



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea magistrale

in Lingue e letterature europee, americane e postcoloniali  
(ordinamento ex D.M. 270/2004)

Percorso: Germanistica

Tesi di Laurea

## **„Den 20. Jänner ging Lenz durchs Gebirg“**

**Die Rezeption von J. M. R. Lenz bei Paul Celan**

### **Relatore**

Ch.mo Prof. Claus Kurt Zittel

### **Correlatore**

Ch.mo Prof. Luca Crescenzi

### **Laureanda**

Erika Maria Sottile

Matricola 873924

### **Anno Accademico**

2022/2023



# Inhaltsverzeichnis

1. Abstract .....	5
2. Vorwort.....	6
3. Einleitung: Celan als Leser, Celan als Autor .....	7
2. Die Rezeptionsgeschichte von J. M. R. Lenz: Eine unterschätzte Figur .....	14
2.1. Lenz und Goethe.....	15
2.2. Die Berichte von Johann Friedrich Oberlin .....	17
2.3. Lenz-Rezeption nach Büchner: Ein wahnsinniger Dichter.....	18
2.3.1. Georg Büchners Interesse an Lenz .....	18
2.3.2. Georg Büchners Lenz-Rezeption.....	19
2.4. Lenz in der Forschung: „Die Wunde Lenz“ .....	21
3. Die Lenz-Rezeption bei Paul Celan.....	24
3.1. Stimmen, die sich miteinander mischen .....	24
3.2. Eine nichtlineare Rezeption.....	26
4. Vor 1960 .....	28
4.1. <i>Stimmen</i> (1959).....	29
4.1.1. „Komm <i>auf den Händen</i> zu uns“ .....	30
4.1.2. Die vielen Stimmen .....	32
4.1.3. Der Nasselweg und Celans Märchenrepertoire .....	33
4.2. <i>Gespräch im Gebirg</i> (1959-1960).....	36
4.2.1. Lenzens Spuren.....	36
4.2.2. Stein und Dichtung.....	39
4.2.3. Lyrik nach Auschwitz?.....	43
4.2.4. Titelwechsel .....	44
4.2.5. Judentum und Wahnsinn .....	47

4.2.6. Annäherungen zum <i>Meridian</i> und zu <i>Tübingen, Jänner</i> .....	48
5. Nach 1960 .....	55
5.1. Hans Mayers Büchner-Seminar .....	55
5.2. <i>Der Meridian</i> (1960) .....	57
5.2.1. Celans Auffassung von Kunst.....	57
5.2.2. Das „Gegenwort“ als Dichtung .....	63
5.2.2.1. Lucile Desmoulins.....	63
5.2.2.2. J.M.R. Lenz .....	65
5.2.3. Eine absolute Dichtung? .....	67
5.2.4. Zeit und Ort der Dichtung.....	71
5.3. <i>Tübingen, Jänner</i> (1961).....	77
5.3.1. Ein Gestaltengeflecht.....	78
5.3.1.1 Friedrich Hölderlin.....	78
5.3.1.2. Büchners <i>Woyzeck</i> .....	84
5.3.1.3. J. M. R. Lenz .....	86
5.3.2. Die früheste Fassung.....	87
6. Schlussbetrachtungen .....	91
7. Literaturverzeichnis.....	95
7.1. Siglenverzeichnis der Primärliteratur.....	95
7.2. Weitere Primärliteratur.....	95
7.3. Sekundärliteratur .....	98
7.4. Internetquellen.....	103
8. Abbildungsverzeichnis .....	105

*A Francesco e alla mia famiglia: grazie.*

## 1. Abstract

Ziel dieser Arbeit ist es, die Rezeption von J. M. R. Lenz bei Paul Celan zu analysieren. Untersucht werden nicht die Werke von Lenz, sondern seine Figur, d. h. das, was Celan von Lenz durch G. Büchners Erzählung *Lenz* rezipiert hat, die allen hier analysierten und in chronologischer Reihenfolge vorgestellten Werken zugrunde liegt, nämlich dem Gedicht *Stimmen*, dem Prosatext *Gespräch im Gebirg*, der Rede zur Verleihung des Büchner-Preises *Der Meridian* und dem Gedicht *Tübingen, Jänner*. Büchners Erzählung ist für Celan die einzige Quelle seiner Lenz-Rezeption und kann daher mit einem „Filter“ für das Verständnis von Lenz verglichen werden; Viele andere Autoren der deutschen Literatur, wie z. B. B. Brecht, haben Lenz auch durch Büchner rezipiert. Büchner ließ sich seinerseits für seinen *Lenz* vor allem von zwei Quellen inspirieren, nämlich von den autobiographischen Schriften J. W. von Goethes, der Lenz noch zu Lebzeiten persönlich gekannt hatte, und von den Berichten des Philanthropen J. F. Oberlin, der sich während der Wochen, die Lenz in Walderbach (20. Januar-8. Februar 1778) im Griff seiner Wahnvorstellungen verbrachte, um ihn kümmerte. Büchner hat jedoch die Geisteskrankheit von Lenz stark betont und gewissermaßen einen „Mythos“ geschaffen, nämlich den eines Menschen, der den Wahnsinn symbolisiert, auf den sich Celan und andere große Namen der deutschen Literatur bezogen, wenn sie auf Lenz verwiesen. In welchen Formen die Lenz-Figur bei Celan dekliniert wird, wird daher untersucht.

## **2. Vorwort**

Die gesamte Erstellung dieser Masterarbeit wäre nicht möglich gewesen, ohne die großartige Gelegenheit, dank eines Stipendiums einige fruchtbare Forschungswochen im Juni 2023 im Literaturarchiv in Marbach am Neckar zu verbringen. Neben der Fülle an Quellen, die im Marbacher Archiv aufbewahrt werden, hatte ich die außergewöhnliche Gelegenheit, einige Manuskripte Celans zu sehen, von denen eines auch in dieser Arbeit zitiert wird.

Diese für mich so entscheidende Erfahrung, die mein erster Zugang zur Forschung war, werde ich nie vergessen. Mein Dank gilt allen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Archivs in Marbach am Neckar und Herrn apl. Prof. Dr. Claus Zittel, der mich zu dieser Erfahrung ermutigt hat. Ein besonderer Dank gilt auch Herrn Prof. Dr. Luca Crescenzi für seine Unterstützung als Zweitgutachter.

### 3. Einleitung: Celan als Leser, Celan als Autor

ich finde... einen *Meridian*.<sup>1</sup>

Im Herbst 1960 sprach Celan diese Worte anlässlich der Verleihung des Büchner-Preises, wobei er sich weniger auf den hessischen Dramatiker als auf den ihm nahestehenden J. M. R. Lenz bezog. „Ein Meridian“ ist unter dieser Perspektive etwas, das am Ausgangspunkt beginnt und dorthin zurückkehrt, nämlich eine imaginäre Linie, die zwei geografisch – und zeitlich – entfernte Orte miteinander verbindet. In einem unaufhörlichen „Dialog“, der sich durch sein Werk zieht und der in dieser Arbeit analysiert wird, bezieht sich Celan so auf J. M. R. Lenz, seinen poetischen Gesprächspartner, mit dem er sich nach eigenem Bekunden identifiziert.<sup>2</sup> Daher ist es Ziel dieser Arbeit, die Elemente des „Dialogs“ zwischen diesen beiden literarischen Figuren zu verdeutlichen.

Die Bezugnahme auf die „dialogische“ Dimension geht auf den Beitrag von Sandro Zanetti *Poetische Zeitgenossenschaft*<sup>3</sup> zurück, der für die Verfassung der vorliegenden Arbeit von grundlegender Bedeutung ist. In seinem Beitrag hinterfragt Zanetti die von Celan sowohl im *Meridian* als auch in der *Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen* bereits angedeutete Möglichkeit, einen „poetischen Dialog“ mit einer anderen literarischen Figur herzustellen, d. h. ohne jegliche zeitliche bzw. chronologische Grenzen „poetisch“ sprechen zu können. Die Möglichkeit einer poetischen Zeit, in der also literarische Figuren miteinander „sprechen“ können, ist, wie noch zu zeigen sein wird, auch die methodische Prämisse der vorliegenden Arbeit; Dennoch geht es in Zanettis Beitrag nicht speziell um die Lenz-Rezeption bei Celan, sondern um das Thema der poetischen Zeitgenossenschaft in einem weiteren Sinne.

---

<sup>1</sup> Celan, Paul, *Der Meridian*, in *Gesammelte Werke. In sieben Bänden*, hrsg. v. Beta Alleman, Rolf Bücher, und Stefan Reichert, Bd. 3: Gedichte 3. Prosa. Reden, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2000, S. 202. Im Folgenden wird dieser Text nach dieser Ausgabe unter der Sigle „DM“ zitiert.

<sup>2</sup> Vgl. Anm. 59. Über Lenz schreibt Celan im *Meridian*, er sei sich selbst bei der Annäherung an diese Gestalt begegnet. [Anm. d. Verf.]

<sup>3</sup> Zanetti, Sandro, *Poetische Zeitgenossenschaft*, in „Variations. Literaturzeitschrift der Universität Zürich“, 29, 19, Januar 2011, S. 39-53



Im Lichte der großen literaturwissenschaftlichen Vielfalt der Celan-Forschung ist es wichtig zu betonen, dass sich auch viele andere Forscher mit allen seinen hier untersuchten Werken auseinandergesetzt haben. In Hinblick auf das Gedicht *Stimmen* ist zunächst der Bezug zu Lenz zwar nicht so offensichtlich wie in anderen Werken, doch hat Camilla Miglio in ihrem Beitrag *Ricercar per verba. Paul Celan e la musica della materia*<sup>4</sup> (*Ricercar per verba. Paul Celan und die Musik der Materie*<sup>5</sup>) den Übergang zwischen diesem Gedicht und Celans späteren Werken (wie dem *Meridian*) untersucht, in denen der Bezug zu Lenz sehr viel deutlicher wird. Die sehr enge Verbindung zwischen Büchner und Lenz, über die sich Celan auf Lenz bezieht, thematisiert darüber hinaus Katrin Lorenz-Lindemann in ihrem Beitrag *Paul Celans „Gespräch im Gebirg“: Ein Palimpsest zu Büchners Lenz*,<sup>6</sup> in dem sie zeigt, wie Celans *Gespräch im Gebirg* aus Büchners *Lenz* „aufgebaut“ ist. Dieser letzte Gegenstand ist wohl einer der Forschungsschwerpunkte, der der vorliegenden Arbeit am nächsten kommt, obwohl sich Lorenz-Lindemanns Beitrag nur auf das *Gespräch im Gebirg* beschränkt. Ein weiterer erwähnenswerter Beitrag ist zudem zweifellos Elena Polledris „*Was! um eines Wortes willen? Hölderlin, Celan e la cesura tra poesia e 'praxis' nella storia*“<sup>7</sup> (*„Was! um eines Wortes willen? Hölderlin, Celan und die Zäsur zwischen Dichtung und ‚Praxis‘ in der Geschichte*), in dem Polledri sich anhand des Gedichts *Tübingen, Jänner* mit der Rolle des Wortes bei Celan und dessen Misstrauen gegenüber der Sprache beschäftigt. Polledri beschränkt sich nur auf die Figur Hölderlins, die, wie sich später in dieser Arbeit zeigen wird, von Celan in gewisser Weise mit der Lenz-Figur gleichgesetzt wird; Sie bezieht sich also auf Hölderlin, nicht auf Lenz: Genau in diese Forschungslücke, nämlich in das Fehlen einer eingehenden Analyse der Lenz-Figur in Paul Celans Werk, fügt

---

<sup>4</sup> Miglio, Camilla, *Ricercar per verba. Paul Celan e la musica della materia*, Quodlibet, Macerata 2022

<sup>5</sup> [Über. d. Verf.] Alle Übersetzungen in dieser Arbeit wurden von der Verfasserin angefertigt. [Anm. d. Verf.]

<sup>6</sup> Lorenz-Lindemann, Katrin, *Paul Celans „Gespräch im Gebirg“: Ein Palimpsest zu Büchners Lenz*, in *Datum und Zitat bei Paul Celan. Akten des Internationalen Paul Celan-Colloquiums Haifa 1986*, hrsg. v. Chaim Shoham, Bernd Witte, Peter Lang, Bern/Frankfurt am Main/New York/Paris 1987, S. 170-182

<sup>7</sup> Polledri, Elena, „*Was! um eines Wortes willen? Hölderlin, Celan e la cesura tra poesia e 'praxis' nella storia*“, in „*Studia theodisca*“, XXVI, 2019, S. 73-104

sich die vorliegende Arbeit ein, denn dieses Thema wurde von der Forschung zwar gelegentlich berührt, jedoch nie ausreichend und gründlich behandelt.

Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, was Celan von Lenz rezipiert hat, nämlich wie er überhaupt mit diesem Autor in Kontakt gekommen ist. Die Antwort auf diese Frage lautet, dass Celan Georg Büchners Novelle *Lenz*, die 1836 posthum veröffentlicht wurde, als einzige Bezugsquelle verwendet. Er bezieht sich also keineswegs auf Lenz als Autor, sondern auf Lenz als Person: „Ich suche ihn [...] als Person“,<sup>8</sup> betont Celan selbst im berühmten *Meridian* bei der Erläuterung seiner eigenen Poetik und seines Verhältnisses zu Lenz. Was hier untersucht wird, ist also die *Person* Lenz, nicht Lenz als Autor, nämlich der Mythos, der über Büchner zu Celan gelangt ist. Die vorliegende Arbeit stellt hierbei die Frage nach der Rezeption einer Figur, die jenseits ihrer biographischen Konturen Protagonistin eines literarischen Werkes ist und dann durch dieses Werk von einem anderen Autor, nämlich Celan, rezipiert wird.

Diesbezüglich stellt sich die Frage, was Celan mit „Lenz als Person“ gemeint hat, d. h. welche Elemente er von Büchner übernommen hat und welche Gründe ihn dazu bewogen haben, sich Lenz anzunähern. Die hier gestellte Forschungsfrage zielt also nicht nur darauf ab, die chronologische Entwicklung der Lenz-Rezeption bei Celan nachzuvollziehen, sondern auch darauf, wie diese Figur über Büchner zu Celan gelangte und wie diese Umschreibung der Umschreibung in Celans Werk dekliniert wurde. In dieser Hinsicht ist der Ansatz dieser Arbeit zwischen Rezeptionstheorie und Intertextualität angesiedelt.

Unter Bezugnahme auf die Rezeptionstheorie ist daher zu betonen, dass Celan zunächst ein Leser von Büchners *Lenz* ist und dass alle seine Bezüge auf die Lenz-Figur von Büchner stammen. Diesbezüglich stellt Hans Robert Jauß die Frage nach der Rolle des Lesers in einem literarischen Werk und betont, dass er zwar eine fundamentale Rolle spielt, da er gewissermaßen ein integraler Bestandteil des literarischen Werks ist. Der Leser nähert sich einem Text im Lichte seiner eigenen früheren Lektüre, d. h. indem er Parallelen zwischen seinen

---

<sup>8</sup> DM, S. 194

früheren Lektüren und seinen eigenen Lektüren herstellt; Diese Beziehungen sind auch durch die Rezeption des literarischen Werks im historischen Bezugspunkt geprägt, nämlich durch die Bedeutungsschichtungen, die diesem Werk im Laufe der Zeit zugeschrieben werden. In diesem Zusammenhang unterscheidet Jauß zwischen dem historischen Faktum und dem literarischen und erklärt, dass das historische Faktum in der Dimension seiner eigenen Zeitgenossenschaft existiert, während das literarische in der Dimension seiner eigenen gegenwärtigen und zukünftigen Leser vorkommt, d. h. derjenigen, die in der Lage sind und sein werden, die Botschaft des literarischen Textes zu rezipieren; Dieser spezielle Begriff wird als „Erwartungshorizont“ bezeichnet:

Der Erwartungshorizont der Literatur zeichnet sich vor dem Erwartungshorizont der geschichtlichen Lebenspraxis dadurch aus, daß er nicht allein gemachte Erfahrungen aufbewahrt, sondern auch unverwirklichte Möglichkeit antizipiert, den begrenzten Spielraum des gesellschaftlichen Verhaltens auf neue Wünsche, Ansprüche und Ziele erweitert und damit Wege zukünftiger Erfahrung eröffnet.<sup>9</sup>

Im Rückgriff auf Zanettis Beitrag *Poetische Zeitgenossenschaft* wird deutlich, wie auf diese Weise eine poetische Zeit, d. h. eben eine poetische Zeitgenossenschaft etabliert wird, in der sich dieser Erwartungshorizont realisiert. Auf diesen Punkt wird zu einem späteren Zeitpunkt in dieser Arbeit noch einmal eingegangen; Relevant ist nun, dass man unter diesen Prämissen mit einem Text in Kontakt kommt, wenn man ihn *liest*. Der eigene Standpunkt als Leser verbindet sich daher mit dem des Autors und die Interpretation eines Textes wird also durch den Standpunkt des Lesers und auch durch die geschichtliche Epoche, in der er lebt, beeinflusst. Dieser Vorgang, den Hans-Georg Gadamer als „Horizontverschmelzung“ bezeichnet hat, findet statt, wenn zwei Horizonte aufeinandertreffen, nämlich der des Lesers, der den Text aus seiner Gegenwart und Sensibilität heraus interpretiert, und der des Autors:

Jede Begegnung mit der Überlieferung, die mit historischem Bewußtsein vollzogen wird, erfährt an sich das Spannungsverhältnis zwischen Text und Gegenwart. Die hermeneutische Aufgabe besteht darin, diese Spannung

---

<sup>9</sup> Jauß, Hans Robert, *Literaturgeschichte als Provokation*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1970, S. 202

nicht in naiver Angleichung zuzudecken, sondern bewußt zu entfalten. [...] Im Vollzug des Verstehens geschieht eine wirkliche Horizontverschmelzung, die mit dem Entwurf des historischen Horizontes zugleich dessen Aufhebung vollbringt.<sup>10</sup>

Diese letzte Passage ist von großer Bedeutung, denn sie markiert auch den Übergang von Celan als Leser zu Celan als Autor. Nachdem er Büchners *Lenz* rezipiert hat, wird er ihn nämlich als Grundlage für sein eigenes Werk verwenden, da er selbst ein Autor ist. An dieser Stelle ist es durchaus begründet, von Intertextualität zu sprechen: Unter Bezugnahme auf Michel Arrivé erklärt Angelo Marchese in seinem *Dizionario di retorica e stilistica (Lexikon der Rhetorik und Stilistik)*, dass Intertextualität „die Gesamtheit der Beziehungen zu anderen Texten [ist], die sich in einem bestimmten Text manifestieren“<sup>11</sup> und dass diese Beziehungen „den Text sowohl mit anderen Texten desselben Autors als auch mit impliziten oder expliziten literarischen Modellen, auf die er sich beziehen kann, in Beziehung setzen“.<sup>12</sup> Hinzu kommt die Definition von Julia Kristeva: „Jeder Text wird als Mosaik von Zitaten ausgedrückt, jeder Text ist die Aufnahme und Transformation eines anderen Textes“.<sup>13</sup> Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die zweite in dieser Arbeit angewandte Methode, nämlich die intertextuelle, darauf abzielt, die Beziehungen zwischen Büchners *Lenz* und Celans Werk zu verstehen, um zu verdeutlichen, wie er anhand dieses Textes die Lenz-Figur in seinem Werk dekliniert.

Dieses „Zitat aus dritter Hand“<sup>14</sup> ist daher der Ausgangspunkt der vorliegenden Arbeit. Um die Verbindung zwischen Lenz und Celan, d. h. dem zweiten Zitat in diesem Prozess, nämlich Georg Büchner, zu verstehen, ist es notwendig zu erklären, auf welche Quellen der hessische Autor sich bei der Verfassung seines *Lenz'* stützte und welche Informationen er über diese Figur hinzufügte bzw.

