

LORENZ WESEMANN

## STIMME, VARIANZ: PAUL CELAN LIEST IN JERUSALEM

Am 9. Oktober 1969 erklingt im Saal des Jerusalemer Journalistenhauses *Beit Agron* ein kurzer, kristallener Ton. In dessen hoher Frequenz wirkt es so, als schläge jemand gegen ein Glas. In seiner auf Magnettonband überlieferten Gestalt ist dieser Ton jedoch um ein Vielfaches gebrochener als jenes akustische Zeichen einer Tischrednerkonvention und klingt vibrierend nach. Der Ursprung des Schallereignisses lässt sich nicht mehr mit Sicherheit bestimmen. Es ist seinem Wesen nach bereits verklungen und begegnet einem wieder als aktualisierte Spur einer akustischen Flüchtigkeit, die ihren Moment in Jerusalem hatte. Begegnet man ihm aber rein in seiner jetzigen Gegebenheit, eben als Klang auf einem Band, so bildet es eine eindeutige akustische Referenz für den Auftakt der überlieferten Jerusalemer Lesung Paul Celans<sup>1</sup>: Die Aufnahme seiner Stimme setzt direkt in den kristallinen Ton mit dem ersten Gedicht dieser Lesung und dessen Titelwort: »Kristall« ein: Verbunden mit dessen Semantik erklingt in diesem Ton vorgeschaltet das außersprachliche Echo des Wortes »Kristall«, wie auch das geäußerte Wort selbst hörbar wird als die sprachliche Umsetzung des sich im Verklingen befindlichen Tons. Unentscheidbar bleibt, ob es sich dabei um einen Zufall handelt. Wird das Wort also im Zusammenklang mit seiner tonalen Entsprechung geäußert, sind beide, Ton und Wort, genauer: Ton als Klang und Töne als lautlich zum Wort zusammengesetzte Vokal- und Konsonantenfolge, als in Schallwellen vereint zu begreifen. Beide bilden, untrennbar, den Anfang des Audiotextes, den die Lesung Celans am Abend ihres Ereignisses darstellte und in ihrer medialen Aufzeichnung noch immer darstellt. In dieser Performanz der Frequenzen, die in diesem Fall eine gedoppelte und damit verdeutlichte Eigenschaft aller poetisch gesprochenen Sprache ist, wird die Bedeutung des Wortes stärker präsentiert als repräsentiert. Ganz in Roman Jakobsons Sinn wird das Zeichen hier spürbar, diesseits seines Charakters als sprachliches, und jen-

1 Die Lesung Paul Celans ist Teil der Tonträgersammlung des Deutschen Literaturarchivs Marbach und nachzuhören auf dem gemeinsam vom DLA Marbach und dem Literarischen Colloquium Berlin betriebenen Portal *dichterlesen.net*: <http://www.dichterlesen.net/veranstaltungen/veranstaltung/detail/paul-celan-liest-gedichte-in-jerusalem-2182/> (14. 4. 2019).

seits, als klangliches, rein dem Hören zugewandtes.<sup>2</sup> In den ersten Sekunden der Tonaufnahme erklingt Sprache in ihrer Richtung aufs Hören, in ihrer Auralität.<sup>3</sup> Zuerst gilt es, einen Klang zu *hören*, ehe man einer oral geformten, bedeutsamen Lautfolge *zuhören* kann. Die Sprache als gesprochene und ausgesprochene öffnet sich direkt für eine klang- wie resonanzkörperliche Sinnlichkeit, die es im Akt des Lesens erst über verschiedene intelligible Umwege herzustellen gelte.

Mit dem amerikanischen Lyriker und Theoretiker Charles Bernstein möchte ich ›Lesung‹ als eigenständiges poetisches Medium begreifen. Was im Zusammenklang von Geräusch und Wort, was sich in dieser immer wieder erneuernden Rückkopplung von Bedeutung und Klangfarbe, von »Kristall« und Kristall potenziert, kann mit Bernsteins Worten als »sonic profusion«, als klanglicher Überfluss eines jeden Tondokuments beschrieben werden, der den Text in seiner auditiven Form »at the edge of semantic excess«<sup>4</sup> führt und der eben nicht mehr mit den herkömmlichen Mitteln wie Prosodie, Metrum und Rhythmus einzufangen ist. Gleichwohl kann auf diese Mittel nicht verzichtet werden. Vielmehr gilt es, die rhetorischen Beobachtungen mit der je einzigartigen Äußerungssituation einer Lesung in Zusammenklang zu bringen. Dies erfordert Aufmerksamkeit für den sich auditiv konstituierenden Kontext bzw. die in einer Lesung neu entstehenden intertextuellen Bezüge, den Vergleich mit anderen Lesungen gleicher Texte und schließlich erfordert es, das je Besondere einer Lesung aus Setting und Zeitpunkt mit in die Analyse einzubeziehen.

Dies gilt noch einmal verstärkt für die mediale Komponente aufgezeichneter Lesungen, denn, mit Friedrich Kittler: »Was erst Phonograph und Kinematograph, die ihren Namen ja nicht umsonst vom Schreiben haben, speicherbar machten, war die Zeit: als Frequenzgemisch der Geräusche im Akustischen, als Bewegung

2 Vgl. Roman Jakobson, *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*, Frankfurt a. M. 1979, S. 92. Meine Überlegungen folgen hier auch Charles Bernstein, Introduction, in: *Close Listening. Poetry and the Performed Word*, hg. von dems., New York und Oxford 1998, S. 16 ff. Bernstein prägt in diesem Text den Begriff »*audiotext*«.

3 Zum Begriff der Auralität bzw. *aurality* vgl. Charles Bernstein, Introduction, S. 13 ff: »By *aurality* I mean to emphasize the sounding of the writing and to make a sharp contrast with *orality* and its emphasis on breath, voice, and speech – an emphasis that tends to valorize speech over writing, voice over sound, listening over hearing, and indeed, orality over aurality. Aurality precedes orality, just as language precedes speech.« Im deutschen Sprachraum wird der Begriff der Auralität meines Wissens erst seit kurzem verwendet. Vgl. dazu den von Britta Herrmann herausgegebenen Sammelband »*Dichtung für die Ohren. Literatur als tonale Kunst*« (Berlin 2015) – allerdings ohne Querverweis auf Charles Bernstein betont auch Britta Herrmann in ihrer Einleitung die rezeptive Seite, die das gesprochene literarische Kunstwerk als Klangphänomen ernst nimmt, ohne die Dichotomie zwischen Stimme und Schrift, Oralität und Literarität zu wiederholen.

4 Charles Bernstein, Introduction, S. 13.

der Einzelbildfolgen im Optischen«. <sup>5</sup> Der Zeitpunkt der Äußerung und ihre zeitliche Organisation bzw. Ökonomie sind auf den Tonträgern mitgespeichert und nicht von der gespeicherten Stimme zu trennen. Das Tonband schneidet auditiv in die Zeit des Hörens. Diesen Schnitt gilt es, in die Lektüre zu übertragen. Die gelesenen und aufgezeichneten Gedichte besitzen eine auf dem Band gespeicherte, genuine Form. In den einzelnen Gedichten der Lesungen finden sich viele kleinere Abweichungen vom gedruckten Text, die teilweise Akzente verschieben: Celan lässt einzelne Verse aus und stellt Wörter um. In »Engführung« stellt er sogar eine ganze Strophe um. Nach solch mündlicher, Jerusalemer Varianz dieser Texte soll hier gefragt werden.

