

HANNAH GERLACH

## FORMSACHE

Zur Entwicklung und Bedeutung des Reims in der Lyrik Paul Celans

»Und duldest du, Mutter, wie einst, ach, daheim, | den leisen, den deutschen, den schmerzlichen Reim?« So lauten die beiden letzten Verse von Paul Celans vermutlich 1944<sup>1</sup> entstandenem Gedicht *Nähe der Gräber*.<sup>2</sup> In Reimform wird nach der Möglichkeit der Reimverwendung gefragt. Es spricht – ein Lyrisches Ich, welches selbstverständlich nicht den Autor verkörpert. Oder etwa doch?

In verschiedensten Interpretationen der *Nähe der Gräber* werden beide Instanzen gleichgesetzt.<sup>3</sup> Ein Grund dafür liegt in Celans Gedichten selbst; tatsächlich verringert sich vom Frühwerk zu späteren Texten hin die Anzahl verwendeter Reime.<sup>4</sup> Zudem wurde die Mutter des Dichters im Zuge des deutschen Nationalsozialismus in einem rumänischen Lager ermordet<sup>5</sup> und gerade sie hatte, Biografien Paul Celans zufolge, ihrem Sohn die deutsche Lyrik näher gebracht.<sup>6</sup> Erklärungen für die Reduktion gereimter Gedichte in der *Nähe der Gräber* und im Lebenslauf Celans zu suchen, wie es in der Forschungsliteratur immer wieder geschieht, ist insofern verständlich – aber nicht unbedingt sinnvoll. Im Gegenteil zeigen sich gerade am Beispiel der *Nähe der Gräber* auch mögliche Schwierigkeiten einer biografischen Lesart von Gedichten. Sie führt in diesem Fall zu der verbreiteten Annahme einer generellen Problematisierung des Reims

<sup>1</sup> Vgl. Paul Celan, Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Bd. 2/3,2, Hrsg. von Andreas Lohr unter Mitarbeit von Holger Gehle in Verbindung mit Rolf Bücher. Frankfurt a. M. 2003, S. 94 ff. Im Folgenden abgekürzt mit »HKA« und Seitenangabe.

<sup>2</sup> HKA. Bd. 2/3,1, S. 20.

<sup>3</sup> Vgl. Ausführung nächstes Kapitel.

<sup>4</sup> Vgl. Joachim Seng, Mohn und Gedächtnis, in: Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hrsg. von Markus May, Peter Goßens und Jürgen Lehmann. Stuttgart, Weimar 2008, S. 54-62; S. 58.

<sup>5</sup> Vgl. Peter Goßens, Leben und Werk – eine kurze Chronik, in: Celan-Handbuch (s. Anm. 4), S. 7-15; S. 10.

<sup>6</sup> Vgl. John Felstiner, Paul Celan. Eine Biographie, München 2000, S. 28; Israel Chalfen, Paul Celan. Eine Biographie seiner Jugend, Frankfurt a. M. 1983, S. 40.

durch Celan. Eine solche jedoch lässt sich anhand der Texte selbst nicht belegen, wie in der vorliegenden Analyse der Lyrik Paul Celans gezeigt werden soll.

Den Schwerpunkt bilden dabei formale Untersuchungen der Texte, welche ergänzt werden durch inhaltliche Interpretationen. Auf biografische Hinweise wurde verzichtet. Ziel der Analyse ist nicht eine anschließende alternative ›Gesamtanleitung‹ zur Deutung von Reimen bei Celan; dass es sie geben kann, muss ohnehin bezweifelt werden. Doch sollen Zusammenhänge aufgezeigt werden, die bei der Interpretation seiner Gedichte unter Umständen Bedeutungsspielräume öffnen.

Bei der Formanalyse der Texte musste eine Auswahl getroffen werden: Das Ausbleiben von Reimen wird im Allgemeinen als eine Entwicklung beschrieben, welche sich hauptsächlich vom ersten veröffentlichten Buch Celans, *Der Sand aus den Urnen*, hin zum zweiten, *Mohn und Gedächtnis*, vollzieht.<sup>7</sup> Aus diesem Grund wurden hinsichtlich formaler Merkmale nur die Gedichte bis einschließlich *Mohn und Gedächtnis* untersucht.

#### DAS ›VERSCHWINDEN‹ DES REIMS – BISHERIGE DEUTUNGEN

Es existieren verschiedene Erklärungsversuche zum ›Verschwinden‹ des Reims aus der Lyrik Celans, welche sich jedoch in ihren Kernaussagen relativ ähnlich sind. Meist wird eine Verbindung zum bereits erwähnten Gedicht *Nähe der Gräber* gezogen, die im Großen und Ganzen der Aussage Barbara Wiedemann-Wolfs entspricht, wenn sie schreibt: »Die Trauer um die von Sprechern der geliebten Muttersprache Getötete lässt ihn nicht mehr zu, ›den leisen, den deutschen, den schmerzlichen Reim‹.«<sup>8</sup> So findet sich etwa im *Celan-Handbuch* unter der formalen Beschreibung des Bandes *Mohn und Gedächtnis* die Feststellung, dieser enthalte kaum noch Reime, schließlich habe der Dichter bereits »in *Nähe der Gräber* die ermordete Mutter [...] gefragt, ob sie den ›[...] Reim‹ dulde«<sup>9</sup>. Sehr ähnliche Deutungen bieten beispielsweise Wolfgang Emmerich<sup>10</sup>, John Felstiner<sup>11</sup>

<sup>7</sup> Vgl. bspw. Barbara Wiedemann-Wolf, Antschel Paul – Paul Celan. Studien zum Frühwerk, Tübingen 1985, S. 155 f.; Joachim Seng, *Mohn und Gedächtnis*, in: *Celan-Handbuch* (s. Anm. 4), S. 58.

<sup>8</sup> Ebd., S. 172.

<sup>9</sup> Joachim Seng, *Mohn und Gedächtnis*, in: *Celan-Handbuch* (s. Anm. 4), S. 58. Hervorhebung im Original.

<sup>10</sup> Vgl. Wolfgang Emmerich, *Paul Celan*, Reinbek bei Hamburg 1999, S. 48.

<sup>11</sup> Vgl. John Felstiner, *Paul Celan. Eine Biographie* (s. Anm. 6), S. 49 f., S. 79 f., S. 271.

oder Iulia-Karin Patrut.<sup>12</sup> Immer wieder wird also die Reduktion von Reimen in den Texten Celans mit der vermeintlich schmerzhaften Bedeutung dieser Formelemente für den Dichter erklärt und daher als dessen Konsequenz aus der Ermordung der Mutter und den Erfahrungen mit dem deutschen Nationalsozialismus generell gesehen.

Entsprechende Formuntersuchungen der Texte Celans hat meines Wissens ausschließlich Wiedemann-Wolf durchgeführt. Sie findet in den frühen Gedichten eine Entwicklungslinie vom jambischen, kreuzgereimten Vierzeiler über den kreuzgereimten Vierzeiler mit daktylischen Langzeilen hin zur »Überwindung des Reims«<sup>13</sup> in der daktylischen Langzeile.<sup>14</sup> Zwar erwähnt sie eine bei diesem Prozess wachsende Eigenständigkeit des Dichters,<sup>15</sup> sieht selbige jedoch stets darauf ausgerichtet, in angemessener Weise »der Katastrophe [des Holocaust] zu begegnen«.<sup>16</sup>

Die gängige Vorstellung eines durch Celan pauschal »problematisiert[en]«<sup>17</sup> Reims hat deutliche Auswirkungen auf Interpretationen vor allem mutmaßlich nach *Nähe der Gräber* entstandener Gedichte: Gereimte Verse werden häufig schon im Vorhinein als »Anspielungen auf die literarische Tradition«<sup>18</sup> oder »verfremdendes, Irritation auslösendes Formzitat«<sup>19</sup> abgetan, ganze Texte erst unter dem Gesichtspunkt darin vermeintlich enthaltener Formkritik untersucht.<sup>20</sup> Damit werden zwangs-

<sup>12</sup> Vgl. Iulia-Karin Patrut, *Schwarze Schwester – Teufelsjunge. Ethnizität und Geschlecht bei Paul Celan und Herta Müller*, Köln 2006, S. 37 f.

<sup>13</sup> Barbara Wiedemann-Wolf, *Antschel Paul – Paul Celan*, S. 172.

<sup>14</sup> Vgl. ebd., S. 170 ff.

<sup>15</sup> Vgl. ebd., S. 173.

<sup>16</sup> Ebd., S. 272.

<sup>17</sup> Ebd., S. 172.

<sup>18</sup> Joachim Seng, *Mohn und Gedächtnis*, in: *Celan-Handbuch* (s. Anm. 4), S. 58.

<sup>19</sup> Wolfgang Emmerich, *Paul Celan*, S. 48.