---

<sup>10</sup> Gadamer, Hans-Georg, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Mohr, Tübingen 1960, S. 290

<sup>11</sup> Arrivé, Michel, *Problèmes de sémiotique littéraire*, Urbino 1972, S. 20, zitiert nach: Marchese, Angelo, „Intertestualità“, in *Dizionario di retorica e di stilistica*, Mondadori, Mailand 1978, S. 126

<sup>12</sup> Marchese, Angelo, „Intertestualità“, in *Dizionario di retorica e di stilistica*, Mondadori, Mailand 1978, S. 126

<sup>13</sup> Kristeva, Julia, *Semeiotiké. Ricerche per una semanalisi*, Feltrinelli, Mailand 1978, S. 121

<sup>14</sup> Miglio, Camilla, *Ricercar per verba*, a.a.O., S. 37

hervorhob. Genau dieser Punkt steht im Mittelpunkt des ersten Kapitels dieser Arbeit, in dem die beiden wichtigsten Quellen für Büchners Werk untersucht werden, nämlich die Beziehung zwischen Johann Wolfgang von Goethe und Lenz, die später in die autobiographischen Schriften des großen deutschen Schriftstellers einfließen sollte, und die Berichten des Philanthropen und Pfarrers Johann Friedrich Oberlin, der Lenz während seines Aufenthaltes in Walderbach betreute. Dies ist für diese Arbeit von entscheidender Bedeutung, da es uns ermöglicht zu verstehen, wie ein echter Mythos bzw. eine Legende, nämlich die des völlig wahnsinnigen Lenz', entstanden ist. In diesem Zusammenhang wird auf den Ausdruck „Die Wunde Lenz“ verwiesen, der von der Forschung als Ausdruck der „Wiederkehr“ des Lenz-Mythos bei besonders schmerzhaften Anlässen der deutschen Geschichte erfunden wurde.

Das zweite Kapitel dieser Arbeit widmet sich der Rezeption von J. M. R. Lenz im Werk von Paul Celan. Hierbei ist es notwendig, die vielstimmige und komplexe Umschreibung dieser Figur bei Celan hervorzuheben. Wie Camilla Miglio in ihrem Beitrag *Riscrittura. Con-scrittura. Contro-scrittura. Paul Celan, Heine e le altrui autorialità*<sup>15</sup> (*Umschreiben. Mit-Schreiben. Gegen-Schreiben. Paul Celan, Heine und die Autorschaft der Anderen*) erläutert, ist es bei Celan die Praxis, die Stimme anderer zu benutzen, um sie mit der eigenen zu vereinen und so mit einer Stimme zu sprechen. In dieser Hinsicht ist das Büchner-Seminar, das Hans Mayer im Februar 1960 am Collège de France abhielt und an dem Celan teilnahm, ein sehr wichtiges Ereignis für die Rezeption der Lenz-Figur. Da diesem Seminar und seiner Rolle für Celans Lenz-Rezeption in der Forschung große Bedeutung beigemessen wird, wurde beschlossen, sich auf die beiden Momente dieser Aneignung, nämlich vor und nach 1960, zu fokussieren.

Der Schwerpunkt des dritten Kapitels liegt daher auf Werken, die vor 1960, also vor dem Seminar von Hans Mayer, oder zwischen 1959 und 1960 entstanden sind, wie im Fall vom *Gespräch im Gebirg*, das zwar im August 1959 geschrieben, doch erst nach dem Pariser Seminar veröffentlicht wurde. Die genaue

---

<sup>15</sup> Miglio, Camilla, *Riscrittura. Con-scrittura. Contro-scrittura. Paul Celan, Heine e le altrui autorialità*, in *Riscritture dei "classici" tedeschi nella poesia del Secondo Dopoguerra*, hrsg. v. Elena Polledri und Simone Costagli, Mimesis, Mailand/Udine 2022, S. 183-193

Datumangabe der verschiedenen Fassungen und ihrer späteren Veröffentlichung ist von wesentlicher Bedeutung, da sie es ermöglicht, die Rolle wahrscheinlicher Einflüsse des Seminars zu bestimmen. Das erste hier analysierte Werk ist das Gedicht *Stimmen* aus dem Sammelband *Sprachgitter*. Obwohl dieser Sammelband und damit auch das Gedicht 1959 erschienen sind, stammt die erste Fassung des Gedichts aus dem Jahr 1957; Schon im ersten Manuskript gibt es tatsächlich einen deutlichen Bezug zu Lenz und zu Büchners Novelle. In diesem Fall verbindet sich der Bezug mit einem wichtigen Ereignis in Celans Leben, nämlich dem schweren Plagiatsvorwurf von Claire Goll. Das zweite in dieser Arbeit behandelte Werk ist der Prosatext *Gespräch im Gebirg*. Auch hier bezieht sich Celan auf Büchners Novelle, d. h. er vergleicht Lenz, wie schon Büchner tut, mit dem Mythos des ewigen Juden und versucht unter diesem Vorwand eine Antwort auf die von Adorno aufgeworfene heikle Frage nach der Dichtung nach Auschwitz zu finden.

Im Mittelpunkt des vierten Kapitels stehen die Werke, die nach dem Seminar von Hans Mayer, also nach 1960, geschrieben wurden. Neu an diesen Lenz-Interpretationen ist zweifellos das Thema der Kunst, das im Büchner-Seminar behandelt wird, aber als historische Dimension verstanden. Dieser wird bei Celan im *Meridian* die Dichtung gegenübergestellt, die als etwas verstanden wird, das in diese geschichtliche Dimension einbricht. Beide sind, wie zu zeigen sein wird, Beispiele für das Gegenwort, nämlich das unmögliche Wort als Reaktion auf die Brutalität der Geschichte. Das Gedicht *Tübingen, Jänner* geht schließlich von den gleichen Prämissen der Gegenüberstellung zwischen Gegenwort und Geschichte aus, wobei Celan die Lenz-Figur nicht mehr auf Büchners Lucile bezieht, sondern auf zwei andere neue Elemente, nämlich Hölderlin und Büchners Woyzeck.

## 2. Die Rezeptionsgeschichte von J. M. R. Lenz: Eine unterschätzte Figur

Wie bereits festgestellt, liegt der Schwerpunkt dieser Arbeit nicht auf dem Werk von Lenz, d. h. auf Lenz als Autor, sondern ausschließlich auf seiner Rezeption in Bezug auf die *Figur* Lenz, nämlich auf dem „Mythos vom tragisch gescheiterten Künstler Lenz“.<sup>16</sup> Aus diesem Grund ist es wichtig, kurz auf einige Elemente seiner Biographie einzugehen, um bestimmte Etappen seiner Aneignung zu verdeutlichen. Zunächst soll auf die Eindrücke verwiesen werden, die Lenz zu Lebzeiten hinterlassen hat, d. h. auf die Menschen, die ihn noch persönlich kannten und über ihn berichten konnten. Tatsächlich beruht die gesamte Rezeptionsgeschichte von Lenz auf diesen unmittelbaren Zeugnissen, nämlich auf Johann Wolfgang von Goethe und auf Johann Friedrich Oberlin.

Es ist von großer Bedeutung, die Eindrücke der Zeitgenossen von Lenz zu beleuchten, denn von diesem Autor ist heute nur noch eine „Legende“ übrig geblieben, d. h. Lenz zieht sich wie ein roter Faden durch die deutsche Literaturgeschichte, jedoch mit nur wenigen Hinweisen auf seine tatsächliche Biographie. Am 24. Mai 1792 (nach altem Kalender) starb Jakob Michael Reinhold Lenz im Alter von 41 Jahren in völliger Einsamkeit in Moskau, Russland; Der genaue Ort seines Grabes ist nicht bekannt. Es wird erzählt, dass ein Mann namens Michael Jerczembzky, bei dem er eine Zeitlang gelebt hatte, seine Beerdigungskosten bezahlte,<sup>17</sup> aber bis heute gibt es keine genauen Nachrichten darüber. Es gibt, kurz gesagt, keine Spur mehr von Lenz auf der Erde, es ist, als wäre er einfach von der Welt verschwunden. Die Legende von Lenz und seiner „romantischen“ Anziehungskraft beginnt hier, in Moskau, mit seinem Tod.<sup>18</sup> Hier zeichnen sich die Konturen einer einsamen, problematischen und ständig reisenden Figur ab, deren tragisches und ungewisses Ende zum Mythos des

---

<sup>16</sup> Wagner, Martin, Wiggins, Ellwood, *Introduction of the editors*, in Lenz, J. M. R., *Selected Works. Plays, Stories, Essays and Poems*, hrsg. v. Martin Wagner und Ellwood Wiggins, Camden House, New York 2019, S. 7. Es ist genau diese Vorstellung eines „Mythos“, auf die im Verlauf dieser Arbeit Bezug genommen wird, nämlich auf eine fast „legendäre“ Figur, die im Laufe der deutschen Literatur übermittelt wurde. [Anm. d. Verf.]

<sup>17</sup> Vgl. Leidner, Alan C., Wurst, Karin A., *Unpopular virtues. The critical reception of J. M. R. Lenz*, Camden, Columbia 1999, S. 21

<sup>18</sup> Vgl. Ebd., S. 20

wahnsinnigen Autor beiträgt. Wenn dieses besonders legendäre Ende nicht ausreicht, um die ersten Umrisse eines echten „Mythos“ für die deutsche Literatur zu zeichnen, so sind hierfür die autobiographischen Schriften Johann Wolfgang von Goethes relevant, der Lenz in Straßburg persönlich kennengelernt hat. Hinzu kommen die Berichte von Johann Friedrich Oberlin, die sich mit Lenz' psychischer Erkrankung beschäftigen. Die Eindrücke des großen deutschen Schriftstellers sind von großer Bedeutung, da er Lenz als einen schonungslosen Menschen beschreibt. Genau diese Eigenschaften sind es, die später in der Lenz-Rezeption thematisiert werden: Indem Goethe Lenzens Fremdartigkeit, seine Charakterschwäche und sein seltsames Verhalten hervorhebt, erweckt er als erster den Eindruck eines unfähigen, ja verrückten Menschen.

## 2.1. Lenz und Goethe

Obwohl Goethe und Lenz zu Beginn ihrer Beziehung eine Freundschaft verbindet, entwickeln sie im Laufe ihres Lebens unterschiedliche Perspektiven. Der ständige Vergleich mit Goethe führt in der Rezeption zu einer starken Abwertung von Lenz,<sup>19</sup> so dass auch die Forschung bis zum Ende des 20. Jahrhunderts stark vom Verhältnis zwischen den beiden beeinflusst wird.<sup>20</sup>

Wie schon angedeutet, treffen sich die beiden erstmals 1771 in Straßburg. Mit der Veröffentlichung des *Hofmeisters* (1775), der zunächst für ein Werk Goethes gehalten und dementsprechend hoch gelobt wird, beginnt die Freundschaft zu wanken, da Goethe die Autorfrage nicht sofort erklärt; Nach deren Klärung wird das Werk jedoch von dem Publikum bewusst oder unbewusst unterbewertet.<sup>21</sup> Zur Abwertung des Werkes von Lenz trägt zudem auch Goethe selbst bei, der in der Öffentlichkeit mit Nachdruck betonte, wer von beiden der bessere Dichter sei.<sup>22</sup> Diese komplexe Situation, in der Lenz ständig von Goethe überschattet wird, ist für den Livländer schwer zu ertragen, der in der Zwischenzeit an einer

---

<sup>19</sup> Vgl. Stephan, Inge, Winter, Hans-Gerd, „Ein vorübergehendes Meteor?“. *J. M. R. Lenz und seine Rezeption in Deutschland*, Metzler, Stuttgart 1984, S. 53

<sup>20</sup> Vgl. Ebd.

<sup>21</sup> Vgl. Damm, Sigrid, *Vögel, die verkünden Land. Das Leben des J. M. R. Lenz*, Insel, Berlin 1989, S. 136

<sup>22</sup> Luserke, Matthias, *Goethe und Lenz. Die Geschichte einer Entzweiung. Eine Dokumentation*, Insel, Frankfurt am Main 2001, S. 23



Rezension von Goethes *Werther* arbeitet und überzeugt ist, in ihm „einen Freund und Bruder“<sup>23</sup> gefunden zu haben.

Im Rahmen dieser komplizierten und vielschichtigen Beziehung, auf die nicht näher eingegangen werden soll, um den Zweck dieser Arbeit zu verfolgen, ist darüber hinaus wichtig zu erwähnen, dass Goethe aufgrund des seltsamen Verhaltens von Lenz auf einem Maskenball in Weimar am 25. April 1776 eine Notiz an die Herzogin Anna Amalia schickte, in der er „Lenzens Eseley“ erwähnte:<sup>24</sup> „Lenzens Eseley von gestern Nacht hat ein Lachfieber gegeben. Ich kann mich gar nicht erhohlen“.<sup>25</sup> Ist der Ton dieser ersten Erwähnung von „Lenzens Eseley“ noch eher spielerisch, so folgt kurz darauf eine neue, kritischere Erwähnung, nämlich eine Notiz in Goethes Tagebuch vom 26. November 1776, in der er wieder von „Lenzens Eseley“ schreibt.<sup>26</sup> Die Verschlechterung des Verhältnisses zwischen ihm und Lenz nach dieser Notiz ist vermutlich der Grund für Lenzens Ausweisung aus Weimar<sup>27</sup> und der Beginn der Entwicklung des Bildes einer sehr zurückhaltenden, fast spöttischen Figur, das sich bis heute unverändert geblieben ist. Der Beiname „Esel“ verschlechtert Lenz' ohnehin prekäre soziale Lage und treibt ihn aus Weimar hinaus, so dass er zur Lachfigur unter seinen Zeitgenossen wird und sich sein Bild als Versager verfestigt.

Noch entscheidender für die Lenz-Rezeptionsgeschichte ist in diesem Zusammenhang die Veröffentlichung von Goethes autobiographischen Werken, insbesondere *Dichtung und Wahrheit* (1811-1814).<sup>28</sup> Sind Goethes Eindrücke vor der Veröffentlichung tatsächlich auf Weimar beschränkt und werden ohnehin nur

---

<sup>23</sup> Leidner, Alan C., Wurst, Karin A., *Unpopular virtues*, a.a.O., S. 23

<sup>24</sup> Vgl. Damm, Sigrid, *Vögel, die verkünden Land*, a.a.O., S. 204

<sup>25</sup> Goethe, Johann Wolfgang von, *Goethes Werke*, hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, Weimarer Ausgabe, Weimar 1887–1919, Bd. 4, S. 54, zitiert nach: Wilson, Daniel W., *Lenz und Goethe*, in *J. M. R. Lenz-Handbuch*, hrsg. v. Julia Freytag, Inge Stephan und Hans-Gerd Winter, De Gruyter, Boston/Berlin 2017, S. 391

<sup>26</sup> Goethe, Johann Wolfgang von, *Goethes Tagebuch. Fr. 1.11. – Sa. 30.11. 1776*, in *Das erste Weimarer Jahrzehnt*, hrsg. v. Hartmut Reinhardt, II. Abteilung: *Briefe, Tagebücher und Gespräche vom 7. November 1775 bis 2. September 1786*, hrsg. v. Karl Eibl, Horst Fleig, Wilhelm Große, Gertrud Herwig, Norbert Oellers, Hartmut Reinhardt, Dorothea Schäfer-Weiss und Rose Unterberger, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 1997, S. 74

<sup>27</sup> Vgl. Wilson, Daniel W., *Lenz und Goethe*, a.a.O., S. 391

<sup>28</sup> Vgl. Leidner, Alan C., Wurst, Karin A., *Unpopular virtues*, a.a.O., S. 23

mit seinem Kreis geteilt, so entwickeln sie sich mit der Verbreitung der autobiographischen Schriften sehr schnell: Die erste Schichtung des Lenz-Mythos ist somit vollzogen. Die Verbreitung von Goethes Lebenserinnerungen verstärkte tatsächlich den negativen Ruf von Lenz in Deutschland. Bei der Lektüre dieses Werkes tauchen verschiedene negative Bezüge zu Lenz auf, u. a. Anekdoten über ihn und sein Verhalten sowie Gedanken über Lenzens Charakterschwäche und Seltsamkeit, wie es in dieser Passage dargestellt wird:

Da ich diesen so talentvollen als seltsamen Menschen hier zu erwähnen veranlaßt werde, so ist wohl der Ort, versuchsweise einiges über ihn zu sagen. Ich lernte ihn erst gegen das Ende meines Straßburger Aufenthalts kennen. Wir sahen uns selten; seine Gesellschaft war nicht die meine, aber wir suchten doch Gelegenheit uns zu treffen, und teilten uns einander gern mit [...]. Klein, aber nett von Gestalt, ein allerliebstes Köpfchen, dessen zierlicher Form niedliche etwas abgestumpfte Züge vollkommen entsprachen; blaue Augen, blonde Haare, kurz ein Persönchen, wie mir unter nordischen Jünglingen von Zeit zu Zeit eins begegnet ist; einen sanften, gleichsam vorsichtigen Schritt, eine angenehme nicht ganz fließende Sprache, und ein Betragen, das zwischen Zurückhaltung und Schüchternheit sich bewegend, einem jungen Manne gar wohl anstand.<sup>29</sup>

Dieses letzte Beispiel „hatte nachhaltige Folgen für die Lenz-Rezeption“,<sup>30</sup> d. h., dass die gesamte Rezeptionsgeschichte von Lenz auf dieser Textstelle in Goethes Autobiographie beruht, in der Goethes Meinung über Lenz sehr deutlich wird. Das gilt auch für Georg Büchners *Lenz*, in dem der Autor genau von Goethes Prämissen ausgeht.

## 2.2. Die Berichte von Johann Friedrich Oberlin

Aufgrund des Ausbruchs psychischer Erkrankungen hält Lenz sich unter der Betreuung des Philanthropen und Pfarrers Johann Friedrich Oberlin vom 20. Januar bis 8. Februar 1778 in Walderbach auf.<sup>31</sup> In dieser Zeit beginnt Oberlin, die Ereignisse von seinem Leben zu dokumentieren und darüber zu berichten; Diese Notizen werden später von Georg Büchner als Grundlage für seine Novelle

---

<sup>29</sup> Goethe, Johann Wolfgang von, *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit. Dritter und Viertel Teil*, hrsg. v. Momme Monsen, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1962, S. 48

<sup>30</sup> Ebd.

<sup>31</sup> Für alle Informationen zu Oberlins Berichten wird in dieser Arbeit auf die folgende Ausgabe verwiesen: Oberlin, Johann Friedrich, *Der Dichter Lenz, im Steinthale*, in Büchner, Georg, *Lenz. Mit anderen Schriften zu J. M. R. Lenz*, hrsg. v. Joachim Bark, Kröner, Stuttgart 2014, S. 47-66 [Anm. d. Verf.]

Lenz verwendet. Als Oberlin 1826 stirbt, werden diese Berichte Teil seines Nachlasses, allerdings nicht in gedruckter Form.<sup>32</sup> Es ist der Vater von Büchners Braut, der die Messe für den Pfarrer hält und es ist sein Freund August Ströber, der von Büchners Schwiegervater den Oberlin-Nachlass erhält. Er fertigt drei Abschriften an: Eine ist für den Druck bestimmt, eine geht an Ludwig Tieck, der eine Ausgabe von Lenzens Werk vorbereitet hat, und die dritte erhält Georg Büchner selbst.<sup>33</sup>

### **2.3. Lenz-Rezeption nach Büchner: Ein wahnsinniger Dichter**

Die Kombination dieser letzten zwei Quellen – Goethe und Oberlin – bildet die Grundlage, auf der Büchner seine Novelle aufbaut. Der Einfluss von Büchners Novelle auf die Lenz-Rezeption ist darüber hinaus so stark, dass es sehr schwierig ist, die Lenz-Rezeption von der Büchners zu trennen.<sup>34</sup>

Der Eindruck eines leidenden, kranken und verschlossenen Menschen wird von Büchner als Bild eines psychisch gestörten Autors ausgearbeitet: In seiner Novelle geht er auf Lenzens psychisch kranken Charakter ein und betont demnach seine suizidalen und selbstzerstörerischen Instinkte, seine Halluzinationen bzw. schizophrenen Neigungen. Er zeichnet in jeder Hinsicht das Profil eines Mannes, der sich im Griff der Verrücktheit befindet. Es ergibt sich hierbei eine weitere Schichtung des Lenz-Mythos, nämlich die Georg Büchners, die alle Autoren der deutschen Literatur erreicht, die später auf Lenz beziehen, u. a. natürlich Paul Celan.

#### **2.3.1. Georg Büchners Interesse an Lenz**

Georg Büchner interessiert sich für Lenz durch die Lektüre von *Liebe auf dem Lande*, als er sich 1834 in einer schweren geistigen Krise befindet. Er identifiziert sich sofort mit Lenz' Gefühlswelt<sup>35</sup> und beschließt, sich sofort mit dem Leben

---

<sup>32</sup> Vgl. Damm, Sigrid, *Vögel, die verkünden Land*, a.a.O., S. 308

<sup>33</sup> Vgl. Ebd.