Die Lesung ist in verschiedenen Texten dokumentiert. Daher soll hier nur möglichst knapp der Rahmen beschrieben werden: Israel Chalfen berichtet, dass der Saal des Journalistenhauses *Beit Agron* sehr gut gefüllt war, einige Zuhörer sogar stehen mussten. Zu Beginn führte Jehuda Amichai den Gast aus Paris ein, anschließend trugen er und Manfred Winkler ihre Übersetzungen einiger Celan-Gedichte vor. Die eigentliche Lesung dauerte ca. 27:30 Min. Unter den Zuhörern befanden sich neben den beiden Dichtern Amichai und Winkler noch der Kritiker und Schriftsteller Werner Kraft, die Lyrikerin Lea Goldberg, der Schriftsteller Shalom Ben Chorin, der Ha'aretz-Verleger Gershom Schocken sowie Gershom Scholem, der anschließend für Celan ein Abendessen ausrichtete. <sup>6</sup> Zwei Jahre nach Ende des Sechstagekriegs 1967, war die Lesung eines bedeutenden deutschsprachigen jüdischen Dichters in der ehemals geteilten Stadt ein kulturelles Ereignis. Sein Besuch wurde von der israelischen Presse begleitet <sup>7</sup> und dem israelischen Radiosender *Kol Israel* gab er zwei Tage vor der Lesung ein Interview. Der Besuch Celans, der sein einziger bleiben sollte, hatte für ihn entscheidende Bedeutung. Immer wieder kam er in seinen letzten Briefen vor seinem Tod 1970 auf ihn als belebendes Erlebnis zurück. Über die Lesung selbst sagte er zu Ilana

5 Friedrich Kittler, *Grammophon, Film, Typewriter*, Berlin 1986, S. 10.

6 Es lässt sich vermuten, dass noch einige andere, deutschsprachige Intellektuelle anwesend waren – vielleicht die ebenfalls wie Celan aus der Bukowina stammenden Tuvia Rübner Dan Pagis und Aharon Appelfeld, der in Czernowitz in der Straße geboren wurde, in der Celan ab 1935 lebte sowie der Lyriker David Rokeah, den Celan später übersetzte. Vgl. hierzu auch John Felstiner, *Paul Celan. Poet, Survivor, Jew*, New Haven und London 1995, S. 264–280; Israel Chalfen, *Paul Celan in Jerusalem*, in: *Paul Celan – Ilana Shmueli, Briefwechsel*, hg. von Ilana Shmueli und Thomas Sparr, Frankfurt a. M. 2004, S. 149–153; Shmuel Thomas Huppert, »Auch ein Händedruck ist ein Gedicht«. *Begegnungen mit Paul Celan in Jerusalem im Oktober 1969*, Saarländischer Rundfunk, 12. 6. 2001; Ilana Shmueli, *Sag, daß Jerusalem ist. Über Paul Celan: Oktober 1969–April 1970*, Eggingen 2000, bes. S. 22–30.

7 Vgl. den Artikel Jehoshua Tira aus Ha'aretz vom 17. Oktober 1969 »Ein Gespräch mit Paul Celan«; dt. in: *Paul Celan – Ilana Shmueli: Briefwechsel*, S. 144 ff.

Shmueli, die mit ihm in Israel eine intensive Liebesbeziehung eingegangen war: »Ein gutes Lesen, ein gutes Hören«<sup>8</sup> sei es gewesen.

## I. Kristall

Paul Celan also äußert während der Lesung am 9. Oktober 1969 abends in Jerusalem in ein kristallenes Geräusch hinein das Wort »Kristall«. Als folgte die Aufnahme daraufhin ihren eigenen medialen Gesetzen, verweisen die anschließenden Verse deutlich auf die Situation ihrer Äußerung:

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

*Sieben Nächte höher wandert Rot zu Rot,  
sieben Herzen tiefer pocht die Hand ans Tor,  
sieben Rosen später rauscht der Brunnen.<sup>9</sup>*

Doppelte Selbstreflexivität: Lenkt das Bild der »Lippen« im geschriebenen Text bereits die Aufmerksamkeit auf dessen Sprachlichkeit, so markiert der erste Vers, laut gelesen, vor Publikum, die sich im Moment des Lesens vollziehende Sprechsituation und bezeichnet ganz seine gegenwärtige Äußerungsbedingung, verschiebt also den Sinn der Sprache auf ihre Sinnlichkeit des Gesprochen-Werdens. Die »Lippen« als jetzt, im Moment des Lesens, eingesetzte Sprachmodule gewinnen unweigerlich konkrete und körperliche Präsenz: Vor Publikum wird das »Ich« des Gedichts als jetzt, im Moment aussprechendes ausgesprochen: Der gelesene Text stößt sich von seiner schriftlich fixierten Form ab und lässt sich buchstäblich auf den ihn lesenden Lippen nieder. Indem das bereits Geschriebene sich im Moment seiner Äußerung erneut und stark orts- wie zeitgebunden aktualisiert, holt es unweigerlich Zeit und Ort seiner Äußerung mit in seine Bedeutungsökonomie hinein. Unweigerlich zu deren Teil wird auf der Aufnahme das Kristall-Geräusch, das abklingt, sobald das gesprochene Gedicht erklingt. Von ihm als Bestandteil des Frequenzgemischs der Lesung ist hörend nicht zu abstrahieren –

8 Ilana Shmueli, Jerusalem, S. 28.

9 TCA/Mohn und Gedächtnis, S. 77; Auf der Aufnahme: 0:00←-0:45. Im Folgenden werden Celans Werke, so nicht anders angegeben, nach der Tübinger Ausgabe seiner Werke unter der Sigle TCA mit angehängtem Bandtitel zitiert: Paul Celan, Werke. Tübinger Ausgabe, hg. von Jürgen Wertheimer, Frankfurt a. M. 1999 ff.

es sei denn, man bewege sich vom Gehörten wieder zur Autorität des schriftlich fixierten Textes, ließe aber so die Zeichenfülle des nur Gehörten hinter sich. Hier kündigt sich eine erste, hörbare Varianz an, die das ausgesprochene »Kristall« wie auch den erklungenen ›Kristall‹ gleichermaßen umfasst.