<sup>20</sup> Als ein Beispiel lässt sich etwa Peter Goßens Deutung des Gedichts »Die Zeit wird die Rute aus Weichselholz« anführen. In den Semikola zum Ende jedes zweiten Verses zeigt sich für ihn eine Dekonstruktion der Reime und des »metrische[n] Fluss[es]« des Gedichts. Vgl. Peter Goßens, *Das Frühwerk (1938-1950)*, in: *Celan-Handbuch* (s. Anm. 4), S. 39-54; S. 45. – Dass das letzte Verspaar hingegen »im Offenen« ende – tatsächlich schließt es mit einem Punkt – interpretiert Goßens in Anlehnung an den im letzten Vers erwähnten »seidenen Faden« als Verbindung von »Erinnerung an das Vergangene« und »Zukunft« vor allem der Lyrik Celans (vgl. ebd.). Die Deutung beruht offensichtlich auf einem Lesefehler: Goßens zitiert den letzten Vers tatsächlich ohne Punkt am Ende. Gegen seine Interpretation spricht zudem, dass Trennungen einzelner Verse nicht nur durch Semikola, sondern oft sogar eben durch Punkte in Celans Frühwerk keinerlei Ausnahme darstellen – liest man etwa die bereits im Notizbuch von 1943 enthaltenen »Blumen«-Gedichte (HKA Bd. 1,1, S. 95 ff.). Goßens Deutung gegenüberstellen ließe sich die Interpretation von Vivian Liska. Wie er begreift sie *Nähe der Gräber* als ein poetologisch zentrales Gedicht Celans, hebt jedoch gerade »Die Zeit wird die Rute aus Weichselholz« als einen der »hoffnungsvollsten« Texte Celans hervor und

läufig die Interpretationsmöglichkeiten vieler Gedichte erheblich eingeschränkt. Überprüft wurden diese Vermutungen bislang jedoch kaum; selbst die relativ umfassenden Analysen Wiedemann-Wolfs enthalten keine vergleichende Untersuchung der *Verwendung* von Reimen in Celans Texten nach *Nähe der Gräber*, sondern beziehen sich fast ausschließlich auf deren *Fehlen*.

#### TEXTANALYSE: VERÄNDERUNGEN IN DER LYRIK CELANS

Paul Celans erstes veröffentlichtes Buch, *Der Sand aus den Urnen*, erschien 1948 in Wien.<sup>21</sup> Es sind jedoch bereits viel frühere Gedichte erhalten, größtenteils in von Celan<sup>22</sup> selbst oder Freunden erstellten Sammlungen. Aus der Bukowiner Jugendzeit des Dichters stammen ein Notizbuch, ein Typoskript und ein Manuskript; ersteres wurde 1943, Typoskript und Manuskript vermutlich nacheinander 1944 zusammengestellt.<sup>23</sup> Des Weiteren existiert eine Sammlung *Der Sand aus den Urnen* [!] Bukarest, 1946, welche sich als eine Art Vorstufe zu Paul Celans »Erstling« begreifen lässt. Sie ist allerdings in zwei verschiedenen Fassungen sowie in Form von Inhaltsverzeichnissen einer mutmaßlichen dritten und vierten Version erhalten.<sup>24</sup> An seiner Erstveröffentlichung von 1948 nahm Celan wiederum noch einige Korrekturen und Ergänzungen vor, die zu einer Fassung *Der Sand aus den Urnen* von 1950 führten.<sup>25</sup> Diese Sammlung nun wurde zwar nicht selbst veröffentlicht, war jedoch in großen Teilen Grundlage für den Gedichtband *Mohn und Gedächtnis*,<sup>26</sup> welcher 1952 erschien und damit die letzte in dieser Arbeit behandelte Textsammlung ist. In den sieben genannten Zusammenstellungen sind gleichzeitig alle bekannten deutschsprachigen und vermutlich aus der betreffenden Zeit stammenden Gedichte Celans mit Ausnahme von vierzehn Texten enthalten.<sup>27</sup>

schreibt, durch die Zeilen ziehe sich eine »zarte Geste der Berührung«. Vgl. Vivian Liska, *Die Nacht der Hymnen. Paul Celans Gedichte 1938-1944*, Bern 1993, S. 129.

<sup>21</sup> Vgl. Peter Goßens, *Dichtung. Das Frühwerk*, in: *Celan-Handbuch* (s. Anm. 4), S. 49.

<sup>22</sup> Den Künstlernamen »Celan« anstelle seines Geburtsnamens »Antschel« verwendete der Dichter allerdings erst ab 1947. Vgl. Peter Goßens, *Leben und Werk – eine kurze Chronik*, in: *Celan-Handbuch* (s. Anm. 4), S. 10.

<sup>23</sup> Vgl. HKA. Bd. 1,2, S. 9.

<sup>24</sup> Vgl. HKA. Bd. 2/3,2, S. 9f.

<sup>25</sup> Vgl. ebd., S. 12. Im Folgenden werden die drei Bände von *Der Sand aus den Urnen* als *SU 1946*, *SU 1948* und *SU 1950* mit Seitenangabe abgekürzt.

<sup>26</sup> Vgl. ebd. Im Folgenden *MuG* mit Seitenangabe.

<sup>27</sup> Diese 14 Gedichte sind »Kämmerlein Tod«, »Puppenspiel«, »Ein Rosenkelch«, »Schwermettschifflein«, »An den Wassern Babels«, »Zu dritt«, »Laesterwort«, »Bildnis eines Schat-

Nun sind die Daten der Zusammenstellung einzelner Gedichtbände relativ klar, nicht jedoch die Entstehungszeiten ihrer Texte. Nur wenige können eindeutig datiert werden; zwar finden sich zu verschiedenen Gedichten Angaben zum Entstehungsjahr, diese jedoch wurden häufig im Nachhinein hinzugefügt und sind zudem teilweise widersprüchlich.<sup>28</sup> Einzelne Texte in eine chronologische Reihenfolge zu bringen, bleibt damit von vornherein ausgeschlossen.

Es gibt jedoch verschiedene Hinweise darauf, dass zumindest eine ungefähre Dreiteilung des Werks bis *MuG* vorgenommen werden kann: Am Ende der Sammlungen *SU 1946*, *SU 1950* und *MuG* findet sich jeweils ein zusammenhängender Zyklus von an diesen Stellen erstmals belegten Gedichten.<sup>29</sup> Die Jahresangaben, welche zu diesen Texten existieren, sind innerhalb der drei Blöcke größtenteils ähnlich.<sup>30</sup> Auch wurden die in den Endzyklen von *SU 1946* und *SU 1950* enthaltenen Gedichte fast alle in weitere Sammlungen übernommen, bei *SU 1946* im Gegensatz zum größten Teil der anderen im Band enthaltenen Texte.<sup>31</sup> Es deutet also einiges darauf hin, dass Celan neue Gedichte zu großen Teilen jeweils am Ende seiner Zusammenstellungen platzierte.

Von diesen Überlegungen ausgehend wurden für die vorliegende Analyse drei Textgruppen gebildet: Alle Gedichte bis zum letzten Zyklus der Sammlungen von *SU 1946* (diesen ausgenommen),<sup>32</sup> alle neu belegten

tens«, »Am schwarzen Rand deiner Sehnsucht«, »Auf allen Wegen«, »Aus scharfen Kräutern totem Geist«, »Großer Gefangener im Abend«, »Koenigsschwarz« und »Trinklied«. Die ersten sechs finden sich in der HKA in der Gruppe »Übrige Gedichte« (Bd. 1,1, S. 162 ff.), die anderen in den »Nachgelassenen Gedichten« (Bd. 11, S. 125 ff.).

<sup>28</sup> Vgl. HKA. Bd. 1,2, S. 9.

<sup>29</sup> Bei *SU 1946* ist es der Zyklus »Der Sand aus den Urnen«, bei *SU 1950* »Gegenlicht«, in *MuG* »Halme der Nacht«. Lediglich das erste in »Gegenlicht« enthaltene Gedicht wird bereits an früherer Stelle aufgeführt (vgl. die Sammel- und Bestandsübersichten der HKA. Bd. 2/3,2, S. 29 ff.).

<sup>30</sup> Die Angaben zur Entstehungszeit, welche sich für die einzelnen Gedichte der Zyklen teilweise in verschiedenen Dokumenten gefunden haben, verweisen bei »Der Sand aus den Urnen« größtenteils auf 1945-47, bei »Gegenlicht« auf 1948-50 und bei »Halme der Nacht« auf 1951. Die Problematik dieser Angaben wurde bereits angesprochen, ihre Einheitlichkeit aber kann als ein Hinweis dafür gewertet werden, dass die Gedichte der Zyklen zumindest etwa zur gleichen Zeit entstanden (vgl. die Apparate zu den Gedichten in der HKA. Bd. 2/3,2, S. 65 ff.).

<sup>31</sup> Vgl. die umfassende »Bestandsübersicht Bukarester Verzeichnis«. HKA, Bd. 1,2, S. 67 ff.

<sup>32</sup> In den zwei vorhandenen Exemplaren von »Der Sand aus den Urnen« sind insgesamt 13 weitere Texte vor dem Endzyklus »neu« eingefügt worden (vgl. Sammelübersichten, HKA. Bd. 2/3,2, S. 29 ff.). Sie wurden jedoch mit in die erste Gruppe der vermutlich frühesten Texte sortiert, aus folgenden Gründen: In »*SU 1946*« wurden sie einzeln zwischen eindeutig älteren Texten platziert, größtenteils nicht mit in weitere Bände übernommen, und die Entste-

Texte von diesem Zyklus bis zum letzten Zyklus von *SU 1950* (diesen ausgenommen) und drittens die erstmals im Endzyklus von *SU 1950* und in *MuG* belegten Gedichte.<sup>33</sup> Dies ergab Sammlungen von 128, 32 und 36 Texten.