<sup>34</sup> Vgl. Stephan, Inge, *Lenz in der Literatur der BRD*, in *J. M. R. Lenz-Handbuch*, a.a.O., S. 559

<sup>35</sup> Vgl. Ebd.

dieses „unglücklichen Poeten“ zu beschäftigen, wie er 1835 in einem Brief an seine Familie schreibt:

Ich habe mir hier [in Straßburg] allerhand interessante Notizen über einen Freund Goethes, einen unglücklichen Poeten namens *Lenz*, verschafft, der sich gleichzeitig mit Goethe hier aufhielt und halb verrückt wurde. Ich denke darüber einen Aufsatz in der *deutschen Revue* erscheinen zu lassen.<sup>36</sup>

In diesen Zeilen ist es sehr interessant zu beobachten, wie Lenzens Geisteskrankheit von Büchner von Anfang an hervorgehoben wird: Dieser „Freund Goethes“ sei „halb verrückt“ geworden; Von seinem Leben wird nichts weiter erwähnt als dieses Detail und seine Freundschaft mit Goethe. Damit werden zwei unterschiedliche Aspekte betont: Zum einen die Vermittlung von Büchners Wahrnehmung durch Lenzens „Freundschaft“ mit Goethe, d. h. durch das, was er über Lenz schreibt, und zum anderen Büchners unmittelbares Interesse an Lenzens Geisteskrankheit. Daher liegt der Schwerpunkt seiner Erzählung gerade auf diesen Grundlagen.

### 2.3.2. Georg Büchners Lenz-Rezeption

Obwohl Büchner sich eindeutig von diesen Berichten inspirieren lässt, weichen viele Aspekte in seiner Novelle stark von Oberlins Schilderungen ab: Lenzens Halluzinationen bzw. sein psychisches Unwohlsein sind im Allgemeinen in den Berichten des Pfarrers nicht so präsent wie in Büchners Novelle. Es handelt sich hier weitgehend um eine eigene und authentische Erfindung Büchners.<sup>37</sup> Obwohl Oberlin auf Lenzens Selbstmordgedanken und seine Besessenheit von einer angeblich toten Geliebten hinweist, spielen diese Elemente bei ihm keine zentrale Rolle, wie es hingegen bei Büchner der Fall ist. Außerdem gibt es bei Oberlin keine Episoden von Schizophrenie, die Büchner hinzugefügt hat.<sup>38</sup> Es lässt sich also festhalten, dass Büchner sich stark auf Oberlins Schriften stützte, sie aber auf seine Weise bearbeitete, indem er Lenz' Geisteskrankheit in den Vordergrund stellte.

---

<sup>36</sup> Büchner, Georg, *An die Familie. Aus Straßburg nach Darmstadt. Oktober 1835*, in *Schriften. Briefe. Dokumente*, hrsg. v. Henri Poschmann, Bd. 2, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 1999, S. 418-419

<sup>37</sup> Vgl. Knapp, Gerhard P., *Georg Büchner*, Metzler, Stuttgart 1977, S. 71

<sup>38</sup> Vgl. Ebd.

In seiner Novelle finden sich viele Beschreibungen einer „schizophrenen Psychose“<sup>39</sup> erkennen, die, wie bereits erwähnt, in Oberlins Berichten jedoch fehlen. Nicht zufällig weist Sigrid Damm darauf hin, dass der berühmte Schlusssatz „So lebte er hin“<sup>40</sup> eine Welt von Möglichkeiten eröffnet, denn die Erfahrung mit Oberlin bezieht sich nicht auf sein ganzes Leben: Lenz ist siebenundzwanzig Jahre alt, als er beim Pfaffer in Waldersbach weilt – er wird jedoch einundvierzig Jahre lang leben.<sup>41</sup> Das bedeutet, dass dreizehn Jahre von Lenzens Leben in Büchners Novelle gar nicht vorkommen, denn „Büchner wusste nichts von Lenzens weiterem Leben“.<sup>42</sup> Außerdem werden in der Novelle nur wenige Wochen aus Lenzens Leben geschildert. Wie Sigrid Damm betont, hat sich Büchner nicht mit dem gesamten Leben Lenzens beschäftigt, sondern nur mit einem kleinen Teil. Und auch dieser kleine Teil basiert auf einem Ideensubstrat, das Büchner von Goethe übernahm.

Georg Büchner hat darüber hinaus nicht einfach Lenzens Geisteskrankheit in den Mittelpunkt gestellt. Er hat sein Leben, das ihn so faszinierte, bewusst „romantisiert“, d. h. er hat Stück für Stück die Figur eines romantischen Genies geschaffen, das von schöpferischen Leiden gequält wird. Zweifellos ist der Mann, von dem Oberlin erzählt, „halb verrückt“ geworden, aber Georg Büchner hat den Mann, der „durchs Gebirg“<sup>43</sup> und „auf dem Kopf“<sup>44</sup> geht, von vornherein erfunden. Genau diesen Lenz hat Celan vor Augen, wenn er über ihn schreibt.

Diese letzte Feststellung ist für die vorliegende Arbeit von großer Bedeutung: Sie bedeutet, dass Lenz in Wirklichkeit gar nicht so wahnsinnig war, wie Büchner ihn darstellte. Das hat zur Folge, dass die Lenz-Rezeption notwendigerweise an Büchner gebunden ist, so dass man ihn als Filter betrachten kann, durch den Lenz von allen Autoren nach Büchner gelesen wird. Der hessische Dramatiker hat gewissermaßen eine fiktive Figur, einen Schizophrenen, auf eine reale Figur, den

---

<sup>39</sup> Ebd.

<sup>40</sup> Büchner, Georg, *Lenz*, in *Gesammelte Werke*, hrsg. v. Kasimir Edschmid und Kurt Desch, München 1948, S. 168. Im Folgenden wird dieser Text nach dieser Ausgabe unter der Sigle „BL“ zitiert.

<sup>41</sup> Vgl. Damm, Sigrid, *Vögel, die verkünden Land*, a.a.O., S. 309

<sup>42</sup> Ebd.

<sup>43</sup> BL, S. 145

<sup>44</sup> Ebd.

lebenden J. M. R. Lenz, „aufgenäht“, indem er bestimmte Aspekte seiner Geisteskrankheit hervorhob und andere hinzufügte.

Büchners Rolle in Lenz-Rezeptionsgeschichte wurde somit erklärt: Er habe wesentlich zur „Mythenbildung“ um Lenz beigetragen. Daraus entstand das Bild einer immer leidenden Figur, die nie zur Ruhe kommt – man könnte auch sagen: einer immer schmerzenden Wunde. Was mit der Formulierung „Die Wunde Lenz“ gemeint ist, die sich auch auf den Titel des wichtigsten Bandes zur Lenz-Rezeption bezieht, wird im nächsten Abschnitt erläutert.

#### **2.4. Lenz in der Forschung: „Die Wunde Lenz“**

Im Lichte des bisher Dargestellten darf Lenz mit einem „vorübergehende[n] Meteor“ verglichen werden, nämlich mit einer Erscheinung, die schnell vorübergeht und nie mehr wiederkehrt, wie Goethe in seiner Autobiographie *Dichtung und Wahrheit* schreibt: „Lenz jedoch, als ein vorübergehendes Meteor, zog nur augenblicklich über den Horizont der deutschen Literatur hin und verschwand plötzlich, ohne im Leben eine Spur zurückzulassen [...]“.<sup>45</sup>

Unter diesen Prämissen ist es wichtig zu betonen, dass J. M. R. Lenz nicht nur bei seinen Zeitgenossen, sondern auch in der Forschung kaum geachtet wurde: Noch heute gibt es keine kritische Ausgabe seiner Schriften, wie Inge und Winter 2002 berichteten<sup>46</sup> und mehr als zwanzig Jahre später gibt es immer noch keine. In Ermangelung einer anderen Quelle, einschließlich einer kritischen Ausgabe, bleibt Büchner, der, wie bereits erwähnt, zum Bezugspunkt für alle Autoren (und Leser) der deutschen Literatur nach ihm wurde, die einzige sichere Grundlage für die Aneignung dieser Figur.

Gerade wegen der Entstehung des Lenz-Mythos hat die Forschung die so genannte Metapher der „Wunde Lenz“ formuliert; Es wurde festgestellt, dass der Lenz-Mythos in den Werken vieler Autoren parallel zu schwierigen Ereignissen der deutschen Geschichte auftaucht. Um deren Ansatz und ihre Bedeutung im

---

<sup>45</sup> Goethe, Johann Wolfgang von, *Aus meinem Leben*, a.a.O., S. 147

<sup>46</sup> Vgl. Stephan, Inge, Winter, Hans-Gerd, *Einleitung*, in *Die Wunde Lenz. J. M. R. Lenz. Leben, Werk und Rezeption*, hrsg. v. Inge Stephan und Hans-Gerd Winter, Peter Lang Verlag, Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik, Bd. 7, Berlin 2002, S. 9

Rahmen dieser Arbeit zu erläutern, ist es nun notwendig, auf einen anderen Büchner-Preisträger, nämlich Heiner Müller, einzugehen.

In seiner Rede *Die Wunde Woyzeck*,<sup>47</sup> die er 1985 anlässlich der Entgegennahme des Büchner-Preises hält, bezieht sich Heiner Müller auf Büchners Drama als besonders bedeutsam und schmerzhaft für die deutsche Geschichte. Entscheidende Meilensteine und Symbolfiguren der deutschen Geschichte und ihrer Revolutionen werden in seiner Rede miteinander verwoben: Müller bezieht sich auf Rosa Luxemburg, auf Kafka und auch auf Lenz, der natürlich in Anlehnung an Büchners *Woyzeck* zitiert wird: „[...] vor diesem schnellen Gewitter, das mit der Geschwindigkeit einer anderen Zeit kommt, Lenz im Gepäck, den erloschenen Blitz aus Livland [...]“.<sup>48</sup> Auch Celan, der 1960 den Büchner-Preis erhält, bezieht sich auf Lenz im Zusammenhang mit Büchners Werk, wie es im weiteren Verlauf dieser Arbeit gezeigt wird. Es ist klar, dass sich sowohl Celan als auch Müller sich auf Büchner beziehen müssen, da der Preis diesem Autor gewidmet ist; Natürlich sind sie auch nicht die einzigen, die sich in ihrer Danksagung auf Lenz beziehen. Dennoch ist es im Rahmen dieses Kapitels notwendig, auf Heiner Müllers Dankesrede einzugehen, da er Büchners *Woyzeck* mit einer offenen Wunde der deutschen Geschichte vergleicht. Genau diese Metapher wird später von der Forschung aufgegriffen, um sie diesmal auf Lenz und seine Biographie zu beziehen.

Die Formulierung *Die Wunde Lenz* knüpft an den gleichnamigen Band an, in dem die Beiträge der Tagung anlässlich des 210. Todestages von Lenz gesammelt sind. Darüber hinaus greift der Titel die Eindrücke auf, die Franz Kafka am 21. August 1912 über eine Lenzsche Lektüre in sein Tagebuch schrieb, der „[u]naufhörlich Lenz gelesen [hatte] und mir aus ihm – so steht es mit mir – Besinnung geholt“.<sup>49</sup> Dieser Titel, der Müllers Dankrede und Kafkas Tagebucheintrag miteinander verknüpft, wurde gewählt, da „er die Faszination,

---

<sup>47</sup> Müller, Heiner, *Die Wunde Woyzeck*, in *Schriften*, hrsg. v. Frank Hörnigk und Kristin Schulz, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2005, S. 281-284

<sup>48</sup> Ebd., S. 282

<sup>49</sup> Kafka, Franz, *21. August 1912*, in *Kafka von Tag zu Tag: Dokumentation aller Briefe, Tagebücher und Ereignisse*, hrsg. v. Reiner Stach, Fischer, Frankfurt am Main 2017, S. 167, zitiert nach: Stephan, Inge, Winter, Hans-Gerd, *Einleitung*, in *Die Wunde Lenz*, a.a.O., S. 12

aber auch die Momente der Verstörung signalisiert, die von einer Lektüre der Texte Lenz' immer noch ausgehen, den Sog, der auch Kafka ‚unaufhörlich Lenz‘ lesen ließ.<sup>50</sup> Offensichtlich bezieht sich die „Wunde“ auch auf das Thema des Wahnsinns und des Leidens, da Lenz als „säkularisierte Leidensfigur“<sup>51</sup> rezipiert wurde. Daher ist es wichtig, damit das Bedürfnis vieler deutscher Autoren verschiedener Generationen – darunter natürlich auch Celan – zu unterstreichen, die Lenz als Leitmotiv bzw. Mythos des Leidens und der Verrücktheit, nämlich als nicht heilende Wunde dargestellt haben.

---

<sup>50</sup> Stephan, Inge, Winter, Hans-Gerd, *Einleitung*, in *Die Wunde Lenz*, a.a.O., S. 12

<sup>51</sup> Ebd.



### 3. Die Lenz-Rezeption bei Paul Celan

Alles bisher Gesagte ist für dieses Kapitel von großer Relevanz, da sich zwei unterschiedliche Linien der Lenz-Rezeption bei Paul Celan erkennen lassen, die beide untrennbar mit Büchners Lenz-Novelle verbunden sind. Im Folgenden wird daher der Versuch unternommen, diese beiden unterschiedlichen Linien zu verdeutlichen und damit zu erläutern, wie sie sich sowohl thematisch als auch zeitlich voneinander unterscheiden.

#### 3.1. Stimmen, die sich miteinander mischen

Sobald ich etwas ausspreche, bin ich Herr und Sklave zugleich: ich begnüge mich nicht damit, zu wiederholen, was gesagt worden ist, mich bequem in der Herrschaft der Zeichen einzurichten: ich sage, ich behaupte, ich hämmere ein, was ich wiederhole.<sup>52</sup>

In seiner *Vorlesung am Collège de France vom 7. Januar 1977* geht Roland Barthes auf die Rolle des sprechenden Subjekts ein und argumentiert, dass der Akt des Sprechens selbst eine Wiederholung dessen ist, was bereits gesagt wurde. Daraus folgt, dass alles, was ein Autor sagt, in Wirklichkeit eine Sammlung von Zitaten dessen ist, was bereits gesagt und geschrieben wurde. Es ist, als würde sich die Sprache eines Autors mit vielen anderen Sprachen von vielen anderen Autoren vermischen. Es entsteht ein Geflecht von Stimmen und Perspektiven, nämlich ein Sprechen durch Zitate, das bei Celan sehr häufig vorkommt.

Darauf geht Camilla Miglio in ihrem Beitrag *Riscrittura. Con-scrittura. Contro-scrittura. Paul Celan, Heine e le altrui autorialità (Umschreiben. Mit-Schreiben. Gegen-Schreiben. Paul Celan, Heine und die Autorschaft der Anderen)*, in dem sie sich mit dem komplexen Thema des Umschreibens bei Celan auseinandersetzt. Wie Miglio darlegt, ist dieses Thema für den Dichter besonders kritisch, da er sich 1960 (dem Jahr, das als wichtigstes untersucht werden soll)

---

<sup>52</sup> Barthes, Roland, *Leçon/Lektion. Antrittsvorlesung im Collège de France. Gehalten am 7.1.77*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1980, S. 21

dem Höhepunkt der schweren Plagiatsvorwürfe von Claire Goll ausgesetzt sah.<sup>5354</sup>

Der Akt des Umschreibens ist jedoch eine literarische Praxis, die die Passagen anderer aufnimmt und sie dem Gedächtnis übergibt, nämlich ein Vorgang, der die chronologische Zeit überschreitet und einen poetischen Dialog mit einer anderen literarischen Figur herstellt, indem man sich diese Stimme aneignet und durch sie spricht. Dieses Thema wird im *Meridian*-Kapitel behandelt, in dem auch der Beitrag von Sandro Zanetti, *Poetische Zeitgenossenschaft*, vorgestellt wird, in dem das Thema der „Ansprache“ behandelt wird.

Aus den Dialogen und Begegnungen mit den von Celan gelesenen Büchern, die aus dieser Perspektive betrachtet werden, haben sich die Markierungen und Notizen, die Zeichen dieser Ansprache erhalten, die noch heute die Exemplare seiner Bibliothek durchziehen. Es ist ein emotionales Archiv, das die Spuren seiner Hand bewahrt und die intellektuellen, moralischen und poetischen Wege offenbart, die zu seinem *sous-œuvre* gehören.<sup>55</sup> Aus diesem Grund ist es unmöglich, das hier vorhandene Stimmengewirre zu entwirren, denn „die ‚Person‘, die in Celans Dichtung spricht, braucht ein *Medium*, das eine dissonante Duplizität, wenn nicht gar eine polyphone Vielfalt zulässt, die sich nie in einem Zustand der Harmonie einpendelt“.<sup>56</sup> Das bedeutet, dass es unmöglich ist, sich dem Werk Celans zu nähern, ohne die überaus reiche Präsenz direkter und indirekter Zitate – eigentlich Stimmen – zu berücksichtigen, die in jedem einzelnen Wort enthalten sind.

Zum besseren Verständnis der komplexen Thematik des Stimmengewirrs muss an dieser Stelle erinnert werden, dass Lenz' „Stimme“, die Celan „hört“, bereits durch Büchners Interpretation vermittelt wurde. Es handelt sich also um eine

---

<sup>53</sup> Vgl. Miglio, Camilla, *Ricercar per verba*, a.a.O., S. 183

<sup>54</sup> Aus Kohärenzgründen mit dem Zweck der vorliegenden Arbeit wurde beschlossen, auf dieses Thema nicht näher einzugehen. Für weitere Informationen zum Thema Goll-Affäre siehe: Wiedemann, Barbara, *Paul Celan – Die Goll-Affäre – Dokument einer „Infamie“*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2000 [Anm. d. Verf.]

<sup>55</sup> Vgl. Conolly, Thomas C., *Paul Celan's Poetic of the Unfinished*, MHR, Oxford 2019, zitiert nach: Miglio, Camilla, *Ricercar per verba*, a.a.O., S. 48

<sup>56</sup> Miglio, Camilla, *Ricercar per verba*, a.a.O., S. 49

Umschreibung der Umschreibung, d. h. um ein wirbelndes Gemisch verschiedener Stimmen.

Diese komplexe und dicht verwobene Stimmenkonstellation gewinnt noch an Komplexität, wenn man darauf hinweist, dass die Lenz-Rezeption in Celans Werk selbst keineswegs linear verläuft. Das Repertoire, auf das Celan zurückgriff, veränderte sich grundlegend ab Februar 1960, als er an Hans Mayers BÜchner-Seminar teilnahm.

### 3.2. Eine nichtlineare Rezeption

Im Februar 1960 nahm Celan an einem BÜchner-Seminar teil, das Hans Mayer an der Pariser École Normale Supérieure hielt. Seine Teilnahme an diesem Seminar spielt für seine Lenz-Rezeption eine eminent wichtige Rolle, da er selbst später zugab, dass die dort behandelten Themen die Grundlage für seinen *Meridian* bildeten.<sup>57</sup> Darüber hinaus ist für diese Arbeit bemerkenswert, dass weder Celan noch Mayer zu diesem Zeitpunkt wussten, dass er sich kurz darauf mit BÜchner beschäftigen würde, da die Preisgericht den Namen des Preisträgers erst im Mai bekannt gab.<sup>58</sup> Das bedeutet, dass der Inhalt von Mayers Seminar Celan genuin beeinflusst hat, ohne dass er eine Vorbereitung auf den *Meridian* vor Augen hatte.

Wie sich im Verlauf dieser Arbeit zeigen wird, liegt der Schwerpunkt des BÜchner-Seminars von Hans Mayer auf BÜchners Auffassung von Kunst und Fatalismus, wobei sowohl *Lenz* als auch *Dantons Tod* in Frage gestellt werden. Das *Gespräch im Gebirg* (1959-1960) bezieht sich hingegen weder auf die Kunst noch auf das Fatalismus, sondern setzt sich mit der Rolle der Dichtung nach Auschwitz und der Möglichkeit des Schreibens nach dessen Grausamkeiten auseinander. Das Gedicht *Stimmen*, das ebenfalls vor 1960 entstand, beschäftigt sich mit dem

---

<sup>57</sup> Vgl. Mayer, Hans, *Lenz, BÜchner und Celan. Anmerkungen zu Paul Celans BÜchner-Preis-Rede „Der Meridian“ v. 22. Oktober 1960*, in *Vereinzelt Niederschläge*, Günther Neske Verlag, Pfullingen 1973, S. 160f

<sup>58</sup> In einem Brief vom 23. Mai 1960 schrieb Celan an Adorno, er habe am 14. Mai desselben Jahres erfahren, dass er den BÜchner-Preis erhalten habe. Vgl. Celan, Paul, *Brief vom 23. Mai 1960 an Theodor W. Adorno*, in Celan, Paul, Adorno, Theodor W., *Briefwechsel 1960-1968*, hrsg. v. Joachim Seng, in „Frankfurter Adorno Blätter“, hrsg. v. Rolf Tiedermann, 7, 2003, S. 179 [Anm. d. Verf.]

Plagiatsvorwurf gegen Claire Goll. Hier lassen sich zwei unterschiedliche Linien der Lenz-Rezeption bei Celan ausmachen, die beide durch Büchners Novelle verlaufen, nämlich die vor Mayers Seminar und die danach. Diese beiden Linien sind jedoch nicht scharf voneinander getrennt; Es gibt deutliche Berührungspunkte zwischen ihnen.