Jerusalem als Ort der Äußerung, als deren physikalische Bedingung, ist Teil des Gedichts in seiner damals ausgesprochenen, in seiner jetzt akustisch reproduzierten Form. Dem Effekt des kristallinen Tons zu Beginn nicht unähnlich, konkretisiert sich durch die Stadt das Bedeutungsfeld des Gedichts, besonders im zweiten Vers: »nicht vorm Tor den Fremdling«. Lenkt der erste Vers die Aufmerksamkeit auf die sich jetzt, an diesem Ort vollziehende, stimmliche Aktualisierung des Gedichts, so ist es nicht zu weit hergeholt, in den acht Toren der Jerusalemer Altstadt die Möglichkeit einer konkreten referentiellen Beziehung des ›Tores‹ zu sehen, vor dem der »Fremdling« eben nicht mehr zu suchen ist. Dies ist nicht als Gleichung misszuverstehen (West-Jerusalem, in dem das *Beit Agron* steht, ist ganz wörtlich vor den Toren der Jerusalemer Altstadt), dennoch bündelt es die semantischen Energien der ersten beiden Verse in ihrem momentanen Akt der Äußerung. Das Ich, das sich in diesem Gedicht (und den folgenden) als aussprechendes ausspricht (»Nicht an meinen Lippen suche deinen Mund«), fällt dabei nicht mit dem Autor-Ich zusammen, sondern ist eher das Ich einer tatsächlich vernehmbaren und nicht nur textuell repräsentierten Stimme. Diese ist in gleichem Maße Stimme Celans wie klangliche Umsetzung des poetischen Lautmaterials und also Stimme des Gedichts – gerade weil sie im Abklingen eines reinen Geräuschs beginnt, Laute zu Wörtern zu formen. Ohne in die problematische Identifikation Celans mit einem *essentiell* Fremden verfallen zu wollen, markiert sich die Stimme des Gedichts hier tatsächlich als fremde, die Einlass gefunden hat in ein ihr anderes Eigenes, diesseits der Tore.<sup>10</sup> Diese Stimme bleibt nicht bei sich, strukturell ist sie Bewegung zum Anderen, ist Adresse – in genau diesem Charakter aber gefährdet: Auf ein vorgängiges Einverständnis referentieller Beziehungen kann nicht mehr gebaut werden, zwar Hinwendung / Adressierung, doch nur unter der Voraussetzung, dass bestehende Beziehungen neu und anders etabliert werden; dass das Fixierte, bereits Etablierte (zwei Lippen aneinander; der Fremdling, der deswegen fremd ist, weil er zum Bereich vor dem Tor gehört; die Träne, die immer einem Auge angehören muss) geöffnet, seiner inhärenten und möglichen Varianz zugeführt wird; dass also in diesem Moment der Lesung die Sprache der Gedichte sich neu zusammenfügen kann.

10 »Ich bin zu Ihnen nach Israel gekommen, weil ich das gebraucht habe.« So wird Celan seine Ansprache vor dem hebräischen Schriftstellerverband fünf Tage nach der Jerusalemer Lesung einleiten.

*Kristall* erweitert dieses Aufbrechen fixierter – alltagssprachlicher – Beziehungen und geteilter (sprachlicher) Orte, indem die dreifache Verneinung der ersten mit einem dreifachen »Sieben« in der zweiten Strophe beantwortet wird: Mit »höher«, »tiefer« und »später« wird ein Ausgreifen in eine verräumlichte Zeit als Korrektiv eingeführt – als Richtung einer Suchbewegung vielleicht, an der sich dennoch ein geteilter oder zumindest teilbarer Ort finden ließe: Das Herz, das als schlagendes Organ der Zeit und ihrem Abfließen unterstellt ist, das Rauschen des Brunnens, das Vergänglichkeit metaphorisch verdichtet, und die Rose als verblühende Pflanze vermitteln den Gegensatz von »Nächte«, »höher«, »tiefer« und »später« – ohne ihn aufzulösen. In dem Maße, wie die erste Strophe als Distanzgeste gegenüber einem Publikum gedeutet werden kann, das durch diese Geste zuallererst eine Hinwendung erfährt, so muss sie jetzt auch als Hinwendung zu einer anderen Zeit verstanden werden, die für die Gegenwart des Gedichts in keiner Weise vergangen ist, sondern in räumlicher (und das heißt hier: gesprochener) Konkretheit vorliegt. Begreift man das hier laut gelesene »Kristall« nach wie vor als Beschreibung der Sprechsituation an jenem neunten Oktober 1969, und diese als wesentlich adressierte Rede, so bildet sich die Kontur einer Stimme, die den *Ort* einer erfolgreichen Adresse als aus *Sprache* und *Zeit* zusammengesetzt wissen will. Doch es droht, dass Hinwendung und Adressierung »an den Toren aller Vergeblichkeiten« vollzogen werden, wie Celan in einem Brief an Ilana Shmueli schreibt.<sup>11</sup>

Dreifach also kann man die Distanz in *Kristall* begreifen: Zwischen dem Ich-Sagenden und dem Publikum, der Sprache und ihrem Ort der Äußerung, der Sprache und ihrem Zeitpunkt der Äußerung. Noch halten die poetischen Figuren all diese widerstrebenden Richtungen in einer Form zusammen, oder besser: behaupten die integrativen Kräfte der Form; gerade die Anapher als derart rahmende und strukturierende Figur verspricht Berührung; in ihr fassen sich die Verse an und suggerieren Halt und Sicherheit in der poetischen Sprache, wie sehr sie auch siebenfach – das heißt: kristallin – gebrochen ist.

Ist das Bedeutungsfeld der ersten beiden Verse (»Nicht an meinen Lippen suche deinen Mund, / nicht vorm Tor den Fremdling«) derart von örtlicher

11 Paul Celan – Ilana Shmueli, Briefwechsel, S. 15 (Brief vom 21. 10. 1969). Dass sich *Kristall* bereits in eine andere Liebesgeschichte eingeschrieben hatte, zeigt sich im Gedicht von Ingeborg Bachmann *Früher Mittag*, das die temporale Struktur von *Kristall* direkt zitiert und das »Tor« doppelt intertextuell auszeichnet, indem auch noch *Am Brunnen vor dem Tore* aus Wilhelm Müllers Gedichtzyklus *Winterreise* zitiert wird (Hinweis von Christine Lubkoll). Die Konnotationen einer romantischen Wanderschaft wären ebenso interessant zu verfolgen, wie – biographisch – der eventuelle Brückenschlag des Gedichts zwischen zwei Lieben.

und situativer Konkretisierung erfasst und dynamisiert, lässt sich darin gar die Trennung zwischen jüdischer Diaspora und dem Staat Israel heraushören; die Adresse erprobte so als Möglichkeit den Brückenschlag zwischen den deutschen Worten eines Pariser jüdischen Dichters und seiner Jerusalemer Zuhörerschaft, die zwar ihrerseits größtenteils Exilerfahrungen gemacht, dennoch sich in Israel niedergelassen und Hebräisch zu sprechen begonnen hat: »[N]icht vorm Tor« ist der »Fremdling« zu suchen, sondern bereits in der Stadt – aber man spricht mit zwei, mit drei Mündern?

Auf der Marbacher Kopie des Mitschnitts sind die hebräischen Übersetzungen von Yehuda Amichai und Manfred Winkler leider nicht enthalten. Eine Liste der von Ihnen gelesenen Gedichte aber findet sich in einem Arbeitsheft aus Celans Nachlass.<sup>12</sup> Der zufolge las Amichai *Bei Wein und Verlorenheit, Und das Schöne, Zweihändig, Ewiger* und *Mandorla*, Winkler las *Nachmittag mit Zirkus und Zitadelle* und *Es war Erde in ihnen*. Anschließend werden neben *Kristall*, das als einziges der von Celan selbst gelesenen Gedichte nicht der Reihenfolge in den gedruckten Einzelbänden gehorcht, gelesen: *Corona, Die Krüge, Der Tauben weißeste, Zähle die Mandeln* aus dem Band *Mohn und Gedächtnis* (1952); *Gut, Der Gast, Mit wechselndem Schlüssel, Nächtlich geschürzt, Die Winzer* aus *Von Schwelle zu Schwelle* (1955); *Stimmen, Schliere, Sprachgitter, Matière de Bretagne, Engführung* aus *Sprachgitter* (1959); *Mandorla, Die Silber Schmerz* aus *Die Niemandrose* (1963); *Vom großen, In Prag, Der mit Himmeln geheizte* aus *Atemwende* (1967); *Denk dir* aus *Fadensonnen* (1968).