Die bereits erwähnten einzeln belegten 14 Gedichte, welche vermutlich aus dem betreffenden Zeitraum bis *MuG* stammen, jedoch nicht in Textsammlungen enthalten sind, gingen nicht mit in die Analyse ein, da sie nicht eindeutig einer der drei Gruppen zugeordnet werden konnten.<sup>34</sup>

Was bei einer Untersuchung der Reimverwendung Celans schnell auffällt, sind seine frühen reimlosen Gedichte: In Gruppe 1, also bis zum ersten Teil von *SU 1946*, finden sich immerhin 18 ungereimte Texte. Zusätzlich zu den völlig ungereimten existieren aus dieser Zeit bereits neun Gedichte mit nur einem einzelnen Reimpaar, also dem Beispiel der später so berühmt gewordenen *Todesfuge* entsprechend.<sup>35</sup> In den folgenden 32 Texten bis *SU 1950* hat sich das Verhältnis ungereimter und gereimter Gedichte mit 26 zu drei deutlich verschoben. Einzeln gereimt sind in diesem Zeitabschnitt weitere drei Texte. Und auch die 36 neu hinzugekommenen Gedichte bis *MuG* sind fast ausschließlich nicht (29 Texte) oder nur in einzelnen Versen (drei Texte) gereimt.

Es scheint damit zunächst eine Veränderung im Sinne der erwähnten Hypothesen einer ›Abwendung‹ Celans vom Reim stattzufinden. Jedoch sind die Ursprünge dieser Entwicklung bereits in sehr frühen Texten des Dichters vorhanden, und zwar sicher vor dem Entstehen von *Nähe der Gräber*. Zwei reimlose Gedichte, *Die Wiese im Wald*<sup>36</sup> und *Herbst (Der Abend)*,<sup>37</sup> finden sich sogar schon im Notizbuch von 1943.<sup>38</sup> *Nähe der Gräber* markiert, was die Nutzung von Reimen angeht, also eindeutig

hungsangaben datieren sie meist auf 1943 oder 44, also nicht, wie die Gedichte des Endzyklus, auf zwei Jahre später (vgl. die Apparate zu den Gedichten in der HKA. Bd. 2/3,2, S. 65 ff.).

<sup>33</sup> Zwischen den letzten beiden Sammlungen wäre, den obigen Angaben zufolge, eine weitere Teilung möglich gewesen, die aber zu sehr kleinen Gruppen geführt hätte und deshalb nicht vorgenommen wurde.

<sup>34</sup> Zu diesen Gedichten kann allerdings gesagt werden, dass sie keine in besonderer Weise auffälligen Formmerkmale enthalten. Die ersten sechs Texte – in der HKA als »Übrige Gedichte« gekennzeichnet – ähneln in Form und Aufbau den Texten der Gruppe 1, was in etwa ihren Datierungen entspricht, die übrigen acht Texte variieren in Form und Aufbau etwa wie die der Gruppen 2 und 3.

<sup>35</sup> Gemeint ist das einzelne Reimpaar in den Versen »der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Auge ist blau | er trifft dich mit bleierner Kugel er trifft dich genau« der »Todesfuge« (HKA. Bd. 2/3,1, S. 65 f.).

<sup>36</sup> HKA. Bd. 1,1, S. 131.

<sup>37</sup> Ebd., S. 158.

<sup>38</sup> Vgl. die »Bestandsübersicht Notizbuch 1943«, HKA. Bd. 1,2, S. 61.

keinen ›Wendepunkt‹ in der Lyrik Paul Celans. Allenfalls könnte der Text die neue Begründung für ungereimtes Dichten darstellen.<sup>39</sup> Dies ist jedoch lediglich eine Vermutung, welche an den Gedichten selbst überprüft werden muss.

Nun wurden bezüglich Celans Verwendung von Reimen bisher nur die Wechsel zwischen ungereimten und gereimten Gedichten berücksichtigt. Aufschlussreich sind jedoch auch die Entwicklungen innerhalb der Reimformen selbst, da sich hier deutliche Unterschiede der drei Textgruppen zeigen. Im ersten Block bis 1946 existieren verschiedenste Typen: Paarreime, Kreuzreime, umschließende Reime, teilweise recht kunstvolle Mischformen<sup>40</sup> und sogar gänzlich in Sonettform aufgebaute Gedichte. Am häufigsten ist allerdings bereits hier der Kreuzreim, der sich in knapp der Hälfte der Texte findet. In den Gedichten bis 1950 tauchen lediglich zwei Kreuzreime und eine Mischform auf, womit sich das Spektrum verwendeter Reimformen auf zwei verschiedene Arten reduziert hat. Und auch in der dritten Gruppe sind, wie bereits erwähnt, nur noch vier Texte gereimt, einer davon in Paar-, drei in Kreuzreimen. Insgesamt scheint Celans Austesten formaler Möglichkeiten damit geringer geworden zu sein. Insbesondere der Wegfall von Sonetten und übermäßig komplizierten Mischformen legt eine Loslösung des Dichters von formalen Gerüsten nahe.

Eine möglicherweise vorhandene Problematisierung von Reimen durch Celan würde sich allerdings wohl vorrangig in deren inhaltlicher und kontextueller Verwendung zeigen. Letztere kann unter anderem an den durchgängig gereimten Gedichten nach *Nähe der Gräber* untersucht werden. Woran aber ließe sich eine negative oder problematisierende Verwendungsweise von Reimen festmachen? Joachim Seng etwa konstatiert im *Celan-Handbuch*, die Reime der noch in *MuG* enthaltenen Gedichte nach *Ein Lied in der Wüste* und *Nachts ist dein Leib*<sup>41</sup> seien ausnahmslos »Anspielungen auf die literarische Tradition«<sup>42</sup> und bildeten deshalb den Übergang von einer Infragestellung des Reims in *Nähe der Gräber* zum

<sup>39</sup> Dies ist in etwa die These Wiedemann-Wolfs, welche erst in den Bukarester Gedichten Celans durchdachte, »demonstrative[...] Reimlosigkeit« sieht (vgl. Barbara Wiedemann-Wolf, Antschel Paul – Paul Celan, S. 265), in den früheren Gedichten hingegen nur mehr oder weniger gelungenes »Bemühen um eine Aneignung poetischen Rüstzeugs« (ebd., S. 157).

<sup>40</sup> Etwa im Gedicht »Drüben« mit dem Reimschema a | b | c | b | c | a || d | e | f | e | f | d || a | b | c | b | c || a || (vgl. HKA. Bd. 1,1, S. 85).

<sup>41</sup> Weshalb Seng die beiden Texte von dieser Bewertung ausnimmt, erläutert er an dieser Stelle nicht genauer.

<sup>42</sup> Joachim Seng, Mohn und Gedächtnis, in: *Celan-Handbuch* (s. Anm. 4), S. 58.

»tödlichen Reim«<sup>43</sup> der *Todesfuge*. Auch wenn man mit Seng davon ausgeht, dass tatsächlich alle Reimstrukturen in *MuG* mit Ausnahme der beiden genannten Fälle als Verweise auf die literarische Tradition begriffen werden müssen, stellt sich die Frage, ob solche Anspielungen tatsächlich schon mit einer Abwertung des Reims verbunden sind beziehungsweise den Weg zum »tödlichen Reim« weisen. Man kann es bezweifeln: Es könnten auf diese Art auch lediglich formal-inhaltliche Korrespondenzen entstehen. Ironische Anspielungen allerdings, »übersteigerte« Reimformen müssten schon eher als entsprechende Problematisierungen betrachtet werden. Vorstellbar wären auch eine über das Gedicht hinweg zunehmende Auflösung von Reimen, ihre Ersetzung durch Assonanzen oder sogar explizit formulierte Formkritik. Mit Blick auf diese Aspekte wurden die in den zwei letzten Gruppen noch enthaltenen, also vermutlich nach *Nähe der Gräber* entstandenen, durchgängig gereimten Texte analysiert.<sup>44</sup>

Als Beispiel für die von ihm angenommenen literarischen Anspielungen nennt Seng das Gedicht *So bist du denn geworden*, dessen Form er als Bezugnahme auf das »Kirchenlied«<sup>45</sup> deutet. Diese Interpretation findet sich auch bei Felstiner, welcher zur Begründung auf eine besonders deutliche und dadurch »barock«<sup>46</sup> anmutende Regelmäßigkeit des Textes sowie dessen kurze Verse verweist<sup>47</sup>. Strukturell ungewohnt regelmäßig ist der Text gerade vor dem Hintergrund anderer Gedichte Celans tatsächlich, schon die erste Strophe veranschaulicht dies:

So bist du denn geworden  
wie ich dich nie gekannt:  
dein Herz schlägt allerorten  
in einem Brunnenland,  
[...].<sup>48</sup>

Wie in dieser ersten Strophe enthalten alle Verse des Gedichts jeweils drei Hebungen, ein absolut gleichmäßiger Wechsel von sieben zu sechs beziehungsweise sechs zu sieben Silben ist nach jedem Vers festzustellen. Dieser starre Rhythmus in Kombination mit den von Felstiner hervor-

<sup>43</sup> Theo Buck, Paul Celans *Todesfuge* mit einem Kommentar, Aachen 2002, 2., erw. Aufl., S. 40. Zit. nach Joachim Seng, Mohn und Gedächtnis, in: *Celan-Handbuch* (s. Anm. 4), S. 58.

<sup>44</sup> Es sind die Gedichte »Die Schwelle des Traumes«, »Ein Lied in der Wüste« und »Nachts« in der zweiten Gruppe, »Wie sich die Zeit«, »So schlafe«, »So bist du denn geworden« und »Sie kämmt ihr Haar« in der dritten Gruppe.

<sup>45</sup> Joachim Seng, Mohn und Gedächtnis, in: *Celan-Handbuch* (s. Anm. 4), S. 58.