## 4. Vor 1960

Meine Damen und Herren, ich habe vor einigen Jahren einen kleinen Vierzeiler geschrieben – diesen:

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

Und vor einem Jahr, in Erinnerung an eine versäumte Begegnung im Engadin, brachte ich eine kleine Geschichte zu Papier, in der ich einen Menschen „wie Lenz“ durchs Gebirg gehen ließ.

Ich hatte mich, das eine wie das andere Mal, von einem „20. Jänner“, von meinem „20. Jänner“, hergeschrieben.

Ich bin... mir selbst begegnet.<sup>59</sup>

In der Forschung wurde oft betont, die „Initialzündung“<sup>60</sup> der Lenz-Rezeption bei Celan sei das Seminar von Hans Mayer gewesen. Doch Celan bezieht sich in seinem *Meridian* sowohl auf das Gedicht *Stimmen* als auch auf den Prosatext *Gespräch im Gebirg* und zeigt damit, dass er sich schon seit einigen Jahren, also vor 1960, mit Lenz beschäftigt hat.

Wann genau Celan zum ersten Mal Lenz oder von Lenz gelesen hat, lässt sich, wie bereits erwähnt, mit Sicherheit nicht feststellen. Unzweifelhaft ist jedoch, dass Celan Lenz schon vor 1960 – und damit vor dem Büchner-Seminar von Hans Mayer – kannte und Büchners Novelle zweifellos schon gelesen hatte. Obwohl Celan selbst zugab, vor diesem Seminar wenig von Büchner gewusst zu haben,<sup>61</sup> war er ihm doch sicherlich nicht gänzlich unbekannt, denn in einigen Werken vor 1960 gibt es direkte Bezüge zum *Lenz*. Der Titel *Gespräch im Gebirg* verweist z. B. eindeutig auf das Incipit von Büchners Erzählung („Den 20. Jänner ging Lenz durchs *Gebirg*“<sup>62</sup>); Der von *Stimmen* zitierte Vierzeiler ist darüber hinaus auch ein klarer Hinweis auf die Novelle, nämlich darauf, dass es von Lenz gesagt wurde, er wolle auf dem Kopf gehen.

---

<sup>59</sup> DM, S. 201. Hervorhebung im originalen Text.

<sup>60</sup> Mayer, Hans, *Lenz, Büchner und Celan*, a.a.O., S. 160

<sup>61</sup> Mayer, Hans, *Interview zu Paul Celan*, in „Arcadia. International Journal for Literary Studies“, 32, 1, 1997, S. 299

<sup>62</sup> BL, S. 145. Hervorhebung der Verfasserin.

#### 4.1. Stimmen (1959)

Das erste Zeugnis für die Beschäftigung mit Lenz vor 1960 ist das Eröffnungsgedicht des ebenfalls 1959 erschienenen Bandes *Sprachgitter*, an dem Celan aber schon seit 1957 gearbeitet hatte, wie die Tübinger Ausgabe zeigt, deren erste Fassung das Datum 21.7.1957 trägt.<sup>63</sup> In diesem Gedicht namens *Stimmen* wird Lenzens Wunsch, auf dem Kopf gehen zu können, mit dem Vers: „Komm auf den Händen zu uns“<sup>64</sup> umformuliert. Der Bezug auf Lenz in diesem Vers wurde tatsächlich auch in der Forschung festgestellt.<sup>65</sup> Paul Celan selbst bringt dieses Gedicht mit Lenz und seinem *Meridian* in Verbindung; Arno Barnert geht in seiner Dissertationsarbeit genau dieser Frage nach und zeigt anhand einer eingehenden Analyse der verschiedenen Manuskriptentwürfe des *Meridians*, wie das Gedicht *Stimmen* ursprünglich von Celan selbst mit seiner Bühner-Rede in Verbindung gebracht wurde:

Ich möchte mir die Frage stellen, was es wohl ist, das mich diesen Nasselweg zu gehen zwang von jener Lenz-Stelle zum Hände-Zitat [in *Stimmen*].

Was verbindet wohl das zu Beginn Zitierte [*Stimmen*] [...] was verbindet Ihren heutigen Bühnerpreisträger mit jenem Reinhold Lenz? Etwas im Grunde nicht Vorhandenes. Etwas die vollkommen sinnliche Rede etc...: ein *Meridian*.<sup>66</sup>

Arno Barnert korrigiert hierbei die Tübinger Ausgabe des *Meridians* (50 b-c) und fügt auf den Seiten 122-123 diese Worte hinzu, die, wie bereits erwähnt, genau aus Celans Handschriften stammen.<sup>67</sup> In diesem Zitat erkennt Celan deutlich an, dass es etwas gibt, das ihn als Bühner-Preisträger mit jenem J. M. R. Lenz

---

<sup>63</sup> Vgl. Celan, Paul, *Stimmen*, in *Sprachgitter. Vorstufen – Textgenese – Endfassung*, hrsg. v. Heino Schull und Michael Schwarzkopf, Tübinger Ausgabe, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1996, S. 2

<sup>64</sup> Celan, Paul, *Stimmen*, in *Die Gedichte. Neue kommentierte Gesamtausgabe in einem Band*, hrsg. v. Barbara Wiedemann, Suhrkamp, Berlin 2018, S. 95, V. 10. Im Folgenden wird dieser Text nach dieser Ausgabe unter der Sigle: „St“ zitiert.

<sup>65</sup> Vgl. Miglio, Camilla, *Ricercar per verba*, a.a.O., S. 36-38 sowie Blömeke, Philipp, *Poetologie | Verwandtschaften | „Komm auf den Händen zu uns.“ Über Meridiane zwischen Lenz und Celan*, online unter: <https://www.theater-wissenschaft.de/poetologie-verwandtschaften-komm-auf-den-haenden-zu-uns-ueber-meridiane/> [letzter Abruf: 22.07.2023]

<sup>66</sup> Vgl. Barnert, Arno, *Mit fremden Wort. Poetische Zitieren bei Paul Celan*, Stroemfeld, Frankfurt am Main 2007, S. 122-123, zitiert nach: Miglio, Camilla, *Ricercar per verba*, a.a.O., S. 36-37

<sup>67</sup> Vgl. Miglio, Camilla, *Ricercar per verba*, a.a.O., S. 36-37

verbindet, und dass dieses „Etwas“ bereits in dem Gedicht *Stimmen* vorhanden ist. Dieses „Etwas“ ist also die Art und Weise, wie er die Lenz-Figur sieht, d. h. wie er sich ihr aus seiner eigenen Erfahrung und Biographie in der Zeit genährt hat. Obwohl sich die Darstellung von Lenz im Werk von Paul Celan durch das Seminar von Hans Mayer verändert hat, besteht kein Zweifel daran, dass Celan seit seiner ersten Begegnung mit Lenz eine „Vereinigung“ mit ihm empfunden hatte. Der Vers „Komm auf den Händen zu uns“,<sup>68</sup> der seit der ersten Fassung vorhanden ist, wurde tatsächlich von Celan nie verändert. Das heißt, dass es schon 1957 Celans klare Absicht war, sich auf Lenz zu beziehen. Auf diesen Punkt wird weiter unten noch näher eingegangen.

#### **4.1.1. „Komm auf den Händen zu uns“**

Der Ausdruck „Komm auf den Händen zu uns“ taucht später bei Celan wieder auf, nämlich in seinem *Meridian*, in dem Lenz der Büchnerschen Figur Lucile gegenübergestellt wird. In jener Rede bekommt der Wunsch jedoch eine besondere Konnotation, nämlich die Welt unter allen Umständen aus einer anderen Perspektive, also kopfüber, sehen zu wollen, was letztlich bedeutet, sich keinen Regeln zu unterwerfen und sich der Verrücktheit hinzugeben. Da dieser Wunsch im Herbst 1960 (also nach dem Seminar von Hans Mayer) im *Meridian* eine so spezifische Bedeutung hat, die notwendigerweise eng mit der Analyse der Büchnerschen Texte zusammenhängt, ist zu vermuten, dass der Dichter in diesem Fall aus den in Paris angestellten Überlegungen zu Büchners *Lenz* hervorgegangen ist. Wie bereits erwähnt, war der Bezug zu Lenz jedoch bereits 1957 in *Stimmen* vorhanden; Das bedeutet, dass Celan in diesem Fall Lenz eine bestimmte Wirkung gegeben hat, die sich wahrscheinlich von der unterscheidet, die er später bei Hans Mayer gefunden hat. Eine aufmerksame Lektüre der ersten drei Verse zeigt dabei Celans Fokussierung auf die Hände:

Komm *auf den Händen* zu uns  
Wer mit der Lampe allein ist,  
hat nur *die Hand* draus zu lesen.<sup>69</sup>

---

<sup>68</sup> St, V. 10

<sup>69</sup> Ebd., V. 10-12 [Hervorhebung der Verfasserin]

In Anbetracht dessen, was in dieser Arbeit über den Plagiatsvorwurf gesagt wurde, erscheint Celans Betonung der Hände besonders beachtenswert, denn der Dichter betont das Wort Hand in diesen Versen zweimal, einmal im Singular und einmal im Plural. Das Wort „Hand“ kommt in Büchners Novelle jedoch nicht vor, denn der Satz, auf den sich Celan bezieht, lautet genau: „[...] nur war es ihm manchmal unangenehm, daß er nicht *auf dem Kopf* gehn konnte“.<sup>70</sup> Die Notwendigkeit, das Merkmal der Hand hinzuzufügen und hervorzuheben, erklärt sich gerade aus dem Plagiatsvorwurf und der Idee des Aufeinandertreffens verschiedener Stimmen: Da die Hand das erste Merkmal eines Künstlers ist, ist sie das, was ihn mehr als alles andere auszeichnet; Das Werk aus erster Hand ist das genaue Gegenteil eines Plagiats.<sup>71</sup> Mit der Betonung des Handthemas weist Celan also auf die Unmöglichkeit hin, ein Werk „aus einer Hand“ zu schaffen. Tatsächlich fügt er kurz darauf hinzu: „Wer mit der Lampe allein ist, / hat nur die Hand, draus zu lesen“.<sup>72</sup> Wer allein bei der Lampe sitzt (vermutlich um zu schreiben), hat nur die eigene Hand (d. h. nur die eigene Stimme), um zu lesen: Mit anderen Worten: Wer seine Stimme nicht mit der anderer vermischt, ist dazu verdammt, ungehört zu bleiben.

Betrachtet man unter diesen Prämissen den Titel des Gedichts noch einmal, so ist das Stimmengewirr, von dem Celan spricht, auch das genaue Gegenteil eines Plagiats, denn es ist in Wirklichkeit

eine Reise „auf den Händen“, auf der Suche nach den stillen und blinden Orten der Erinnerung und der Wirklichkeit selbst, die sich offenbaren und mitschwingen, angeregt durch „Begegnungen“, die manchmal zufällig und rätselhaft sind, manchmal über „Umwege“ führen.<sup>73</sup>

Eine Reise „auf den Händen“ ist also zwar eine Reise, die die Etappen der mit der eigenen Stimme vermischten Stimmen nachvollzieht, also eine Reise der Erkenntnis durch die vom eigenen Weg verwundeten Hände („Stimmen vom

---

<sup>70</sup> BL, S. 145 [Hervorhebung der Verfasserin]

<sup>71</sup> Vgl. Miglio, Camilla, *Ricercar per verba*, a.a.O., S. 19

<sup>72</sup> St, V. 13-14

<sup>73</sup> Miglio, Camilla, *Ricercar per verba*, a.a.O., S. 19



Nesselweg her<sup>74</sup>).<sup>75</sup> Was hier also mit der Metapher des Auf-den-Händen-Gehens unterstrichen werden soll, ist das Leiden Celans an den heftigen Plagiatsvorwürfen und die Schwierigkeit, angesichts der blutigen Ereignisse des Nationalsozialismus Worte zu finden.

#### 4.1.2. Die vielen Stimmen

Im Rahmen der Analyse dieses komplexen Gedichts wurde bezüglich des Plagiatsvorwurfs bereits auf seinen bemerkenswerten Titel hingewiesen; *Stimmen* trägt in der Tat die Idee einer Verflechtung mehrerer Stimmen in sich. Wie Christine Ivanović hervorhebt, hat das Wort „kol“ („Stimme“ im Sinne von göttlicher Stimme) im Hebräischen den gleichen Klang wie „kol“ in der Bedeutung von „alles“; Das heißt, dass es die Stimme Gottes ist, die allem Inhalt und Sinn gibt.<sup>76</sup> Daraus erschließt sich, dass Celan mit der „so dezidiert gebrauchte[n] indefinite[n] Pluralform“ *Stimmen* gerade die Pluralität der Stimmen, d. h. die Unmöglichkeit des Sprechens ohne Bezug auf den Anderen betonen wollte.

Dass Celan dem Titel *Stimmen* und seiner Pluralform große Bedeutung beimaß, steht außer Zweifel, wenn man auch den Brief vom 04.08.1958 an Dr. Hirsch betrachtet, in dem er über die Struktur seines Bandes (*Sprachgitter*) schreibt:

Sprachgitter: dieser Titel kam seinerzeit unüberhörbar auf mich zu, „ahnungsvoll und regierungsweise“ (wenn ich hier, aus der angemessenen Entfernung, einen Fischer-Autor zitieren darf...), ich habe jetzt wieder das Unabdingbare dieses Titels im Ohr, bitte lassen Sie ihn mir! In meiner Vorstellung sollte auch der mittlere Zyklus des Bandes so heißen, diesem Zyklus gehen zwei andere voraus, „Stimmen“ und „Stimmlos“, auf „Sprachgitter“ (als Zyklus) folgen die Zyklen „Stimmhaft“ und „Engführung“ – darin soll Konzeption und Struktur des Ganzen zum Ausdruck kommen.<sup>77</sup>

---

<sup>74</sup> St, V. 9

<sup>75</sup> Vgl. Miglio, Camilla, *Paul Celan e la musica della materia*, online unter: <https://antinomie.it/index.php/2020/11/23/paul-celan-e-la-musica-della-materia/> [letzter Abruf: 22.07.2023]

<sup>76</sup> Vgl. Ivanović, Christine, *Stimmen*, in *Kommentar zu Paul Celans „Sprachgitter“*, hrsg. v. Jürgen Lehmann. Unter Mitarb. von Jens Finckh, Markus May und Susanna Brogi, Winter, Heidelberg 2005, 81

<sup>77</sup> Celan, Paul, *Brief vom 04.08.1958 an Herrn Dr. Hirsch*, in *„Etwas ganz und gar Persönliches“*. *Briefe 1934-1970*, hrsg. v. Barbara Wiedemann, Suhrkamp, Berlin 2019, S. 317

Bereits in der ersten Gliederung erscheint der Titel dieses Abschnitts in der Pluralform, als wollte er von vornherein seine äußerst relevante Bedeutung unterstreichen. Celan hat eindeutig die Pluralform und nicht die Singularform gewählt, um die Pluralität und das Ineinandergreifen der Stimmen zu betonen: Wir sind hier wieder bei der Frage der Ansprache, d. h. des poetischen Dialogs, der zwischen verschiedenen, auch zeitlich entfernten Figuren der Literatur hergestellt wird. Obwohl sich dieses Thema hauptsächlich auf den *Meridian* bezieht, ist es wichtig, hier einige wesentliche Punkte anzusprechen: Es handelt sich um ein Konzept, das Celan mehrfach zum Ausdruck gebracht hat; Exemplarisch ist hier die *Rede anlässlich der Verleihung des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen* (1958) genannt, in der Celan die Idee der Poesie als einer Flaschenpost formuliert, die einen Empfänger braucht – nämlich jemanden, der in der Lage ist, sie zu hören und zu verstehen, auch wenn er zeitlich weit entfernt ist –, um aufgenommen zu werden.

#### **4.1.3. Der Nasselweg und Celans Märchenrepertoire**

Die vielen Stimmen, auf die Celan in diesem Gedicht Bezug nimmt, stammen zudem aus einem „Nasselweg“,<sup>78</sup> der eine Anspielung auf Hans Christian Andersens Märchen *Die wilden Schwäne* ist; Celan selbst hat die Bedeutung des Märchenrepertoires in seiner Lyrik stets betont.<sup>79</sup>

Die Protagonisten des Märchens sind Elisa und ihre elf Brüder, die „mit dem Stern auf der Brust“<sup>80</sup> dargestellt werden. Dieses Detail gleich zu Beginn des Märchens könnte bereits ein Hinweis auf das Judentum sein, da es mit dem Davidstern verglichen werden kann, den Juden während des Nationalsozialismus auf der Brust tragen mussten.

Das Märchen entwickelt sich jedoch mit der Heirat des Königs, also des Vaters der zwölf Geschwister, mit einer neuen und sehr bösen Frau. Diese verzaubert die Brüder in elf Schwäne und schminkt Elisa so, dass ihr Vater sie nicht mehr erkennt und sie aus dem Schloss wirft. Elisa ist nun allein im Wald und

---

<sup>78</sup> St, V. 9

<sup>79</sup> Vgl. Ivanović, Christine, *Stimmen*, a.a.O., S. 88

<sup>80</sup> Andersen, Johann Christian, *Die wilden Schwäne*, in *Märchen*, hrsg. v. Leif Ludwig Albertsen und Heinrich Denhardt (Übers.), Reclam, Stuttgart 1986, S. 163

verzweifelt, bis sie einer alten Frau begegnet, die sie zu einem Abhang führt, an dessen Fuß die elf Schwäne stehen. Das Bild des Abhangs könnte auch auf Lenzens „Gebirg“ zurückgeführt werden, als Ort der versäumten Begegnung mit Adorno über die Rolle der Poesie und als symbolischer Ort der Lenzschen Wanderung in Büchners Novelle. Genau an diesem Abhang sieht Elisa zum ersten Mal, wie sich ihre Brüder in Schwäne verwandeln. Diese Vision versetzt sie in große Angst, genau wie Lenz, als er sich zu Beginn von Büchners Novelle auf den Berg begibt.

Nachdem sie mit ihren Brüdern Kontakt aufgenommen hat, nehmen diese sie mit und erklären ihr, dass sie für sie elf Nesselhemden weben soll, um ihnen zu helfen, d. h. ihnen ihre menschliche Gestalt zurückzugeben. Dabei dürfe sie nicht sprechen, denn „das erste Wort, welches Du sprichst, geht als tödtender Dolch in Deiner Brüder Herz“.<sup>81</sup> An ihrer Zunge hängt „ihr Leben“.<sup>82</sup>

Im Lichte des bisher Gesagten lässt sich an dieser Stelle das Thema der Unmöglichkeit des Sprechens erkennen, das eng mit dem Leiden unter dem Plagiatsvorwurf verbunden ist. Es wurde bereits auf die Schmerzen in den Händen hingewiesen, die durch Brennesseln verursacht werden, also durch Pflanzen, die Hautreizungen hervorrufen. Vor diesem Hintergrund stehen die Lenz-Figur und seine „Hände“ exemplarisch für den Schmerz, den Celan durch den Plagiatsvorwurf und den damit verbundenen Sprachverlust empfand. Bereits 1958 hatte Celan in seiner *Rede anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen* den Verlust der Sprache angesichts des Holocaust formuliert:

Sie, die Sprache, blieb unverloren, ja, trotz allem. Aber sie mußte nun hindurchgehen durch ihre eigenen Antwortlosigkeiten, hindurchgehen durch furchtbares Verstummen, hindurchgehen durch die tausend Finsternisse todbringender Rede. Sie ging hindurch und gab keine Worte her für das, was geschah; aber sie ging durch dieses Geschehen. Ging hindurch und durfte wieder zutage treten, „angereichert“ von all dem.<sup>83</sup>

---

<sup>81</sup> Ebd., S. 176

<sup>82</sup> Ebd.

<sup>83</sup> Celan, Paul, *Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen*, in *Gesammelte Werke*, a.a.O., S. 185f. Im Folgenden wird dieser Text nach dieser Ausgabe unter der Sigle „AB“ zitiert.

Lenz ist damit in *Stimmen* ein Beispiel für jene „furchtbares Verstummen“, auf das Celan anspielt und das auch in anderen Werken mit Lenz-Bezug thematisiert werden, u. a. in *Tübingen, Jänner*.

Die Möglichkeit, nach dem, „was geschah“ Gedichte zu schreiben, wird auch im *Gespräch im Gebirg* thematisiert, nämlich in einem imaginären Dialog mit dem Philosophen Theodor W. Adorno, der in seinem Werk *Prismen* festgestellt hat:

Kulturkritik findet sich der letzten Stufe der Dialektik von Kultur und Barbarei gegenüber: nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch, und das frisst auch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es unmöglich wird, heute Gedichte zu schreiben.<sup>84</sup>

Im folgenden Unterkapitel wird das Gedichteschreiben nach Auschwitz thematisiert, das, wie bereits betont, in engem Zusammenhang mit der Lenz-Figur steht.