Dass nun *Kristall* durch eine minimale Verschiebung – es tauscht seinen Platz in der gedruckten Reihenfolge mit *Corona* – den Auftakt der Lesung bildet, kann man als erste Spur für die Möglichkeit lesen, es handele sich bei der Jerusalemer Lesung um einen mündlichen Zyklus nach eigenem Recht, der sich vom Gesamtwerk aufgrund dieser Minimalverschiebung absetzt und es dennoch, unter anderem durch die anschließend beibehaltene Folge der Gedichte, als größere Struktur mitreflektiert. Eine Besonderheit der Lesung ist das große Gewicht, das den Gedichten aus Celans Werkphase der 50er Jahre zukommt und das sich so in den Lesungen seiner letzten Jahre nicht mehr wiederfindet (dies verstärkt sich, zieht man die zentrale Stellung in Betracht, die *Kristall* in Celans Werk einnimmt; bis in die spätesten Gedichte wird es teils wörtlich zitiert oder man begegnet den aufgerufenen Bildfeldern der Rosen, des Mundes und der Hände). Nicht nur formen die Gedichte qua Auswahl also einen neu akzentuierten Konnex, sie berühren sich motivisch: Der »Mund redet wahr« in *Corona*; in einer für Celan

12 Arbeitsheft 29, 30.09. bis 17.10.1969 (DLA Marbach, D:Celan, Paul, Medienummer HS00641171X).

typischen Inversionsfigur<sup>13</sup> trinken die »Krüge« im gleichnamigen Gedicht »die Augen der Sehenden leer und die Augen der Blinden, / [...] führen das Leere zum Mund wie das Volle«; In *Schliere* ist vom »Augen-Du« und der »Schliere im Aug« die Rede, was die »Träne« aus *Kristall* in die Optik verschiebt; *Sprachgitter* ist ein Augengedicht, das Sprache und Sehen in eins denkt und mit dem Versen »zwei / Mundvoll Schweigen« endet; in *Zähle die Mandeln*, einem Gedicht, das Celan Ende der 60er Jahre oft als einziges aus dem Frühwerk noch las,<sup>14</sup> steht der Vers: »Ich suchte dein Aug, als du's aufschlugst und niemand dich ansah«; der spätere Vers im gleichen Gedicht »schwangen die Hämmer frei im Glockenstuhl deines Schweigens«, der das Motiv des Mundes metaphorisch weiterführt, wird im ebenfalls gelesenen Langgedicht *Stimmen* in den Versen »*Stimmen*, nachtdurchwachsen, Stränge, / an die du die Glocke hängst« beantwortet; *Stimmen* selbst nimmt die »Hand« in den berühmten, auch in der Meridian-Rede von Celan zitierten<sup>15</sup> Versen »Komm auf den Händen zu uns. / Wer mit der Lampe allein ist, / hat nur die Hand, draus zu lesen« auf und verschärft das Pochen »ans Tor« in die Situation einer fundamentalen Einsamkeit hinein, gezwungen, das Schicksal zu lesen; *Matière de Bretagne* endet mit zwei, ganz den Händen gewidmeten Strophen und dem Satz: »du lehrst deine Hände / schlafen«; schließlich stellt *Engführung* die »Hände« radikal in Frage, ehe das abschließend gelesene *Denk dir* »Hand« mit der »Erde« in einer auf Israel zu beziehenden Strophe verbindet. Zuvor begegnet man der Hand, dem Auge und den alles durchziehenden Sprachwörtern in *Mandorla*, in *Die Silbe Schmerz* (»Es gab sich Dir in die Hand: ein Du, todlos«), und in *Vom Großen*. Es entsteht eine zyklische Struktur, die die über das gesamte Celan'sche Werk verteilten Texte in einem dichten Bezugsraum komprimiert; Sprache, Hand und Auge bilden das poetische Fundament dieses Raumes, den man durch *Kristall* betritt.<sup>16</sup> Wenn Sprachlichkeit in den hier gelesenen Gedichten bezeichnet wird, dann geschieht dies meist in ihrer Disposition

13 Vgl. hierzu: Werner Hamacher, Die Sekunde der Inversion. Bewegungen einer Figur durch Celans Gedichte, in: ders., Entferntes Verstehen. Studien zu Philosophie und Literatur von Kant bis Celan, Frankfurt a. M. 1998, S. 324–369.

14 »Die Bedeutung dieses Gedichts für sein dichterisches Werk hat C. auch dadurch zum Ausdruck gebracht, dass er *Zähle die Mandeln* bei seinen Lesungen in den späten 1960er Jahren als einziges aus *Mohn und Gedächtnis* vorlas.« (Joachim Seng. In: Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. von Markus May u. a., Stuttgart 2008, S. 61).

15 Vgl. TCA/Der Meridian, S. 11.

16 Zum zyklischen Charakter der Lyrik Celans im Allgemeinen vgl. Joachim Seng, Auf den Kreis-Wegen der Dichtung. Zyklische Komposition bei Paul Celan am Beispiel der Gedichtbände bis »Sprachgitter«, Heidelberg 1998, S. 28: »Von einem dichterischen Zyklus darf demnach dann gesprochen werden, wenn selbständige Einzeltexte durch Komposition derart zusammengestellt werden, daß ihnen neben ihrem eigenen Wert ein Vereinigungswert oder Mehrwert zukommt, der aus den einzelnen Gedichten nicht abgeleitet werden kann.«



als ausgesprochener Sprache, ob dies nun der Mund, die Lippen, das Schweigen, der Spruch, das Sprechen selbst oder gar vor- bzw. außersprachliche Äußerungsmodalitäten wie der »Mitlaut« oder das »Spätgeräusch« sind. Wird Sprache über ihr Gesprochen-Sein angesteuert, hat sie immer Richtung. Sie ist adressiert.