<sup>46</sup> John Felstiner, Paul Celan (s. Anm. 6), S. 95.

<sup>47</sup> Vgl. ebd.

<sup>48</sup> HKA, Bd. 2/3,1, S. 119.



gehobenen kurzen Zeilen wirkt tatsächlich in gewisser Weise übertrieben. Begreift man das Gedicht als Ansprache einer oder eines Toten,<sup>49</sup> klingt zudem die Aussage »So bist du denn geworden | wie ich dich nie gekannt« plötzlich sarkastisch, lassen sich Text und Rhythmus gemeinsam als *Parodie* auf ein Kirchenlied lesen. Die Reime des Textes allerdings sind nicht, wie Felstiner betont, »streng«,<sup>50</sup> sondern in zwei Fällen, was die Wortpaare »geworden« und »allerorten« zu Beginn, »Brunnen« und »ersonnen«, gegen Ende des Gedichts angeht, sogar unrein. Damit stellt sich die Frage, inwieweit die implizite Formkritik, als die der monotone Rhythmus sich lesen lässt, tatsächlich auch auf den Reim bezogen werden kann, inwieweit der nicht einmal durchgängige Reim tatsächlich noch als Anspielung zu verstehen ist. Doch auch bei einer solchen Lesart des Gedichts als *generelle* ironisierende Nachahmung regelmäßiger Formen muss der Text als Ausnahme in den sieben durchgängig gereimten Gedichten der zweiten und dritten Gruppe gesehen werden. In keinem der anderen Texte finden sich derartig starre und gleichförmige Strukturen; in der Regel sind leichte Variationen in der Silbenanzahl der Verse und der Zahl ihrer Hebungen, oder aber längere Verse festzustellen, in den meisten Fällen beides.

Das gilt auch für *Ein Lied in der Wüste*, dessen zweite Strophe jedoch Voswinckel zu der Feststellung brachte, hier werde der »unschuldige[...] Volksliedton der Romantik« aufgegriffen und »vollends demoliert«. <sup>51</sup> Die Strophe lautet:

Denn tot sind die Engel und blind ward der Herr in der Gegend von Akra,  
und keiner ist, der mir betreue im Schlaf die zur Ruhe hier gingen.

Zuschanden gehau ward der Mond, das Blümlein der Gegend von Akra:  
so blühn, die den Dornen es gleichtun, die Hände mit rostigen Ringen.<sup>52</sup>

Bei genauerer Betrachtung des Textes muss Voswinckels Aussage präzisiert werden: Demoliert wird hier zunächst einmal eine Idylle. Der Mond, das »Blümlein der Gegend von Akra«, ist »zuschanden gehau«, die an seiner Stelle blühenden »Hände mit rostigen Ringen« verdeutlichen, dass friedvolle, beschauliche Naturbilder hier endgültig zerschlagen worden sind. Prinzipiell ließe sich das »Blümlein« auch als Anspielung auf Novalis' »Blaue Blume« und Symbol einer verklärenden Naturdichtung der

<sup>49</sup> Verse wie »dein Herz schlägt allerorten« oder »Du steigst in alle Brunnen | du schwebst durch jeden Schein« legen diese Deutung nahe.

<sup>50</sup> John Felstiner, Paul Celan (s. Anm. 6), S. 95.

<sup>51</sup> Klaus Voswinckel, Paul Celan. Verweigerte Poetisierung der Welt. Versuch einer Deutung, Heidelberg 1974, S. 96.

<sup>52</sup> HKA (s. Anm. 1), Bd. 2/3,1, S. 71.

Romantik verstehen, doch auch dies wäre primär eine Kritik an bestimmten Themen, nicht Formen von Dichtung.<sup>53</sup> Entsprechend bleibt, im Gegensatz zum »Mond«, der Reim bis zum Ende des Gedichts erhalten.

Es können an dieser Stelle nicht alle erwähnten Gedichte der zweiten und dritten Gruppe erläutert werden, doch sei noch auf einen weiteren Text eingegangen, welcher die Varianz auch dieser späteren gereimten Gedichte veranschaulicht und gleichzeitig die längst nicht durchgängige Sprach- oder Formkritik<sup>54</sup> dieser Texte etwas deutlicher macht. Es geht um das Gedicht *So schlafe*. Es beginnt:

So schlafe, und mein Aug wird offen bleiben.  
Der Regen füllt' den Krug, wir leerten ihn.  
Es wird die Nacht ein Herz, das Herz ein Hälmllein treiben –  
Doch ists zu spät zum Mähen, Schnitterin.<sup>55</sup>

und enthält damit unmittelbare Bezüge zum ebenfalls in *MuG* aufgenommenen, jedoch ungereimten Gedicht *Aus Herzen und Hirnen*:

Aus Herzen und Hirnen  
sprießen die Halme der Nacht,  
und ein Wort, von Sensen gesprochen,  
neigt sie ins Leben.

Stumm wie sie  
wehn wir der Welt entgegen:  
unsere Blicke,  
getauscht, um getröstet zu sein,  
[...]<sup>56</sup>

lauten die ersten Verse. Ähnlichkeiten sind schon thematisch vorhanden; in beiden Fällen ist der Tod unmittelbar präsent, einmal als »Schnitterin«, das andere Mal als »Sense«. Versteht man den »Regen«, auch mit Blick auf verschiedenste weitere Texte Celans<sup>57</sup>, als Tränen, so sind in beiden Fällen Sprecher und angesprochene Person offenbar von Trauer bedrückt, spenden sich allerdings auch Trost: Dass die »Hälmllein« oder »Halme«, welche sich ins Leben neigen und gleichsam in ihrem Wachstum unter anderem

<sup>53</sup> Auf das Motiv der »Blauen Blume« wird an späterer Stelle etwas ausführlicher eingegangen, vgl. drittes Kapitel.

<sup>54</sup> Wobei hier ein deutlicher Unterschied zu sehen ist, vgl. ebenfalls drittes Kapitel.

<sup>55</sup> HKA (s. Anm. 1), Bd. 2/3,1, S. 118.

<sup>56</sup> HKA (s. Anm. 1), Bd. 2/3,1, S. 130.

<sup>57</sup> Vgl. etwa »Träne« oder »Weit, wo die Zeit noch im Eschenzweig weilt«, zum Motiv des mit Tränen gefüllten Krugs beispielsweise »Ferne«.

auch Leben darstellen, in beiden Fällen aus »Herzen« sprießen und in der »Nacht« wachsen, zeigt sie als Motive der Liebe oder eher Sexualität, Erotik, welche dem Tod gegenübergestellt werden.<sup>58</sup> Sowohl im ersten wie im zweiten Text werden, einmal mithilfe des Reims, einmal durch andere formale Mittel wie etwa Parallelismen, zusätzliche Bezüge einzelner Worte oder Themen geschaffen.<sup>59</sup> Ironie oder Kritik an solchen Formelementen spielen in den beiden Texten jedoch genauso wenig eine Rolle wie »Anspielungen auf die literarische Tradition« generell.

Das heißt, mit *So bist du denn geworden* existiert ein vermutlich nach *Nähe der Gräber* entstandenes Gedicht Celans, welches sich unter anderem als Parodie fester, zu regelmäßiger Formen verstehen lässt, wenn auch die Unterschiede zwischen Rhythmus und Reim hier genauer beachtet werden sollten. In *Ein Lied in der Wüste* muss diese vermeintliche Formkritik bereits bezweifelt werden, im letzten Beispiel schließlich, *So schlafe*, fehlen für sie jegliche Anhaltspunkte und es werden Themen aufgegriffen, die auch in späteren, ungereimten Gedichten eine Rolle spielen.

Es ist, das muss hinzugefügt werden, allerdings nicht ganz unproblematisch, durchgängig gereimte Gedichte auf eine potentiell negative Bedeutung der Reime hin zu untersuchen. Da Reime eben die Grundstruktur dieser Texte bilden, können sie nicht isoliert in ihrer Position und Verwendungsweise betrachtet werden. Wie »ironisch« ein Text und wie problembehaftet seine Formen wirken, ist nicht immer völlig eindeutig festzulegen und sicherlich auch ein Stück weit abhängig von den Verknüpfungen, die Leserinnen und Leser jeweils herstellen.<sup>60</sup> Etwas leichter fällt die Einordnung einzelner Reimpaare. Wie erwähnt, bleiben sie in Celans Lyrik im Gegensatz zu durchgängig gereimten Gedichten über die Zeit hinweg erhalten. Auch für solche Einzelverbindungen ließe sich, sollte der Reim ab einem gewissen Zeitpunkt eine generell negative Bedeutung be-

<sup>58</sup> Vgl. dazu Joachim Seng, Mohn und Gedächtnis, in: Celan-Handbuch (s. Anm. 4), S. 59. – Er sieht das »Nebeneinander von Tod und Eros« als »wesentliches Merkmal der Gedichte von Mohn und Gedächtnis«.

<sup>59</sup> Beispielsweise werden im ersten Gedicht durch Reime die Verse »Der Regen füllt' den Krug, wir leerten ihn.« und »Doch ists zu spät zum Mähen, Schnitterin.«, verbunden, womit die Feststellung, dass kein Regen, oder, wenn man so will, auch keine Tränen mehr da seien, fast die Funktion einer Begründung für die anschließende »Abweisung« der Schnitterin bekommt. In »Aus Herzen und Hirnen« »sprießen die Halme der Nacht« letztlich – vom Wort »geneigt« – »ins Leben«, parallel dazu lautet Vers sechs »wehn wir der Welt entgegen«, auch hier erscheint die zweite, nachfolgende Aussage durch die erste bedingt – durch das Wachstum der Halme, Liebe oder Sexualität, treten Sprecher(in) und Angesprochene(r) auch wieder stärker vom Tod in die Nähe der Welt.