---

<sup>84</sup> Adorno, Theodor W., *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Suhrkamp, Berlin 1969, S. 31

## 4.2. Gespräch im Gebirg (1959-1960)

Paul Celans Prosatext *Gespräch im Gebirg* war ursprünglich für eine Begegnung mit dem Philosophen Theodor W. Adorno im Engadin im August 1959 vorgesehen, das jedoch nie stattfand: Celan war am Anfang Juli 1959 auf Anregung Peter Szondis nach Sils-Maria gefahren, wo Szondi ein Treffen mit Adorno arrangiert hatte, doch Celan reiste eine Woche vor Adornos Ankunft ab.<sup>85</sup> 1960 wird er in diesem Zusammenhang in seiner *Meridian*-Rede von einer „versäumte[n] Begegnung“<sup>86</sup> sprechen.

In einem Brief an Herrn Reinhard Federmann vom 15. März 1962, der dem Sonderdruck des *Gesprächs im Gebirg* beiliegt, schreibt Celan: „In Erinnerung an Sils Maria – wo ich den Herrn Prof. Adorno treffen sollte, von dem ich dachte, daß er Jude sei“.<sup>87</sup> Dass Celan sich über Adornos Herkunft irrte, erklärt, warum im Text von zwei Juden die Rede ist, nämlich dem großen und dem kleinen, bei denen es sich höchstwahrscheinlich um Celan und Adorno im Gespräch miteinander handelt. In der Forschung wird Adorno dem „großen Juden“ zugeordnet,<sup>88</sup> auch weil er älter als Celan war.<sup>89</sup> Dieser ist demnach der kleinere Jude, der genau „wie Lenz“<sup>90</sup> geht. Celans Missverständnis ist nicht zuletzt deshalb von fundamentaler Bedeutung, weil sich das gesamte *Gespräch im Gebirg* um die Shoah dreht.

### 4.2.1. Lenzens Spuren

In diesem Werk, das im August 1959 und unmittelbar nach Celans Abreise aus Sils entstand, gibt es einen deutlichen Bezug zu Lenz: Der Titel des Prosatextes trägt zunächst das Wort „Gebirg“ in sich, das natürlich eine direkte Anspielung auf Büchners berühmtes Incipit „Den 20. Jänner ging Lenz durchs Gebirg“ ist.

---

<sup>85</sup> Vgl. Seng, Joachim, *Die wahre Flaschenpost. Zur Beziehung zwischen Theodor W. Adorno und Paul Celan*, in „Frankfurter Adorno Blätter“, a.a.O., S. 156

<sup>86</sup> Vgl. Anm. 59

<sup>87</sup> Vgl. May, Markus, *Gespräch im Gebirg*, in *Celan-Handbuch*, a.a.O., S. 144

<sup>88</sup> Vgl. Buck, Theo, *Kommentar*, in Celan, Paul, *Gespräch im Gebirg*, hrsg. v. Theo Buck, Rimbaud, Aachen 2002, S. 18

<sup>89</sup> Vgl. Bevilacqua, Giuseppe, *Introduzione*, in Celan, Paul, *La verità sulla poesia*, Einaudi, Turin 2008, S. XXX

<sup>90</sup> Celan, Paul, *Gespräch im Gebirg*, a.a.O., S. 7. Im Folgenden wird dieser Text nach dieser Ausgabe unter der Sigle „GG“ zitiert.

Darüber hinaus heißt es im Text, dass ein Jude wie Lenz geht („[...] ging, wie Lenz, durchs Gebirg“<sup>91</sup>) und am Ende steigen die beiden Juden wie Lenz das Gebirg hinauf „die da kamen, wie Lenz, durchs Gebirg“<sup>92</sup>). Celan verbindet hier also das Thema des ewigen Juden mit der Lenz-Figur, denn auch die Idee, Lenz mit dem Mythos des ewigen Juden zu konfrontieren, stammt bereits aus Büchners Novelle: Dort sagt Lenz nach einem Wahnsinnsanfall tatsächlich, er sei „der ewige Jude“:

Er [Oberlin] sagte ihm: „Ehre Vater und Mutter!“ und dergleichen mehr. Über dem Gespräch geriet Lenz in heftige Unruhe; er stieß tiefe Seufzer aus, Tränen drangen ihm aus den Augen, er sprach abgebrochen. „Ja, ich halt es aber nicht aus; wollen Sie mich verstoßen? Nur in Ihnen ist der Weg zu Gott. Doch mit mir ist's aus! Ich bin abgefallen, verdammt in Ewigkeit, ich bin der Ewige Jude.“ Oberlin sagte ihm, dafür sei Jesus gestorben; er möge sich brünstig an ihn wenden, und er würde teilhaben an seiner Gnade.<sup>93</sup>

Auf die Reminiszenzen an die Figur des „ewigen Juden“ ist in der Forschung zu Paul Celans *Gespräch im Gebirg* bereits mehrfach hingewiesen worden; Dieses Thema ist nicht nur unter Rückgriff auf Büchners Fragment *Lenz* präsent, das im Text explizit als Prätext markiert ist, sondern auch unter Verweis auf ein noch unter Verschluss gehaltenes Konvolut aus Celans Nachlass im Literaturarchiv Marbach, das den Titel „Der ewige Jud“ trägt.<sup>94</sup> Das Gehen von Lenz mit einem Stock könnte also genau der Symbolik des ewigen Juden entsprechen, der immer mit einem Stock dargestellt wird. Paul Celan bezieht sich bei der Erwähnung des ewigen Juden auf die *Kurtze Beschreibung und Erzählung von einem Juden mit Namen Ahasverus* von 1602, die später von den Gebrüdern Grimm und schließlich im 19. Jahrhundert von Ludwig Bechstein aufgegriffen wurde, der 1856 in seinem *Neuen deutschen Märchenbuch* ein Märchen über den ewigen Juden mit dem Titel *Die verwünschte Stad* veröffentlichte.

Im *Gespräch im Gebirg* nimmt Lenz also die Gestalt eines Juden an, der ins Gebirg geht und sich mit einem anderen älteren Juden unterhält, der, wie wir

---

<sup>91</sup> Ebd., 7

<sup>92</sup> Ebd, S. 13

<sup>93</sup> BL, S. 161

<sup>94</sup> Vgl. Al-Taie, Yvonne, „*Geschwisterkind*“ oder *Paul Celans Gespräch mit dem „ewigen Juden“*, in „*Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften*“, 62, 4, 2016, S. 584

gesehen haben, Adorno entspricht. Der große Jude und der kleine Jude wissen also um ihre gegenseitige Herkunft, der Austausch „weiß ich“<sup>95</sup>, „weißt du“<sup>96</sup> macht dies noch deutlicher. Noch im *Lenz*-Fragment heißt es: „Wenn er allein war, war es ihm so entsetzlich einsam, daß er beständig laut mit sich redete, rief, und dann erschrak er wieder, und es war ihm, als hätte eine fremde Stimme mit ihm gesprochen.“<sup>97</sup> In dieser Stimme erkennt Katrin Lorenz-Lindemann die Stimme des anderen Juden, so als höre Lenz, der kleine Jude, bereits die Stimme Adornos: Das würde die Verbindung zwischen Büchners Novelle und Celans Prosatext noch verstärken.<sup>98</sup> Lorenz-Lindemann spricht denn auch von einem „Palimpsest“ der Novelle Büchners:

Die Auseinandersetzung mit Büchners Lenzfragment gerät in dieser Rede [*Der Meridian*] zu einem Selbstzeugnis, das sein poetische Entsprechung in dem Prosagedicht *Gespräch im Gebirg* [...] findet. Als Palimpsest ist es – wie ein synoptische Analyse mit Büchners Lenzfragment erweist – dem Büchnerschen Lenz überschrieben.<sup>99</sup>

Damit wird deutlich, dass der Lenz, auf den sich Celan eindeutig bezieht, tatsächlich Büchners Lenz ist und dass seine Hauptquelle, wahrscheinlich die einzige, für Lenz Büchner selbst war. Dies zeigt sich bereits 1959 in *Gespräch im Gebirg* und war schon 1957 in dem Gedicht *Stimmen* erkennbar.

Das Thema ihres Gesprächs ist darüber hinaus eine mögliche Antwort auf Adornos Frage nach der Unmöglichkeit, nach Auschwitz Gedichte zu schreiben: Adorno schreibt dazu 1951, die Kulturkritik befindet sich in einer „Dialektik von Kultur und Barbarei“.<sup>100</sup> Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben ist tatsächlich „barbarisch, und das frisst auch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben“.<sup>101</sup> Celans Dichtung ist hier allerdings keineswegs gemeint – Adorno kannte seine Dichtung wohl noch nicht

---

<sup>95</sup> GG, S. 10

<sup>96</sup> Ebd.

<sup>97</sup> BL, S. 164f

<sup>98</sup> Vgl. Lorenz-Lindemann, Katrin, *Paul Celans „Gespräch im Gebirg“: Ein Palimpsest zu Büchners Lenz*, a.a.O., S. 176

<sup>99</sup> Ebd., S. 170

<sup>100</sup> Adorno, Theodor W., *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, a.a.O., S. 31

<sup>101</sup> Vgl. Anm. 84

und änderte seine Position, als er zur Kenntnis nahm.<sup>102</sup> Zudem betrifft seine Kritik nicht nur Gedichte, sondern umfasst auch seine eigene kulturkritische Position. Gemeint ist der Verzicht auf alles Ornamentale und Innerliche in der Lyrik, weil jede ästhetische Verarbeitung des Unmenschlichen als Lüge oder, schlimmer noch, als Verrat an den Opfern erscheint.<sup>103</sup> Aus diesem Grund wurde dieses Gespräch als ein „Gespräch allerdings zwischen zwei Juden [konzipiert], ein Gespräch über die Abgründe und Verwerfungen der Sprache, einer Sprache *nach Auschwitz*“.<sup>104</sup>

„Das moderne Diktum Adornos, das den Dichtern Schweigen vorschreibt“<sup>105</sup> steht daher im Mittelpunkt von Celans *Gesprächs im Gebirg*, dessen Hauptfigur, wie bereits erwähnt, Lenz ist, denn er ist der kleine Jude, der versucht, einen Dialog mit dem großen Juden und, wie wir nun sehen werden, mit der Dichtung selbst ins Gespräch zu kommen.

#### 4.2.2. Stein und Dichtung

Eines Abends, die Sonne, und nicht nur sie, war untergegangen, da ging, trat aus seinem Häusel und ging der Jud, der Jud und Sohn eines Juden, und mit ihm ging sein Name, der unaussprechliche, ging und kam, kam daher gezockelt, ließ sich hören, kam am Stock, kam über den Stein, hörst du mich, du hörst mich, ich bins, ich, ich und der, den du hörst, zu hören vermeinst, ich und der andre, – er ging also, das war zu hören, ging eines Abends, da einiges untergegangen war, ging unterm Gewölk, ging im Schatten, dem eignen und dem fremden – denn der Jud, du weißts, was hat er schon, das ihm auch wirklich gehört, das nicht geborgt war, ausgeliehen und nicht zurückgegeben, da ging er also und kam, kam daher auf der Straße, der schönen, der unvergleichlichen, ging, wie Lenz, durchs Gebirg, er, den man hatte wohnen lassen unten, wo er hingehört, in den Niederungen, er, der Jud, kam und kam.<sup>106</sup>

Der „Jud“, der zu Beginn des Prosatextes „wie Lenz“ geht, trägt einen Stock und „kam über den Stein“. Er will sich vom Stein hören lassen und klopft mit dem Stock darauf: „hörst du mich, du hörst mich, ich bins, ich, ich und der, den du hörst, zu

---

<sup>102</sup> Vgl. Lamping, Dieter, *Literatur und Theorie. Über poetologische Probleme der Moderne*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1996, S. 102

<sup>103</sup> Vgl. Buck, Theo, *Lyrik nach Auschwitz. Zu Paul Celans „Todesfuge“*, in *Datum und Zitat bei Paul Celan*, a.a.O., S. 13

<sup>104</sup> Seng, Joachim, *Die wahre Flaschenpost*, a.a.O., S. 153. Hervorhebung im originalen Text.

<sup>105</sup> Bevilacqua, Giuseppe, *Introduzione*, a.a.O., S. XXX

<sup>106</sup> GG, S. 7



hören vermeinst, [...]“. Genau durch dieses Klopfen versucht er, mit ihm in einen Dialog zu treten.

Diesbezüglich weist Giuseppe Bevilacqua darauf hin, dass Celan in jenem Jahr – und auch in derselben Gedichtsammlung von *Stimmen*, nämlich *Sprachgitter* – das Gedicht *Engführung* veröffentlicht hatte, in dem sich das lyrische Ich in einer Landschaft von Grabsteinen bewegt und versucht, von den Toten erkannt zu werden und mit ihnen in einen Dialog zu treten.<sup>107</sup> Es lässt sich somit feststellen, dass es sich bei diesem metonymischen Referenten um den Stein handelt, mit dem der Jude im *Gespräch im Gebirg* zu sprechen versucht, nämlich um die Toten.<sup>108</sup>

Vor diesem Juden, der „wie Lenz“ geht, erscheint ein größerer Jude und der Stock des kleinen Juden schweigt vor dem großen. „So schwieg auch der Stein“<sup>109</sup> fügt Celan an dieser Stelle hinzu, denn als der große Jude kommt, hört der Stock des kleinen Juden auf, gegen den Stein zu klopfen, d. h. in einen Dialog mit ihm einzutreten; So verstummen sie beide.

Bevilacqua erkennt gerade in dem Stock einen weiteren Hinweis auf den griechischen Dichter Homer – nämlich den größten Dichter aller Zeiten –, der oft als älterer Dichter dargestellt wird, der sich auf einen Stock stützt. Bevilacqua weist also darauf hin, dass der Stock hier im *Gespräch* ein Symbol für die Dichtung ist, die nach einem Dialog mit dem Stein (d. h. mit den Toten, um erneut auf *Engführung* zu verweisen) strebt.<sup>110</sup> Dass sowohl der Stock als auch der Stein bei der Ankunft des großen Juden (Adorno) verstummen, könnte hierbei als Anspielung auf Adornos Verdikt, keine Gedichte nach Auschwitz zu schreiben, betrachtet werden.

Beim Schweigen des Steins und des Stocks können die beiden Juden ihr Gespräch beginnen. Doch ihr Schweigen ist kein wirkliches Schweigen:

Da stehn sie, die Geschwisterkinder, auf einer Straße stehn sie im Gebirg, es schweigt der Stock, es schweigt der Stein, und das Schweigen ist kein

---

<sup>107</sup> Vgl. Bevilacqua, Giuseppe, *Introduzione*, a.a.O., S. XXX

<sup>108</sup> Vgl. Ebd.

<sup>109</sup> GG, S. 8

<sup>110</sup> Vgl. Bevilacqua, Giuseppe, *Introduzione*, a.a.O., S. XXXf

Schweigen, kein Wort ist da verstummt und kein Satz, eine Pause ists bloß, eine Wortlücke ists, eine Leerstelle ists, du siehst alle Silben umherstehn; Zunge sind sie und Mund, diese beiden, wie zuvor [...].<sup>111</sup>

Nach dieser Klarstellung, dass es sich um eine „Wortlücke“ handelt, beginnen die beiden Juden, die nur „Zunge und Mund“ sind, zu *reden*. Es ist an dieser Stelle eminent wichtig hervorzuheben, dass sie *reden* („Gut, lass sie reden...“<sup>112</sup>), denn „sprechen“, „reden“ und „sagen“ sind im *Gespräch im Gebirg* keine austauschbaren Verben; Die Hierarchie lautet: reden, sagen, sprechen.<sup>113</sup> So ist reden viel wichtiger als sprechen, doch der Stein kann nur sprechen, nicht reden:

Zu wem, Geschwisterkind, soll er reden? Er redet nicht, er spricht, und wer spricht, Geschwisterkind, der redet zu niemand, der spricht, weil niemand ihn hört, niemand und Niemand [...].<sup>114</sup>

Der Stein *spricht*, denn niemand (im allgemeinen Sinne: kein Mensch) hört ihm zu. Aber auch Niemand (im Sinne der Gottheit, nämlich der, den der Jude nicht benennen kann<sup>115</sup>) hört ihm zu. Diese nominalisierte Form, die an den für die jüdische Deutung der Shoah so entscheidenden Theodizee-Diskurs erinnert, wird eineinhalb Jahre später (Januar 1961) in dem Gedicht *Psalm* aus dem Sammelband *Die Niemandrose* thematisiert. In diesem Zusammenhang erläutert Bernd Auerochs, wie dieses Gedicht den sarkastischen und blasphemischen Ton des Sprechens annimmt, „das die traditionelle Abfolge [eines Psalms] aufruft und widerruft“.<sup>116</sup> Es ist nun sehr wichtig, sich jetzt auf dieses Gedicht zu fokussieren, weil es, wie Auerochs selbst erklärt, einen klaren Bezug zum *Gespräch im Gebirg* enthält;<sup>117</sup> Es handelt sich um dieselbe Instanz, die in beiden Werken vorkommt, nämlich „Niemand“.

---

<sup>111</sup> GG, S. 9

<sup>112</sup> Ebd.

<sup>113</sup> Lorenz-Lindemann, Katrin, *Paul Celans „Gespräch im Gebirg“: Ein Palimpsest zu Büchners Lenz*, a.a.O., S. 175

<sup>114</sup> GG, S. 10

<sup>115</sup> Vgl. Bevilacqua, Giuseppe, *Introduzione*, a.a.O., S. XXXIf

<sup>116</sup> Auerochs, Bernd, *Gründung und Auslöschung des Judentums. Zu Paul Celans Gedicht „Psalm“*, in „Literaturwissenschaftliches Jahrbuch“, 14, 2004, Duncker & Humblot, Berlin 2004, S. 269

<sup>117</sup> Vgl. Ebd., S. 268

## Psalm

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

Gelobt seist du, Niemand.  
Dir zulieb wollen  
wir blühn.  
Dir  
entgegen.

Ein Nichts  
waren wir, sind wir, werden  
wir bleiben, blühend:  
die Nichts-, die  
Niemandrose.

Mit  
dem Griffel seelenhell,  
dem Staubfaden himmelswüst,  
der Krone rot  
vom Purpurwort, das wir sangen  
über, o über  
dem Dorn.<sup>118</sup>

Das Gedicht, das die Struktur eines religiösen Psalms nachahmt, beginnt gleich in der ersten Strophe mit der Figur des „Niemanden“, der keineswegs als Indefinitpronomen zu verstehen ist, da er an der Stelle erscheint, an der normalerweise Gott stehen würde.<sup>119</sup> „Gelobt seist du“, „אתה ברוך“ („Baruch ata“) greift Celan tatsächlich die klassische jüdische Segensformel auf, die im jüdischen Gebet allgegenwärtig ist.<sup>120</sup> Eigentlich müsste es hier nun heißen: „Herr, unser Gott, König der Welt“; Celan ersetzt es hingegen durch „Niemand“, um zu betonen, dass Gott in dieser Sicht ein Niemand ist, weil er das Leid seiner Kinder nicht hören kann. In diesem blasphemischen Sinne ließe sich demnach fragen, wer innerhalb des Gedichts diese Worte spricht: Es sind die Toten, die hier von ihrer ausbleibenden Wiederherstellung sprechen; Hier sprechen nämlich die Toten Israels, ja radikaler: Israel als Tote.<sup>121</sup>

---

<sup>118</sup> Celan, Paul, *Psalm*, in *Die Gedichte*, a.a.O., S. 136. Im Folgenden wird dieser Text nach dieser Ausgabe unter der Sigle „Ps“ zitiert.

<sup>119</sup> Vgl. Auerochs, Bernd, *Gründung und Auslöschung des Judentums*, a.a.O., S. 269

<sup>120</sup> Vgl. Schulze, Joachim, *Mystische Motive in Paul Celans Gedichten*, in „Poetica“, 3, 1970, S. 485, zitiert nach: Auerochs, Bernd, *Gründung und Auslöschung des Judentums*, a.a.O., S. 268

<sup>121</sup> Vgl. Auerochs, Bernd, *Gründung und Auslöschung des Judentums*, a.a.O., S. 272

### 4.2.3. Lyrik nach Auschwitz?

Wenn Niemand, verstanden als Gott, nicht in der Lage ist, seinen eigenen Kindern zuzuhören, und wenn es gerade diese Kinder sind, die als Tote vergeblich nach einem Weg suchen, um zu sprechen, dann ist es offensichtlich, dass Celan die gleichen Motive verwendet wie im *Gespräch im Gebirg*, wo es gerade der Stein, verstanden als die Toten, ist, der zu sprechen versucht, obwohl ihm Niemand zuhören kann. Hierbei lässt sich also fragen, warum der Stein eigentlich zu sprechen versucht. Wozu sollten die Toten sprechen?