Bevor ich einige der aufgerufenen Stellen und besonders die Umstellung eines, das Motiv der Hände fortschreibenden Verses aus »Engführung« als gesprochene Varianz beschreibe, soll der Umweg über einen kleinen Versprecher Celans genommen werden, den er in einem Radiointerview mit Shmuel Thomas Huppert und Yehuda Amichai äußerte. Das Interview wurde einen Tag nach der Lesung in der Küche Amichais geführt, es sind nur zwei fragmentierte O-Töne davon überliefert, die Shmuel Thomas Huppert, Literaturredakteur beim Sender *Kol Israel*, in einem Radio-Essay über Celans Besuch in Israel für den Saarländischen Rundfunk 2001 verarbeitet hat.<sup>17</sup>

## II. Versprecher

Der erste der O-Töne wurde verhältnismäßig oft zitiert und enthält Celans Bestimmung seines Judentums als etwas Pneumatischem. Ausgesprochen wird diese Reflexion mit einem in seiner rhetorischen Doppelbödigkeit bemerkenswerten Satz:

*Ich glaube Ihnen sagen zu dürfen, daß ich mit einiger Selbstverständlichkeit Jude bin. Die Fragen nach dem Jüdischen begegnen immer auch dieser Selbstverständlichkeit. Selbstverständlich hat das Jüdische einen thematischen Aspekt. Aber ich glaube, daß das Thematische allein nicht ausreicht, um das Jüdische zu definieren. Jüdisches ist sozusagen auch eine pneumatische Angelegenheit.<sup>18</sup>*

Der zweite O-Ton, dem hier etwas mehr Aufmerksamkeit zukommen soll, liefert so etwas wie eine sprachliche Ortsbestimmung Celans. Sein zuvor druckreifer Duktus stockt just in dem Moment, in dem die Rede auf die Sprache und das Schreiben kommt:

17 Shmuel Thomas Huppert, »Auch ein Händedruck ist ein Gedicht«. Begegnungen mit Paul Celan in Jerusalem im Oktober 1969, Saarländischer Rundfunk, 12. 6. 2001.

18 Shmuel Thomas Huppert, Händedruck, 17'03–17'40; Abgedruckt in: Paul Celan, »Mikrolithen sinds, Steinchen«. Die Prosa aus dem Nachlaß, Kritische Ausgabe, hg. und kommentiert von Barbara Wiedemann und Bertrand Badiou, Frankfurt a. M. 2005, S. 217.

*Ich glaube, ich gehöre doch in beträchtlichem Maße zu den in deutscher Schreibe... [stockt]... in deutscher Sprache Gedichte Schreibenden. Das heißt: In meiner Heimat, der Bukowina, wurde sehr viel Deutsch gesprochen. Ich selbst bin in dieser Sprache und mit dieser Sprache aufgewachsen.<sup>19</sup>*

Huppert berichtet, dass das gerade Zitierte eine Antwort auf seine Frage gewesen sei, was es für Celan bedeute, als Überlebender, dessen Eltern von den Deutschen ermordet wurden, weiterhin auf Deutsch zu schreiben und zu einem bedeutenden deutschen Dichter geworden zu sein. Leider ist nicht das gesamte Interview überliefert; eine Aussage über den direkten Kontext des Gesagten ist nicht möglich, nicht zu beantworten sind die eigentlich unerlässlichen Fragen nach den vorgängigen und den nachfolgenden Sätzen, nach dem Ton der Frage, der Gesprächsdynamik zuvor. In einer Logik des Fragments und durch den Nimbus des O-Tons aber beanspruchen die beiden Zitate dadurch umso mehr, für sich gehört zu werden. Gerade ein Stocken der Sprache verlangt genaues Hören, der »edge of semantic excess«, an dessen Rand Charles Bernstein die gesprochenen Literatur balancieren sieht, zeichnet sich gerade in solch unwillkürlichen Akten scharf ab: Wenn Celan dem Judentum einen pneumatischen Charakter zuspricht, dann entlässt er die Frage aus dem Bereich stabiler und referentieller Aussagen. ›Pneuma«, wie auch das Hebräische ›Ruach«, dessen biblische Übersetzung ›Pneuma« ist, bezeichnen gleichermaßen Geist und Atem bzw. Lufthauch. Der Atem aber, der einen besonderen Platz in Celans Poetik einnimmt, ist Voraussetzung des Sprechens, der ausgesprochenen Sprache also. Nähert man sich Versprecher und anschließender Korrektur rhetorisch, ließe sich daraus ein angedeuteter Chiasmus gewinnen: Der »in deutscher Sprache Gedichte Schreibende« verschränkt sich mit dem ›in deutscher Schreibe Gedichte Sprechenden«. Dieser Chiasmus wäre gleichermaßen eine Figur der Verschränkung wie des Widerstands: Aus dem Faktum auf Deutsch geschriebener Gedichte ergibt sich der Anspruch, dass dies auch auf Deutsch gesprochene Gedichte sein müssen, dass also zum einen die Schrift durch die Stimme und die Stimme durch die Schrift geführt werden muss, dass beide also gleichermaßen den Atem sich teilen, als Möglichkeit auf der einen, als Voraussetzung auf der anderen Seite. Damit setzt der erste Halbsatz an, die Konzeption des Jüdischen als »pneumatische Angelegenheit« performativ zu erfüllen, bevor die Korrektur ihn zur thematischen Aussage rundet. Im Stocken, im Aussetzen und der Pause wird die Stimme als Effekt über Atmung gebildeter Laute präsent in ihrem Unterschied zur Schrift. Gleichzeitig berühren sich Stimme und Schrift in diesem hypothetischen Chiasmus und streichen durch den Tausch

19 Shmuel Thomas Huppert, Händedruck, 17'58–18'23; vgl. auch die leicht abweichende Transkription in: Paul Celan, »Mikrolithen sinds, Steinchen«, S. 217.

der syntaktischen Position – hier Objekt, dort Verb – ihren Gegensatz durch. Auf die Frage nach der Bestimmung seiner Sprache, die gerade in diesem Fall auch die Frage nach einer Rechtfertigung ist, weiterhin auf Deutsch zu schreiben, antwortet Celan doppelt: Er antwortet sachlich und inhaltlich, betont seine Biographie als Teil der deutschen Sprachgeschichte und damit als Einspruch gegen die Sprache, in der die Vernichtung der europäischen Juden begangen wurde, und er antwortet mit einem Satz, der aussetzt; der nicht ohne weiteres über das Hindernis einer weiter aktualisierten deutschen Sprache hinwegkommen kann. Fast scheint es, als ob der Versprecher in seiner Konsequenz einer chiasmatischen Andeutung ein Echo auf einen berühmten Ausruf aus Celans Meridianrede neun Jahre vor diesem Interview wäre: »Aber das Gedicht spricht ja!«<sup>20</sup>. »Aber« – in dem Moment, wo die Schrift, die »Schreibe«, einem Versprecher ausgesetzt wird, wird die Sprache flüchtig und federt sich vom schriftlich Fixierbaren ab. Im bekannten Doppelsinn des Wortes Versprechen ließe sich sagen, dass hier, in diesem überlieferten O-Ton-Fragment, ein Versprechen Celans das Wortfeld der Schrift in Bewegung versetzt. Überträgt man dies auf die Lesung, ließe sich auch von dieser sagen, dass hier Schrift versprochen werde, sodass dem Gesagten eine notwendige Flüchtigkeit zukommen könne, denn, so notiert er in einem seiner Arbeitshefte aus dem Jahr 1969: »Die Flüchtigkeit des im Gedicht Gesagten als Konstituens seines – begrenzenden und entgrenzenden – Sinns«.<sup>21</sup>

