine Synthese zwischen der Perfektion der dichterischen Sprache und der Stringenz des philosophischen Denkens zu erreichen“. Siehe James K. Lyon: *Paul Celan und Martin Heidegger: An Unresolved Conversation, 1951–1970*, Baltimore, MD, 2006, S. 9; sowie Christoph Graf von Schwerin: „Bitterer Brunnen des Herzens: Erinnerungen an Paul Celan“, in: *Der Monat* 2 (1981), S. 76] Celan teilte zudem Heideggers Überzeugung, die dieser in *Der Ursprung des Kunstwerks* darlegte, dass die Kunst die Fähigkeit besitze, uns zur „Wahrheit“ zu verhelfen, „die Unverborgenheit des Seienden“ zu enthüllen, uns in Wort und Bild neue und produktive Sichtweisen auf unser Leben zu gewähren, speziell in jene Bereiche unserer Existenz, die wir so häufig ignorieren oder vernachlässigen. [Martin Heidegger: *Der Ursprung des Kunstwerks*, Stuttgart 1960, S. 54]

Was gilt

Zwei von Celans kanonischen Gedichten, „Zürich, Zum Storchen“ und „Psalm“, sind hierfür paradigmatisch. Beide stehen in einem engen Zusammenhang, wurden im Abstand von nur sechs Monaten geschrieben – im Mai 1960 und im Januar 1961. Und beide wurden, nur wenige Seiten voneinander getrennt, in Celans erstem Gedichtzyklus, im Band *Die Niemandrose* von 1963, veröffentlicht. [Paul Celan: *Die Niemandrose/Sprachgitter*, Frankfurt am Main 1963]

ZÜRICH, ZUM STORCHEN

Für Nelly Sachs

*Vom Zuviel war die Rede, vom
Zuwenig. Von Du
und Aber-Du, von
der Trübung durch Helles, von
Jüdischem, von
deinem Gott.*

*Da-
von.*

*Am Tag einer Himmelfahrt, das
Münster stand drüben, es kam
mit einigem Gold übers Wasser.*

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

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

Wir

*wissen ja nicht, weißt du,
wir
wissen ja nicht,
was*

gilt. [Paul Celan: *Die Niemandrose/Sprachgitter*, Frankfurt am Main 1963, S. 12f.]

Celan verfasste „Zürich, Zum Storchen“ am 30. Mai 1960 in Paris, kurz nachdem er aus Zürich zurückgekehrt war, wo er die deutsch-jüdische Dichterin Nelly Sachs zum ersten Mal persönlich getroffen hatte. Das Treffen fand am 26. Mai statt, an Christi Himmelfahrt im christlichen Kalender und fast auf den Tag genau zwanzig Jahre nach Sachs' dramatischer Flucht aus Nazideutschland nach Schweden. [Für eine ausführliche Erörterung

der Umstände, die zur Entstehung des Gedichts führten, siehe John Felstiner: *Paul Celan: Poet, Survivor, Jew*, New Haven, CT, 1995, S. 156–160; sowie Thomas Sparr: „Das Gespräch im Gedicht“, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 23.11.1990, S. 39] Vom Hotel „Zum Storchen“ aus konnten sie das reflektierende Sonnenlicht („Gold“) auf der Limmat beobachten, im Wasser spiegelte sich Zürichs imposanter Kirchenbau, das Grossmünster.

Die Bildsprache des Gedichts ruft eine spezifische Zeit und einen spezifischen Ort auf. Sie bezeugt zudem die Unterhaltung zwischen Sachs und Celan. Nachdem er zu seinem Hotel zurückgekehrt war, notierte Celan in seinem Kalender:

Hotel Zum Storchen / 4 h Nelly Sachs, allein. „Ich bin ja gläubig“. Als ich darauf sage, ich hoffte, bis zuletzt lästern zu können: „Man weiß ja nicht, was gilt.“ [Paul Celan, Nelly Sachs: *Briefwechsel*, hg. v. Barbara Wiedemann, Frankfurt am Main 1993, S. 41]

Aus dieser Notiz lässt sich schließen, dass sich die beiden über den Glauben an Gott, oder das Fehlen desselben, unterhielten. Während Sachs ihrem Vertrauen in die Existenz Gottes Ausdruck verlieh, äußerte Celan seinen tiefen Zweifel – ja sogar seine Verärgerung darüber, dass noch jemand an Gott glauben konnte im Lichte der jüngsten Ereignisse auf europäischem Boden. Für Sachs jedoch blieb der Glaube ein Weg, sich mit ihren eigenen traumatischen Erfahrungen in den 1940er Jahren und danach auseinanderzusetzen. [Siehe Elaine Martin: *Nelly Sachs: The Poetics of Silence and the Limits of Representation*, Berlin 2011. Siehe ebenfalls Werner Weber: „Laudatio“, *Friedenspreis des Deutschen Buchhandels*, Frankfurt am Main: Börsenverein des Deutschen Buchhandels, 1965, <https://www.friedenspreis-des-deutschen-buchhandels.de/alle-preistraeger-seit-1950/1960-1969/nelly-sachs>]

In „Zürich, Zum Storchen“ transferiert Celan dieses Gespräch in ein komplexes Kunstwerk. Ein Echo dieser Unterhaltung mit Sachs hallt auch in „Psalm“ nach, dem Gedicht, das Celan ein halbes Jahr nach seiner Rückkehr aus Zürich schrieb. Diese Gedichte sind keine simple Wiedergabe jener Diskussion mit Sachs und der Gedanken, die Celan sich vor, während und nach diesem Frühlingstag im Jahr 1960 gemacht haben mag; sie sind eine „lyrische Artikulation“, ein „sprachliches Ereignis“, und wir sind eingeladen, daran teilzunehmen. Die ersten vier Strophen von „Zürich, Zum Storchen“ führen über den Ausblick („Trübung“, „Helles“, „Gold übers Wasser“) und den Klang ein („ich sprach“, „umröcheltes ... haderndes Wort“), diese bilden den Hintergrund für die dramatische Wende: Was sich zu Beginn des Gedichts fast wie ein Bericht über bestimmte Konstellationen zwischen einem Ich und einem Du liest, entwickelt sich zu einer Reflexion darüber, was wir wissen können und was nicht. Freilich kann sich der Leser dazu entscheiden, sich von dem „wir“ nicht angesprochen zu fühlen. Doch das Gedicht lädt dazu ein, am poetischen Ereignis teilzuhaben, das „wir“ als etwas Einschließendes zu verstehen.

Obwohl „Zürich, Zum Storchen“ damit beginnt, über die Vergangenheit Rechenschaft abzulegen, wechselt es in der fünften Strophe in die dritte Person Plural und entwickelt sich zu einem Gespräch, das sich in der Gegenwart ereignet („Wir / wissen ja nicht, weißt du, / wir / wissen ja nicht, / was / gilt“). Da wir zufällig in Celans Notizen einen Hinweis darauf haben, was in dem Gespräch gesprochen wurde (wir wissen ja nicht, was gilt), können wir den kreativen dichterischen Prozess nachvollziehen, mit dem Celan diese Worte zu einem rhythmischen, rituellen Ereignis arrangiert hat, in dem Zweifel eine körperliche Erfahrung sind. Celans Versstruktur bricht den Satz in einzelne Worte und Phrasen auf, das Wort „ja“ bzw. die ganze Phrase wird eingebaut und wiederholt, unterbricht so den Fluss. Culler weist darauf hin, dass der lyrische Gebrauch des Präsens die rituelle Wirkung eines Gedichts verstärkt: Das Gedicht wird selbst zu einem gegenwärtigen

Ereignis. [Jonathan Culler: *Theory of the Lyric*, Cambridge, MA, 2015, S. 287f.] Celans „Zürich, Zum Storchen“ ist hierfür ein exzellentes Beispiel: Wir werden in das dichterische Ereignis geradezu körperlich hineingesogen, indem wir, gleich zweimal, in Celans bewusst gebrochener Versstruktur, „wir / wissen ja nicht“ äußern. Natürlich übernehmen wir diese Äußerung nicht notwendigerweise als unsere eigene Überzeugung. Aber auch wenn wir sie aus tiefstem Herzen zurückweisen, so kommen wir doch nicht umhin, über diese Worte und ihre Bedeutung nachzudenken: Wir lesen oder äußern zweimal einen tiefen Zweifel an jeglichem gesicherten Wissen.

Die lyrischen Stilmittel, die Celan in „Zürich, Zum Storchen“ wählt - zeitliche Verschiebungen, Personalpronomen und rhythmisch-liturgische Wiederholungen -, sind denen in „Psalm“ sehr ähnlich, insbesondere mit Blick auf die ersten drei Strophen.

PSALM

*Niemand knetet uns wieder aus Erde und Lehm,
niemand bespricht unsern Staub.*

Niemand.

Gelobt seist du, Niemand.

Dir zulieb wollen

wir blühen.

Dir

entgegen.

Ein Nichts

waren wir, sind wir, werden

wir bleiben, blühend:

die Nichts-, die

Niemandrose.

Mit

dem Griffel seelenhell,

dem Staubfaden himmelswüst,

der Krone rot

vom Purpurwort, das wir sangen

über, o über

dem Dorn. [Paul Celan: *Die Niemandrose/Sprachgitter*, Frankfurt am Main 1963, S. 23]

Hier werden Leser und lyrisches Ich gleich zu Beginn der ersten Strophe eins. Das Gedicht drückt eine radikale Jetztheit aus: „Niemand knetet uns wieder“, das beinhaltet die Erinnerung an jenen Niemand, der uns in der Vergangenheit geknetet hat, jenen Niemand, der es gerade tut, und jenen Niemand, der das in der Zukunft nicht *wieder* tun wird. Der Rhythmus, der durch die Wiederholung des Wortes „niemand“ entsteht, ist sowohl im rituellen als auch im buchstäblichen Sinne atemberaubend. In der zweiten Strophe erinnert der Rhythmus an eine jüdische Liturgie, die nahezu jedes jüdische Gebet einleitet:

Barukh ata Adonai Eloheinu, melekh ha'olam (Gesegnet bist du, Herr, unser Gott, König des Universums).

Doch dieser vertraute Rhythmus ist bei Celan keine Hommage an Gott den Schöpfer, sondern markiert eine klaffende Abwesenheit. Jeder Leser, der die Worte „Gelobt seist du, Niemand“ äußert, findet sich unversehens in einem Akt der Blasphemie wieder oder sieht sich zumindest mit einer solchen Möglichkeit konfrontiert.

Beide Gedichte prüfen, wägen ab und intensivieren die Auseinandersetzung mit religiöser Identität (dem Judentum) im Allgemeinen und, noch riskanter, mit dem Glauben an Gott nach den einschneidenden Zäsuren des Zweiten Weltkriegs und des Holocaust. Sie spiegeln ebenfalls die immense Verunsicherung wider, die so viele Dichter und Denker in der Moderne zum Ausdruck brachten, wenn ihre Gedanken um den Rückzug unserer überlieferten moralischen Traditionen kreisten, jenen Wandel, den Hannah Arendt, mit Referenz an Alexis de Tocqueville, folgendermaßen beschrieb: Mit dem Beginn der Moderne habe „die Vergangenheit aufgehört, ein Licht auf die Zukunft zu werfen, und seither wandelt der Geist des Menschen im Dunklen“. [Hannah Arendt: „On Hannah Arendt“, S. 336] Beide Gedichte erzeugen auf der Buchseite einen Reflexionsraum über das historische Momentum, eine Zeit, die von der Zäsur der modernen Tyrannei und den Weltkriegen gekennzeichnet war, und damit auch über unser eigenes historisches Momentum. Und doch gehen beide Gedichte weit darüber hinaus, nur die Zweifel ihrer Zeit auszuloten. Letztlich werfen sie eine viel größere Frage auf, die der erste Vers des „Psalm“ birgt:

Niemand knetet uns wieder aus Erde und Lehm.

Die Gedichte fragen:

Wohin wenden wir uns jetzt?

Nun, da wir uns nicht länger an das Bild von Gott dem Schöpfer halten können, der die Welt mit einem verlässlichen Rahmen für menschliches Verhalten ausgestattet hat, worauf können wir noch zählen, wie unsere Entscheidungen und Handlungen rechtfertigen? Die Gedichte stellen den überlieferten ethischen Standpunkt, der auf externen, metaphysischen Entitäten wie Gott, „das Gute“ oder „die Gerechtigkeit“ fußt, gnadenlos infrage. „Niemand knetet uns wieder“ bedeutet, dass nichts – nicht die platonischen Ideen, nicht der kategorische Imperativ Kants, der auf der menschlichen Vernunft basiert, und auch kein metaphysischer Souverän – uns mehr als ultimatives ethisches Bezugssystem wird dienen können.

Das alttestamentarische Buch der Psalmen bekräftigt das Supremat Gottes im Universum ebenso wie das uneingeschränkte Bekenntnis der Menschheit zu ihrem Schöpfer und dem Verhaltenskodex, wie er durch die Bücher der Torah überliefert wird. Doch statt einer frommen Verlautbarung scheint „Psalm“ auch noch die leiseste Möglichkeit einer solchen Hingabe zurückzuweisen. Kein beflissenes Bekenntnis, sondern eine radikale Infragestellung der Rolle Gottes bei der Gestaltung eines ethischen Bezugsrahmens für die Menschheit. In Genesis 2:7 steht:

Da machte Gott der HERR den Menschen aus Staub von der Erde und blies ihm den Odem des Lebens in seine Nase. Und so ward der Mensch ein lebendiges Wesen.