<sup>60</sup> Anschaulich machen das etwa die in Anmerkung 20 beschriebenen unterschiedlichen Deutungen des Gedichts »Die Zeit wird die Rute aus Weichselholz«.

kommen haben, eine entsprechende Verwendungsweise erwarten. Es wäre beispielsweise möglich, dass sie nur noch in stark negativen Kontexten aufträten, etwa im Zusammenhang mit Tod oder Zerstörung, in irgendeiner Weise bagatellisiert würden oder Ähnliches. Da einzelne Reime deutlich seltener zu finden sind als durchgängige Reimschemata, konnten auch die Gedichte der ersten Gruppe auf solche Verbindungen hin untersucht und so ein zusätzlicher Vergleich der Textgruppen ermöglicht werden.

In der ersten Gruppe finden sich neun einzeln gereimte Texte,<sup>61</sup> in der zweiten und dritten jeweils drei.<sup>62</sup> Dabei ist es natürlich möglich, dass einzelne dieser ›Reime‹ mehr oder weniger zufällig aus der Abfolge der Wörter heraus entstanden. Insbesondere bei zweien der Gedichte wäre dies durchaus vorstellbar: Das eine Mal handelt es sich um einen unreinen, das andere Mal um einen aus zwei sehr häufig auftretenden Wörtern bestehenden Reim.<sup>63</sup> Selbst in solchen Fällen aber entstehen Lautverbindungen der Verse, die von Celan offensichtlich akzeptiert wurden. Gleichzeitig tragen in den meisten genannten Gedichten die Reime deutlich einen Sinn – beispielsweise finden sich Paarungen wie im *Gesang der fremden Brüder*:

Dann schaufeln wir Mond in ihr Grab.

Euch schläfert Mohn *ein*?

Von unserem Schlag  
sinken die Birken,  
der Nächte weißes  
*Gebein*,  
[...]<sup>64</sup>

<sup>61</sup> Es sind die Gedichte »Leise, Geliebte, leise«, »Gesang der fremden Brüder«, »Träne«, »Zwischenspiel«, »Lebenslied«, »Weiß sind die Tulpen«, »Legende«, »Schwarze Flocken« und die »Ballade vom Auszug der Drei«. Bei letzterem sind nur die ersten vier Verse gereimt.

<sup>62</sup> Es sind in der zweiten Gruppe »Halbe Nacht«, die »Todesfuge« und »Corona«, in der dritten »Nachts, wenn das Pendel«, »Der Tauben weißeste« und »Aus Herzen und Hirnen«.

<sup>63</sup> Es sind die Gedichte »Nachts, wenn das Pendel« und »Weiß sind die Tulpen«. Die betreffenden Verse in »Nachts, wenn das Pendel« lauten: »stößt dein Wort zu den Monden des *Herzens* | und dein gewitterhaft blaues |Aug reicht der Erde den Himmel. | | Aus fernem, aus traumgeschwärtztem | Hain weht uns an das Verhauchte« (HKA. Bd. 2/3,1, S. 117, Hervorhebungen H.G.). Sowohl die letzten betonten Vokale wie auch mehrere Konsonanten unterscheiden sich hier also. In »Weiß sind die Tulpen« lautet der ›Reim: ›Die Nacht tauscht Wind für fächernde Hände *ein*. | Sag: | es werden die Falter schwärmen? | Sag: | mein Mund der einzige Kelch *sein?*« (HKA. Bd. 1,1, S. 45, Hervorhebung H.G.).

<sup>64</sup> HKA. Bd. 1,1, S. 35, Hervorhebung H.G.

Hier sind mindestens zwei lautliche Verknüpfungen sehr offensichtlich: »Mond« und »Mohn«, »schläfert [...] ein« und »Gebein«. Einerseits durch Assonanzen, andererseits eben durch den Reim, werden Verbindungen von Nacht, Mond, Schlaf, eventuell auch Schlafmohn, und Tod geschaffen.

Für insgesamt sechs der fünfzehn hier relevanten Gedichte lässt sich eine kontextuelle Verknüpfung mit dem Thema Tod feststellen, wenn diese auch oft nur sehr indirekt vorhanden ist. So heißt es im *Lebenslied*:

So schlaf denn, schlafe: Wimpern sind kein Zeichen *mehr*.  
 Es hat ein Wind dich *quer*  
 gelegt über die Schluchten.  
 Du bist die Brücke, doch du weißt es nicht.

Die Käfer der Nacht  
 kommen.<sup>65</sup>

Hier sind es die »Käfer der Nacht«, die Assoziationen mit Tod oder Verwesung mit sich bringen. Die *Querlegung* des Angesprochenen bietet ihnen, den Käfern, oder, wenn man so will, ihm, dem Tod, die »Brücke«. In der *Ballade vom Auszug der Drei* werden die schon alleinstehend aussagekräftigen Wörter »Hand«, »Land«, »verheert« und »Nibelungenschwert« verbunden, gefolgt von einem zusätzlichen Reimwort »Brand«: »Die rote Wolke weht um unsre *Hand*: | Wir flohen alle aus dem gleichen *Land* | Drei gleiche Feinde hatten unser Land *verheert* | Mit argem *Nibelungenschwert*.«<sup>66</sup> In *Halbe Nacht* folgt auf die Verse »Aus Meerschaum gesponnene Finger taucht sie ins Aug uns: | *eines* will hier noch weinen? | *Keines*. [...]« fast kausal anmutend die Feststellung: »[...] du starbst nicht | den malvenfarbenen Tod.«<sup>67</sup> Damit wird die Tatsache, dass offenbar niemand weint, mit dem Tod in Verbindung gebracht und dieser sogar wörtlich genannt. Letzteres ist auch in der *Todesfuge* der Fall, in welcher es heißt, »der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Auge ist *blau* | er trifft dich mit bleierner Kugel er trifft dich *genau*«<sup>68</sup>. Zuletzt kann man noch den Reim in *Schwarze Flocken* als mit Zerstörung und Tod verbunden betrachten, wenn auch hier wieder das »Gebein« sein Bestandteil ist: »Kind,

<sup>65</sup> HKA. Bd. 1,1, S. 43, Hervorhebung H.G.

<sup>66</sup> HKA. Bd. 1,1, S. 147, Hervorhebungen H.G. Zugegebenermaßen sind auch das Reimpaar »verheert« und »Schwert« sowie das im Folgenden erwähnte Paar »spiel« und »wühl« im »Zwischenspiel« im strengen Sinne unrein, da jeweils leichte Unterschiede in der Aussprache der betonten Vokale existieren. Dies ändert jedoch nichts an den eindeutigen lautlichen Verknüpfungen der genannten Verse.

<sup>67</sup> HKA. Bd. 2/3,1, S. 38, Hervorhebungen H.G.

<sup>68</sup> HKA. Bd. 2/3,1, S. 101, Hervorhebungen H.G.

ach ein Tuch, | mich zu hüllen *darein*, wenn es blinket von Helmen, | wenn die Scholle, die rosige, birst, wenn schneeig stäubt das *Gebein*«. <sup>69</sup>

Wie aber verhält es sich mit den anderen Gedichten? Hier wechselt die Funktion der einzelnen Reimpaarverbindungen. In *Leise, Geliebte, leise* könnte die Paarung beispielsweise als lautliche Darstellung des beschriebenen Echos verstanden werden, wenn es heißt:

Schwermut schlurft über *Kies*;  
in den Wolken  
klettert ein taumelndes Echo,  
das ein Regen verschlug,  
tröstete und losließ.<sup>70</sup>

Im *Zwischenspiel* bekommt der Reim einen teils aggressiven, teils erotischen Anklang, wenn er die Worte »spiel« und »wühl« verbindet:

Spring ins Dunkel: Seide fängt dich auf:  
schwarze Schwester, *spiel* darin

Den splitternden Spiegel der Welt  
hüllt die Nacht in flammenden Samt:  
wilde Schwester, *wühl* darin!<sup>71</sup>

Und in *Corona* lässt sich der Reim als verbindendes wie kontrastierendes Element lesen, wenn er das lyrische Ich und seine Geliebte einer nur mit dem Wort »sie« bezeichneten, fremden Umwelt gegenüberstellt: »Wir *stehen* umschlungen im Fenster, sie *sehen* uns zu von der Straße«. <sup>72</sup> Obwohl, vielleicht auch gerade weil es für seine Umgebung vollkommen sichtbar ist, bleibt das »umschlungen[e]« Liebespaar im Fenster stehen, unbeeindruckt von fremden Blicken – so kann man den Vers und den darin enthaltenen Reim interpretieren. Letzterer ist weder mit Zerstörung verbunden, noch in anderer Form eindeutig negativ besetzt, im Gegenteil verdeutlicht er unter anderem Zusammengehörigkeit.

Nun sind die hier vorgenommenen Interpretationen, was die einzelnen Gedichte betrifft, völlig unzureichend. Hinsichtlich der kontextuellen Verwendung von Reimen lassen sich dennoch einige Dinge feststellen: Einzelne Reime können offensichtlich verstärkt, jedoch längst nicht ausschließlich mit dem Tod in Verbindung gebracht werden. Wo es der Fall

<sup>69</sup> HKA. Bd. 2/3,1, S. 25, Hervorhebungen H.G.

<sup>70</sup> HKA. Bd. 1,1, S. 32, Hervorhebungen H.G.