Das Stocken und die Lücke, die das Aussetzen der Sprache, jener kurze Versprecher bedeutet, füllt Huppert mit seiner Erinnerung an die Sorge Celans, in Jerusalem als auf Deutsch Schreibender und Lesender kein Publikum zu haben, ja, dass solche Lesung eine Provokation sein könne.<sup>22</sup> Als hätte es gegolten, solche Sorge bereits an den Ort der Lesung zu tragen, bevor sie stattfinden sollte, habe Celan Huppert am Nachmittag vor der Lesung gebeten, das *Beit Agron* aufzusuchen. Aber »das Tor«, also der Eingang zum Pressezentrum, sei »geschlossen« gewesen. Huppert erinnert sich weiter an ein Schulterzucken Celans, das er sehr stark als Ahnung interpretiert, dass »dieses Tor für ihn geschlossen« sei<sup>23</sup>; ganz so, als versage sich ihm in dieser Situation symbolisch die Heimkunft. Diese Erinnerung klingt wie ein Echo des zweiten Verses von *Kristall*, als bündelte das Gedicht noch 32 Jahre nach seiner Lesung die Sprache über den Aufenthalt seines Autors in Jerusalem. Noch sinnfälliger wird dies, wenn Huppert das »Tor«

20 TCA/Meridian, S. 8.

21 Paul Celan, Mikrolithen, S. 124. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass die Notiz im Kontext eines Antwortschreibens an P. H. Neumann entsteht. Dieser hatte Celan seine Wortkonkordanz »mit großer Verehrung« zugesendet (vgl. den Kommentar in Mikrolithen, S. 613 ff.).

22 Shmuel Thomas Huppert, Händedruck, 30'12-30'20.

23 Ebd., 14'27-15'04.

als Symbol der Trennung und der Grenze wieder aufgreift und im Titel des an Ilana Shmueli gesandten aber noch vor Celans Jerusalem Aufenthalt entstandenen Gedichts *Mandelnde* auch das Jerusalemer Mandelbaumtor heraushört<sup>24</sup>, einen militärischen Checkpoint zwischen dem israelischen und dem jordanisch kontrollierten Teil der Stadt, der bis 1967 bestand. Doch ein Schulterzucken kann eben manchmal auch nur ein Schulterzucken sein, eine Geste, die nicht grundlos ohne Sprache bleibt. Die Grenze nämlich zwischen Eigenem und Fremdem, die sowohl »Tor« als auch »Fremdling« markiert, war bereits in dem um 1950 entstandenen Gedicht weitergewandert und in ihrer sowohl topographisch als auch sprachlich fixierten Gültigkeit verneint worden, als dass sie nun in einem verschlossenen Tor ihre reale Entsprechung noch hätte finden können. Jetzt, in der Zeit der Aufnahme, ist sie in ihrer neu zu bestimmenden Gestalt eine der Voraussetzungen dafür, dass die adressierte Rede zu einem gelingenden Sprechen wird, einem Sprechen der in deutscher Sprache geschriebenen Gedichte. Liegt es da nicht nahe anzunehmen, dass auch die in der Lesung auf *Kristall* folgenden Gedichte in einen Möglichkeitsraum hineingesprochen wurden, in dem sie sich von ihrer schriftlich fixierten Form, wie sacht auch immer, lösen können?

### III. Varianz

Die Lesung selbst beinhaltet nur einen deutlichen Versprecher bzw. Verleser, nämlich im Gedicht *Mit wechselndem Schlüssel*, der sofort von Celan korrigiert wird.<sup>25</sup> Wichtig ist dieser Verleser und seine sofortige Korrektur als Kontrast zu den kleinen und größeren Änderungen, die Celan an einigen der Texte *während* des Lesens vornimmt und stehen lässt. Etwa verändert er den vierten Vers von *Mandorla* »Da steht es und steht« in »So steht es und steht«; in *Matière de Bretagne* vertauscht er die Wortstellungen im vierten Vers der zweiten Strophe (statt »oben, / beim Stern, die milchigen / Priele schwatzen«: »oben, beim milchigen Stern, die Priele schwatzen«); im Gedicht *In Prag* heißt es im vierten Vers der zweiten Strophe »das Halbe« statt »der Halbe«. Aus dem Langgedicht *Stimmen* lässt er die gesamte Partie »*Stimmen*, kehlig, im Grus« weg. Allgemein lässt sich sagen, dass Celans Ton in dieser Lesung um ein Vielfaches härter und geraffter ist als auf seinen bekannteren Tonaufzeichnungen. Er verzichtet fast gänzlich auf das Ausklingen der Wörter an den Versenden und beschleunigt viele der gelesenen Gedichte. Die meisten Änderungen nun erfährt das neben *Stimmen* andere Langgedicht aus dem Band *Sprachgitter, Engführung*: In dessen fünfter Partie

24 Ebd. 24'26–24'34.

25 Mitschnitt, 6'40.

lässt Celan die vierte Wiederholung des Wortes »kam« wegfallen (Kam, kam / kam ein Wort [kam], / kam durch die Nacht«); in der sechsten Partie und der Reprise, die zur siebten überleitet, rafft er abermals eine Wiederholungsfigur (»die Welt, ein Tausendkristall, / schoß an, [schoß an] // Schoß an, [schoß an]. / Dann«). Gerade *Engführung* wird im Vergleich mit anderen Aufnahmen von Celan sehr viel schneller gelesen, sodass diese Änderungen als rhythmische Anpassungen verstanden werden können. Die zweite Strophe der sechsten Partie dieses poetologisch für Celan so bedeutsamen Gedichts klingt dann nicht mehr nur minimal verändert, wie die eben aufgeführten Beispiele, sondern wird in ihrer Struktur fundamental anders. In der Druckfassung heißt es:

*War, war  
Meinung. Wie  
faßten wir uns  
an – an mit  
diesen  
Händen?*<sup>26</sup>

Im Mündlichen der Jerusalemer Lesung entsteht ein neuer Text:

*War, war  
Meinung. Wir  
faßten uns an,  
wie – wie mit  
diesen  
Händen?*

Hatte die Druckfassung von *Engführung* zwar die Problematik der Berührung durch die Form der Frage aufgeworfen, setzt sie doch die Geste der Berührung graphisch um: »an – an«. Ganz anders das gelesene Gedicht: Statt »Wie« sagt Celan hier »Wir«, statt der Frage nach der Möglichkeit einer Berührung, spricht er die Feststellung einer Berührung aus, ehe der Deklarativsatz (»Wir faßten uns an«) über die Inversion von der Frage eingeholt wird (»Wir faßten uns an / wie – wie mit / diesen / Händen?«). Wird aber nicht durch die Wiederholung von »wie« gerade die Fragwürdigkeit der Berührung unterstrichen und gleichzeitig rhetorisch umso eindringlicher als Faktum herausgestellt, gerade weil sie zuvor konstatiert wurde? Ließe sich dann der Abschnitt nicht am ehesten als Figur des Erstaunens beschreiben, das nach Verständnis sucht? Sicher, *Engführung*

26 TCA/Sprachgitter, S. 93.

kann gelesen werden als Gang durch eine Sprachlandschaft (sie beginnt mit den bekannten Versen: »VERBRACHT ins / Gelände / mit der untrüglichen Spur«) und als Versuch, in diesem durch Geschichte versehrten Gelände eine eigene Sprache zu finden (die Partie, aus der die zitierten Verse stammen, evoziert eine katastrophale Vernichtung<sup>27</sup>), dennoch bleibt die konstatierte Berührung, gerade in einem Feld, das dieser Möglichkeit entschieden entgegensteht. Berührung, Anfassen – ja, aber nur in einem Status der anschließenden Dementierung: Setzt »an – an« das Anfassen *graphisch* um, so entzieht das gedoppelte »wie« *gesprochen und gehört* die Konstatierung dem über Sprache gebildeten Verständnis und stellt es rhetorisch radikal in Frage.