„Niemand knetet uns wieder“ hingegen suggeriert eine Kehrtwende in der Menschheitsgeschichte: Niemand wird uns wieder kneten, wie es der Gott der Torah einst getan hat. Eine zweite Lesart ist, dass ein Wesen namens Niemand uns wieder aus Erde und Lehm formt. Wir wurden und werden nun wieder von einem Schöpfer geformt, der allerdings blanke Abwesenheit ist, der Niemand ist, sich nicht durch Allgegenwart, sondern durch das exakte Gegenteil auszeichnet. Der Gott der biblischen Überlieferung, der Gott, der einen Bund schloss mit seinem Volk und ihm die Zehn Gebote als Basis für eine monotheistische Ethik übergab, ist ein Niemand, Leere, vielleicht ist er sogar ein Täter. Die dritte Strophe von „Psalm“ geht sogar noch einen Schritt weiter, sie markiert unsere Zeit als ultimativen Wendepunkt in der Geschichte, indem sie eine kraftlose Menschheit im Angesicht einer ausgehöhlten Göttlichkeit präsentiert. Wir alle sind ein bloßes Nichts, so flüchtig wie wunderschön.

Ein Nichts

waren wir, sind wir, werden

wir bleiben, blühend:

die Nichts-, die

Niemandsrose. [Siehe auch Klaus Manger zu „Psalm“ in: Jürgen Lehmann und Christine Ivanovic (Hg.): *Kommentar zu Paul Celans „Die Niemandsrose“*, Heidelberg 1997, S. 116]

In beiden Lesarten erkennen wir einen Ausdruck der tiefen Skepsis, auf die Celan in seinen Notizen über das Gespräch mit Sachs anspielte. Celans „Niemand“ beinhaltet die Vorstellung, dass jenes im Rahmen der monotheistischen Religion Mögliche – die Etablierung eines Moralkodex, der auf der Existenz eines allwissenden Schöpfers beruht – nicht länger gilt im Lichte dessen, was Gottes Schöpfung, die Menschheit, in der Moderne angerichtet hat, insbesondere während des Holocaust. [„Psalm“ und „Zürich, Zum Storchen“ nehmen beide keinen direkten, wohl aber indirekten Bezug auf den Holocaust, doch sind beide Teil eines Gedichtzyklus, der mit „Es war Erde in ihnen“ beginnt und auch „Die Schleuse“ beinhaltet – Werke, die zweifelsohne das Massentöten dieser grauenhaften Jahre evozieren.] Doch „Psalm“ ist mehr als eine frevelhafte Inversion der biblischen Schöpfungsgeschichte. Am Ende des Gedichts bleibt der Leser mit der Frage zurück, worauf man – als bloßes Nichts – noch vertrauen, worauf sich noch berufen kann, in dem Versuch, den Verlauf des individuellen und gemeinschaftlichen Lebens zu skizzieren. Das Gedicht macht uns empfindsam für den Abgrund, aber es konfrontiert uns auch mit der Frage, worauf oder auf wen wir noch vertrauen können in einer Welt und in einer Zeit, in der nichts und niemand mehr unangefochten regiert. Was kann die Leere, vor der wir stehen, ausfüllen, was kann einer Existenz des Nichts eine Bedeutung verleihen?

„Psalm“ und „Zürich, Zum Storchen“ geben uns einen verbalen Raum und einen zeitlichen Abstand, in dem wir *innehalten* und *zurücktreten* können, um herauszufinden, an welcher Stelle wir uns befinden und wohin wir gehen könnten. Unser historisches Momentum ist von einem Rückzug der Gewissheit charakterisiert, die einst allgegenwärtig war, wir leben in einer Welt, die nicht länger von der ultimativen Autorität Gottes regiert wird oder von absoluten Konzepten wie „Gut“ und „Böse“ oder etwa der Vernunft. Was sollen wir tun? Wie geht es weiter? Auch ohne Kenntnis der Unterhaltung zwischen Celan und Sachs würden wir unschwer erkennen, dass „Zürich, Zum Storchen“ zum Nachsinnen über die Standpunkte des Ich und des Du anregt. Ganz losgelöst von dem realen Gespräch zwischen Celan und Sachs konfrontiert uns das Gedicht mit einem Ich, das ein starkes Bedürfnis nach Zweifel äußert, bis hin zur Gotteslästerung, und einem Du, das seinem Glauben Ausdruck verleiht. Auch vernehmen wir den Appell des Adressaten, den Konflikt zwischen Religion

und Skepsis zugunsten einer Koexistenz zu befrieden. Das Gedicht erfasst eingangs die unterschiedlichen Standpunkte des Ich und des Du, artikuliert dann jedoch nicht etwa die Notwendigkeit einer Synthese ihrer Positionen, nährt nicht die Illusion von einer Vereinbarkeit, sondern fordert die Vision von einer radikal neuen Ethik für unsere Zeit. Schließlich, und das ist wesentlich, stellt das Gedicht die Frage „was gilt?“ und fordert uns heraus, darüber auch im weitesten Sinne nachzudenken.

Das Arrangement der Wörter auf der Buchseite verdeutlicht diese Herausforderung, etwa wenn sich die letzten beiden Wörter über zwei vollständige Verse erstrecken und damit signalisieren, dass ein Satz, und damit die Sprache allgemein, unsere Fähigkeit, den Sinn der Welt zu erfassen und anderen zu kommunizieren, sich unter der Last solcher nicht zu beantwortenden Fragen auflöst. In ihrer editorischen Notiz zu „Zürich, Zum Storchen“ merkt die Herausgeberin Barbara Wiedemann an, dass in der Version der Erstveröffentlichung (in der *Neuen Zürcher Zeitung* vom 7. August 1960) die letzten sechs Zeilen in Anführungszeichen gerahmt sind. [Paul Celan, *Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band*, Frankfurt am Main 2003, S. 674] Später ließ Celan diese fallen: Anstelle eines Protokolls der realen Unterhaltung erschuf er ein Gedicht, das sowohl eine historisch-biographische als auch eine philosophische Dimension aufweist. Was als Wiedergabe zweier gegensätzlicher Positionen begann – Sachs' Gewissheit, dass Gott existiert, und Celans Überzeugung von der Abwesenheit Gottes –, war in der Endversion eine mehrschichtige Präsentation zweier gleichwertiger Gedankengänge, angemessen für eine durch Ambivalenz gekennzeichnete Zeit. Indem es konstatiert, im Präsens und in der ersten Person Plural, dass „wir“ ja nicht „wissen“, lädt das Gedicht seine Leserinnen und Leser dazu ein, Teil einer Gemeinschaft zu werden, miteinander verbunden durch das geteilte Gefühl der Ungewissheit darüber, was gilt. Durch die Verwendung des Präsens wird diese Frage zu einer zeitlosen: Es sind nicht nur das lyrische Ich und das Du, die nicht wissen, was gilt, sondern wir alle, zu allen Zeiten, die sich veranlasst sehen zu fragen: „Was gilt?“, die auf der Suche nach Antworten sind.

Celans Versstruktur reflektiert ebenfalls, was überhaupt als „Wissen“ gilt. Das Verb *wissen* ruft das Substantiv Wissenschaft auf und beschwört damit das metaphysische Credo der Moderne, den Glauben, an den manche sich klammern wie an eine Religion: dass wir kraft unserer Fähigkeit zur Vernunft, insbesondere im Rahmen der modernen Wissenschaften, in das Reich der „Wahrhaftigkeit“ vordringen, vollumfänglich die Natur, die Menschheit und den Verlauf der Geschichte erklären und kontrollieren können. Das Wir unterbreitet einen Vorschlag, der das Ich und das Du umschließt: Die beiden mögen unterschiedlicher Ansicht sein in der Frage über den Glauben an Gott, doch sie teilen etwas, was vielleicht genauso wichtig ist – ein Misstrauen der Vernunft gegenüber und die Überzeugung, dass es unmöglich ist, *vollumfänglich* zu wissen, dass man nur auf eine begrenzte Weise die Dinge erfassen kann. Hält man an einer der beiden originären Positionen fest – entweder der Gewissheit, dass Gott existiert, oder der aufklärerischen Skepsis –, bedeutet das in der Konsequenz, dem zu erliegen, was Arendt als die Tyrannei der Logik bezeichnet: dem häufig despotischen Streben nach Wahrheit. Die großen Geister der modernen Wissenschaften mögen uns technischen Fortschritt und wirtschaftlichen Wohlstand gebracht haben, aber, und das zeigen die Ereignisse, die das Gespräch zwischen Sachs und Celan umkreisen ganz deutlich, sie sind absolut keine Hilfe bei der Beantwortung der fundamentalsten aller Fragen gewesen: „Was gilt?“

Im Bilde (אָאָא)

Dan Pagis, zehn Jahre jünger als Celan, brauchte fast fünfzehn Jahre, um nach dem Krieg eine Sprache für seine Dichtung zu finden, in der er seine Erfahrungen mitteilen und seiner Sicht auf die Ereignisse eine Stimme geben konnte. Anders als Celan schrieb Pagis auf Hebräisch, einer Sprache, die er erst nach 1946, dem Jahr seiner Ankunft im vorstaatlichen Israel, vollständig meisterte. [Siehe Ada Pagis: *Lev Pitomi*, Tel Aviv 1995, S. 45] Mehr als ein Jahrzehnt hatte Pagis bereits damit gerungen, seinen traumatischen Erfahrungen

während des Holocaust Ausdruck zu verleihen, bis ihm schließlich der Eichmann-Prozess (1961/62) als Auslöser dafür diente, eine Ästhetik zu entwickeln, die sich als geeignet erwies, seine persönliche historische Reflexion mit der philosophischen Ebene zu verbinden. [Viele Kritiker haben diese Verschiebung ausführlich kommentiert. Siehe z.B. Pagis: *Lev Pitomi*, S. 89; Shimon Sandbank: „Mipnei eimat harikh: Al krissat hamimesis beshirei Pagis“ [Aus Angst vor der Leere: Über den Kollaps der Mimesis in Dan Pagis' Dichtung], in: Hever: *Dan Pagis*, S. 14; Yohai Openheimer: „Limdod et hashetach hamet‘: Trauma ve-poetika be-shirato shel Dan Pagis“ [Das tote Gelände vermessen: Trauma und Poesie in der Dichtung von Dan Pagis], in: Hannan Hever: *Dan Pagis*, S. 21, 27–30, 44–46; sowie Michael Gluzman: „Zikaron lelo subject: Al Dan Pagis ve-shirat Dor Hamedina“ [Erinnerung ohne Inhalt: Über Dan Pagis und die Dichtung von Dor Hamedina], in: Hannan Hever: *Dan Pagis*, S. 111–113, 115–117, 125–135] Diese Ästhetik wird in zwei Gedichten erkennbar – „Edut“ („Zeugenaussage“) und „Edut aheret“ („Eine weitere Zeugenaussage“) –, die beide in Pagis' Zyklus „Qaron hatum“ („Verplombter Eisenbahnwaggon“) im 1970 erschienenen Band *Gilgul* (Metamorphose) aufgenommen sind. Diese beiden Gedichte ähneln Celans „Zürich, Zum Storchen“ und „Psalm“ geradezu frappierend in der Art und Weise, wie sie die biblische Schöpfungsgeschichte mit der Frage nach der Ethik unserer Zeit verknüpfen.

ZEUGENAUSSAGE

*Nein nein. Es waren bestimmt
Menschen. Die Uniformen, die Stiefel.
Wie soll ich das erklären. Sie waren Geschöpfe ihm
zum Bilde.*

*Ich war ein Schatten.
Ich hatte einen anderen Schöpfer.*

*Und der ließ mir in seiner Gnade nichts mehr, was
noch sterben konnte.*

*Ich flüchtete mich zu ihm, schwerelos aufwärts, blau,
versöhnt, sagen wir, Vergebung erbittend:*

Rauch zum allmächtigen Rauch,

ohne Körper und ohne Gestalt. [Dan Pagis: *Zeugenaussage, An beiden Ufern der Zeit. Ausgew. Gedichte und Prosa*, hebräisch-deutsch, übers. v. Anne Birkenhauer, Straelen 2003, S. 36f.]

EINE WEITERE ZEUGENAUSSAGE

Du sollst der Erste und der Letzte sein.

*Wenn ein Anliegen für dein Urteil zu schwer wiegt, Einwand um Einwand,
Blut um Blut,*

höre auf mein zögerliches Herz, erkenne meine Not.