Denkt man an die berühmte *Todesfuge*, das symbolische Gedicht der Lyrik nach der Shoah, so wird deutlich, wie sehr Celans Dichtung tatsächlich die Toten in den Mittelpunkt stellt: Sie spricht von ihnen und für sie. Diese Frage hängt somit mit Adornos These zusammen, dass es barbarisch sei, nach Auschwitz Gedichte zu schreiben; Diesbezüglich verweist er auch auf eine ethische Dimension und betont, dass es nach der Shoah unmöglich sei, sich an der Schönheit der Dichtung zu erfreuen. Adorno revidierte seine These jedoch 1966 und wies sogar darauf hin, dass es „falsch gewesen sein [mag], nach Auschwitz ließe kein Gedicht mehr sich schreiben“.<sup>122</sup> Diese Einschätzung zugunsten Celans hat der späte Adorno noch einmal verändert, wie er 1970 in der *Ästhetischen Theorie* schreibt:

Im bedeutendsten Repräsentanten hermetischer Dichtung der zeitgenössischen deutschen Lyrik, Paul Celan, hat der Erfahrungsgehalt des Hermetischen sich umgekehrt. Diese Lyrik ist durchdrungen von der Scham der Kunst angesichts des wie der Erfahrung so der Sublimierung sich entziehenden Leids. Celans Gedichte wollen das Äußerste durch Verschweigen sagen. Ihr Wahrheitsgehalt selbst wird ein Negatives.<sup>123</sup>

Diese Ansicht wurde auch von Peter Szondi geteilt, der unter Bezugnahme auf das bereits zitierte Gedicht *Engführung* feststellte, dass es „in einem sehr genauen Sinne die Widerlegung der allzu berühmt gewordenen Behauptung

---

<sup>122</sup> Adorno, Theodor, W., *Negative Dialektik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1966, S. 353

<sup>123</sup> Adorno, Theodor, W., *Ästhetische Theorie*, hrsg. v. Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1981, S. 477, zitiert nach: Auerochs, Bernd, *Gründung und Auslöschung des Judentums*, a.a.O., S. 262f

Adornos“ sei.<sup>124</sup> Celans Dichtung ist demnach eng mit Adornos These verbunden, ohne ihr gänzlich zu widersprechen: „Nach Auschwitz ist kein Gedicht mehr möglich, es sei denn *auf Grund von Auschwitz*“.<sup>125</sup> Damit wird deutlich, dass Celan wesentlich auf dem Hintergrund der Adornischen Philosophie steht.

Bleibt man bei der Vorstellung vom Stein als etwas Statischem, das gerade wegen seiner Unbeweglichkeit keine Antwort geben kann, so muss man sich an die Stelle im *Meridian* erinnern, an der Celan auf den Büchners *Lenz* verweist, der, nachdem er eine Episode bei Tisch erzählt hat, sagt, man müsse genau wie Medusa die Fähigkeit haben, etwas in Stein zu verwandeln, um den Augenblick festhalten zu können.<sup>126</sup> Auch die Toten können nicht antworten, sie sind stumm und stumm: Man kann nicht direkt mit ihnen in Kontakt treten, wie es der kleine Jude immer wieder versucht: „[U]nd mein Stock, der hat gesprochen, hat gesprochen zum Stein, und mein Stock, der schweigt jetzt still und der Stein, sagst du, der kann sprechen [...]“.<sup>127</sup> Man kann auch, um genauer zu sein, *für sie* sprechen, d. h., ihnen eine Stimme geben – durch die Dichtung, um zu zeigen, „daß Gedichte nach Auschwitz, die solcher Daten eingedenk bleiben, geschrieben werden, ja geschrieben werden müssen“.<sup>128</sup>

#### 4.2.4. Titelwechsel

In Anbetracht all dessen muss betont werden, dass die erste Fassung des *Gesprächs im Gebirg* zwar 1959 geschrieben, aber erst 1960, nach dem Seminar von Hans Mayer, veröffentlicht wurde:<sup>129</sup> Celan hatte sein bereits 1959 konzipiertes, aber erst im August 1960 veröffentlichtes Werk ursprünglich auch unter dem Titel *Gespräch in Graubünden* vorgesehen.

Im Literaturhaus Marbach am Neckar sind 37 verschiedene Blätter des *Gesprächs im Gebirg* erhalten, teils als Durchschlag mit handschriftlichen

---

<sup>124</sup> Szondi, Peter, *Durch die Enge geführt. Versuch über die Verständlichkeit des modernen Gedichts*, in *Schriften II*, hrsg. v. Jean Bollack, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1978, S. 383f

<sup>125</sup> Ebd. Hervorhebung der Verfasserin

<sup>126</sup> Vgl. Anm. 172

<sup>127</sup> GG, S. 12

<sup>128</sup> Seng, Joachim, *Die wahre Flaschenpost*, a.a.O., S. 159

<sup>129</sup> Vgl. May, Markus, *Gespräch im Gebirg*, a.a.O., S. S. 145

Korrekturen, teils als Druck mit handschriftlichen Korrekturen.<sup>130</sup> Neun davon sind Celans verschiedene Fassungen des *Gesprächs* und erst ab der 7. Fassung ist jedoch die Korrektur sichtbar.<sup>131</sup>

Wann genau diese Titeländerung stattgefunden hat, lässt sich bis heute nicht feststellen, denn in den Manuskripten Celans, die im Literaturarchiv Marbach am Neckar aufbewahrt werden, findet sich kein genauer Hinweis Celans. Sicher ist, dass Celan den Titel nachträglich korrigiert hat – und zwar eigenhändig, wie diese Handschrift<sup>132</sup> zeigt:

---

<sup>130</sup> Vgl. DLA-Katalog auf der Handschriftseite des *Gesprächs im Gebirg*, online unter: [https://www.dla-marbach.de/find/opac/id/HS00641198/?tx\\_find\\_find%5Baction%5D=detail&tx\\_find\\_find%5Bcontroller%5D=Search&cHash=acbb01472b84b426326e0b3c94195eb3#tx\\_find](https://www.dla-marbach.de/find/opac/id/HS00641198/?tx_find_find%5Baction%5D=detail&tx_find_find%5Bcontroller%5D=Search&cHash=acbb01472b84b426326e0b3c94195eb3#tx_find) [Letzter Abruf: 12.08.2023]

<sup>131</sup> DLA Marbach am Neckar, Bestand D: Celan, Paul, D 90.1.3198/1-9

<sup>132</sup> DLA Marbach am Neckar, Bestand D: Celan, Paul, D 90.1.3198/7

Paul Celan

GESPRACH IM GRAUBUNDEN Gebirg

Eines Abends, die Sonne, und nicht nur sie, war untergegangen, da ging, trat aus seinem Häusel und ging der Jud, der Jud und Sohn eines Juden, und mit ihm ging sein Name, der unaussprechliche, ging und kam, kam dahergezockelt, liess sich hören, kam am Stock, kam über den Stein, hörst du mich, du hörst mich, ich bins, ich, ich und der, den du hörst, zu hören vermeinst, ich und der andre, - er ging also, das war zu hören, ging eines Abends, da einiges untergegangen war, ging unterm Gewölk, ging im Schatten, dem eignen und dem fremden - denn der Jud, du weisst, was hat er schon, das ihm auch wirklich gehört, das nicht geborgt wär, ausgeliehen und nicht zurückgegeben -, da ging er also und kam, kam daher auf der Strasse, der schönen, der unvergleichlichen, ging, wie Lenz, durchs Gebirg, er, den man hatte wohnen lassen unten, wo er hingehört, in den Niederungen, er, der Jud, kam und kam.

Kam, ja, auf der Strasse daher, der schönen.

Und wer, denkst du, kam ihm entgegen? Entgegen kam ihm sein Vetter, sein Vetter und Geschwisterkind, der um ein halbes Judenleben ältere, gross kam er daher, kam, auch er, in dem Schatten, dem geborgten - denn welcher, so frag und frag ich, kommt, da Gott ihn hat einen Juden sein lassen, daher mit Eignem? -, kam, kam gross, kam dem andern entgegen, Gross kam auf Klein zu, und Klein, der Jude, hiess seinen Stock schweigen vor dem Stock des Juden Gross.

So schwieg auch der Stein, und es war still im Gebirg, wo sie gingen, der und jener.

Still wars also, still dort oben im Gebirg. Nicht lang wars still, denn wenn der Jud daherkommt und begegnet einem zweiten, dann ists bald vorbei mit dem Schweigen, auch im Gebirg. Denn der Jud und die

Obwohl sich nicht genau feststellen lässt, wann Celan den Titel eigenhändig geändert hat (auch die späteren Fassungen tragen alle den Titel *Gespräch im Gebirg*), ist es wichtig zu betonen, dass Lenzens Name („[...] ging, wie Lenz, durchs Gebirg [...]“) sowohl in dieser als auch in den frühesten Fassungen des Textes, die sehr wahrscheinlich aus dem Jahr 1959 stammen, bereits enthalten ist. Auch das Element des Gebirges („[...] durchs Gebirg“) ist bereits in den frühesten Fassungen des Textes vorhanden, was noch deutlicher macht, wie sehr sich Celan schon vor dem Februar 1960 mit Lenz beschäftigt hat.

Auch wenn die Titeländerung nach dem Seminar von Hans Mayer stattfand, war der Verweis auf Lenz daher bereits vorhanden. Das bedeutet, dass Celan vor Mayers Seminar die klare Absicht hatte, sich auf Lenz im Sinne des von Büchner beschriebenen ewigen Juden zu beziehen.

#### **4.2.5. Judentum und Wahnsinn**

Wie bereits erwähnt, besteht Celan schon seit den frühesten Fassungen zweimal im Text darauf, dass der Jude – und dann die beiden Juden – „wie Lenz“ gehen. Es ist also notwendig, bei diesem „wie“ zu verweilen, nicht nur, weil Celan im *Meridian* erneut darauf Bezug nehmen wird, sondern auch, weil es viele Möglichkeiten eröffnet: „Wie“ Lenz bedeutet, dass Lenz hier nicht als Person evokiert wird, sondern dass es Charakteristika seiner Figur gibt, die für Celans Argumentation notwendig sind, denn „[d]as poetische Verfahren, mit dem Celan im *Gespräch im Gebirg* das Büchnerfragment mit seinem eigenen Text buchstäblich zusammenschreibt, findet seine Voraussetzung in der Perspektive, unter der Celan Büchners Lenz sieht“,<sup>133</sup> oder anders gesagt, welche Elemente Celan von Büchner übernommen hat, um sich auf die Dichtung nach der Shoah zu beziehen.

Der ewige Jude ist eine uralte Legende, nach der ein Jude Christus verhöhnt, da er ihn nicht als Messias anerkennt; Aus diesem Grund ist der Jude zu ewiger Wanderschaft verdammt. Büchner überträgt diese Eigenschaft des ewigen Wanderns und der Ablehnung durch die Gesellschaft auf Lenz; Er überlagert

---

<sup>133</sup> Lorenz-Lindemann, Katrin, *Paul Celans „Gespräch im Gebirg“: Ein Palimpsest zu Büchners Lenz*, a.a.O., S. 170



einen Mythos mit einem anderen. Relevant ist auch, dass bei Büchner das Thema des Judentums zusammen mit dem Thema der Geisteskrankheit auftaucht: In der Novelle schreit Lenz „Ich bin der ewige Jude“ gerade nach einem Wahnsinnsausbruch, weil er nicht weiß, was er sonst sagen soll. Damit eröffnet sich ein weiteres Möglichkeitspanorama: Ob die Juden – und damit die Dichter, zumal Celan, Dichter und Jude zugleich<sup>134</sup> – nach Auschwitz nichts mehr zu sagen haben? Ob Adornos These stimmt und den Dichtern nur das Schweigen bleibt?

Um diese sehr komplizierte Frage zu beantworten, benutzt Celan die von Büchner gezogene Parallele zum Judentum, um die Lenz-Figur mit der Dichtung nach Auschwitz zu vergleichen, also mit der Frage, um die sich die Beziehung zwischen Celan und Adorno dreht. Diese Frage eröffnet also die Themen, die Celan später in *Meridian* und in *Tübingen, Jänner* entwickeln wird, die alle um die Lenz-Figur kreisen: Celan geht ja von hier aus, von der Figur eines Juden-Wahnsinnigen, die Büchner eingeführt hat.

#### **4.2.6. Annäherungen zum *Meridian* und zu *Tübingen, Jänner***

In dem weiten und vielgestaltigen Deutungspanorama des *Gesprächs im Gebirg* darf die enge Verbindung zu einem anderen Prosatext Celans nicht unerwähnt bleiben, nämlich zu seiner Rede anlässlich der Verleihung des Büchner-Preises: *Der Meridian*. Worin die Verbindung zwischen den beiden Prosatexten besteht und warum sie sich auf Lenz bezieht, soll im Folgenden erläutert werden.

Zunächst bezieht sich Celan im *Meridian* auf den ein Jahr zuvor entstandenen Text:

Und vor einem Jahr, in Erinnerung an eine versäumte Begegnung im Engadin, brachte ich eine kleine Geschichte zu Papier, in der ich einen Menschen „wie Lenz“ durchs Gebirg gehen ließ.

---

<sup>134</sup> Dass Celan dann den Dichter mit dem Juden identifizierte, ist in der Forschung eindeutig nachgewiesen, denn „Celans Dichtung gilt als wesentlich dadurch bestimmt, daß sie in einer einzigartigen Beziehung zum Holocaust steht, die auch damit zu tun hat, daß der Dichter selbst Jude, Überlebender, Zeuge ist“. (Auerochs, Bernd, *Gründung und Auslöschung des Judentums*, a.a.O., S. 263) [Anm. d. Verf.]

Ich hatte mich, das eine wie das andere Mal, von einem „20. Jänner“, von meinem „20. Jänner“, hergeschrieben.

Ich bin ... mir selbst begegnet.<sup>135</sup>

Es ist also sofort klar, dass der im *Gespräch* vorgestellte Jude tatsächlich Lenz ist, denn er geht „wie Lenz“. Amir Eshel hebt hierbei hervor, dass die Eigenschaften, die Lenz mit dem Judentum verbinden, gerade die Marginalisierung und die damit verbundene Einsamkeit sind:

Proceeding from Büchner's Lenz, from the notion of the "eternal Jew", Celan sets out to arrive at his own poetic figure of "Jewishness" – a figure that does not paraphrase or propagate Jewish identity or religious confession, but that testifies to exclusion and persecution.<sup>136</sup>

Celans Judentum ist nach dieser Deutung Lenz' Gefühl der Marginalisierung, das sich in der Verfolgung der Juden während der NS-Zeit realisiert. Es ist kein Zufall, dass Celan, wie im Folgenden gezeigt wird, im Verlauf des *Gesprächs* sehr stark auf die Besonderheiten der jüdischen Identität und die damit verbundenen und von der Propaganda aufgegriffenen Elemente eingeht.

Mit einem weiteren Hinweis auf das, was Celan in seinem *Meridian* über das *Gespräch* geschrieben hat, ist es bemerkenswert, seine folgende Notiz aus einem Entwurf der Büchner-Rede wiederzugeben: „Hier kommt mein[e] schon im Titel „jüdelndes“ Gespr<äch im Gebirg>.“<sup>137</sup> Mit diesen Worten bezieht sich Celan tatsächlich auf seinen Prosatext in den Anmerkungen zu seinem *Meridian*, die jedoch nicht in die endgültige Fassung aufgenommen wurden. Nach diesem Satz ist der Text schon im Titel jüdisch: Wie bereits erwähnt, bezieht sich der schon im Titel vorhandene Begriff „Gebirg“ eindeutig auf Büchners Novelle und damit auf die Lenz-Figur. Daraus folgt, dass Lenz für Celan das Judentum und sich selbst als Juden symbolisiert („Ich bin ... mir selbst begegnet“).

---

<sup>135</sup> Vgl. Anm. 59

<sup>136</sup> Eshel, Amir, *Paul Celan's Other: History, Poetics, and Ethics*, in „New German Critique“, 91, 2004, Winter, S. 66

<sup>137</sup> Celan, Paul, *Der Meridian. Endfassung-Entwürfe-Materialien*, hrsg. v. Bernhard Böschenstein und Heino Schmuil, in *Werke*, hrsg. v. Jürgen Wertheimer, Tübinger Ausgabe, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1999, S. 129

Noch in seinen Notizen zum *Meridian* definiert Celan darüber hinaus das *Gespräch* als „etwas Krummnasiges“<sup>138</sup> und verweist damit auf das körperliche Merkmal der Juden, das Teil der allgemeinen Vorstellung und der antisemitischen Propaganda wurde: Er meint hier das berühmte antisemitische Stereotyp vom krummnasigen, heimatlosen und wandernden Juden. Obwohl diese Bemerkungen nicht in die endgültige Fassung des *Meridians* aufgenommen wurden, ist es bemerkenswert, wie sehr Celan auf der jüdischen Identität des Textes beharrte: Celan betont etwas Persönliches, nämlich etwas, das eng mit seiner jüdischen Identität verbunden ist. In einem Brief an Adorno vom 23. Mai 1960 bezieht er sich wieder auf diese letzten physischen Stereotypen der jüdischen Identität: Es [*Gespräch im Gebirg*] ist, schon im Titel, „Judendeutsch“. Es ist – assumons donc ce que l'on nous prête! – etwas durchaus krummnasiges... an dem das Dritte (und wohl auch das Stumme) vielleicht wieder gerade werden kann.“<sup>139</sup> Stéphane Mosès sieht zudem in Lenzens Gangart einen weiteren Bezug zum „krummansigen Juden“: Der Satz „ging und kam, kam dahergezockelt, ließ sich hören, kam am Stock, kam über den Stein, hörst du mich, du hörst mich“<sup>140</sup> suggeriere einen „krummbeinigen, hinkenden Gang“.<sup>141</sup> Lenz sei dann noch „jüdischer“, denn er nimmt eine wirklich jüdische Eigenschaft an. So wird Lenz noch mehr mit Celan verbunden.

Erwähnenswert ist auch, dass Celan in demselben Brief an Adorno schrieb:

Hier kommt nun, mit meinem herzlichsten Dank, die kleine, zu Ihnen nach Sils hinaufäugende, Prosa, von der ich Ihnen in Frankfurt erzählte. (Seltsam, daß sie sich jetzt als zur „Vorgeschichte“ meines Büchner-Preises gehörend herausstellt...)<sup>142</sup>

Obwohl Celan erst neun Tage zuvor erfuhr, dass er den Büchner-Preis erhalten hatte, dachte er bereits an eine enge Verbindung zwischen dem *Meridian* und

---

<sup>138</sup> Ebd.

<sup>139</sup> Celan, Paul, *Brief vom 23. Mai 1960 an Theodor W. Adorno*, a.a.O., S. 179

<sup>140</sup> GG, S. 7

<sup>141</sup> Mosès, Stéphane, *Wege, auf denen die Sprache stimmhaft wird*, in *Argumentum e silentio. Internationales Paul Celan-Symposium*, hrsg. v. Amy Diana Colin, De Gruyter, Berlin/Boston 1986, S. 48

<sup>142</sup> Celan, Paul, *Brief vom 23. Mai 1960 an Theodor W. Adorno*, a.a.O., S. 179

dem *Gespräch im Gebirg*. Diese Feststellung beweist eindeutig, dass der Keim einer Verbindung zwischen den beiden Texten bereits vor der Abfassung des *Meridians* bestand.