Es gibt keine Textzeugen, die eine entsprechende Bearbeitung von »Engführung« für die Lesung nachweisen könnten, noch Hinweise, dass der Israel-Besuch zu einer Revision des Gedichts Anlass gegeben haben könnte. Was zu der Ersetzung des »Wie« durch das »Wir« geführt haben mag, lässt sich nicht mehr bestimmen. Ist es, biographisch, die Erfahrung der Liebe zu seiner Jugendbekanntschaft aus Czernowitz, Ilana Shmueli, die er in Israel wiedertraf? Ohnehin wird die gemeinsam in Israel verbrachte Zeit einen intensiven Niederschlag in Gedichten und Briefen hinterlassen. Dringt sie auch jetzt, zum Zeitpunkt der Lesung, in die Berührungsverse von *Engführung* und erschüttert sie, sodass im Moment des Lesens jede Frage nach Berührung sofort von ihrer Wirklichkeit überholt wird? Oder ist es eine politisch bzw. historisch motivierte, poetologische Verschiebung, die – in Israel geäußert – die jüdische Gesellschaft (ein kollektiveres »Wir«) als reale, eben zu berührende Gemeinschaft begreift, einen Handschlag, eine vollzogene, erfolgreiche Willkommensgeste aber sogleich wieder in Frage stellen muss?

Solche Überlegungen bleiben natürlich im Bereich der Spekulation und erscheinen letztlich müßig. Entscheidend ist zum einen, dass sich in den umgestellten, gesprochenen Versen stärker als in den gedruckten ein Konflikt zwischen Feststellen und Fragen Bahn bricht. Die mit *Kristall* als Auftakt gebildete, komprimierte Konstellation der gelesenen Texte entfaltet zum anderen eine sprachliche Energie, die an ihrem Höhepunkt eben diese Stelle aus *Engführung* erfasst und neu bildet: »mit diesen Händen« meint eben nicht nur im Stile selbstreflexiver Deixis die in *Engführung* genannten Hände, die in der achten Partie des Gedichts als »geflohen« charakterisiert werden,<sup>28</sup> sondern lässt all die »Hände« mitklingen, die zuvor in der Lesung ausgesprochen wurden und klingen noch in den folgenden

27 Von Celan selbst wurde sie in Verbindung mit den Verwüstungen der Atombombe gebracht. Vgl. die im Kommentar von Barbara Wiedemann zitierten Stellen in: Paul Celan, Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe, Frankfurt a. M. 2003, S. 668f.

28 TCA/Sprachgitter, S. 97.

Gedichten nach. Man könnte sagen, dass in einer dem ausgesprochenen Wort selbst zukommenden Performanz diesem eine lautliche Präsenz, ein wörtlicher und berührbarer Klangkörper zuteilwerden, die sich bei jeder Nennung erneuern, wie unterschieden die Bestimmungen von »Hände« und »Hand«, wie verschieden ihr jeweiliger sprachlicher Gestus in den einzelnen Gedichten auch sein mag. So gesehen geht natürlich von »diesen Händen« das Pochen des »Fremden« »ans Tor« aus und am Ende der Lesung hat eine der Hände im abschließenden Gedicht *Denk dir* »dies wieder / ins Leben empor- / gelittene / Stück / bewohnbarer Erde / gehalten«, hat also, so konkret ist dieser Vers jetzt zu verstehen, ein Stück israelischen Bodens berührt. Der aus dem Versprecher im Interview konstruierte, hypothetische Chiasmus lässt sich also auch in den abgeänderten Gedichten wiederfinden, auch hier begegnet man einer Sprache, die sich im Mündlichen vom schriftlich Fixierten abfedert, um Richtung auf eine sich im Moment der Lesung neu konstituierende Begegnung unterschiedlicher Texte und weiter: unterschiedlicher Hörer zu gewinnen. Nimmt man *Kristall* als Auftakt der Lesung ernst und sieht in ihm eine auf Begegnung und letztlich Berührung zielende sprachliche Adressierung, dann werden die »Hände« nicht nur in ihrer veränderten syntaktischen Struktur von eben dieser Adressierung vorbereitet. Vielmehr gipfelt diese Bewegung der Adressierung in den zitierten, abgeänderten Versen von *Engführung*. »Hände« chiffriert die auf Begegnung angelegte Sprache des Gedichts: »Ich sehe keinen prinzipiellen Unterschied zwischen Händedruck und Gedicht«. <sup>29</sup>

Ob man nach all dem von den abgeänderten Stellen aus *Engführung* allerdings noch von einer Entscheidung im Sinne einer Bearbeitung sprechen kann, scheint mir fraglich. <sup>30</sup> Einer Variante, die ihren Platz im Kommentar der historisch-kritischen Ausgabe finden könnte, begegnet man hier nicht. Wohl aber begegnet man einer Varianz, begegnet einer dem Ausgangstext inhärenten Möglichkeit des Sagens. Jedem Einwand, es handele sich auch hier um ein virtuos aufgefangenes Verlesen Celans, ist mit dessen eigenem poetologischen Ausruf des Erstaunens zu begegnen: »Aber das Gedicht spricht ja!« Man könnte sagen,

29 Paul Celan, Ein Brief [an Hans Bender, in dem er auf die Aufforderung reagiert an einer Anthologie teilzunehmen], in: Paul Celan, Werke. Historisch-Kritische Ausgabe, I. Abteilung/ Bd. 15,1, Frankfurt a. M. 2014, S. 79.

30 Zu dieser Frage vgl. Andreas Maier, Akustische Lesarten. Zum editionsphilologischen Umgang mit (Autoren-) Hörbüchern, in: Text – Material – Medium. Zur Relevanz editorischer Dokumentationen für die literaturwissenschaftliche Interpretation, hg. von Wolfgang Lukas, Rüdiger Nutt-Kofoth und Madleen Podewski, Berlin und Boston 2014 (Beihefte zu editio 37), S. 273–289. Andreas Maier spricht sich allerdings dann für eine Aufnahme akustischer Varianten in den Zusammenhang der Werküberlieferung aus, wenn Aufnahmen von Lesungen autorintentional verbreitet wurden.

man begegnet hier einer mündlichen Version dessen, was er in den Arbeitsheften als »Sprache in statu nascendi«, als »freiwerdende Sprache«<sup>31</sup> bezeichnet. Es scheint, als bildeten sich manche der Gedichte tatsächlich neu beim Sprechen, als gehorchte der gesprochene Text anderen Bedingungen als sein geschriebenes Pendant. »Ein gutes Lesen, ein gutes Hören« – setzt diese Formulierung nicht voraus, dass die Sprache der Gedichte Kontakt gefunden hat, indem sie sich an das Jerusalemer Publikum zunächst und an alle hinzuzudenken Figuren dann adressierte, setzt sie nicht ein Wechselverhältnis voraus zwischen dem lauten Lesen und dem Hören wie Zuhören?