Deine Kollaborateure, Michael, Gabriel,

da stehen sie und bekennen,

du habest gesagt,

lasst uns den Menschen erschaffen,

und sie sagten Amen. [Aus dem Englischen von Ursula Kömen (engl. Übersetzung von Amir Eshel)]

Während „Zeugenaussage“ von Ereignissen der Vergangenheit erzählt, erzeugt „Eine weitere Zeugenaussage“ eine radikale Jetzttheit. Es *handelt* nicht von vergangenen Zeugnissen, sondern zieht den Leser durch die Verwendung der ersten Person Singular in ein poetisches Ereignis hinein, das im Hier und Jetzt stattfindet:

höre auf mein zögerliches Herz, erkenne meine Not.

Die Gegenwart des Gedichts – jene Zeit, die Jonathan Culler „die prägnanteste der Lyrik“ nennt – meint genau das, was Culler so trefflich bezeichnet, wenn er von der „somatischen Qualität“ spricht, die Romane und andere weniger verdichtete Gattungen nicht haben. [Jonathan Culler: *Theory of the Lyric*, Cambridge, MA, 2015, S. 138] Der erste Vers konfrontiert uns mit einer bestürzenden ewigen Verfasstheit: einer Art Ontologie, die keinerlei Anhaltspunkte darüber gibt, wer oder was *ist*. Vielleicht mutmaßen wir, dass eine Entität, die am Beginn und am Ende steht, nur Gott sein kann. Aber wie schon Celans „Psalm“ ist auch „Eine weitere Zeugenaussage“ gerade nicht durch die Präsenz von etwas Göttlichem gekennzeichnet, sondern vielmehr durch eine klaffende Leerstelle, eine Abwesenheit.

Als Zeugenaussage liest sich das erste Gedicht wie ein verkürzter Dialog. Wir vernehmen, dass der Zeuge die Behauptung zurückweist, alle Menschen seien, wie es die biblische Geschichte in Genesis 1:26–27 erzählt, „zu seinem Bilde“, nach dem Ebenbild (*betselem*) Gottes erschaffen worden. Das „Ich“ bringt vielmehr vor, die Menschen seien als Krieger erschaffen worden und definierten sich über ihre Rüstung, wobei ein „andere[r] Schöpfer“ den Zeugen als vergängliches Wesen geformt hat, dessen Leben lediglich die Reise von der Erde zum Himmel umspannt. Das Gedicht ist voller Bilder, die an Nazi-Konzentrationslager erinnern: die „Uniformen“ und „Stiefel“ der Nazi-Wachen, der „Rauch“, der aus den berüchtigten Krematorien aufsteigt. Das Gedicht geht jedoch über ein bloßes Zeugnis-Ablegen der erlittenen Traumata des Holocaust hinaus, indem es die biblische Schöpfungsgeschichte und das Wort Gottes aufruft und so einen weiten Reflexionsraum über Ethik in unserer Zeit eröffnet. In Genesis 1:26–27 heißt es:

Und Gott sprach: Lasset uns Menschen machen, ein Bild, das uns gleich sei [...]. Und Gott schuf den Menschen zu seinem Bilde, zum Bilde Gottes schuf er ihn [...].

Durch das Aufgreifen der Idee von der Schöpfung des Menschen im Bilde Gottes verweist das Gedicht auf einen theologischen Diskurs, der die Menschheit als in direkter Verbindung und unter unmittelbarer Kontrolle des Göttlichen versteht. [Diese Vorstellung hat sich aus der Pseudoepigraphie, den Apokryphen und dem Neuen Testament entwickelt. Im jüdischen Denken war sie Gegenstand intensiven Studiums bei Philo, Saadia Gaon und Maimonides, um nur einige zu nennen. Durch das lateinische *imago dei* erlangte diese Metapher u.a. für Augustin, Aquinas, Martin Luther und John Calvin eine zentrale Bedeutung. Zur umfangreichen Diskussion über die Vorstellung von „im Bilde Gottes“ siehe Yair Lorberbaum: *In God's Image. Myth, Theology, and Law in Classical Judaism*, New York, NY, 2015; Andreas Schüle: „Made in the ‚Image of God‘. The Concepts of Divine Images in Gen 1–3“, in: *Zeitschrift für die Alttestamentliche Wissenschaft* 117, Nr. 1 (2005), S. 1–20; Johannes Reinders: „Imago Dei as a Basic Concept in Christian Ethics“, in: *Holy Scriptures in Judaism, Christianity, and Islam*, hg. v. H.M. Vroom und Jerald D. Gort, Amsterdam 1996, S. 187–204; sowie Johannes Reinders und Douglas John Hall: *Imaging God. Dominion as Stewardship*, Eugene, OR, 2004] **Gerechtigkeit ist aus diesem Blickwinkel das Resultat sämtlicher**

Bemühungen, die göttlichen Weisungen zu befolgen, die durch religiöse Repräsentanten und Institutionen vermittelt werden. Mit beißender Ironie („Sie waren Geschöpfe ihm / zum Bilde“) gibt „Zeugenaussage“ zu verstehen, dass wir nicht länger an dieser Idee festhalten können – in einer Zeit, in der die biblische Auffassung von Gerechtigkeit nicht mehr trägt.

Wenn diejenigen, die den Genozid verübt haben, in seinem Abbild erschaffen wurden, das scheint das Gedicht uns mitgeben zu wollen, dann ist es unsere Pflicht, einen neuen ethischen Bezugsrahmen zu finden, der das Göttliche ersetzt, das so jämmerlich versagt hat.

Die Eigenschaften des Ich vermitteln in beiden Gedichten eine Vorstellung von dieser Ethik. Beide Gedichte erwägen das Auftreten eines neuen Typus Mensch auf der Weltbühne (sie denken poetisch). Ein Jemand spricht, der, zunächst von einem tyrannischen politischen System aller Bürgerrechte beraubt, zum „Schatten“ wurde, gekennzeichnet durch die Abwesenheit sämtlicher menschlichen Eigenschaften:

*nichts mehr, was
noch sterben konnte*

Im metaphorischen Sinn ist diese entrechtete Person „schwerelos“, ständig „Vergebung erbittend“ bei einem gesichtslosen Souverän und jenen, die diesem zu Diensten sind („die Uniformen, die Stiefel“), bis sie schließlich im wahrsten Sinne des Wortes und auf grauenhafte Weise einem Mord zum Opfer fällt, ihr Körper bloßer „Rauch“ wird, bis sie keinerlei Spuren vom „Bilde“ Gottes oder Ähnlichkeiten zu einem menschlichen Wesen mehr aufweist. Das Ich in Pagis’ Gedicht fordert ein, dass wir uns Individuen in schier endloser Anzahl vorstellen – Juden, aber auch Roma und Sinti, geistig Behinderte und Homosexuelle –, die ihres Status als Bürger im Nationalsozialismus beraubt wurden. Bekanntermaßen wurden diese verschiedenen Gruppen Teil dessen, was als „Untermenschentum“ bezeichnet und behandelt wurde, schutzlos dem Tyrannen ausgeliefert. Die Sprache, die Pagis hier verwendet, hält uns jedoch an, den Bogen viel größer zu schlagen. Beim Lesen seiner Verse kommen mir auch die Millionen Opfer im kommunistischen Ostblock in den Sinn, die durch die Erlasse von Tyrannen „schwerelos“ und sämtlicher gesetzlicher und politischer Rechte beraubt vom Regime getötet wurden. Ich fühle mich auch an China unter Mao erinnert, als zahllose Menschen zu Rechtlosen erklärt und gegen ihren Willen und ihr Selbstverständnis in „Umerziehungsmaßnahmen“ gezwungen wurden, bevor man sie ins Exil verbannte oder umstandslos umbrachte. Pagis’ „Schatten“ zeugen ebenfalls von den zahllosen Menschen, die in der Nachkriegszeit ihrer Staatsbürgerschaft und ihrer Bürgerrechte beraubt und so zu bloßen Schatten wurden, schutzlose Opfer von Genozid und Massenmord in Biafra, Kambodscha, Ruanda, dem ehemaligen Jugoslawien, Syrien und anderswo.

Die Aufforderung in „Zeugenaussage“, über die Bedeutung von „ihm zum Bilde“ im Lichte der jüngsten Vergangenheit und der Gegenwart nachzudenken, wird in „Eine weitere Zeugenaussage“ noch vehementer. Hier geht das Substantiv „Zeugenaussage“ über den Subtext eines Berichts hinaus und erzeugt eine Dreidimensionalität, einen Raum, genauer: einen Gerichtssaal und einen Prozess, eine Verfahrensweise, in der wir Einspruch erheben, Schuld eingestehen und schließlich zu einem Urteil gelangen. Diese physische Räumlichkeit hat auch eine zeitliche Dimension, da der erste Vers, „Du sollst der Erste und der Letzte sein“, ein fast wörtliches Zitat aus dem Morgengebet des jüdischen Gebetbuchs, des Siddur, ist. Das Gedicht suggeriert sich somit als eines der ersten Dinge des Tages, über die man spricht oder meditiert. In einem Siddur wird Gott als Gebieter affirmiert – „außer dir gibt es keinen Gott. Mögen alle Erdenbewohner dies einsehen und erkennen, dass du Gott bist über alle Herrschaftsgebiete der Welt“ [Siehe Andreas Nachama (Hg.): *Jüdisches Gebetbuch. Schabat und Werkstage*, Gütersloh 2009, S. 23] –, doch Pagis reißt diese Ordnung

nieder. Das Gedicht verweist auf eine grundlegende Perversion der göttlichen Gerechtigkeit, die Gott gemeinsam mit den Erzengeln ausübt:

*Du habest gesagt,
Lasst uns den Menschen erschaffen,
und sie sagten Amen.*

Die Erzengel, in der jüdischen Überlieferung Teil von Gottes himmlischem Gefolge, werden hier auf den Status von sorglosen Verbrechern reduziert.

Das Gedicht ist mehr als ein Affront gegen den Gott der Torah, es schürt Zweifel am gesamten ethischen und rechtlichen System, wie es im Deuteronomium festgelegt wurde. In „Eine weitere Zeugenaussage“ wird die biblische Weisung, der zufolge sich die Israeliten in allen rechtlichen Angelegenheiten an die Autoritäten der religiösen Gerichtsbarkeit wenden müssen, ins Gegenteil verkehrt. Das lyrische Ich drängt darauf (mittels der Imperative „höre“ und „erkenne“), Gott möge sich ihm zuwenden, dem namenlosen Verstoßenen, erschaffen von einem „anderen Schöpfer“. Es sind das lyrische Ich und sein „Herz“, seine emotionalen Kompetenzen (mehr als seine Vernunft), an denen wir teilhaben sollen. „Zeugenaussage“ und „Eine weitere Zeugenaussage“ sind keine Theodizeen in der Tradition des Buches Hiob, wenngleich ein Echo daraus nachhallt (insbesondere aus 10:2–4, „Lass mich wissen, warum du mich vor Gericht ziehst“, und 10:15, „siehe mein Elend“). Das lyrische Ich drängt noch weiter, über den Zweifel hinaus, kommt schon der Ungläubigkeit nahe. Der Sprecher scheint überzeugt, dass die biblische Schöpfungsgeschichte nichts als ein Mythos ist, dass es keine göttliche Autorität gibt, auf die wir uns verlassen könnten für unsere ethische Grundhaltung. Wie Celans „Zürich, Zum Storchen“ und „Psalm“ zweifeln auch Pagis’ „Zeugenaussage“ und „Eine weitere Zeugenaussage“ eine Metaphysik der Ethik an und widerstehen durchweg der Versuchung, einem spezifischen ethischen Bezugssystem das Wort zu reden. [Die Literaturkritiker Tamar Yacobi und Sidra DeKoven Ezrahi arbeiten die Rätselhaftigkeit von Pagis’ Dichtung als Ausdruck eines schlüssigen dichterischen Standpunkts heraus: als eine Ästhetik der Unverständlichkeit. Siehe Tamar Yacobi: „Fiction and Silence as Testimony. The Rhetoric of Holocaust in Dan Pagis“, in: *Poetics Today* 26, Nr. 2 (2005), S. 209–255; sowie Sidra DeKoven Ezrahi: „Ha-shir kebuat avir betoch haolam ve’kebavuato: Kriah mechudeshet b’Ruach mikivunim mishtanim’ shel Dan Pagis letzad Kohelet“ [Das Gedicht als Luftblase in der Welt und seine Reflexion: Eine Relektüre des Gedichts „Wind aus verschiedenen Richtungen“ von Dan Pagis und das Kohelet], in: Hannan Hever: *Dan Pagis*, S. 136–155. Aufbauend auf Theodor Adornos These in seiner *Ästhetischen Theorie*, der zufolge das künstlerische Geheimnis in der modernen Kunst den Fokus vom Künstler auf den Leser oder Betrachter verschiebt, hebt DeKoven Ezrahi zu Recht hervor, dass Pagis’ Gedichte uns mit „unlösbaren“ Rätseln konfrontieren. Siehe Ezrahi: „Ha-shir kebuat avir betoch ha-olam ve’kebavuato“, S. 136f.] Beider, Celans und Pagis’, rätselhafte Dichtung fordern uns zum Denken und zum Diskutieren auf, und sie drängen uns über die gängigste unserer Rollen, als passive Leser, Beobachter und Kunstkonsumenten, hinaus. Anstatt uns jedoch ethische Richtlinien an die Hand zu geben, halten uns Pagis’ Gedichte dazu an, eigene zu entwickeln. In einer Welt und in einer Zeit, in der wir nicht wissen, was gilt, relativieren sie vorgestanzte Vorstellungen darüber, was richtig ist und was falsch, und sie veranlassen uns, darüber nachzudenken, wie ein neuer ethischer Bezugsrahmen aussehen könnte.