In diesem Brief an Adorno nimmt Celan, wie bereits erwähnt, auf das *Gespräch im Gebirg* Bezug und bezeichnet es als „Judendeutsch“. Zu Celans Zeit war dieser Begriff jedoch nicht mehr gebräuchlich; Er meinte eindeutig „Jiddisch“. Die Verwendung des Begriffs „Judendeutsch“ (verstanden als „Deutsch der Juden“) unterstreicht vielmehr eine subjektive Dimension, die den Juden – und Celan als Jude – eigen ist. In diesem Zusammenhang unterscheidet Stéphane Mosès einige Strategien von Celans stilistischem Gebrauch des Judendeutschen, wie z. B: Jiddische Idiome und morphologische Abweichungen („Häusel“<sup>143</sup>), unpassende Verbstellung („wenn der Jud begegnet einem zweiten“<sup>144</sup>) und andere syntaktische Ersetzungen („bin ich“<sup>145</sup>, „weißt du“<sup>146</sup>), Elisionen („ich seh’s“<sup>147</sup>), lexikalische Armut („sei’s“<sup>148</sup>), Wiederholungen („und [...] und [...] und [...]“<sup>149</sup>) usw.<sup>150</sup>

In dieser Hinsicht lässt sich feststellen, dass sich Celan deutlich von der im *Meridian* behandelten Dimension der „poésie pure“ Mallarmés unterscheidet,<sup>151</sup> da er sich bewusst dafür entscheidet, nicht nur die deutsche Sprache zu verwenden, um einem persönlichen und subjektiven Bedürfnis Ausdruck zu verleihen, nämlich eine Antwort auf die von Adorno formulierte These von der

---

<sup>143</sup> GG, S. 7

<sup>144</sup> Ebd., S. 8

<sup>145</sup> Ebd., S. 9

<sup>146</sup> Ebd., S. 10

<sup>147</sup> Ebd., S. 12

<sup>148</sup> Ebd., S. 8

<sup>149</sup> Ebd., S. 12

<sup>150</sup> Vgl. Mosès, Stéphane, *Wege, auf denen die Sprache stimmhaft wird*, a.a.O., S. 49, zitiert nach: Ben-Horin, Michal, *What Is Heard in the Mountains: Paul Celan's Gespräch im Gebirg in the Light of its Hebrew Translation*, in „Yod. Revue des études hébraïques et juives“, 23, 2021, S. 190

<sup>151</sup> Die Kritik an Mallarmé und an die sogenannte „poésie pure“ (reine Poesie bzw. absolute Poesie, im Sinne von immer und überall gültige Poesie) sind ein grundlegender Punkt von Celans *Meridian*-Argumentation, auf den später deutlich Bezug genommen wird. Es ist jedoch notwendig, an dieser Stelle zu betonen, dass Mallarmés reine Poesie in keiner Weise eine subjektive Komponente des Dichters beinhaltet. Im *Meridian* stellt diesbezüglich Celan fest, dass es eine derartige Poesie gar nicht geben kann. Obwohl das *Gespräch im Gebirg* natürlich ein Prosatext und kein Gedicht ist, wird es hier im weitesten Sinne als eine Art Literatur zu machen verstanden, die keine subjektiven Eingriffe des Autors zulässt. Vgl. Unterkapitel 5.2.3. [Anm. d. Verf.]

Dichtung nach Auschwitz zu finden. Nicht zuletzt stellt Celan in Bezug auf sein Verständnis von Dichtung, d. h. auf seinen eigenen Weg zur Poesie, fest: „Ehrfurcht vor dem Geheimnis der krummmasigen Kreatur – das ist ein Weg zum Gedicht!<sup>152</sup> Das heißt, der Weg zur Poesie – zu seiner eigenen Poesie! – liegt für Celan gerade in seiner jüdischen Identität, für die, wie gesagt, mit Lenz übereinstimmt.

Es wurde in diesem Kapitel auch darauf hingewiesen, dass der Stein nicht sprechen kann, weil „niemand und Niemand“ ihn hören kann. Gerade in dieser Unfähigkeit zu sprechen sieht Giuseppe Bevilacqua eine Brücke zum *Meridian*: „Der Stein redet zu niemandem, sondern er spricht; niemand und Niemand, d. h. weder Mensch noch Gott, hören ihm zu, er spricht also [...] ein Wort, das an den absurden, selbstreflexiven Spruch von Lucile erinnert, der gleich folgen wird, nämlich das Gegenwort.“<sup>153</sup><sup>154</sup> Mit diesen Worten stellt Bevilacqua eine Verbindung zwischen den beiden Prosatexten Celans her und argumentiert, dass das Schweigen des Steins bereits ein Beispiel – zumindest ein Keim – für das Gegenwort des *Meridians* sei. Bevilacqua geht noch einen Schritt weiter und begründet seine These damit, dass, wenn sich der Stein an jemanden wendet, muss diese Person der Dichter sein, da dieser dem Gegenwort eine Form geben kann.<sup>155</sup> In dieser Konstellation wendet sich der Stein (d. h. die Toten) an den Dichter, um ihm das Wort zu geben, d. h. um jenes Gegenwort ins Leben zu rufen, das Paul Celans Dichtung ist, die als Reaktion auf die Grausamkeiten von Auschwitz zu verstehen ist. Celan konkretisiert darin seine Antwort auf Adornos These von der Poesie nach Auschwitz: Gedichte nach Auschwitz zu schreiben ist nicht barbarisch, es ist möglich und sogar notwendig, um der Trauer der

---

<sup>152</sup> Celan, Paul, *Der Meridian. Endfassung-Entwürfe-Materialien*, a.a.O., S. 130. Hervorhebung im originalen Text.

<sup>153</sup> Bevilacqua, Giuseppe, *Introduzione*, a.a.O., S. XXXIf

<sup>154</sup> Das Gegenwort wird in dem entsprechenden Unterkapitel dieser Arbeit wesentlich ausführlicher behandelt werden, da es sich auf den *Meridian* und damit auf die Zeit nach 1960 bezieht. Um die hier vorgebrachte Begründung zu verstehen, ist es an dieser Stelle notwendig zu wissen, dass dies eine menschliche Reaktion auf die Schattenseiten der Geschichte ist. Vgl. Unterkapitel 5.2.2 [Anm. d. Verf.]

<sup>155</sup> Vgl. Bevilacqua, Giuseppe, *Introduzione*, a.a.O., S. XXXIf

jüdischen Gemeinschaft und dem Trauma des Nationalsozialismus eine Form zu geben. Daraus folgt, dass

„sich vom 20. Jänner her[zu]schreiben“, nach Auschwitz zu schreiben [bedeutet], wobei „nach Auschwitz“ im Sinne von „seit Auschwitz“ zu verstehen ist. Es heißt aber auch, durch den Bezug auf Büchners *Lenz*, in einer deutschen literarischen Tradition stehend zu schreiben, [...] aber im vollsten Bewusstsein des anderen 20. Januars in Wannsee, an dem offenbar wurde, wohin es diese deutsche Kultur gebracht hat.<sup>156</sup>

Mit anderen Worten würde Lenz hier als Brücke zwischen den beiden Ereignissen (Wannsee und seine Gang zum Gebirg, d. h. der Beginn der darauffolgenden Geisteskrankheit) erscheinen.

Um noch einmal auf die im *Gespräch im Gebirg* ausgedruckte Formel „niemand und Niemand“ zurückzukommen, wird die Dimension der Religionskritik auch in *Tübingen, Jänner* aufgegriffen. Wie wir sehen werden, ist die „Brücke“ zwischen diesen beiden Werken – *Gespräch im Gebirg* und *Tübingen, Jänner* – das Gedicht *Psalm*, das fast gleichzeitig mit *Tübingen, Jänner* geschrieben wurde. All dies deutet darauf hin, dass Celan 1961 zu Themen zurückkehrte, die er 1959 unterbrochen hatte, fast so, als wollte er einen gerissenen Faden wieder aufnehmen.

Unter Bezugnahme auf Celans Manuskript, in dem sich ein Schnitt auf „Graubünden“ und der handschriftliche Zusatz „im Gebirg“ findet, lässt sich feststellen, dass der Titelwechsel eine Brücke zu dem schlägt, was er später im *Meridian* und in *Tübinger, Jänner* entwickeln wird, da er sehr deutlich den Bezug zu Büchners *Lenz* und somit zur Lenz-Figur herstellt. Die Unmöglichkeit, nach Auschwitz Gedichte zu schreiben, wird sich in dieser Hinsicht nicht nur in Luciles Schrei im *Meridian* ausdrücken, sondern auch in dem zum Tadel gewordenen Schrei,<sup>157</sup> nämlich in Hölderlins unverständlichem Pallaksch-Wort in *Tübinger, Jänner*. Bemerkenswert ist jedoch, dass der Name „Lenz“ trotz des Titelwechsels

---

<sup>156</sup> Sieber, Mirjam, *Spuren einer Begegnung mit Adornos Schriften in „Gespräch im Gebirg“*, in *Paul Celans „Gespräch im Gebirg“. Erinnerung an einer „versäumten Begegnung“*, Max Niemeyer, Tübingen 2007, S. 196

<sup>157</sup> Vgl. Bevilacqua, Giuseppe, *Introduzione*, a.a.O., S. XVII

bereits in den ersten Fassungen des Werkes auftaucht: Das bedeutet, dass Celan schon vor 1960 Lenz mit dem ewigen Juden in Verbindung bringen und ihn für die Auseinandersetzung mit der Adornischen These verwenden wollte.

## 5. Nach 1960

### 5.1. Hans Mayers Büchner-Seminar

In Paul Celans Forschung wurde mehrfach auf das Büchner-Seminar von Hans Mayer hingewiesen, das im Februar 1960 an der Pariser École Normale Supérieure stattfand. Obwohl es dargelegt wurde, dass Celan sowohl Büchner als auch Lenz eigentlich schon kannte, verdient Hans Mayers Einfluss auf die Büchner- und somit auch auf die Lenz-Rezeption zweifellos besondere Beachtung, um das Neue in Celans Lenz-Rezeption nach 1960 zu bestimmen.

Im Büchner-Seminar hatte Hans Mayer gerade zwei Szenen aus Büchners Werk ausgewählt (abgesehen vom Brief an die Eltern, der im *Meridian* Mayer zufolge nicht vorkommt<sup>158</sup>), nämlich das Kunstgespräch zwischen Danton und Desmoulins und das andere Kunstgespräch zwischen Lenz und Kaufmann.<sup>159</sup> In dem ersten unterhalten sich Danton und Camille über einen Kunstbegriff, der sich als „Marionette“<sup>160</sup> erweist, d. h. über eine Kunst, die keinen Eintritt der Subjektivität in das Kunstwerk zulässt. Dasselbe Thema zieht sich auch wie ein roter Faden durch den Kunstdiskurs von Lenz in der gleichnamigen Novelle, der die künstlerische Produktion mit etwas Sterilem und rein Nachahmendem vergleicht und sie der Medusa gegenüberstellt, die mit ihrem Blick alles, was sie ansieht, in Stein verwandelt. Es ist leicht einzusehen, dass mit diesen Beispielen „Büchners Reflexion über Substanz und Funktion der Kunst“<sup>161</sup> die für Celan besonders problematisch schien, aufgezeigt werden sollte. Genau an dieser Stelle ist die Differenz mit dem Paar Lenz/Adorno zu erkennen, nämlich im Verhältnis „Kunst *und* Künstler“,<sup>162</sup> also jener Instanz, die das Individuum mit seiner Subjektivität wieder in den Mittelpunkt rückt. Diese Instanz ist eben Lenz, oder besser gesagt, der Lenz des *Meridians* und des Gedichts *Tübingen, Jänner*. Er ist eine rebellische Figur, die ihre eigene Subjektivität in den Vordergrund stellt,

---

<sup>158</sup> Vgl. Mayer, Hans, *Lenz, Büchner und Celan*, a.a.O., S. 161

<sup>159</sup> Vgl. Ebd.

<sup>160</sup> Büchner, Georg, *Dantons Tod. Ein Drama*, in *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente*, Bd. 1: *Dichtungen*, hrsg. v. Henri Poschmann, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 1992, S. 44. Im Folgenden wird dieser Text nach dieser Ausgabe unter der Sigle „DT“ zitiert.

<sup>161</sup> Mayer, Hans, *Lenz, Büchner und Celan*, a.a.O., S. 161

<sup>162</sup> Ebd.



indem sie sich über alle Normen hinwegsetzt, selbst über die des normalen Gehens.

## 5.2. *Der Meridian* (1960)

Angesichts des oben Ausgeführten ist es von großer Bedeutung, dass Mayers eigenes *Meridian*-Exemplar folgende Widmung trägt: „Für Hans Mayer, in dankbarer Erinnerung an sein Büchner-Seminar in der Rue d’Ulm. Paul Celan“.<sup>163</sup> Der Dichter spricht sogar von „unserer‘ Rede“.<sup>164</sup> Damit wird deutlich, dass Celan eine gewisse Vaterschaft zu Mayer vom *Meridian* anerkennt; Daher ist es notwendig, sich mit den Gründen zu beschäftigen, die Celan zu dieser Ansicht gebracht haben.

Die unter dem Titel *Der Meridian* veröffentlichte Rede, die Celanlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises im Oktober 1960 in Darmstadt hielt, formuliert in traditioneller Weise sein Verhältnis zu Werk und Leben Georg Büchners, um seine eigene Auffassung von Dichtung zu erläutern.

### 5.2.1. Celans Auffassung von Kunst

Die Lyrik wird von Celan in seiner Rede nicht als Teil der Kunst, sondern auf eine ihr eigene und spezifische Weise betrachtet, nämlich als wäre sie ihr fremd. Mit dieser Unterscheidung umreißt Celan sein poetologisches Hauptproblem, nämlich: „Wodurch lässt sich das Besondere der Dichtung im Verhältnis zur Kunst beschreiben?“<sup>165</sup> Um diese Eigenart zu bestimmen, wird der Beginn der Rede wiedergegeben:

Meine Damen und Herren!

Die Kunst, das ist, Sie erinnern sich, ein marionettenhaftes, jambisch-fünffüßiges und – diese Eigenschaft ist auch, durch den Hinweis auf Pygmalion und sein Geschöpf, mythologisch belegt – kinderloses Wesen.

In dieser Gestalt bildet sie den Gegenstand einer Unterhaltung, wie in einem Zimmer, also nicht in der Conciergerie stattfindet, einer Unterhaltung, die, das spüren wir, endlos fortgesetzt werden könnte, wenn nichts dazwischenkäme.

Es kommt etwas dazwischen.<sup>166</sup>

---

<sup>163</sup> Ebd., S. 160

<sup>164</sup> Vgl. Mayer, Hans, *Interview zu Paul Celan*, a.a.O., S. 299

<sup>165</sup> Böschstein, Bernhard, *Der Meridian*, in *Celan-Handbuch*, a.a.O., S. 170

<sup>166</sup> DM, S. 187

Zu Beginn definiert Celan die Kunst als etwas „Marionettenhaftes“ und „Jambischfünffüßiges“ und bezieht sich damit auf das Kunstgespräch zwischen Danton und Desmoulins in der dritten Szene des zweiten Aktes von *Dantons Tod*, in dem Camille die „Vorstellung artifizierlicher Kunstfertigkeit“<sup>167</sup> und ihre Marionette, „deren Gelenke bei jedem Schritt in fünffüßigen Jamben krachen“<sup>168</sup> kritisiert.

Die Bedeutung und Häufigkeit des Marionettenthemas in Georg Büchners Werk wurde in der Forschung eingehend untersucht.<sup>169</sup> Für die vorliegende Arbeit ist nun relevant, dass Büchner damit eine Kunst meinte, „die das Leben auf Begriffe, Sentenzen und Marionettenhaftes reduziert“,<sup>170</sup> also etwas Unfruchtbares, das sich an vorgegebene Muster hält und keinen Raum für Individualität lässt.

Der Kunstbegriff, den Celan meint, ist also etwas rein Mechanisches und entspricht dem Wort „künstlich“ im wahrsten Sinne. Es ist eine „automatisierte“ Kunst, ein „idealer Vorwand“,<sup>171</sup> der die Wirklichkeit einfach nachahmt oder gar „fixiert“, wie es bei dem Medusenhaupt in Büchners Novelle *Lenz* der Fall ist: „Man möchte manchmal ein Medusenhaupt sein, um so eine Gruppe in Stein verwandeln zu können, und den Leuten zurufen“,<sup>172</sup> zitiert Celan in seiner Rede aus dem *Lenz*. Damit meint er, dass die Medusa die Menschen mit einem einzigen Blick versteinern kann, was es ermöglichen würde, einen bestimmten Augenblick festzuhalten, um ihn künstlerisch wiederzugeben. Die Kunst, die Celan hier meint, ist dann eine „Automatenkunst“<sup>173</sup> und, wenn man den Begriff

---

<sup>167</sup> Goßens, Peter, *Rezeption und Wirkung. Paul Celan*, in *Büchner-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. v. Roland Borgards und Harald Neumeyer, Metzler, Stuttgart 2015, S. 351

<sup>168</sup> DT, S. 44

<sup>169</sup> Im Rahmen dieser Arbeit ist es nicht möglich, das komplexe und vielfältige Forschungs-panorama des Marionettenthemas vollständig zu beleuchten. Es ist jedoch notwendig zu betonen, dass der Hintergrund, den Büchner im Zusammenhang mit der sogenannten „marionettenhaften Kunst“ vor Augen hatte, höchstwahrscheinlich Goethes *Wilhelm Meister* und insbesondere die Figur der Mignon war. Zum Vertiefen siehe: Baioni, Giuliano, „Märchen“ – „*Wilhelm Meisters Lehrjahre*“ – *Hermann und Dorothea*. *Zur Gesellschaftsidee der deutschen Klassik*, in *Goethe Jahrbuch 1975*, Bd. 92, Hermann Böhlau, Weimar 1975, S. 73-127 [Anm. d. Verf.]

<sup>170</sup> Oesterle, Günter, *Klassizismus, Romantik und Vormärz*, in *Büchner-Handbuch*, a.a.O., S. 302

<sup>171</sup> Gellhaus, Axel, *Paul Celan „Tübingen, Jänner“*. *Erinnerung an schwimmende Hölderlintürme*, Deutsche Schillergesellschaft, Marbach am Neckar 2001, S. 10

<sup>172</sup> DM, S. 191-192

<sup>173</sup> Pöggeler, Otto, – „*Ach, die Kunst!*“ –, in *Über Paul Celan*, hrsg. v. Meinecke Dietlind, Frankfurt am Main 1970, S. 78, zitiert nach: Thuncke, Jörg, *Die Rezeption Georg Büchners in Paul Celans Meridian-Rede*, in „*Georg Büchner Jahrbuch*“, 3, 1983, S. 298

weiter fasst und eine Überschneidung von Kunst und Macht sieht, ein „Übergriff aufs Leben“<sup>174</sup> in Gestalt des jakobinischen Terrors und in Gestalt des Nationalsozialismus zu Paul Celans Zeit.<sup>175</sup> Auf diesen Punkt werden wir in Kürze zurückkommen.

Darüber hinaus zeichnet sich die Idee der Kunst, die Celan hier kritisiert, doch gerade durch ihre Mechanik aus und scheint a priori jeder Sinnerfüllung entzogen, insofern das immer Gleiche in seiner Offenbarung als Perversion des Sinnhaften erscheint.<sup>176</sup> Das bedeutet, dass diese Kunstform jeglicher Subjektivität entbehrt und sich, wie bereits erwähnt, darauf beschränkt, die Wirklichkeit abzubilden, ohne ihr etwas Individuelles und Subjektives hinzuzufügen.

Zu Beginn seines *Meridians* bezieht sich Celan also auf eine Szene aus *Dantons Tod*, in der Camille und Danton über Kunst diskutieren, bevor sie erfahren, dass sie hingerichtet werden. Das „Dazwischengekommene“,<sup>177</sup> das Celan zufolge dieses Gespräch, das sonst „endlos fortgesetzt werden könnte“ unterbricht, ist die Nachricht von der Verhaftung – und damit vom sicheren Tod – von Danton und Desmoulins. Dazu wird der entsprechende Moment aus Büchners Drama wiedergegeben:

DANTON. Und die Künstler gehn mit der Natur um wie David, der im September die Gemordeten, wie sie aus der Force auf die Gasse geworfen wurden, kaltblütig zeichnete und sagte: ich erhasche die letzten Zuckungen des Lebens in diesen Bösewichtern.

*Danton wird hinausgerufen.*

CAMILLE. Was sagst du, Lucile?

LUCILE. Nichts, ich seh dich so gern sprechen.

CAMILLE. Hörst mich auch?

---

<sup>174</sup> Buhr, Gerhard, *Celans Poetik*, Göttingen 1976, S. 36, zitiert nach: Thunecke, Jörg, *Die Rezeption Georg Büchners in Paul Celans Meridian-Rede*, a.a.O., S. 298

<sup>175</sup> Thunecke, Jörg, *Die Rezeption Georg Büchners in Paul Celans Meridian-Rede*, a.a.O., S. 298f

<sup>176</sup> Vgl. Mader, Astrid, *Über die metaphysischen Implikationen von Paul Celans Poetologie und Poesie. Eine Interpretation von Jacques Derridas „Schibboleth pour Paul Celan“*, ò, Heidelberg 2006, S. 19f

<sup>177</sup> DM, S. 189

LUCILE. Ei freilich!

CAMILLE. Hab ich recht? Weißt du auch, was ich gesagt habe?

LUCILE. Nein, wahrhaftig nicht.

*Danton kömmt zurück.*

CAMILLE. Was hast du?