<sup>71</sup> HKA. Bd. 1,1, S. 40, Hervorhebungen H.G.

<sup>72</sup> HKA. Bd. 2/3,1, S. 60, Hervorhebungen H.G.

ist, bleibt durch detailliertere Textanalysen zu untersuchen, inwieweit tatsächlich die Reimwörter selbst eine negative Bedeutung tragen und wie stark sie lediglich Bestandteil eines der düster oder melancholisch wirkenden Gedichte sind, welche im Werk Celans häufig auftauchen. Zudem existiert auch ein ›neutraler‹ oder positiver Gebrauch einzelner Reimpaare. Den drei Gruppen lassen sich keine spezifischen Verwendungen gereimter Verse zuordnen, damit ist nicht einmal eine tendenziell zunehmende Problematik des Reims erkennbar. Diese Ergebnisse sind vergleichbar mit denen der Analysen durchgängig gereimter Gedichte: Zwar können hier zumindest in einem der untersuchten Texte Reime oder eher regelmäßige Formen als ironisiert und negativ verwendet betrachtet werden, jedoch lassen sich gleichermaßen gegensätzliche Beispiele finden.

Die bisherigen Ergebnisse weisen damit nicht auf einen für Celan pauschal negativ besetzten Reim hin. Eher scheint es, als habe der Dichter einige Zeit lang nach einer ihm angemessen erscheinenden Form für seine Texte gesucht. Während er in den frühesten Gedichten offensichtlich noch die verschiedensten Möglichkeiten von ›Reimgerüsten‹ austestet, löst er sich später zunehmend von ihnen und schließlich von durchgängigen Reimschemata selbst, integriert dabei möglicherweise in Einzelfällen form- oder sprachkritische Aspekte in seine Texte, ebenso aber gänzlich gegenteilige.

Gestützt werden diese Annahmen durch weitere formale Entwicklungen, welche vor allem das Versmaß, die Nutzung von Langzeilen und die Länge der Gedichte betreffen. Was ersteres angeht, findet sich in den 128 Gedichten der frühesten Gruppe 50 Mal jambisches Versmaß, 14 Mal trochäisches, immerhin 28 Mal ein nicht eindeutig zuzuordnendes, unregelmäßiges und in 36 Fällen ein weitgehend durchgängiger Daktylus. Das relativ breite Spektrum an Versmaßen erinnert an das unterschiedlicher Reimformen, welches sich bereits in den bisherigen Analysen als charakteristisch für die früheste Lyrik Celans zeigte. Hingegen sind in den 32 neu hinzugefügten Gedichten der zweiten Gruppe die Versmaße deutlich anders verteilt: Nur drei Mal tauchen Jamben und Trochäen auf, auch ist nur ein Gedicht nicht eindeutig einem Schema zuzuordnen. In 28 Texten verwendete Celan den Daktylus. Statt einer so deutlichen Dominanz eines Versmaßes zeigt sich schließlich in den letzten 36 Gedichten wieder eine etwas größere Varianz der Formen. Allerdings verteilen sich auch hier hauptsächlich Daktylen (in 18 Fällen) und Jamben (in 14 Fällen) auf die Texte.

Das Versmaß betreffend lässt sich damit insgesamt eine eindeutige Entwicklung von der ersten zur zweiten Gedichtgruppe feststellen; wieder wird eine bereits zuvor bekannte Form verstärkt verwendet. In der letzten

Gruppe ist diese Tendenz nicht verschwunden, jedoch deutlich schwächer ausgeprägt.

Als zweite Auffälligkeit wurden Veränderungen in der Nutzung von Langzeilen genannt; dies bezieht sich zunächst auf den sehr frühen Begriff der Langzeile im Althochdeutschen. Dem *Killy Literaturlexikon* zufolge ist letztere

aus zwei Elementen, An- u. Abvers, gefügt, deren Einheit durch den gleichklingenden Anlaut mehrerer Wörter (Stäbe) in An- u. Abvers hörbar wird. Es staben gleiche Konsonanten bzw. alle Vokale miteinander. Im An- wie im Abvers gibt es je zwei Positionen, Stäbe zu setzen; sie bilden die (Haupt-)Hebungen. Die Langzeile konstituiert sich erst dadurch, daß wenigstens eine der beiden (Haupt-)Hebungen des Anverses stabend mit einer, gewöhnlich der ersten (Haupt-) Hebung des Abverses verbunden ist [...].<sup>73</sup>

Stäbe wurden zudem in frühen Langzeilengedichten fast ausschließlich von stark bedeutungstragenden Wörtern gebildet, hauptsächlich Nomina, etwas seltener Verben, Adjektiven oder Adverbien, kaum jedoch von Konjunktionen, Präpositionen oder weiteren Wortarten.<sup>74</sup> Bereits nach einer solchen relativ engen Definition lassen sich Langzeilen mehrfach im Frühwerk Celans finden, sie tauchen sogar schon in den Bukowiner Texten bis 1944 auf. So heißt es beispielsweise in der *Hieroglyphe*: »Aber die Äste, die Abendwind malten? | [...] | Weiß war dein Wandeln, weiß war dein Walten«<sup>75</sup>, in der *Geisterstunde*: »Es wirbelt weiter. Wunder toben wach«,<sup>76</sup> oder in der *Ballade von der erloschenen Welt*: »[...] die Arme der Krieger? Das atmende Antlitz?«.<sup>77</sup> Wie auch in diesen Beispielen werden in den meisten der relevanten Gedichte die Langzeilen durch *einzelne* Verse gebildet. Solche sind bereits in 25 Texten der ersten Gruppe enthalten, in 23 der zweiten und in neun der dritten. Zusätzlich umfasst vor

<sup>73</sup> Ursula Hennig, *Metrik und Versgeschichte (Mittelalter)*, in: *Killy Literaturlexikon*, hrsg. von Volker Meid. Bd. 14. Gütersloh/München 1993, S. 77-91; S. 78.

<sup>74</sup> Vgl. ebd. oder Christian Wagenknecht, *Deutsche Metrik. Eine historische Einführung*, 5. Aufl., München 2007, S. 44.

<sup>75</sup> HKA. Bd. 1,1, S. 49, Hervorhebungen H.G. In diesem Fall (weitere Gedichte sind nicht betroffen) wurde der Buchstabe »ä« als Vokal gewertet, auch wenn es ihn in dieser Form im Althochdeutschen natürlich noch nicht gab: Sowohl die Wiederholung des »a«, teils mit, teils ohne Umlaut, wie auch der folgende, ebenfalls aufgeführte Vers »Weiß war dein Wandeln [...]«, unterstreichen den Aufbau des Verses als Langzeile. »Einfache Wiederholungen von Wörtern (wie »weiß«) wurden hingegen nicht als Stabreime betrachtet.

<sup>76</sup> HKA. Bd. 1,1, S. 60, Hervorhebungen H.G.

<sup>77</sup> HKA. Bd. 1,1, S. 148 f., Hervorhebungen H.G.



allem die erste Gruppe einzelne Gedichte, in welchen Langzeilen sich durch jeweils *zwei* Verse konstituieren:

Dann muß ich meine Fluren erst mit Tau,  
dann, über Tag, mit Tränen überfluten..  
Und seltsam werden mir die Haare grau,  
wie vor dir silbern einst die Haselruten.<sup>78</sup>

lautet beispielsweise eine Strophe des bereits im Notizbuch von 1943 enthaltenen Gedichts *Die Märchenfluren*.

Insgesamt steigt die Häufigkeit der Langzeile von der ersten zur zweiten Textgruppe stark an, nimmt später aber wieder ab. Die Ähnlichkeiten zur Verwendung des Daktylus sind eindeutig. Das bedeutet jedoch nicht, dass die beiden Merkmale ausschließlich zusammen auftreten – vielfach findet man sie auch einzeln, wie bereits die obigen Beispiele andeuten.

Mit Daktylen und Langzeilen verhält es sich offensichtlich ähnlich wie mit den ungereimten Gedichten: Auch wenn sie erst ab der zweiten Textgruppe in größerer Zahl vorkommen, liegen ihre »ersten Versuche« doch schon in der früheren Lyrik Celans.

Dies verdeutlicht unter anderem, dass die Feststellungen Barbara Wiedemann-Wolfs bezüglich der Langzeilen und Daktylen in Celans Werk nicht schlüssig sind. Ihr zufolge sind die daktylischen Langzeilen erste Schritte einer »Überwindung«<sup>79</sup> des in *Nähe der Gräber* problematisierten Reims, da sie seinen »Anteil [...] an der Gesamtwirkung des Gedichts«<sup>80</sup> reduzierten. Laut Wiedemann-Wolf beginnt diese »Überwindung« am »Ende der Bukowiner Zeit oder später«<sup>81</sup> mit dem Auftauchen des kreuzgereimten Vierzeilers mit daktylischen Langzeilen.<sup>82</sup> Von den Bukowiner Gedichten entspreche nur eines diesem »Bautyp«,<sup>83</sup> nämlich *Russischer Frühling*, und hier sei die Form lediglich eine »Anspielung auf das Nibelungenlied«.<sup>84</sup> In den nachfolgenden Texten aber führe »gerade die Kombination des regelmäßigen Daktylus mit der Langzeile«<sup>85</sup> zu langen, monoton wirkenden Versen und infolgedessen zu einer Abschwächung des Reims.

<sup>78</sup> HKA. Bd. 1,1, S. 117.

<sup>79</sup> Barbara Wiedemann-Wolf, Antschel Paul – Paul Celan (s. Anm. 7), S. 172.