Ethik ohne Grundsätze

Celans und Pagis' Gedichte drängen uns, der Versuchung zu widerstehen, innerhalb eines klar konturierten ethischen Bezugsrahmens zu denken. In ihrer Eigenschaft als Kunstwerke fordern sie das ewige Begehren nach einer systematischen, in der Metaphysik verankerten Ethik heraus: das Vertrauen in Gott, den Glauben an das absolut „Gute“ und „Böse“, „richtig“ und „falsch“ und so fort. Sie sind das lyrische Äquivalent zur pragmatischen Ethik von John Dewey, Richard Rorty, Hilary Putnam und anderen. Für Dewey sind die entscheidenden Fragen nicht „Wie würde Gott wollen, dass ich handle?“ oder „Wer hat kategorisch recht, wer unrecht?“. Angesichts der ethischen Herausforderungen, mit denen wir konfrontiert werden, sollten wir uns nicht an metaphysischen Axiomen, sondern an jenen Menschen, die von den Umständen zuvorderst betroffen sind, orientieren. [John Dewey: *The Middle Works, 1899–1924, Human Nature and Conduct*, hg. v. Jo Ann Boydston, Carbondale 1983, Vol. 14 (1922): S. 199, 208; sowie ders., *The Middle Works, 1899–1924, Reconstruction in Philosophy*, hg. v. Jo Ann Boydston, Carbondale 1982, Vol. 12 (1920)] Dewey zufolge verläuft der Weg zu einem ethischen Urteil und einer ethischen Handlung entlang der maßgeblichen Prämissen des jeweiligen Sachverhalts, entsprechend müssten jene, die aufgerufen sind zu urteilen, erst einmal zuhören, zur Kenntnis nehmen, abwägen und die Bedürfnisse jener ausloten, die betroffen sind, anstatt zu versuchen, eine Lösung mit einem vorschnellen Rückgriff auf abstrakte Prinzipien herbeizuführen. [Elizabeth Anderson: „Dewey's Moral Philosophy“, in: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, Frühling 2014, hg. v. Edward N. Zalta, <https://plato.stanford.edu/archives/spr2014/entries/dewey-moral/>] Diesen Gedanken drückt Pagis mit der Wendung „höre auf mein zögerliches Herz, erkenne meine Not“ aus.

Moralphilosophen, die einen metaphysischen Denkansatz verfolgen, glauben an die menschliche Fähigkeit, kraft der Vernunft einen „streng moralischen Standpunkt“ einnehmen zu können – eine objektiv verifizierbare, universell und zeitlos gültige Perspektive, aus der sich die richtige Handlungsweise ableiten lässt. Das Problem bei diesem metaphysischen Ansatz, so Rorty, ist das gleiche wie mit der Metaphysik selbst: Er setze die Existenz von „etwas Nichtrelationalem voraus, von etwas, das von den Turbulenzen der Zeit und der Geschichte nicht berührt wird, etwas, das vom Wandel der menschlichen Interessen und Bedürfnisse völlig unbeeinflusst bleibt“. [Richard Rorty: „Ethics without Principles“, S. 82, 72, 82f.] Eine solche Prämisse ist jedoch entweder grauenvoll optimistisch oder hoffnungslos naiv. Die Realität jedenfalls, so Rorty, sei eine völlig andere. Wissenschaftlicher Fortschritt beruhe nicht auf der Entdeckung von ultimativen Wahrheiten oder darauf, „den Anschein so lange zu durchdringen, bis man auf die Realität stößt“, sondern auf der Zusammenführung von „immer mehr Daten zu einem kohärenten Netz von Überzeugungen“. Auch sei die Ethik nicht auf absolute Vorstellungen von Gerechtigkeit angewiesen oder auf eine stets offenkundige Unterscheidung zwischen „gut“ und „böse“; vielmehr bedürfe sie der Bereitschaft, sich in einen fortwährenden Aushandlungsprozess über menschliche Werte, Normen und Überzeugungen zu begeben. [Richard Rorty: „Ethics without Principles“, S. 80, 82]

Solche Aushandlungen stehen laut Rorty stets in einer Relation: Sie finden zwischen Individuen oder Gruppen statt, die eben nicht dieselben Überzeugungen, Bräuche oder Ideologien teilen (wie etwa das Ich und das Du in Celans „Zürich, Zum Storchen“).

Man sollte nicht danach streben, das Ende aller Forschung zu erreichen, weder in der Physik noch in der Ethik. Das wäre so, als strebte man das Ende der biologischen Evolution an – danach, nicht nur der alleinige Erbe aller vorherigen Generationen zu sein, sondern jenes Geschöpf, in dem alle Generationen zu kulminieren bestimmt waren. Genauso wenig ist es möglich, moralische Perfektion anzustreben, man kann sich nur bemühen, die Bedürfnisse von noch mehr Menschen noch besser zu berücksichtigen, als es einem zuvor gelungen ist.

Aus dieser Perspektive (mit der, so denke ich, Celan und Pagis in ihrem poetischen Denken übereinstimmen würden) ist „moralischer Fortschritt eine Frage der stetig anwachsenden Sympathie. Es geht nicht darum, sich über das Gefühl des Irdischen zu erheben, hin zum Rationalen. Noch geht es darum, sich von einem niederen, möglicherweise sogar korrupten lokalen Gerichtshof an einen höheren zu wenden, an dem ein ahistorisches, unkorruptierbares, transzendentes moralisches Recht praktiziert wird.“ [Richard Rorty: „Ethics without Principles“, S. 83] Zu akzeptieren, dass wir „nicht wissen, was gilt“, wie es „Zürich, Zum Storchen“ nahelegt, oder sich des „zögerliche[n] Herz[ens]“ anzunehmen, bedeutet zu akzeptieren, dass es keine höhere Gerichtbarkeit im Sinne eines ultimativen Schiedsgerichts in moralischen Fragen gibt und dass Gefühl und Mitgefühl wesentliche Charakteristika ethischer Auseinandersetzungen sind. Rortys Bild vom Gerichtshof führt uns unmittelbar zu „Eine weitere Zeugenaussage“, speziell zu diesen Versen zurück:

*Wenn ein Anliegen für dein Urteil zu schwer wiegt, Einwand um Einwand,
Blut um Blut,
höre auf mein zögerliches Herz, erkenne meine Not.*

In Fragen der Ethik und der Gerechtigkeit ist es nicht einzig und allein Gottes Rechtenkodex, der Gerechtigkeit gewährleistet, sondern die umsichtige Aushandlung zwischen dem Rechtenkodex und den Bedürfnissen von Individuen und Kollektiven, eine Aushandlung, die auf die Fähigkeit und die Bereitschaft angewiesen ist, auf die Herzen jener zu hören, die beteiligt und betroffen sind. Es ist wichtig, sich zu vergegenwärtigen, dass unsere überlieferten Rechtsordnungen – wie etwa die Zehn Gebote oder das 5. Buch Mose – sehr viel Herzblut in sich tragen, und nicht selten sind sie ein wertvoller Ausdruck unserer moralischen Normen und Gebräuche. Ich denke, Pagis und Rorty würden mir beide zustimmen, dass wir solche Kodizes sehr wohl berücksichtigen sollten, aber sie dürfen uns nicht – transzendental und unantastbar – als alleinige Quelle ethischer und moralischer Autorität dienen.

Pagis' Metapher einer differenzierten, nichtmetaphysischen ethischen Haltung – „höre auf mein zögerliches Herz, erkenne meine Not“ – kommt dem sehr nahe, was Rorty als pragmatische Ethik bezeichnet:

die Suche nach einer neuen Orientierung, speziell nach jener Art von Orientierung, die auf unsere Mitmenschen ausgerichtet ist, die wir „die Suche nach einer akzeptablen Begründung und einer möglichen Verständigung nennen“.

In Pagis' Gedicht verhilft uns das Hören auf das Herz eines anderen dazu, zu einer humaneren Gerechtigkeit zu gelangen. Und in Rortys philosophischem Diskurs ist „moralischer Fortschritt“ „eine Frage der wachsenden *Empfindsamkeit*, einer zunehmenden Ansprechbarkeit für die Bedürfnisse einer stetig wachsenden Vielfalt von Menschen und Dingen. [...] Moralischer Fortschritt [ist] [...] eine Frage der Fähigkeit, auf die Bedürfnisse von immer mehr integrierten Gruppen zu reagieren.“ [Richard Rorty: „Ethics without Principles“, S. 72, 81 (Hervorhebung im Original)]

Mehr Integration ist im abstrakten Sinne ein Ziel, für das man sicher leicht Zustimmung gewinnen wird. Die praktische Umsetzung ist indes ungleich schwieriger. Wie reagieren wir etwa auf den augenscheinlich religiös fundierten Wunsch jüdisch-orthodoxer Männer, zu unterbinden, dass Frauen in der Öffentlichkeit Musik spielen können? [Siehe Allison Kaplan Sommer: „Controversy Rages over Female Singers at Israeli Memorial

Ceremonies“, in: *Ha-aretz*, 4.5.2016, <https://www.haaretz.com/israel-news/2016-05-04/ty-article/.premium/controversy-over-female-singers-at-israeli-memorial-ceremonies/0000017f-f8a2-d460-aff-fbe627510000>] Was tun wir, wenn wir auf das Herz eines anderen hören und dabei ein fragwürdiges Begehren oder gar eine völlig unvereinbare moralische Haltung vernehmen, wie zum Beispiel im Falle des gläubigen Du und des blasphemischen Ich in Celans Gedicht? „Es gibt kein intrinsisch böses Begehren“, können wir mit Rorty antworten.

*Es gibt lediglich ein Begehren, das im Interesse der Fairness anderen Bedürfnissen gegenüber untergeordnet werden muss. [...] Moralischer Fortschritt besteht darin, die Reichweite derer, deren Begehren in Betracht gezogen wird, zu vergrößern. Es ist eine Frage des „expandierenden Kreises des Wir“, wie es der zeitgenössische amerikanische Philosoph Peter Singer ausgedrückt hat: die Anzahl der Menschen zu vergrößern, von denen wir als „einer von uns“ denken. [Richard Rorty: *An Ethics for Today: Finding Common Ground between Philosophy and Religion*, New York, NY, 2011, S. 15]*

Genau diese Verschiebung kommt in Celans „Zürich, Zum Storchen“ so mustergültig zum Tragen: Das skeptische, blasphemische Ich erweitert sein Denken und sein Dichten um die Perspektive des gläubigen Du und bezieht es als etwas mit ein, das Berechtigung haben könnte. Und es tut dies, ohne sich der Weltsicht eines Sprechers zu unterwerfen, der zwar an seinem „Jüdischsein“ festhält, ohne jedoch an Gott zu glauben. Die Überzeugung des Ich, dass Gotteslästerung eine zwingende Notwendigkeit ist, wird demzufolge von dem Wunsch aufgewogen, auch das zu respektieren, was das Ich doch gerade als Gegenstand der Gotteslästerung betrachtet, und – so darf man vermuten – von der Einsicht, dass die eigenen Überzeugungen und Werte sich als zu voreilig und beschränkt erweisen könnten in einer diversen Gemeinschaft, in der orthodoxe und säkulare Juden bemüht sind, Seite an Seite zu leben.

Pagis' Gedichte „Zeugenaussage“ und „Eine weitere Zeugenaussage“ drücken eine Ethik aus, die auf der Idee basiert, „den Kreis des ‚Wir‘ zu vergrößern“. Indem sie die biblische Sprache des Rechts und der Mythen verwenden, konfrontieren die Gedichte uns mit der Erkenntnis, dass Genozid und Massenmord keine Phänomene der Vergangenheit sind; wir leben auch heute in einer Zeit, in der Tyrannen keinerlei Mühen scheuen, um ganze Gruppen in „Schatten“ zu verwandeln, gekennzeichnet vom Mangel jeglicher menschlichen Attribute, nichts, was „noch sterben konnte“. Beim Lesen der Gedichte werden wir etwa dazu animiert, darüber nachzudenken, wie der syrische Tyrann Bashar al-Assad zu der Entscheidung gelangen konnte, Bürger der Stadt Goutha brutal zu vergasen. Lassen wir solche Gedanken zu, ermutigen uns die Gedichte auch, zu überlegen, ob wir es vielleicht gewährleisten könnten, dass Tyrannen wie al-Assad nie wieder so handeln können, und was es braucht, um die zahllosen Syrer, die ihrer Bürgerrechte beraubt wurden oder – schlimmer noch – ermordet wurden, wieder in den „Kreis des ‚Wir‘ zurückzuholen.