Der Fehler darf nicht gemacht werden, dieser Bewegung, die momentan aus der Schrift eine neue Möglichkeit des Sagens gewonnen hat, philologisch eine Fixierung zuzumuten, von der sie sich gerade abgestoßen hat. Zumal, wenn sie sich sowohl inhaltlich wie performativ gerade nicht über einen gelungenen Vollzug äußert, sondern diesen schmerzhaft gedoppelt in Frage stellt: »wie – wie«. Solche Frage braucht den Freiraum, auch im Wissen einer nachfolgenden Rezeption verklungen zu sein, selbst wenn sie durch ein Tonbandgerät reproduziert wird; sie braucht es also, dass ihr die Flüchtigkeit, die sie während der Lesung besaß, weiterhin zugestanden wird. Jede der kleinen und größeren Veränderung ist in sich eine Einmaligkeit, nicht auf Wiederholung angelegt und noch in ihrer abspielbaren Gestalt als Tonband allenfalls im Paradox einer wiederholbaren Einmaligkeit zu begreifen. Sie besitzen ihr Datum, den 9. Oktober 1969, und ihren Ort, Jerusalem. Das aber lässt keine Varianten in einem historisch-kritischen Sinne entstehen. Die abgeänderten Passagen bleiben stimm- wie zeit- und ortsgebunden. Sie besaßen Gültigkeit während der Lesung – und sie besitzen noch immer Gültigkeit *während der Lesung*. Statt einer oder mehreren Varianten, die den gedruckten, niedergeschriebenen Gedichten auf gleichem Terrain begegnen könnten, hat man es hier also mit einer Varianz des geschriebenen Ausgangstexts zu tun. In seiner Meridianrede hat Celan das Gedicht als ein verhoffendes charakterisiert.<sup>32</sup> Dieser Ausdruck aus der Jägersprache, der den Moment bezeichnet, in dem das Wild kurz innehält, um Witterung aufzunehmen, und sich zur Flucht bereit macht, bezeichnet präzise, was im Moment des Aussprechens mit der Sprache des Gedichts geschieht. Für den einen Moment des Aussprechens ist sie hörbar, dann aber schon verklungen, flüchtig in eine Richtung, die die Bewegung der Schrift durchkreuzt, von ihr aber nicht mehr gefangen, noch als erhaschte Variante erledigt werden kann.

\*

31 Paul Celan, Mikrolithen, S. 100.

32 Vgl. TCA/Meridian, S. 8.



Lässt sich sagen, dass von Jerusalem als Ort, als ein von Celan erlebter zumal, ein Sprachdruck ausging, auf den die Gedichte mit Veränderung ihrer Wortgestalt reagieren mussten? Diese Frage kann wohl nur offenbleiben; dass sich aber die Sprache der Gedichte als Teil einer Adressierungsbewegung ändert, die ihren erfolgreichen Ort nur in einem Amalgam aus Sprache und Zeit haben kann, wird im bereits anzitierten, letzten Gedicht der Lesung noch einmal deutlicher:

*Denk dir:  
der Moorsoldat von Massada  
bringt sich Heimat bei, aufs  
unauslöschlichste,  
wider  
allen Dorn im Draht.*

*Denk dir:  
die Augenlosen ohne Gestalt  
führen dich frei durchs Gewühl, du  
erstarkst und  
erstarkst.*

*Denk dir: deine  
eigene Hand  
hat dies wieder  
ins Leben empor-  
gelittene  
Stück  
bewohnbarer Erde  
gehalten.*

*Denk dir:  
das kam auf mich zu,  
namenwach, handwach  
für immer,  
vom Unbestattbaren her.<sup>33</sup>*

Celan verfasste *Denk dir* 1967 während des Sechstagekriegs. Das Gedicht schickte er unter anderem an Ilana Shmueli,<sup>34</sup> außerdem erschien es in der Neuen Zürcher

33 TCA/Fadensonnen, S. 221.

34 Celan, Shmueli, Briefwechsel, S. 5 (Brief vom 27. 06. 1967).

Zeitung und »in verschiedenen israelischen Zeitungen«<sup>35</sup>. *Denk dir* war also aus Paris an Israel geschrieben worden. Jetzt, während der Jerusalemer Lesung, wechselt es die Richtung und wendet sich in Israel an das Land und sein zionistisches Projekt zum einen, an den Lesenden zum anderen. Wird nicht gerade die dritte Strophe durch ihr Aussprechen in Jerusalem auf eine Art lebensweltlich eingeholt – wie momentan auch immer man dies begreifen müsste? Ähnlich dem »Tor« aus *Kristall* erlangt die »Hand« doch unverhofft konkreten Sinn. Solcherart ans Ende der Lesung gesetzt, ist das Gedicht nicht nur politisches Einstehen wie in seinen schriftlichen Adressierungen als Brief oder Zeitungsdruck. Es wird zur Selbstanrede, die den Kontakt mit einer autonomen jüdischen Wirklichkeit nach der Vernichtung (»wieder allen Dorn im Draht«) sich zuallererst sprachlich in die Vorstellung rufen muss (»Denk dir«). Ist *Denk dir* aber am Abend der Lesung von einer anderen Gegenwart als der seines Entstehens eingeholt worden, liegt es dann nicht nahe, in den veränderten Versen von *Engführung* nicht genau einen Effekt jenes Sprachdrucks zu erkennen, der darauf drängt, dass die »Hände«, die sich berührten, nun diese »Hand«, die das »Stück bewohnbarer Erde gehalten« hat, ihrerseits versuchen, einzuholen? Dass solches Einholen aber nicht, oder wenn, dann nur in der Figur der Infragestellung (das gedoppelte »wie« aus *Engführung*) gelingen kann; dass die Berührung immer eine sein sollte, die neben der eigenen Gegenwart des Sprechens noch andere Zeiten zulassen und mitsprechen muss, dies zeigt sich im Anachronismus der ersten Strophe: »Der Moorsoldat von Massada«, der politische KZ-Häftling also aus dem 1933 entstandenen Lied »bringt sich Heimat bei« während des jüdischen Krieges, auf der 73./74. n. d. Z. von den Römern zerstörten Wüstenfestung am Toten Meer. Steht aber solcherart die »Hand«, Garant der Berührung in der Sprache des Gedichts, nicht ein für eine fundamentale Überforderung des Poetischen, die dessen eigene Gegenwart, auch und gerade im Jetzt und Hier der Lesung in Jerusalem, mit dem immer wieder auf sie zukommenden Anspruch der Toten konfrontiert? »namenwach, handwach« ist ein Verweis auf die Gedenkstätte Yad Vashem in Jerusalem, deren Name übersetzt »Hand und Name« bedeutet und die im wörtlichsten Sinn für die »Unbestattbaren« errichtet wurde. Auf diesem Ton endet die Lesung, die mit dem Kristall-Klang begann.

35 Kommentar von Barbara Wiedemann in: Paul Celan, *Die Gedichte*. Neue kommentierte Gesamtausgabe, hg. von Barbara Wiedemann, Berlin 2018, S. 967.