<sup>80</sup> Ebd.

<sup>81</sup> Ebd., S. 171.

<sup>82</sup> Vgl. ebd.

<sup>83</sup> Ebd. Unter das »Bukowiner Werk« fallen bei Wiedemann-Wolf unter anderem das Typoskript und Manuskript von 1944 (vgl. ebd, S. 20).

<sup>84</sup> Ebd., S. 171.

<sup>85</sup> Ebd.

Insbesondere im Zusammenhang mit einer solchen Hervorhebung der Wirkung daktylischer Langzeilen *an sich* bleibt fraglich, warum ausgerechnet ihre Kombination mit kreuzgereimten Vierzeilern eine »neue Entwicklung« und sogar die »Überwindung« des Reims darstellen sollte. Zwar existieren Gedichte dieses Typs, deren Verse ihrer Silbenzahl nach verhältnismäßig lang sind; *Ein Lied in der Wüste* ist ein Beispiel. Doch Daktylen, Langzeilen und auch ihre Kombinationen sind bereits im Bukowiner Werk Celans mehrfach vorhanden, Beispiele dafür wurden mit der *Hieroglyphe* oder der *Ballade von der erloschenen Welt* bereits genannt. Einzeln finden sich beide Merkmale zudem schon im Notizbuch von 1943, also längst vor den vermeintlichen poetologischen Reflexionen in *Nähe der Gräber*. Das ebenfalls im Notizbuch enthaltene Gedicht *Die Wiese im Wald* könnte man sogar als ein erstes, allerdings metrisch etwas unregelmäßiges Austesten der daktylischen Langzeile lesen, wenn es darin, neben verschiedenen Alliterationen, heißt: »Den Stern vergrub ich sehr tief, einen Speerwurf von hier«. <sup>86</sup>

Die Entwicklung der daktylischen Langzeile beginnt also bereits in sehr frühen Gedichten Celans – und darin, dass sie einen Schritt des Dichters in die »Eigenständigkeit« <sup>87</sup> darstellt, kann man Wiedemann-Wolf durchaus zustimmen. Über diesen Gewinn an Eigenständigkeit hinaus sollte in die Form aber nichts hineininterpretiert werden. Zunächst einmal gibt es keine Belege dafür, dass sie ausschließlich mit »Totentanzrhythmus« <sup>88</sup> und Erinnerungen an den Holocaust <sup>89</sup> verbunden sein sollte.

Die dritte formale Entwicklung von Celans Frühwerk an betrifft die Längenvariation der Gedichte, also die Variation in der Anzahl ihrer Verse. Sie wird als Grafik deutlicher als in der reinen Beschreibung und sei deshalb hier zunächst kurz dargestellt: <sup>90</sup>

<sup>86</sup> HKA. Bd. 1,1, S. 131.

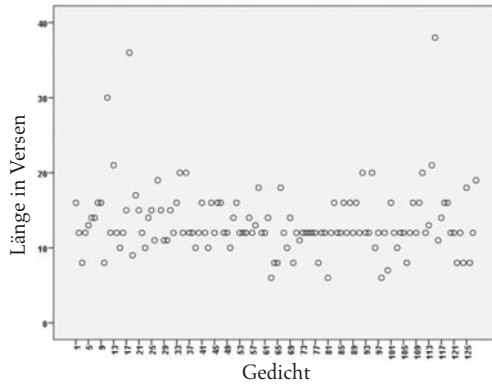
<sup>87</sup> Barbara Wiedemann-Wolf, Antschel Paul – Paul Celan (s. Anm. 7), S. 178.

<sup>88</sup> Ebd., S. 172.

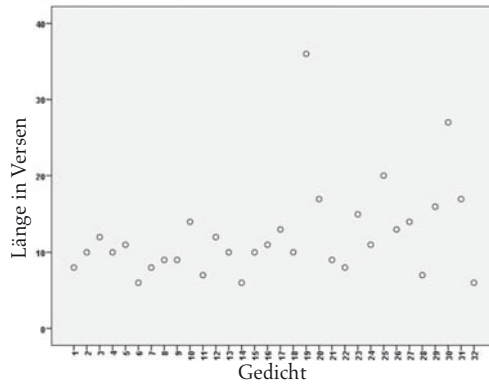
<sup>89</sup> Vgl. ebd.

<sup>90</sup> Die Graphiken wurden jeweils auf eine Breite gestaucht, um die Vergleichbarkeit zu erleichtern.

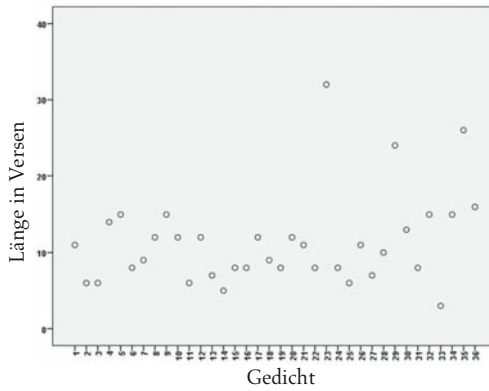
Gruppe 1 (128 Gedichte):



Gruppe 2 (36 Gedichte):



Gruppe 3 (36 Gedichte):



Es zeigt sich eine deutliche Veränderung von der ersten zur zweiten Gruppe: Im ersten Block liegt die Länge von fast drei Viertel der Gedichte zwischen zehn und 16 Versen, über 39 Prozent bestehen sogar aus genau zwölf Stück. In der zweiten Gruppe hingegen lässt sich bei Weitem keine so eindeutige Verteilung mehr feststellen, höchstens eine leichte Tendenz zu kürzeren Gedichten. Und auch die letzten Texte zeichnen sich durch starke Längenvariationen aus.

Die stärker werdenden Längenschwankungen legen erneut nahe, dass Celan sich immer mehr von festen oder typischen Strukturen löste. Das passt zum Wegfall durchgängiger und zum Erhalt einzelner Reime. In eine ähnliche Richtung, nämlich in die eines stärkeren Strebens nach formaler Eigenständigkeit, weisen prinzipiell auch Daktylen und Langzeilen: Zunächst einmal stellen beide Merkmale wie auch ihre Kombinationen Neuerungen im Werk Celans dar. Doch auch sie müssten, in hauptsächlicher oder gar ausschließlicher Verwendung, mit der Zeit typisch beziehungsweise zum festen Schema werden. Die in diesem Bereich nach einer Weile ebenfalls wieder stärker werdende Variation der Formen ist insofern plausibel.

#### DAS »REIM«-WORT IM KONTEXT

Bisher konnte keine eindeutige kontextuelle Verwendung einzelner Reime festgestellt werden. Doch wie steht es mit dem *Wort* »Reim« und seinen Formen? Auch sie tauchen in verschiedenen Gedichten auf; *Tulpen*, *Aus der Tiefe* und *Nähe der Gräber* aus den hier analysierten Gedichtsammlungen gehören dazu. Außerdem sind entsprechende Wörter enthalten in *Ein Wurfholz*, *Wohin mir das Wort*, *Und mit dem Buch aus Tarussa*, *Großes Geburtstagsblaublau mit Reimzeug und Assonanz*, *Seelenblind* und *Fertigungshalle*.

In diesen Texten finden sich durchaus auch negative Verwendungen von »Reim«-Wörtern. *Großes Geburtstagsblaublau mit Reimzeug und Assonanz* beispielsweise verweist schon im Titel auf das Formelement Reim und verbindet es mit einer Anspielung auf sinnloses Gerede – »Bla-bla«. Auch im Gedicht *Fertigungshalle* könnte man den Reim als ein Formmerkmal verstehen, welches sich durch Unnatürlichkeit und Künstlichkeit auszeichnet. Es heißt hier:

Blendeffekte, im Dämmer,  
[...]

das Schutzwort  
im Überdruckhelm,  
ein Zeichen im Satz  
als Frischluftgerät.

Schweißung der Seelen, Kurzlicht.

In den Boxen:  
Beatmung  
des reimigen, schönen  
Metallbals.<sup>91</sup>

Indem der Metallbals »beatmet« wird, erhält man ihn anscheinend maschinell am Leben, nachdem er vermutlich auch erst in der »Fertigungshalle« hergestellt worden ist. Auch die im gleichen Zusammenhang stattfindende »Schweißung der Seelen« ruft natürlich stark negative Assoziationen hervor, etwa die einer Zerstörung des Menschlichen, Seelischen durch ›Gereimtes‹, vermeintlich Schönes – prinzipiell kann man das Gedicht relativ gut im Sinne eines für Celan »schmerzlichen« Reims verstehen.

Es existieren jedoch auch Verwendungen der »Reim«-Worte, welche sich überhaupt nicht auf das *formale* Merkmal beziehen. So etwa im Gedicht *Seelenblind*. Die erste Strophe lautet:

Seelenblind, hinter den Aschen,  
im heilig-sinnlosen Wort,  
kommt der Entreimte geschritten,  
den Hirnmantel leicht um die Schultern,  
[...].<sup>92</sup>

Schon das »heilig-sinnlose Wort« in dem der »Entreimte« sich bewegt, assoziiert die Begriffe »Reim« und »Sinn« oder auch »Verstehen«. Der Titel *Seelenblind* verweist auf die Agnosie, ein medizinisches Phänomen des Nicht-Erkennens von Dingen trotz vorhandener Sehfähigkeit.<sup>93</sup> Der »Ent-

<sup>91</sup> HKA. Bd. 9,1, S. 69.