Die skeptische und die gläubige Person in „Zürich, Zum Storchen“ werden niemals einig in der Frage sein, wie man auf den Holocaust antworten oder das Leben leben soll. Sie hören sich gegenseitig zu und teilen einen Ort, an dem ihre gegensätzlichen Ansichten friedlich nebeneinander existieren. Das Gedicht vergrößert so den zunächst begrenzten Kreis der Blasphemie des lyrischen Ich und entwickelt ein mühevolleres Streben nach einem harmonischen Zusammenleben zwischen Individuen und Gruppen, die eigentlich unvereinbare Standpunkte vertreten.

Die andauernde Aushandlung zwischen konfliktträchtigen ethischen Überzeugungen ist nicht nur eine Frage der Moderation zwischen Individuen und Gruppen. Sie findet auch in ein und derselben Person statt: Jeder von uns befindet sich mitunter in einem solchen Konflikt, zerrissen zwischen verschiedenen plausiblen ethischen Bezugssystemen. In *Ethics without Ontology* bringt Hilary Putnam eine überzeugende Option ins

Spiel, dieser Situation zu begegnen, einen Weg, der in den hier besprochenen Gedichten beschritten wird. Putnam regt an, dass „Ethik“ (von ihm ganz bewusst in Anführung gesetzt) gerade kein „System von Grundsätzen“ ist, und damit wendet er sich gegen die lange Tradition von Kants *Kritik der praktischen Vernunft* und ihrer Zurückweisung des Gefühls als ethischer Triebkraft beziehungsweise gegen die starre Ausrichtung auf den kategorischen Imperativ. Ethik, so Putnam, sei vielmehr ein „System aufeinander bezogener Anliegen“, die sich „gegenseitig stützen“ und „in partieller Spannung“ zueinander stünden. Putnam betont die Ethik als ein Anliegen, „Leiden zu lindern, unabhängig von Klassenzugehörigkeit oder Geschlecht des Betroffenen“, eine Motivation, die er tief verwurzelt sieht in den langen Traditionen der Weltreligionen, sowohl in denen des Westens als auch im „Islam, Konfuzianismus, Hinduismus und Buddhismus“. [Hilary Putnam, *Ethics without Ontology*, S. 22f.]

Putnam betrachtet Ethik ebenso wenig wie Dewey und Rorty als eine bestimmte Anzahl von Grundsätzen, versteht sie nicht als „eine edle Statue, auf der Spitze einer einzelnen Säule thronend“, sondern eher als „einen Tisch mit vielen Beinen“.

Wir wissen alle, dass ein Tisch mit vielen Beinen wackelt, wenn der Boden nicht eben ist, aber ein solcher Tisch fällt nicht so leicht um, und so verstehe ich Ethik: als einen Tisch mit vielen Beinen, der zwar wackelt, aber nicht umfällt. [Hilary Putnam, *Ethics without Ontology*, S. 28]

Wenn wir uns hin- und hergerissen fühlen zwischen verschiedenen überzeugenden ethischen Rahmenwerken, wird es das Beste sein, einfach zu akzeptieren, dass unser ethischer Tisch wackelt und dass er, obschon er nicht perfekt ist, auch nicht fixiert werden sollte – nach Perfektion oder Endgültigkeit zu streben wäre ein großer Fehler. Pagis' Zeile „erkenne meine Not“ in „Eine weitere Zeugenaussage“ heißt im hebräischen Original *re'e et onyi*. Pagis macht sich hier die Doppeldeutigkeit des Substantivs אָנִי zunutze, das sowohl „mein Kummer“ als auch „meine Armut“ bedeuten kann. Der Vers fordert also zum einen dazu auf, den eigenen Schmerz (die Not) anzunehmen, und legt uns zum anderen die Erkenntnis ans Herz, dass Ethik nicht erhaben ist. Am Ende des Tages besteht sie nur aus einfachen, unvollkommenen Säulen einer wackeligen Struktur, doch damit spiegelt sie die Gegebenheiten der Menschheit wider und wendet sich ihnen auf bestmögliche Weise zu.

Ein Grundwort: Ich-Du

Durch Rortys gesamtes Werk, wie auch bei Dewey, zieht sich die Überzeugung, dass den Künsten die Fähigkeit – ich nenne es das poetische Denken – innewohnt, unsere Empfindsamkeit und Aufgeschlossenheit für die Bedürfnisse anderer zu erweitern, den „Kreis des ‚Wir‘“ größer zu ziehen. Rorty argumentiert darüber hinaus, „große Sprünge vorwärts“ ereigneten sich nur, „wenn ein einfallsreiches Genie eine Neuinterpretation bereits bekannter Fakten“ zu liefern in der Lage sei. Aus dieser Perspektive, die ich teile, bringt die Ethik „die Bestandteile, die die Poesie erschaffen hat“, in eine Ordnung. [Richard Rorty: „Dewey and Posner on Pragmatism and Moral Progress“, in: *University of Chicago Law Review* 74, Nr. 3 (2007), S. 923. Im letzten Zitat bezieht sich Rorty auf Percy Bysshe Shelley: „A Defence of Poetry“, in: *Shelley's Poetry and Prose*, 2. Aufl., hg. v. Donald H. Reiman und Neil Fraistat, New York, NY, 2002, S. 509–535] „Vorstellungskraft“, so verstanden, ist exakt das, was wir in den Gedichten von Celan und Pagis vorfinden. Zum Beispiel imaginieren die ersten beiden Zeilen von „Zürich, Zum Storchen“ („Vom Zuviel war die Rede

vom / Zuwenig. Von Du / und Aber-Du“) Celan in zwei metaphorischen Unterhaltungen mit „imaginären Genies“, neben dem mit Nelly Sachs. Beide imaginären Gespräche, so denke ich, enthüllen das, was Rorty „mögliche Gemeinschaften“ nennt, denkbare neue Formationen des Ich, des Du und des Anderen; sie machen erfahrbar, was eine Gemeinschaft überhaupt erst ermöglicht. In diesen Gesprächen erinnert Celan an zwei große Denker, Margarete Susman und Martin Buber, die beide erkennbar bemüht waren, zwischenmenschlichen Austausch als ethische Grundlage für eine bessere menschliche Zukunft zu kultivieren.

Die deutsch-jüdische Philosophin Margarete Susman lebte nach ihrer Flucht aus Nazideutschland im Jahr 1933 in Zürich. John Felstiner wies darauf hin, dass Celan mit Susmans Arbeiten vertraut war, und in der ersten Zeile von „Zürich, Zum Storchen“ vernehmen wir ein Echo von Susmans Äußerung, angesichts des Holocaust sei „jedes Wort ein Zuwenig und ein Zuviel“. [John Felstiner: *Paul Celan*, S. 158. Das Originalzitat stammt aus Margarete Susman: *Das Buch Hiob und das Schicksal des jüdischen Volkes*, Zürich 1948] Thomas Sparr benennt die enge Verbindung zwischen Celans Zeilen „ich / ließ das Herz, das ich hatte, / hoffen: / auf / sein höchstes, umröcheltes, sein / haderndes Wort“ und Susmans Interpretation des Buches Hiob als ein „Haderen“ mit Gott und einen Ausdruck von Hiobs Hoffnung, ein Wort Gottes zu vernehmen, das seine Rechtschaffenheit anerkennen würde. Für Susman ist die Hoffnung von höchster Bedeutung. [Siehe Thomas Sparrs Kommentar zu „Zürich, Zum Storchen“, in: Lehmann und Ivanovic: *Kommentar zu Paul Celans „Die Niemandrose“*, S. 67] Der Schlussteil ihrer Überlegungen zum Buch Hiob trägt die Überschrift „Die Hoffnung“. Wenn unser Glaube an verlässliches Wissen und unser Streben nach Bestätigung durch Religion oder die Wissenschaften in eine Sackgasse geraten (wie während des Holocaust), so Susman, werden wir auf die zerbrechlichste, aber wesentlichste aller menschlichen Emotionen zurückgeworfen – uns bleiben weder Glauben noch Fakten, aber möglicherweise haben wir noch Hoffnung. Wie Susman kontrastiert auch Celan das *Wissen* – die Sicherheit, nach der wir sowohl im Bereich der religiösen Überzeugungen als auch in den Wissenschaften streben – mit der Hoffnung.

Sparr macht uns darauf aufmerksam, dass Celans Schlussverse („Wir / wissen ja nicht, weißt du, / wir / wissen ja nicht, / was / gilt.“) zwei verschiedene Gedankenansätze von Nelly Sachs widerspiegeln, die zum einen während des Gesprächs mit Celan in Zürich zum Ausdruck kamen – Wir wissen ja nicht, was gilt – und zum anderen in der Dankesrede, die sie später im selben Jahr anlässlich einer Preisverleihung der Stadt Merseburg hielt. Dort versicherte sie:

Alles gilt. Alles ist Ferment, das wirkt. Und wir – vor Irrtum rauchend – versuchen ob gut ob schlecht.

[Siehe Thomas Sparrs Kommentar zu „Zürich, Zum Storchen“, in: Lehmann und Ivanovic: *Kommentar zu Paul Celans „Die Niemandrose“*, S. 68]

Celans poetische Umsetzung des permanenten Spannungsverhältnisses zwischen „was zählt“ und „alles zählt“ zeigt sich auch am Ende von Susmans *Das Buch Hiob und das Schicksal des jüdischen Volkes*:

Wir, die so unendlich viel, viel zu viel, wissen, wir wissen nichts. Wir wissen nichts von dem, worauf es für uns allein ankommt: von dem Plan, in dem wir befasst sind, und aus dem wir leben. Aber darum wissen wir auch nicht, ob nicht diese unsere dunkle, ganz von der Erlösung abgetriebene Welt der Erlösung am nächsten ist. [Ich zitiere Susman nach Thomas Sparr: „Das Gespräch im Gedicht“, S. 39]

Das Gedicht unternimmt gar nicht erst den Versuch, die Spannung aufzulösen, eine verworrene Welt zu entwirren, eine Realität, die sich doch jeglicher Gewissheit und einem eindeutigen und zwingenden ethischen Bezugsrahmen widersetzt. Vielmehr, so Sparr, wendet sich das Gedicht mit seinen Fragen und Zweifeln an den Leser: Durch die Verwendung der ersten Person Plural werden die Fragen zu unseren.

In den Worten „Wir, die so unendlich viel, viel zu viel, wissen, wir wissen nichts“ hallt Hannah Arendts Verunsicherung über den Zustand der überlieferten Werte, Traditionen und Institutionen in der Nachkriegszeit nach. Laut Arendt erforderte diese Unsicherheit eine Neubewertung des Politischen und der menschlichen Fähigkeit zu handeln, doch Susmans Ausdrucksweise von einer „Erlösung“ kommt dem nahe, was Rorty „mögliche Gemeinschaften“ nennt. Wenn wir tatsächlich nichts wissen, wie sollen wir die Weichen für unser Leben stellen? Celans Gedicht gibt darauf eine Teilantwort mit „Von Du / und Aber-Du“, das sich auf Martin Bubers großes philosophisches Werk *Ich und Du* bezieht. [Zu Celans Beschäftigung mit Buber siehe James K. Lyon: „Paul Celan and Martin Buber. Poetry as Dialogue“, in: *PMLA* 86, Nr. 1 (1971), S. 110–120; sowie Bernard Fassbind: *Poetik des Dialogs: Voraussetzungen dialogischer Poesie bei Paul Celan und Konzepte von Intersubjektivität bei Martin Buber, Martin Heidegger und Emmanuel Levinas*, München 1995, S. 33–46] Beide, Celan und Sachs, waren mit Bubers Arbeit vertraut, die mit den Überlegungen des Philosophen über die wichtigsten „Grundworte“ beginnt:

Die Welt ist dem Menschen zwiefältig nach seiner zwiefältigen Haltung.

Die Haltung des Menschen ist zwiefältig nach der Zwiefalt der Grundworte, die er sprechen kann.

Die Grundworte sind nicht Einzelworte, sondern Wortpaare.

Das eine Grundwort ist das Wortpaar Ich-Du.

Das andere Grundwort ist das Wortpaar Ich-Es; wobei, ohne Änderung des Grundwortes, für Es auch eins der Worte Er und Sie eintreten kann.

Somit ist auch das Ich des Menschen zwiefältig.

Denn das Ich des Grundworts Ich-Du ist ein andres als das des Grundworts Ich-Es. [Martin Buber: *Ich und Du*, © 1999, Gütersloher Verlagshaus, Gütersloh, in der Verlagsgruppe Random House GmbH]

Auf der Suche nach Orientierung angesichts der Schrecken des Ersten Weltkriegs versuchte sich Buber in *Ich und Du* an der Vision eines Lebens, die auf der Anerkennung aller Völker als gleichberechtigte Gesprächsteilnehmer einer anhaltenden Konversation basierte. Als Ausgangspunkt wählte er den menschlichen Zustand der Pluralität, Arendt zufolge „die Tatsache, daß nicht ein Mensch, sondern viele Menschen auf der Erde leben und die Welt bevölkern“. [Hannah Arendt: *Vita activa oder Vom tätigen Leben*, München 2019, S. 17. Arendt wiederholt dies beinahe wörtlich in *Vom Leben des Geistes*: „Nicht der Mensch bewohnt diesen Planeten, sondern Menschen. Die Mehrzahl ist das Gesetz der Erde“, 1:19] Während Arendt den Zustand der Pluralität als eine Konzentration in der öffentlichen Sphäre (also in der Politik) versteht, steht bei Buber der zwischenmenschliche Bereich der Ethik stärker im Fokus, insbesondere die Bedeutung der Anerkennung des Du als eines völlig anderen, aber nicht minder wertvollen Individuums als das Ich. Das Grundwort „Ich-Es“ bezeichnet hingegen jene Fälle, in denen die Anerkennung eines zweifelsfrei identischen Werts des Ich und des Du gescheitert ist und im Resultat ein Mitmensch zum Es degradiert wurde – als Mittel zum Zweck oder, schlimmer noch: als „menschliches Material“.

Celans „Zürich, Zum Storchen“ rahmt die Unterhaltung und ihren Ausgang zwischen der gläubigen und der skeptischen Person nicht als Anerkennung unserer Unfähigkeit, Sicherheit zu erlangen, sondern als Ausdruck einer Ich-Du-Beziehung im Buber'schen Sinne. Eine sehr produktive Möglichkeit, mit dem Dichter und dem Gedicht über die Frage „Was gilt?“ nachzudenken, ist, die Ich-Du-Beziehung als die eines

respektvollen Zusammenlebens auch und gerade angesichts profunder Unterschiede zu betrachten. Die Herausforderung, so scheint das Gedicht uns nahezulegen, besteht nicht darin, diejenigen aus unserer nächsten Umgebung als gleichwertig zu akzeptieren. Vielmehr ist es wichtig, jene zu akzeptieren, deren Ansichten den unseren grundlegend zuwiderlaufen, und ihnen dennoch zuzugestehen, ihre eigenen Wege in Bezug auf das, was zählt, einzuschlagen.

Atemwende

Viele von Celans und Pagis' Gedichten messen der Beziehung zwischen dem Ich und dem Du eine überaus große Bedeutung bei – jener Konstellation, auf die auch Arendt abzielt, wenn sie von Pluralität spricht. Arendt zufolge können Menschen nur dann als Individuen wachsen, wenn sie gemeinschaftlich in der öffentlichen Sphäre handeln, die Individualität des Anderen akzeptieren und ihre Differenzen aushandeln. Um den Zustand der Pluralität poetisch erfassen zu können, musste Celan die literaturtheoretische Ebene mit einer besonderen Achtsamkeit für solche Menschen zusammenbringen, die in markanter Weise anders waren. Der Durchbruch gelang ihm im Frühjahr 1960, nachdem er einen Brief von Hermann Kasack, dem damaligen Präsidenten der *Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung*, erhalten hatte, in dem dieser ihn informierte, dass er der Preisträger des Jahres 1960 des renommiertesten deutschen Literaturpreises, des *Georg-Büchner-Preises*, war. Vor seiner Reise nach Zürich (also bevor er „Zürich, Zum Storchen“ schrieb) sammelte Celan Zitate und Aphorismen und notierte fieberhaft seine Gedanken für eine Dankesrede. Er las Spinozas *Ethik*, Husserls *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins* und Heideggers *Sein und Zeit*. Er sinnierte über Bubers *Ich und Du*, über die weitreichende Diskussion des „Engagement“ (schließlich war dies die Hochphase des Existenzialismus) und über die Verschmelzung von Ästhetik und Ethik bei Adorno. In einer dieser Notizen schrieb er:

Kunst – ... ich zitiere ... T. Adorno –, Kunst kommt nicht von Können, Kunst kommt von Müssen. [Paul Celan: *Der Meridian. Endfassung – Entwürfe – Materialien*, hg. v. Bernhard Böschstein und Heino Schmall, Frankfurt am Main 1999, S. 106 (im Folgenden werden die Seitenzahlen im Fließtext in Klammern angegeben). Zu Spinoza siehe ebd., S. 196; Buber: *I and Thou*, S. 129]

Viele dieser poetischen Überlegungen fanden schließlich in hochstilisierter Form Eingang in seine Dankesrede zum Büchner-Preis – „Der Meridian“.

Celan argumentiert im „Meridian“, es liege in der Natur der modernen Dichtung, auf Erfahrung zu beruhen, ein künstlerisches Ereignis zu sein (man fühlt sich hier an Jonathan Culler und James Phelan erinnert) – ein Ereignis, das den Dichter, das Gedicht und den Leser miteinbezieht. Indem er dieses Stichwort aus Büchners expressiver, provozierender und oft hermetischer Sprache aufnimmt, betrachtet Celan „Dichtung, wie die Kunst“, als Erfahrung und als Mittler: Die Dichtung geht zu jenem „Unheimlichen und Fremden“ (S. 6), versucht „die Gestalt in ihrer Richtung zu sehen“ (S. 6), eine „Begegnung“ zu ermöglichen, in der „Ferne oder Fremde“ (S. 7). [Die Figur der „Begegnung“ in Celans Lyrik und Poetik wurde in den vergangenen Jahrzehnten immer wieder diskutiert. Siehe zum Beispiel die gründliche Analyse in Fassbind: *Poetik des Dialogs*.] An dieser zentralen Stelle im „Meridian“ schlägt Celan vor:

Dichtung: das kann eine Atemwende bedeuten. Wer weiß, vielleicht legt die Dichtung den Weg – auch den Weg der Kunst – um einer solchen Atemwende willen zurück? Vielleicht gelingt es ihr, da das Fremde, also der Abgrund und das Medusenhaupt [...] ja in einer Richtung zu liegen scheint, – vielleicht schrumpft gerade hier das Medusenhaupt, vielleicht versagen gerade hier die Automaten – für diesen einmaligen kurzen Augenblick? Vielleicht wird hier, mit dem Ich – mit dem hier und solcherart freigesetzten befremdeten Ich, – vielleicht wird hier noch ein Anderes frei? (S. 7)

„Atemwende“ ist eine komplexe Metapher, eine kraftvolle Erweiterung dessen, was Culler als „lyrische Artikulation“ bezeichnet. Im „Meridian“ beschreibt Atemwende das, worauf Celans Dichtung seit Mitte der 1950er Jahre ausgerichtet war: auf die Idee von Dichtung als „sprachliches Ereignis“, ähnlich einem Ritus oder einer Aufführung. Seit seiner vierten Gedichtsammlung, *Sprachgitter* (1959), verwendete Celan zunehmend Schlüsselemente der Dichtung – Rhythmus, Versmaß, Bilder, Metaphern – in einer Art und Weise, die sowohl formal als auch thematisch „sonderbar“ ist. Er lotete lyrische Momente aus, die uns in ihrer Obskürtheit provozieren – Momente, die uns dazu zwingen, zu *wenden*, uns zu verändern, unseren Atem umzukehren. Atemwende ist die „somatische Qualität“ seiner Gedichte. [Jonathan Culler: *Theory of the Lyric*, Cambridge, MA, 2015, S. 138] Dichtung zu schreiben, zu lesen oder zu rezitieren war für Celan eine somatische Erfahrung, die eine Wende in einer unserer basalsten und instinktivsten Aktivitäten bewirkt: der Atmung. Dichtung unterscheidet sich – wie die Figur der Medusa – grundlegend von unserem alltäglichen Diskurs, durch sie erfahren wir sowohl Schönheit als auch Erschütterung, sie kann buchstäblich wie metaphorisch unseren Atem, und darüber hinaus auch unser gewöhnliches Sein, zum Stillstand bringen:

vielleicht versagen gerade hier die Automaten – für diesen einmaligen kurzen Augenblick?

Nicht nur weil sie Menschliches darstellen, sondern vielmehr weil sie poetische Ereignisse sind (die uns neue Einsichten gewähren), haben Dichtung beziehungsweise Kunst im Allgemeinen die Fähigkeit, unsere gewohnten Denk- und Handlungsmuster zu durchbrechen. Als Ereignisse können sie uns dazu animieren – und sei es auch nur für einen einmaligen und kurzen Augenblick –, einen neuen Weg, eine gänzlich neue Richtung einzuschlagen.

Atemwende ist eine Erfahrung, die viele Aspekte hat, angefangen mit der körperlichen und realen Unterbrechung unseres täglichen Diskurses, wie sie durch Dichtung ausgelöst werden kann: Ein Beispiel ist der Satz „Wir wissen nicht, was gilt“ aus Celans Notizen. In „Zürich, Zum Storchen“ verteilt der Dichter diesen Satz auf vier verschiedene Verse und erzeugt so, wenn wir das Gedicht laut lesen, ein sehr markantes Atemmuster; lesen wir es leise, ändert es unsere Perspektive nur leicht. Atemwende verweist ebenso auf den kurzen oder auch substanzielleren Schauer, den wir vielleicht verspüren, wenn wir die Ironie bzw. den Sarkasmus einer Zeile wie „Gelobt seist du, Niemand“ aus „Psalm“ in uns wirken lassen – Worte, die die Kraft haben, den Kern des jüdischen und christlichen Glaubens zu vernichten. Die somatischen und mentalen Erfahrungen der Atemwende veranlassen uns vielleicht auch dazu, „*innezuhalten* und *nachzudenken*“. [Hannah Arendt: *Vom Leben des Geistes*, 1:14 (Hervorhebung im Original)] Celans Atemwende scheint in eine ähnliche Richtung zu deuten und auf Arendts Frage nach der Aktivität des Denkens mit einem Ja antworten zu wollen: Die Schlussverse von „Zürich, Zum Storchen“ bringen unsere gewohnte Art zu atmen, unsere routinierten Pfade des Denkens und Handelns buchstäblich ins Stocken und fordern uns auf, darüber nachzudenken, was tatsächlich gilt. In der Auseinandersetzung mit dieser Frage ermöglicht uns das Gedicht, zwischen „Richtig“ und „Falsch“, „Gut“ und „Böse“ zu unterscheiden, und auf diese Weise hilft es

uns womöglich, Verfehlungen zu vermeiden. Indem wir das dichterische Kunstwerk Atemwende erfahren, sind wir aufgefordert, innezuhalten, zu reflektieren, nachzudenken, vielleicht sogar die bereits eingeschlagene Richtung zu ändern.

Celan war davon überzeugt, dass sich die Fähigkeit der Dichtung, eine Atemwende herbeizuführen, das Medium zu sein, das diesen Erfahrungswechsel bewirkte, nicht auf das Reich des einsamen Poeten oder des individuellen Lesers beschränkte. Eine Atemwende war für ihn vielmehr ein unaufhörlich stattfindendes Ereignis und eine aktive Kraft im zwischenmenschlichen Bereich. „Gedichte[], die heute geschrieben werden“, so schreibt Celan im „Meridian“, Gedichte, die *nach* den Erfahrungen der Weltkriege und des Holocaust geschrieben wurden, sind geschichtsbewusst, sie wüssten schließlich, worauf sie unsere Aufmerksamkeit lenken: auf die Dimension des Faschismus.

Aber das Gedicht spricht ja! Es bleibt seiner Daten eingedenk, aber – es spricht. (S. 8, Hervorhebung A. E.)

Die Dichtung ist ein wahrhaftiges Reservoir aller menschlichen Erfahrung und niemals nur ein Ausdruck dichterischer Virtuosität, immer mehr als ein Quell ästhetischen Vergnügens. Als *poiesis* ist dem Gedicht alles eingeschrieben, was zu seiner Entstehung geführt hat: vom Leben des Dichters und der historischen Kulisse bis zu sämtlichen historischen Schichten der verwendeten Sprache. Celan führt im „Meridian“ aus, dass er seine Dichtung in der sprachlichen Tradition Georg Büchners und dessen Prosafragment „Lenz“ sieht; ein Werk, das damit beginnt, dass der zurückgewiesene Dichter Jakob Michael Reinhold Lenz am 20. Januar 1778 zu einer Reise zum Haus des Priesters Friedrich Oberlin aufbricht. Doch Celans Sprache vergegenwärtigt sich dabei einer weiteren Zurückweisung, der radikalen Ausgrenzung und Verfolgung: Am 20. Januar 1942 trafen sich deutsche Bürokraten in einer Villa am Berliner Wannsee, um die Ermordung der europäischen Juden zu koordinieren.

Wenn Celan sagt, das Gedicht sei nicht nur „seiner Daten eingedenk“, sondern ebenso „aller unserer Daten eingedenk“, bezieht er alle mit ein, die seine Gedichte lesen, die sein Werk und sein Kunstkonzept erleben und sich dazu in Beziehung setzen. Niemals bleibt das Gedicht auf den Dichter und seinen eigenen Kontext beschränkt. Wenn wir Dichtung lesen und erfahren, sind „unsere[] Daten“ – die Daten aller, die dem Gedicht begegnen – ein Teil des Kunstwerks.