<sup>92</sup> HKA. Bd. 8,1, S. 81.

<sup>93</sup> Vgl. Agnosie, in: Pschyrembel. Psychiatrie, Klinische Psychologie, Psychotherapie, hrsg. von Jürgen Margraf und Franz J. Müller-Spahn, Berlin / New York 2009, S. 18.

reimte«, »Seelenblinde« kann Dinge nicht mehr verstehen, nicht mehr richtig zuordnen. Und er wiederum kommt »im heilig-sinnlosen Wort« geschritten: Der *Entreimte* hat auch keine *sinn-volle* Sprache mehr.

Natürlich ist dies nur ein mögliches Verständnis eines erneut nicht einmal vollständig besprochenen Textes. Im Grunde soll damit aber nur ein Hinweis gegeben werden auf eine völlig andere Interpretation des Gedichts *Nähe der Gräber*: Auch hier muss der Reim nicht notwendigerweise als Formelement verstanden werden, sondern kann gleichermaßen den ›Sinn-Raum‹ und ›Sprach-Raum‹ des Deutschen im Allgemeinen bezeichnen. Hugo Bekker etwa sieht in den beiden Versen keine Problematisierung eines spezifischen Formelements Reim, sondern vielmehr die generelle Infragestellung deutscher Dichtung nach dem Holocaust.<sup>94</sup> *Nähe der Gräber* setzt er vor allem in Bezug zu den Gedichten *Ein Rosenkelch*, *Russischer Frühling* und *Todesfuge*. In den ersten beiden taucht der Begriff der »blauen Blume« auf, von Bekker als Symbol für das Schreiben von Gedichten verstanden. »Erst wenn die schwarze nicht fehlt, die mein Herz mir gezogen, | blendet kein Strahl mir das Aug und kein Feuer versengt mir die Braue, | [...] | Erblickt, die vor schwarzen Rosen sich fürchtet, die blaue.«<sup>95</sup> lauten die entsprechenden Verse in *Ein Rosenkelch*, in *Russischer Frühling* wird die Blume in eine Frage eingebunden: »Gestürzt ist der Helm voller Blut: welche Blume soll blühen? | Die rote, die ich dir gab, die Die blaue, die ich bekam?«<sup>96</sup> In der *Todesfuge* wiederum ist es »Margarete«, mit deren Nennung und Anspielung auf Goethes Gretchen für Bekker auch die Frage nach deutschen Texten wieder aufgegriffen wird. Auf diese Weise lassen sich durchaus Verbindungen zwischen den drei zitierten Gedichten herstellen, doch bestehen diese nicht in einer Kritik an bestimmten Formelementen – zwei der Gedichte sind noch ganz in Reimform verfasst und im ungerimten dritten wiederum, der *Todesfuge*, ist die Problematik ja offensichtlich erhalten wie zuvor – sondern zielen, viel genereller, ab auf »the problem of writing poetry, in German.«<sup>97</sup>

Wenn der »Reim« aber gar kein Formelement bezeichnet, erklärt er natürlich auch nicht den Wegfall eines solchen. Selbst der Ausgangspunkt der Hypothese vom »schmerzlichen Reim« muss somit hinterfragt werden.

<sup>94</sup> Vgl. Hugo Bekker, Paul Celan. *Studies in His Early Poetry*, Amsterdam/New York 2008, S. 143 f.

<sup>95</sup> HKA (s. Anm. 1), Bd. 1,1, S. 165.

<sup>96</sup> HKA (s. Anm. 1), Bd. 1,1, S. 123.

<sup>97</sup> Hugo Bekker, Paul Celan (s. Anm. 94), S. 143.

## FAZIT

Es kann und soll abschließend keine Interpretationsanleitung für Reime in den Texten Paul Celans gegeben werden. Eine ›Nicht-Interpretations-Anleitung‹ ist vielleicht möglich.

Zwischen den frühesten Gedichten und *Mohn und Gedächtnis* bestehen ohne Frage deutliche Unterschiede. Zu diesen zählt auch, dass sich im letzteren Band kaum noch Reime finden. Und nun existiert passenderweise ein Gedicht, welches anscheinend ausgerechnet die Problematik solcher Reime thematisiert.<sup>98</sup> Was kann man daraus schließen? Zunächst einmal gar nichts.

Natürlich ist es gerade bei Celan naheliegend und teilweise sogar hilfreich, Verknüpfungen zwischen ihm, dem Dichter, und dem lyrischen Ich seiner Texte zu ziehen. Er hat selbst betont, wie sehr alle Gedichte »gestaltgewordene Sprache eines Einzelnen«<sup>99</sup> seien. Die *Gleichsetzung* der zwei Instanzen aber hat im Zweifelsfall nicht ein erweitertes, sondern eher ein eingeschränktes Verständnis von beiden zur Folge. In diesem Fall der Reimverwendung führt es zu den Aussagen, Celan »problematisier[e]«<sup>100</sup> den Reim generell, dieser werde zum »bloßen Plunder«<sup>101</sup> für den Dichter, oder gar zur »Verfälschung«<sup>102</sup> und sei somit auch im einzelnen Auftreten lediglich »kontrapunktisch[es]«<sup>103</sup> Element in dessen Lyrik.

Tatsächlich lassen sich die genannten Behauptungen in dieser Radikalität anhand der Gedichte Celans nicht belegen. Im Gegenteil nutzt dieser den Reim in verschiedenster Weise, ob als Symbol eines Echos, eines gezielten Schusses oder der Zusammengehörigkeit zweier Liebender.<sup>104</sup> Reime werden nicht »Plunder«,<sup>105</sup> sondern immer stärker Werkzeug Celans. Das wiederum passt zu verschiedensten weiteren, zeitnah zur Reduktion von Reimen stattfindenden, strukturellen und metrischen Entwicklungen in seiner Lyrik, welche alle in eine Richtung weisen, nämlich auf eine zunehmende Loslösung von festen Formen hin, auf Eigenständigkeit und formale Freiheit.

<sup>98</sup> Wobei sich gezeigt haben sollte, dass diese Bedeutung des Reims nicht feststeht.

<sup>99</sup> Paul Celan, *Der Meridian*. Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises 1960, Frankfurt a. M. 1961, S. 17.

<sup>100</sup> Barbara Wiedemann-Wolf, *Antschel Paul – Paul Celan* (s. Anm. 7), S. 172.

<sup>101</sup> Klaus Voswinkel, *Paul Celan. Verweigerte Poetisierung der Welt* (s. Anm. 51), S. 40.

<sup>102</sup> Ebd., S. 41.

<sup>103</sup> Joachim Seng, *Mohn und Gedächtnis*, in: *Celan-Handbuch* (s. Anm. 4), S. 58.

<sup>104</sup> Deutungsmöglichkeiten der einzelnen Reime in »Leise, Geliebte, leise«, der »Todesfuge« und »Corona«, s. o.

<sup>105</sup> Klaus Voswinkel, *Paul Celan. Verweigerte Poetisierung der Welt* (s. Anm. 51), S. 40.

Die aus der Bedeutungsvielfalt des Reims entstehenden Interpretationsspielräume lassen sich jedoch nur nutzen, wenn sie nicht von vornherein durch feste Bedeutungszuweisungen der Gedichte aufgrund nur in Einzelfällen belegter Generalaussagen zu Celans Lyrik verbaut werden. Damit soll nicht abgestritten werden, dass der Dichter sich offenbar immer wieder Gedanken über seine Sprache und deren Verwendung gemacht hat. Es ist gut möglich, dass diese Sprache auch durch die Zeit des Holocaust verändert worden ist, Celan selbst sah es offensichtlich so. In seiner Rede bei der Entgegennahme des Literaturpreises in Bremen sagte er etwa, seine Sprache sei »durch die tausend Finsternisse todbringender Rede« gegangen und »wieder zutage [ge]treten, ›angereichert‹ von all dem«. <sup>106</sup> Es soll auch in keiner Weise bestritten werden, dass Celan möglicherweise zu gewissen Zeiten Reime als problematisch empfunden haben könnte. Diese jedoch in der gesamten späteren Lyrik Paul Celans generell als »problematisiert« <sup>107</sup> anzusehen, ist nicht belegbar: Der größte Teil seiner Gedichte trägt eine solche Deutung nicht, wird, im Gegenteil, durch diese unzulässig vereinfacht.

Auch dann, wenn bestimmte Interpretationen von Gedichten Celans vor dem Hintergrund der Kenntnisse seiner Lyrik oder biografischer Daten konsequent und naheliegend erscheinen, können die Verständnismöglichkeiten der Texte letztlich nur aus diesen selbst erschlossen werden. Vielleicht hat der Dichter den wichtigsten Hinweis zur Interpretation seiner ›Ungereimtheiten‹ somit schon gegeben. Zu Israel Chalfen soll er einmal gesagt haben: »Lesen Sie! Immerzu nur lesen, das Verständnis kommt von selbst.« <sup>108</sup>

<sup>106</sup> Paul Celan, Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen, in: Ders., Gesammelte Werke in fünf Bänden, hrsg. von Beda Allemann und Stefan Reichert unter Mitwirkung von Rolf Bücher. 3. Bd.: Gedichte III, Prosa, Reden, Frankfurt a. M. 1983, S. 185-186; S. 186.

<sup>107</sup> Barbara Wiedemann-Wolf, Antschel Paul – Paul Celan (s. Anm. 7), S. 172.

<sup>108</sup> Israel Chalfen, Paul Celan. Eine Biographie seiner Jugend (s. Anm. 6), S. 7.