Celan hoffte, die moderne Dichtung wäre in der Lage, „in eines *ganz Anderen* Sache“ (S. 8) zu sprechen, und hier klingt ein Echo auf Percy Bysshe Shelleys romantische Vorstellung an, Dichter seien „der Einfluss, welcher nicht bewegt wird, sondern bewegt“. [Percy Bysshe Shelley: *A Defence of Poetry*, S. 535] Das Gedicht „will zu einem Andern“, benötigt „ein Gegenüber“; es „sucht es auf“. (S. 9) Das Gedicht ist auch ein Ort der Begegnung, es „spricht sich ihm [dem Gegenüber] zu“ (S. 9), manchmal auch des Konflikts zwischen dem Ich des Dichters und allem, was sie oder ihn umgibt, und das bezieht, ganz wesentlich, andere Menschen mit ein. Celan zeichnet die Umrisse des Raumes, den die *poiesis* öffnet, sehr deutlich:

Erst im Raum dieses Gesprächs konstituiert sich das Angesprochene, versammelt es sich um das es ansprechende und nennende Ich. Aber in diese Gegenwart bringt das Angesprochene und durch Nennung gleichsam zum Du Gewordene auch sein Anderssein mit. (S. 9)

In diesem poetischen Raum kann vieles passieren: Vielleicht tritt etwa die Andersartigkeit dessen, was das Gedicht benennt, zutage, wird sichtbar, hörbar – als eine Facette menschlichen Bewusstseins.

Indem er sich gegen eine philosophische und theologische Tradition stellt, die bis zu Platons *Staat* (2.10) zurückreicht und die die Dichtung als Gefahr für die öffentliche Ordnung und den gesellschaftlichen Frieden betrachtet, feiert Celan die Dichter als diejenigen, die die Freiheit verteidigen und kultivieren in ihrer eigenwilligen und letztlich grenzenlosen Art zu denken und zu sprechen. Und indem er die Befürchtung aufgreift, Dichtung verfüge über subversive Kräfte, betont er ihre Fähigkeit, Menschen anzuerkennen, zusammenzubringen und auf sie zu reagieren, insbesondere auf jene, die so ganz anders sind als der Dichter selbst, deren Sprache – buchstäblich und metaphorisch – radikal von der des Dichters abweicht. Doch enthält sich das Gedicht stets strenger Logik, Systematik, Argumentation, schlüssigen Erkenntnissen, Bekenntnissen, Vorschriften, Ideologien: immer einsam, der Eigenwilligkeit des Dichters und aller Menschen verschrieben und diese akzeptierend, immer auf dem Weg.

Auch wenn Celan es nicht ausdrücklich in der Endfassung des „Meridian“ formuliert hat, wir wissen aus seinen posthum veröffentlichten Notizen, dass seine Vorstellung von Dichtung – als die Kraft, die bewegt und nicht bewegt wird, als eine Begegnung mit einem „Anderen“ und als eine Erfahrung der Andersartigkeit – eine stilisierte Transformation einer früheren und ähnlich provokanten Idee ist: die Vorstellung von der Dichtung als „Verjudung“ der Sprache. In seinen umfangreichen Notizen finden wir folgenden Kommentar:

Nicht, indem es von Ärgernis spricht, sondern indem es, unerschütterlich, es selbst bleibt, wird das Gedicht zum Ärgernis – wird es zum Juden der Literatur – Der Dichter ist der Jude der Literatur – Man kann verjuden [...]. Ich halte Verjuden für empfehlenswert – Krummnasigkeit läutert die Seele. Verjudung, das scheint mir ein Weg zum Verständnis der Dichtung [...]. (S. 131)

Das meint nicht, das Judentum auf die Religionszugehörigkeit oder die Dichtung auf ihre Spiritualität zu reduzieren. Vielmehr ist „Verjudung“ für Celan die Kultivierung der Autonomie vor den Anforderungen einer angemessenen Sprache, eines Alltagsdiskurses – Freiheit in Relation zu der emsigen Moderne, auf die er sich bezieht, wenn er von „den Automaten“ (S. 5) spricht.

Wie viele moderne Dichter wurde auch Celan von den einen für sein frivoles Verwerfen von Konventionen und Normen gefeiert und von den anderen genau dafür heftig kritisiert; er betrachtete die Kritik als wesensverwandt mit der Zurückweisung des Juden im antisemitischen Diskurs als des ultimativ „Anderen“. Celan legt in seinen Notizen nahe, diese diskriminierende Sicht auf die moderne Dichtung nicht etwa im Namen einer aufgeklärten Ästhetik zurückzuweisen, sondern vielmehr diese „Verjudung“ zu würdigen und weiter zu kultivieren. An seiner Unterscheidbarkeit und Fremdheit festzuhalten bedeutet, den ultimativen Außenseitern der Moderne Respekt zu zollen: den „mauschelnden und kielkröpfigen Toten von Auschwitz und Treblinka“ (S. 127).

Ehrfurcht vor dem Geheimnis der krummnasigen Kreatur – das ist ein Weg zum Gedicht (S. 130).

So wie der krummnasige, ausgestoßene und schließlich ermordete Jude solle sich auch die moderne Dichtung niemals dem hegemonialen Diskurs und den brutalen Kräften des gleichförmigen Denkens der Moderne unterwerfen. Sie müsse sich darauf konzentrieren, immer neue Terrains unserer Sprache zu entdecken oder zu erschaffen.

Das schwer Zugängliche in Celans Dichtung – in Bildern wie „Mit / dem Griffel seelenhell, / dem Staubfaden himmelswüst“ – ist sicherlich ein Ausdruck der hermetischen ästhetischen Tradition von Novalis und

Schlegel über Mallarmé zu Adorno und darüber hinaus. [Zur Hermetik in Celans Dichtung siehe Thomas Sparr: *Celans Poetik des hermetischen Gedichts*, Heidelberg 1989] Zudem ist es das, was Celan im „Meridian“ als „Gegenwort“ (S. 10) bezeichnet, ein dichterischer Ausbruch aus verschlissenen Metaphern und banalisiertem Vokabular. Entsprechend finden wir in Celans Dichtung viele ‚verjudete‘ Worte und Ausdrücke wie ‚s mus asoj sajn“, [Paul Celan, *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, hg. v. Beda Allemann, Stefan Reichert und Rolf Bücher, Frankfurt am Main 1983, 1:249] „Hawdala“, [Paul Celan, *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, hg. v. Beda Allemann, Stefan Reichert und Rolf Bücher, Frankfurt am Main 1983, 2:12–13] „Kaddisch“, [Paul Celan, *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, hg. v. Beda Allemann, Stefan Reichert und Rolf Bücher, Frankfurt am Main 1983, 1:284] „Tekiah!“ [Paul Celan, *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, hg. v. Beda Allemann, Stefan Reichert und Rolf Bücher, Frankfurt am Main 1983, 1:284] oder „Kumi, ori“. [Paul Celan, *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, hg. v. Beda Allemann, Stefan Reichert und Rolf Bücher, Frankfurt am Main 1983, 2:327] Diese Worte sind mitnichten bloße hebraisierte Ausdrücke für eine als jüdisch definierte Identität, genauso wenig wie sie schmückendes jüdisches Beiwerk eines fundamental deutschen Gedichts sind. Sie sind eine poetische Erweiterung dessen, was als lexikalisch korrekt gelten kann, sie stecken Orte in den neuen Territorien ab, die seine Dichtung entdecken will. Am 19. August 1960, zwei Monate bevor er die Rede „Der Meridian“ halten würde, fasste Celan diese Ideen in seinen Notizen zusammen. Er machte die Fähigkeit des Gedichts geltend, seine Leser zu bilden, jedoch nicht aus der Erbaulichkeit seiner Ideen heraus, sondern mittels seiner Fremdheit, seiner Seltsamkeit:

Das Gedicht ist der Ort, wo das Synonyme unmöglich wird: es hat nur seine Sprache [...] darum auch ist das Gedicht von seinem Wesen und nicht erst von seiner Thematik her – eine Schule wirklicher Menschlichkeit: es lehrt das Andere als das Andere d.h. in seinem Anderssein. Es fordert zur Brüderlichkeit mit zur Ehrfurcht vor diesem Andern auf [...] zur Hinwendung zu diesem Andern, auch da, wo das Andre als das Krummnasige und Mißgestaltete [...] auftritt. (S. 130)

Indem Dichtung hier eine Sprache verwendet, die genauso radikal obskur und fremdartig klingt wie die sonderbar und eigentümlich klingende Sprache des Juden im antisemitischen Diskurs, konfrontiert sie uns mit ihrem enormen Potenzial, mit Ausdrucksformen, die sich so weit es nur geht von dem entfernt haben, was wir gewohnt sind und womit wir uns wohlfühlen. Indem sie mit ihrer Verschrobenheit den Radius dessen erweitert, was wir gewillt sind zu hören, animiert die Dichtung uns dazu, den Kreis unserer Erfahrungen größer zu ziehen, auch auf jene Menschen zu schauen, die aus dem „Kreis des ‚Wir‘“ ausgeschlossen wurden oder niemals ein Teil der, in Celans Worten, „Menschheit“ waren. In genau diesem Sinne kann Dichtung eine „Schule“ sein: Wenn wir ihre Form und ihren Inhalt sorgfältig betrachten, lernen wir möglicherweise etwas hinzu. Vielleicht erkennen wir jene, die von modernen Tyrannen zu „Untermenschen“ degradiert und all ihrer Rechte beraubt wurden, als vollwertige Mitglieder der Menschheit an. Wir könnten uns auch fragen, wie wir uns angesichts der Existenz einer solchen Klassifizierung verhalten sollen.

Losgelöst von jeglicher lexikalischen Norm und Konvention, hält Celans Dichtung im letzten Jahrzehnt seines Lebens, nachdem er die Rede „Der Meridian“ gehalten hatte, viele Momente einer Atemwende bereit. [Thomas Sparr: *Celans Poetik des hermetischen Gedichts*] Seine Gedichte widerstehen nahezu jedem Versuch, es unter Alltagssprache subsumieren zu wollen, indem sie für einen „ganz Anderen“ sprechen, als „Gegenüber“ dienen. Zunehmend vermied Celan themenspezifische Inhalte, zog Verse vor, die seine Leser häufig ins Dunkle führten, wo diese sich fragten, wie man sie lesen sollte. Seine späte Dichtung stellt, mittels genau dieser Opazität, „eine Schule wirklicher Menschlichkeit“ dar, gibt uns die Gelegenheit, radikale Andersartigkeit zu erfahren und auf diese Weise Respekt für jene auszubilden, die völlig anders sind als wir.

Die Vergangenheit als Zukunft

Während sich Celans spätes Werk durch eine stetig wachsende ästhetische Hermetik auszeichnete – ein Fest der radikal freien, unnachahmlichen, opaken Sprache der Dichtung –, schlug Dan Pagis' Spätwerk eine andere Richtung ein. Pagis integrierte zunehmend Umgangssprache und experimentierte sogar mit Prosa. Und doch finden wir in Pagis' Dichtung einige der wichtigsten treibenden Ideen aus Celans „Meridian“. Für Pagis ist die Dichtung stets achtsam gegenüber aller menschlichen historischen Erfahrung. Das Gedicht ist ein Ort der Begegnung, darin einem Gespräch ähnlich. Viele seiner Gedichte erzeugen das, was wir als Atemwende bezeichnen können – ein Ereignis, das sowohl ein somatisches als auch ein künstlerisches ist, das eine neue Art zu denken hervorbringen kann und, vielleicht, einen Richtungswechsel, insbesondere dort, wo es die Bereiche Ethik und Politik berührt.

Bei Pagis nimmt Atemwende die Form einer „vielschichtigen Kommunikation zwischen Autor und Leser an, die den Intellekt, die Psyche, die Gefühle und die Werte des Publikums miteinbezieht“. [James K. Phelan: „Rhetorical Literary Ethics and Lyric Narrative“, S. 630. Ich beschäftige mich eingehend mit der Ethik in Pagis' Dichtung in „Ha-koakh ha-shaket“] Einige seiner Gedichte, insbesondere jene, die er in den späten 1970er Jahren schrieb und die in dem Band *Milim nirdafot* (Synonyme) versammelt sind, sind in Dialogform geschrieben und befassen sich mit der Rhetorik des öffentlichen Diskurses in Israel nach dem Sechstagekrieg von 1967. Der Krieg führte zur Besetzung des Westjordanlands und zur Unterwerfung von Millionen Palästinensern; viele von ihnen waren bereits Flüchtlinge im arabisch-israelischen Krieg von 1948 gewesen, dem gewaltsamen Konflikt, der zum einen dem jungen jüdischen Staat das Überleben gesichert und zum anderen eine verheerende Vertreibung für Hunderttausende Palästinenser bedeutet hatte. Mitte der 1970er Jahre begann Israel damit, Siedlungen in den 1967 neu eroberten Gebieten zu errichten. Pagis kam zu dem Schluss, dass, obschon die israelische politische Rhetorik beständig den Wunsch nach Frieden bekannte, die Besetzung des Westjordanlands gleichwohl ein Akt der Kolonialisierung sei und dass die Teufelsspirale der Gewalt zwischen Israelis und Palästinensern sich weiterdrehen werde.

Der Eröffnungszyklus von *Milim nirdafot*, „Ivrit schimuschit“ (Angewandtes Hebräisch), kontrastiert die israelische politische Rhetorik mit dieser Realität. Pagis wendet sich mit beißender Ironie der Sprache zu, die in zeitgenössischen israelischen Grammatikbüchern verwendet wurde. „Ivrit schimuschit“ beginnt mit dem Gedicht „Targilim be-Ivrit schimuschit“ (Übungen für angewandtes Hebräisch) und einem vorangestellten wörtlichen Zitat, zwei Fragesätzen, die auf dem Buchcover eines Grammatikübungshefts abgedruckt sind:

Lebst du in Frieden? Hast du gemordet und fremdes Gut geraubt? [Dan Pagis: *Kol ha-shirim* (Gesammelte Gedichte: Hebräisch), Tel Aviv 1991, S. 211. Pagis hat den Ursprung dieses programmatischen Gedichts in einem Interview erläutert: Yaira Genossar: „Dan Pagis – Likro be-shem, linkot emda“ [Dan Pagis – Beim Namen nennen, Standpunkt beziehen], in: *Iton* 77, Nr. 38 (1983), S. 32]

Die erste Frage, die hebräische Wendung *Ha-schalom lecha?*, spielt mit der Mehrdeutigkeit: Zum einen wird die Formulierung als beiläufige (wenn auch anachronistisch formulierte) Geste des Fragens nach dem Befinden einer Person verwendet (etwa „Wie geht es dir?“), zum anderen kann es die deutlich existenziellere Frage bedeuten:

Lebst du in Frieden?

Eine Antwort gibt es nicht. Die Person, die die Frage stellt, scheint nicht daran interessiert, zu erfahren, ob der Adressat in Frieden lebt.

Die zweite Frage verweist darauf, dass sowohl der Fragende als auch der Gefragte in einem Zustand fortwährenden Krieges leben und dies wohl auch weiterhin tun werden. „Hast du gemordet und fremdes Gut geraubt?“ bezieht sich auf das Erste Buch der Könige, 21:19, in dem der Prophet Elia dem König Israels, Ahab, vorwirft, einen seiner Untertanen, Nabot, umbringen zu wollen, weil er dessen Weinberg begehrt. Wie kann es Frieden geben – scheint das Gedicht zu fragen –, wenn der metaphorische König, der Staat Israel, Kriege wie den Sechstagekrieg nutzt, um palästinensisches Land in Besitz zu nehmen?

Pagis' ironisch gebrochene politische Perspektive auf den öffentlichen Diskurs in Israel zieht sich von Anfang bis Ende durch das Gedicht. [Pagis selbst verweist in Genossar darauf, dass das Gedicht eine politische Dimension hat. Dan Pagis, S. 32] Im ersten Vers heißt es:

*Shalom, shalom. In Hebrew there is only past and future,
but there is no present, only participle.*

Now, let us transition to the sentence. [Dan Pagis: *Kol ha-shirim*, S. 211]

*Schalom, Schalom. Das Hebräische kennt ausschließlich Vergangenheit und Zukunft,
es gibt keine Gegenwart, nur Partizip.
Gehen wir nun zum Satz über.*

Und auch hier finden wir eine Atemwende vor: Das lange Gedicht beginnt mit einer Reihe von Stakkato-Klängen und elliptischen Sätzen. Zum Teil erfassen wir die Bedeutung über die Atmung. Vermeintlich griffige grammatikalische Aussagen in stark verdichteter Form bilden einen stark standardisierten und militarisierten öffentlichen Diskurs ab. Zusammengenommen stellen sie die Substanzlosigkeit des öffentlichen Diskurses nach 1967 bloß, insbesondere bezüglich der Aussicht auf Frieden, *Schalom*. Im ersten Teil der Eingangsstrophe spielt Pagis damit, dass es sich üblicherweise um einen zwanglosen Gruß handelt und selten im Wortsinne des „Überbringens von Frieden“ gemeint ist, wenn man jemandem auf Hebräisch „Schalom“ wünscht. Durch die Wiederholung, die aus einem einzigen Satz besteht („Schalom, Schalom“), verstärkt das Gedicht sowohl den beiläufigen Ton (möglicherweise erschließt sich die zwanglose Stimmung, die durch diese Wiederholung entsteht, dem Hebräischkundigen besser), lenkt zum anderen jedoch die Aufmerksamkeit des Lesers auf die ursprüngliche, erhabene Bedeutung: Frieden. Auf diese Weise kommentiert das Gedicht in stark verdichteter Form die Plattitüden, die einen großen Teil der offiziellen israelischen Rhetorik ausmachen – einer Rhetorik, die, gleichwohl sie den Frieden im abstrakten Sinne hochhält, keine konkreten Schritte unternimmt, um diesen zu erreichen.

Mit der Anspielung auf eine Besonderheit der hebräischen Grammatik – der relativen Schwäche des Präsens (אין) – setzt das Gedicht in ironischer Weise die Vieldeutigkeit des Adjektivs אצל ein, das sowohl „Präsens“ als auch „mittelmäßig“ bedeutet. Liest man es also im Sinne des oben zitierten Phelan als eine „Kommunikation zwischen Autor und Leser“, so legt das Gedicht nahe, dass das Hebräisch der öffentlichen israelischen Rhetorik schal geworden sei. Die dritte Strophe betont noch einmal Pagis' „Gegenwort“. Das hebräische Substantiv אצל bedeutet sowohl „Satz“, im syntaktischen Sinne, als auch „Prozess“, „Urteil“. Der

Vers אָאָאָאָאָאָאָאָאָאָ bedeutet also wörtlich: „Gehen wir nun [in dieser grammatikalischen Einführung] über zum Studium der Sätze/Syntax; zum Prozess/Urteil.“ Im Übergang vom ersten zum zweiten Teil des Gedichts präsentiert der folgende Abschnitt (S. 2) das Urteil:

Ein Land, das seine Bewohner verschlingt. Dessen Liebenden seine Liebenden verschlingen.

Setze alle Sätze ins Futur. [Dan Pagis: *Kol ha-shirim*, S. 211]

Hier finden wir eine Anspielung auf Numeri 13:32. Späher, die von Moses ins Gelobte Land ausgesendet wurden, um etwas über die Bewohner und die Gegebenheiten zu erfahren, kehren mit einem „bösen Gerücht“ zurück:

Das Land, durch das wir gegangen sind, um es zu erkunden, frisst seine Bewohner.

In der Beschreibung des Gelobten Lands kehrt Pagis' Sprecher die biblische Geschichte um, in der diese eine natürliche Entität ist, die unethisch handelt. Nun jedoch sind es die Liebenden des Landes, Menschen aus Fleisch und Blut, die einander vertilgen. Die moralische Verantwortung für den Tod seiner Bewohner liegt hier nicht länger außerhalb, sondern bei ihnen selbst. Die diesen knappen Worten innewohnende Tragödie liegt darin, dass alle Bewohner, israelische Juden und Palästinenser, das Land gleichermaßen lieben; und es ist gut möglich, dass es diese Liebe ist, die sie dazu veranlasst, einander immer und immer wieder zu zerstören.

Der Imperativ „Setze alle Sätze ins Futur“ ist ein weiteres markantes Moment einer Atemwende. Eine wörtliche Lesart dieser Zeile legt eine deterministische Sichtweise nahe: eine Vergangenheit, die durch die nicht enden wollende gegenseitige Verstümmelung von Liebenden des Landes gekennzeichnet und dazu verdammt ist, sich unaufhörlich zu wiederholen. Auf der metaphorischen Ebene suggeriert es, der Staat Israel sei auf dem Weg, genau diesen im Gedicht beschriebenen Zustand unumkehrbar und unlösbar zu machen. Eine aufmerksamere Lektüre jedoch bezieht die Möglichkeit mit ein, dass dieser Abschnitt das erzeugt, was Richard Rorty (mit Bezug auf Shelley) beschreibt:

Der Dichter geht nicht so vor, daß er vergangene Ereignisse zusammenfügt, um Zukunftslektionen zu erteilen, sondern indem er uns erschüttert, bringt er uns dazu, der Vergangenheit den Rücken zuzukehren, und weckt die Hoffnung, die Zukunft werde anders und sie werde herrlich sein. [Richard Rorty: „Größe, Tiefe und Endlichkeit“, in: ders., *Philosophie als Kulturpolitik*, übers. v. Joachim Schulte, Frankfurt am Main 2019, S. 153]

Dieser Vers ist in der Lage, einen Schauer hervorzurufen, jenes tiefgehende Gefühl, das Celan Atemwende genannt hat. Es regt die Leserinnen und Leser an, über die Konsequenzen eines Sich-Abfindens mit den vorherrschenden Realitäten nachzudenken. Was bedeutet es für die Zukunft, wenn sie es ihrer Sprache, ihrem öffentlichen Diskurs und ihrer Ethik und Politik gestatten, sich von der Torheit einer Liebe antreiben zu lassen, die doch die Liebenden verschlingt?

Pagis und Celan finden eine Antwort auf die Frage „Was gilt?“, indem sie uns an das Potenzial der *poiesis* und der Dichtung im Speziellen – als eine Erfahrung – erinnern, uns das Rüstzeug geben, um innezuhalten,

nachzudenken, zu urteilen, mit anderen zu debattieren und möglicherweise unsere eingefahrenen Gedankengänge, Urteile und unser Handeln zu ändern. Ihr Werk legt nahe, dass die Dichtung uns mit dieser potenziellen Kraft vor jener Gedankenlosigkeit schützen kann, die in der Moderne zu so beispiellos Bösem wie dem Holocaust und zu solch einem Irrsinn wie dem grausamen und langwierigen Konflikt zwischen Israelis und Palästinensern führen konnte. Indem sie uns mit einzigartigen lyrischen Wendungen konfrontiert, vermag die Dichtung uns zu erschüttern, sie veranlasst uns, einen Moment zu pausieren, unterstützt uns dabei, sowohl über die Andersartigkeit im Großen als auch im Kleinen nachzudenken – über Menschen, die sich von uns zu unterscheiden scheinen. Auf diese Weise kann sie auch – wie minimal auch immer – in die Bereiche Ethik und Politik hineinwirken.

Pagis' und Celans Werke sind kaum in der Tradition jenes Denkens zu verorten, das mit der wissenschaftlichen Revolution aufkam, mit jenem Denken, das danach sucht, was richtig ist, nach der einen Wahrheit strebt. Beide Dichter rufen etwa den biblischen Mythos von der Menschheit als im Bilde Gottes geschaffen auf, doch beabsichtigen sie damit, eine neue Ethik, angemessen für unsere heutige Zeit, zu finden. Ein Weg zu diesem Ziel, suggeriert ihre Lyrik, ist zu erwägen, was es bräuchte, um der Grundidee der biblischen Schöpfungsgeschichte wieder neues Leben einzuhauchen: die „Gott-Ähnlichkeit“ aller Menschen zu garantieren, die Unantastbarkeit des Lebens und der Würde. Pagis und Celan brechen beide keine Lanze für eine Rückkehr in eine glorreiche Vergangenheit, in der der allmächtige abrahamitische Gott seine menschliche Schöpfung auf einen Sockel gehoben hat, über die Natur und alle anderen Kreaturen. Genauso wenig plädieren sie für ein „posthumanes“ Zeitalter als vollständige Herrschaft über den Planeten und alle Lebensformen. Vielmehr regen sie an, die Menschheit müsse sich überhaupt erst noch nach dem Bilde Gottes erschaffen, auch die Verwirklichung der Unantastbarkeit von Leben und Würde harre noch der Umsetzung. Mit der Aufrufung der Genesis-Verse beschreiben ihre Worte nicht, was ist – etwa, dass die Menschen als Bild Gottes erschaffen wurden oder sind. Stattdessen wägen sie ab, was folgt, wenn niemand uns wieder kneten wird, wenn im Verlauf der menschengemachten Katastrophen der moderne Gott und auch alle anderen metaphysischen Anker, wie „das Gute“ oder „die Gerechtigkeit“, zu einem klaffenden Nichts geworden sind. Ihre Dichtung legt nahe, dass es auf die Frage „Was gilt?“ eine Antwort geben kann, wenn man sicherstellt, dass die Pluralität – die Verschiedenheit all jener, denen wir begegnen und mit denen wir unsere Geschichten, unseren Glauben und unsere Nöte aushandeln – nicht zu jener Brutalität führt, die beide, Celan und Pagis, am eigenen Leib erfahren mussten.

Ihre Dichtung bringt ein Narrativ hervor, eine Art, auf die Welt zu sehen, die ich als eine poetische Version angewandter Ethik lese. Dieses Narrativ beinhaltet keinen übermächtigen Gott und auch kein metaphysisches moralisches System, das über eine Menschheit herrscht, die erst sündigt und anschließend bereut. Sie erzählt von der Schöpfung als der Entstehung eines menschlichen Gemeinwesens, das sich aus verschiedenen Individuen zusammensetzt; Menschen, die Schmerzen verspüren und zufügen und auf diese Weise versuchen, Formen des Zusammenlebens zu etablieren – dazu gehört auch das Teilen von Land, wie etwa im Heiligen Land, von dem manche glauben mögen, es gehöre ihnen allein. Und doch: Als chaotisches, vielfältiges und plurales „Nichts“ dieser Schöpfung sind *wir*, bleiben wir, eine Rose, wenn auch eine Niemandrose.

Amir Eshel, aus Amir Eshel: *Dichterisch denken. Ein Essay*, übersetzt von Ursula Kömen, Suhrkamp Verlag Jüdischer Verlag, 2020