DANTON. Der Wohlfahrtsausschuß hat meine Verhaftung beschlossen. Man hat mich gewarnt und mir einen Zufluchtsort angeboten.

Sie wollen meinen Kopf; meinetwegen. Ich bin der Hudeleien überdrüssig. Mögen sie ihn nehmen. Was liegt daran? Ich werde mit Mut zu sterben wissen; das ist leichter, als zu leben.<sup>178</sup>

Allerdings erscheint Celan in diesem Zusammenhang auch Dantons und Camilles Mord „theatralisch – fast möchte man sagen: jambisch“<sup>179</sup> zu sein, nämlich dass der Tod auch in diesem Fall „künstlich“ dargestellt wird. Das hat zur Folge, dass auch der Moment des Todes nicht von jenem Pathos geprägt ist, das Celan für notwendig hält:

EINIGE STIMMEN. Das war schon einmal da; wie langweilig!

LACROIX. Die Tyrannen werden über unsern Gräbern den Hals brechen.

HÉRAULT zu Danton. Er hält seine Leiche für ein Mistbeet der Freiheit.

PHILIPPEAU auf dem Schafott. Ich vergebe euch; ich wünsche, eure Todesstunde sei nicht bitterer als die meinige.

HÉRAULT. Dacht ich's doch! er muß sich noch einmal in den Busen greifen und den Leuten da unten zeigen, daß er reine Wäsche hat.

FABRE. Lebe wohl, Danton! Ich sterbe doppelt.

DANTON. Adieu, mein Freund! Die Guillotine ist der beste Arzt.

HÉRAULT will Danton umarmen. Ach, Danton, ich bringe nicht einmal einen Spaß mehr heraus. Da ist's Zeit. Ein Henker stößt ihn zurück.

DANTON zum Henker. Willst du grausamer sein als der Tod? Kannst du verhindern, daß unsere Köpfe sich auf dem Boden des Korbes küssen?<sup>180</sup>

---

<sup>178</sup> DT, S. 45

<sup>179</sup> DM, S. 189

<sup>180</sup> DT, S. 88

Dantons Tod und der seiner Nachfolger erscheint als ein Ereignis, das für das Subjekt, auf das Celan verweist, keine zentrale Bedeutung hat. Die einzige Figur, die sich diesem entpersönlichenden Joch zu entziehen vermag, ist Lucile, wie wir gleich sehen werden.

Die Kunst, meine Damen und Herren, ist, mit allem zu ihr Gehörenden und noch Hinzukommenden, auch ein Problem, und zwar, wie man sieht, ein verwandlungsfähiges, zäh- und langlebiges, will sagen ewiges.

Ein Problem, das einem Sterblichen, Camille, und einem nur von seinem Tod her zu Verstehenden, Danton, Worte und Worte aneinanderzureihen erlaubt. Von der Kunst ist gut reden.<sup>181</sup>

Mit anderen Worten verbindet Celan hier die Kunst mit einer Idee der Ewigkeit: Die Kunst ist *ewig* und könnte gerade deshalb unendlich weitergehen, „wenn nichts dazwischenkäme“. Betrachtet man die oben zitierte Verschränkung von Kunst und Macht, so könnte man die Kunst als eine Projektion der Geschichte sehen: Auch Geschichte ist ewig und ununterbrochen. Doch es *muss* etwas dazwischenkommen, das Celan in der Dichtung ausmacht.

Es wurde darüber hinaus in der Forschung festgestellt, dass Georg Büchners Brief an die Eltern, der in Hans Mayers Seminar gemeinsam gelesen und diskutiert wurde, nicht in den *Meridian* aufgenommen wurde. Dennoch erscheint er im Zusammenhang mit dem Thema Kunst. Im Brief vom 28. Juli 1835 an seine Familie äußert sich Büchner zu seinem Drama *Dantons Tod* und den gegen ihn erhobenen Vorwürfen:

[...] Was übrigens die sogenannte Unsittlichkeit meines Buchs angeht, so habe ich Folgendes zu antworten: der dramatische Dichter ist in meinen Augen nichts, als ein Geschichtschreiber, steht aber über Letzterem dadurch, daß er uns die Geschichte zum zweiten Mal erschafft und uns gleich unmittelbar, statt eine trockne Erzählung zu geben, in das Leben einer Zeit hinein versetzt, uns statt Charakteristiken Charaktere, und statt Beschreibungen Gestalten gibt. Seine höchste Aufgabe ist, der Geschichte, wie sie sich wirklich begeben, so nahe als möglich zu kommen.<sup>182</sup>

---

<sup>181</sup> DM, S. 188

<sup>182</sup> Büchner, Georg, *An die Familie. Aus Straßburg nach Darmstadt. 28. Juli 1835*, a.a.O., S. 410

Wenn die Aufgabe des Dichters darin besteht, der Geschichte so nahe wie möglich zu kommen und sie so zu erzählen, wie sie ist, um dem Leser die Möglichkeit zu geben, sich mit dieser Zeit zu identifizieren, dann kann man verstehen, was Celan darunter rezipierte: Der Dichter muss mit seiner Zeit verbunden sein, er muss sie ohne Rücksicht auf Moral schreiben. Der Inhalt des Textes wird beim Lesen immer klarer:

Was noch die sogenannten Idealdichter anbetrifft, so finde ich, daß sie fast nichts als Marionetten mit himmelblauen Nasen und affektiertem Pathos, aber nicht Menschen von Fleisch und Blut gegeben haben, deren Leid und Freude mich mitempfinden macht, und deren Tun und Handeln mir Abscheu oder Bewunderung einflößt.<sup>183</sup>

Büchner übt hier scharfe Kritik an einem „idealistischen“ Kunstbegriff, der sich nur auf „Marionetten“ bezieht, also auf etwas, das den Zuschauer in keiner Weise einbezieht. Das Thema der Marionetten wird von Büchner selbst in einem anderen Brief, den er im Januar 1834 an seine Verlobte schreibt, mit dem Fatalismus der Geschichte verbunden, d. h. mit dem unerbittlichen Lauf der Geschichte in einer ewigen Dimension:

Und ich ließ Dich warten! Schon seit einigen Tagen nehme ich jeden Augenblick die Feder in die Hand, aber es war mir unmöglich, nur ein Wort zu schreiben. Ich studierte die Geschichte der Revolution. Ich fühlte mich wie zernichtet unter dem gräßlichen Fatalismus der Geschichte. Ich finde in der Menschennatur eine entsetzliche Gleichheit, in den menschlichen Verhältnissen eine unabwendbare Gewalt, Allen und Keinem verliehen. Der Einzelne nur Schaum auf der Welle, die Größe ein bloßer Zufall, die Herrschaft des Genies ein Puppenspiel, ein lächerliches Ringen gegen ein ehernes Gesetz, es zu erkennen das Höchste, es zu beherrschen unmöglich. Es fällt mir nicht mehr ein, vor den Paradegäulen und Eckstehern der Geschichte mich zu bücken. Ich gewöhnte mein Auge ans Blut. Aber ich bin kein Guillotinenmesser. Das muß ist eins von den Verdammungsworten, womit der Mensch getauft worden.<sup>184</sup>

Nachdem Büchner die Geschichte der Französischen Revolution studiert hat, die *Dantons Tod* zugrunde liegt, kann er sich nicht mit dem unerbittlichen Fortgang der Geschichte, mit ihrer zerstörerischen Kraft, die nie aufhört und vor der der

---

<sup>183</sup> Ebd., S. 411. Hervorhebung der Verfasserin.

<sup>184</sup> Büchner, Georg, *An Wilhelmine Jaeglé. Mitte/Ende Januar 1834*, a.a.O., S. 377

Einzelne nur „Schaum auf der Welle“ ist, abfinden. Die Puppen der idealistischen Kunst stimmen hier also mit den Puppen der Geschichte überein, die somit als unaufhörlicher und unerbittlicher Prozess verstanden wird.

Das Gespräch zwischen Camille und Danton über die Kunst (dieselbe idealistische Kunst, die Büchner in seinem ersten Brief kritisiert) findet vor dem Hintergrund der Französischen Revolution statt und hätte, wie die Kunst selbst, ewig weitergehen können, wenn nicht die Nachricht von ihrem Todesurteil den Verlauf ihres Gesprächs – und ihres Lebens als Individuen – unterbrochen hätte.

## **5.2.2. Das „Gegenwort“ als Dichtung**

### **5.2.2.1. Lucile Desmoulins**

Die Verhaftung von Camille und Danton stellt eine Zäsur – ein Dazwischen – in dieser Dimension der Ewigkeit dar, die sich in Büchners *Dantons Tod* in einem Kunstgespräch tatsächlich konkretisiert. „Aber es gibt, wenn von der Kunst die Rede ist, auch immer wieder jemand, der zugegen ist und... nicht richtiginhört“.<sup>185</sup> Gerade im Moment von Camilles künstlichem Tod, der hier nicht zuletzt durch den „Triumph von ‚Puppe‘ und ‚Draht‘“<sup>186</sup> bestätigt wird, erscheint Lucile, Camilles Frau. Sie wird vom Redner als „Kunstblinde“<sup>187</sup> bezeichnet, weil sie sich von der Kunst nicht blenden lässt. Mit Desmoulins' Frau kommt Celan zum ersten Beispiel der Dichtung, die also die Eigenschaft der Distanzierung von der ewigen Kunst entspricht.

Wegen der Ermordung ihres Mannes ist Lucile wahnsinnig geworden. Ihre Verrücktheit ist übrigens eine reine Büchnersche Erfindung,<sup>188</sup> was die Bedeutung und die Notwendigkeit dieses psychologischen Zusammenbruchs angesichts historischen Brutalität unterstreicht. Im ersten Kapitel dieser Arbeit wurde darauf hingewiesen, dass auch Lenz' psychische Verwirrung von Büchner akzentuiert wurde. Die Hervorhebung zeigt, wie Celan diese von Büchner selbst hergestellte Verbindung zwischen den beiden empfunden hat.

---

<sup>185</sup> DM, S. 188

<sup>186</sup> Ebd., S. 189

<sup>187</sup> Ebd.

<sup>188</sup> Vgl. Beise, Arnd, *Dantons Tod*, in *Büchner-Handbuch*, a.a.O., S. 33



Am Ende des Stückes betritt Lucile die Bühne, setzt sich auf die Stufen der Guillotine, auf der Camille gerade getötet wurde, und singt das Lied vom *Schnitter Tod*. Als eine Patrouille auftaucht, ruft sie: „Es lebe der König!“<sup>189</sup> und wird abgeführt, weil das, was sie gesagt hat, gegen alle Normen der Revolution verstößt.

Aus diesem Grund hat Luciles Ausruf „Es lebe der König!“ eine *menschliche* Dimension, er ist zugleich „Akt der Freiheit“<sup>190</sup> und ein „Schritt“<sup>191</sup>, denn die Verhaftung und Ermordung von Danton und Desmoulins ist für sie nicht nur ein blutiges Ereignis der Französischen Revolution: Der Mann, der für sie alles bedeutet, wird zum Tode verurteilt. Seine Ermordung bedeutet der Einbruch der Geschichte in die Ordnung der Welt und damit auch in die Ewigkeit der künstlerischen Dimension. Dieser Ausruf wird vom Redner als „Gegenwort“<sup>192</sup> definiert, nämlich als ein Wort, das eigentlich kein Wort mehr ist, sondern ein Verstummen, wie es der Selbstmord Luciles bereits andeutet.

„Von der Nur-Kunst zu einer andern Dimension führt Lucile [...], wenn sie, statt der Rede ihres Mannes zuzuhören, sich als kunstblind erweist, indem sie ihn gern sprechen *sieht*“,<sup>193</sup> wie das obige Zitat zeigt. Lucile ist also das erste Beispiel für Dichtung, das Celan in seiner Rede vorstellt, nämlich eine *menschliche Reaktion* auf etwas Abscheuliches. Von diesem Moment an erklärt er den Gegensatz zwischen Kunst und Poesie, den er gerade im „Gegenwort“ ausmacht,<sup>194</sup> das in diesem Zusammenhang die einzige Poesie darstellt, die gebräuchlich geblieben ist. Sie entsteht aus Luciles Schrei und ihrem Selbstmord, d. h. aus „einer Beschwörung des Absurden [...], also aus der einzigen Dichtung, die in einer derartigen Situation möglich ist“.<sup>195</sup>

---

<sup>189</sup> DT, S. 90

<sup>190</sup> DM, S. 189

<sup>191</sup> Ebd.

<sup>192</sup> Ebd.

<sup>193</sup> Böschstein, Bernhard, *Der Meridian*, a.a.O., S. 169. Hervorhebung im originalen Text.

<sup>194</sup> Vgl. Ebd.

<sup>195</sup> Bevilacqua, Giuseppe, *Introduzione*, a.a.O., S. XI [Über. v. Verf.]

### 5.2.2.2. J.M.R. Lenz

Die Medusa-Episode aus Georg Büchners Novelle *Lenz* wurde in dieser Arbeit bereits erwähnt, im Folgenden soll ihre Funktion näher beleuchtet werden.

Um die Lenz-Figur einzuführen, greift Celan auf sein Kunstverständnis zurück, indem er eine Episode aus der gleichnamigen Novelle zitiert, in der sich Lenz mit der Kunst auseinandersetzt. Es ist die kleine Begebenheit, die er bei Tisch erzählt: Bei einem Spaziergang sieht Lenz zwei junge Mädchen und wird von dem Gedanken ergriffen, ein Medusenhaupt sein zu wollen, um „das Natürliche als das Natürliche mittels der Kunst zu erfassen“,<sup>196</sup> d. h. die Natur einfach abzubilden. Büchners Lenz sieht die Aufgabe des Künstlers in der reinen Nachahmung der Natur: „Der liebe Gott hat die Welt wohl gemacht wie sie sein soll, und wir können wohl nicht was Besseres kleksen, unser einziges Bestreben soll sein, ihm ein wenig nachzuschaffen.“<sup>197</sup> In diesen Worten taucht wieder die Vorstellung von Kunst als etwas Mechanischem – oder besser: „Marionettenhaftem“ – auf, eine Vorstellung, die Celan – und damit auch der „wahre“ Lenz – ganz und gar nicht teilt: „*Man* möchte heißt es hier freilich, nicht: *ich* möchte“. <sup>198</sup> Mit diesem „ich“ ist hier, wie noch erläutert wird, sowohl Celan als auch Lenz gemeint.

Darüber hinaus bemerkt Celan, dass sich Büchners Lenz nach dem Tischerlebnis fremd fühlt: „Er hatte sich ganz vergessen.“<sup>199</sup> Diese Auffassung der Kunst, die mit der Ewigkeit und den Automaten übereinstimmt, distanziert das Individuum von sich selbst, d. h. von seinem Menschsein. In Celans Worten: „Kunst schafft Ich-Ferne“.<sup>200</sup>

Vor dem Hintergrund dieser Analyse ist es sehr relevant festzustellen, dass Celan die Novelle *Lenz* als das interessanteste Werk Georg Büchners bezeichnete.<sup>201</sup> Noch merkwürdiger ist, dass er in weiten Teilen seines *Meridians* – einer Rede, die er nicht zuletzt anlässlich der Entgegennahme des Büchner-Preises verfasst

---

<sup>196</sup> DM, S. 192

<sup>197</sup> BL, S. 153

<sup>198</sup> DM, S. 192. Hervorhebung im originalen Text.

<sup>199</sup> Ebd., S. 193

<sup>200</sup> Ebd.

<sup>201</sup> Vgl. Böschstein, Bernhard, *Der Meridian*, a.a.O., S. 170

hat – gerade von Lenz und nicht von Georg Büchner spricht, ja sich sogar vom Büchnerschen Lenz distanziert: „So spricht nicht der historische Lenz, so spricht der Büchnersche, hier haben wir Büchners Stimme gehört“.<sup>202</sup> Der Büchnersche Lenz steht Celan zufolge also für die „jambischfünffüßige“ Kunst, die die Wirklichkeit nur nachahmt. Lenzens negative Haltung in dieser Episode setzt tatsächlich die Überlegungen Camilles fort, denn es handelt sich weiterhin um eine unfruchtbare Kunstauffassung, die keiner Individualität entspricht. Es ist also möglich, die Existenz eines „anderen“ Lenz anzunehmen, den Celan für den wahren Lenz hält.

Wo ist diese authentische Stimme zu finden? Wo ist sie zu hören? Was Celan sucht, ist eben der wahre, historische Lenz: „[I]ch suche Lenz selbst, ich suche ihn – als Person, ich suche seine Gestalt: um des Ortes der Dichtung, um der Freisetzung, um des Schritts willen“.<sup>203</sup> „[A]ls ein Ich“<sup>204</sup> findet der Redner ihn in Lenzens Wunsch, „auf dem Kopf gehen zu können“.<sup>205</sup> In diesem Wunsch sieht Celan den historischen Lenz und eine Verbindung zu Luciles „Es lebe der König!“, also zu seinem „Gegenwort“, denn auch bei Lenz gibt es einen Bruch in der „automatisierten“ Dimension der Kunst. Dieser Lenz ist deshalb auch ein „Kunstblinde“, weil er sich wie Lucile von diesem mechanischen Kunstbegriff distanziert.

Im Rahmen des breiten und vielfältigen Interpretationspanoramas dieser Rede wurde bereits festgestellt, dass der *Meridian* zudem das erste Werk Celans ist, das unmittelbar von Hans Mayers Seminar beeinflusst wird. Im Lichte der bisherigen Analyse lässt sich vermuten, dass Celan gerade wegen dieses Seminars auf die Idee kam, die die Lenz-Figur neben die der Lucile zu stellen, da es vor dem Februar 1960 keine vergleichbare Referenz gibt. Der Grund dafür könnte in der Betonung der fatalistische Dimension der Geschichte und der Geisteskrankheit von Lenz liegen, der eine noch tragischere Konnotation erhält, wenn man ihn mit Lucile vergleicht, die wahnsinnig wird und sich mit ihrem

---

<sup>202</sup> DM, S. 192

<sup>203</sup> Ebd., S. 194

<sup>204</sup> Ebd.

<sup>205</sup> Ebd.

berühmten „Es lebe der König!“ am Ende von *Dantons Tod* unmittelbar nach der Ermordung ihres geliebten Camilles dem Tod hingibt. Diese Textstelle, nämlich die Gegenüberstellung von Lenzens Wunsch, sich auf den Kopf zu stellen, und Luciles Wunsch, sich umzubringen, der durch einen Rausch extremer Trauer ausgelöst wird, ist der erste Schritt zum sogenannten „Gegenwort“, einem Wort, das kein Wort mehr ist, sondern ein Schrei (bei Lucile) oder eine sinnlose Handlung (bei Lenz). Dieser wird somit mit einer Büchnerschen Figur gleichgesetzt; Celan vergleicht die beiden sogar mehrfach und behauptet sogar, Lenz sei weiter gegangen als Lucile:

Lenz – das heißt Büchner – ist hier einen Schritt weiter gegangen als Lucile. Sein „Es lebe der König“ ist kein Wort mehr, es ist ein furchtbares Verstummen, es verschlägt ihm – und auch uns – den Atem und das Wort.<sup>206</sup>

Die Entscheidung, nach einem „anderen Lenz“ in anderen Werken Büchners zu suchen, ist also gerade aus dem Seminar von Hans Mayer hervorgegangen, denn bis dahin hatte sich Celan nur auf Büchner bezogen, aber nur als Autor des *Lenz'* und nicht als Autor, der seinerseits die Figur des Lenz in seine anderen Werke übertrug und wiedergab. Dieser Punkt ist von großer Bedeutung für diese Arbeit, da es Brücken innerhalb des Büchnerschen Werkes schlägt und, wie bereits erwähnt, ein unverzichtbares Stimmengeflecht darstellt.

### **5.2.3. Eine absolute Dichtung?**

Es wurde erklärt, was Celan unter Lyrik versteht, nämlich eine Reaktion auf eine Kunst, die sich ausschließlich mit dem *Künstlichen* beschäftigt und die Wirklichkeit unfruchtbar abbildet. Daraus ergibt sich die Frage, *wie* diese Dichtung nach Celan sein soll.

Nicht zuletzt stellt der Redner fest, dass man heute von der Dichtung „als von etwas Vorgegebene[m] und unbedingt Vorauszusetzende[m]“<sup>207</sup> ausgeht und verweist nicht zufällig und kritisch auf Mallarmé, nämlich auf einen Vertreter der

---

<sup>206</sup> DM, S. 195

<sup>207</sup> Ebd., S. 193

„poetischen und von allem Zufälligen unabhängigen Stimme“.<sup>208</sup> Die hier vertretene Auffassung von Dichtung ist also eine absolute, d. h. immer und überall gültige Dichtung, denn sie „verkörpert den Anspruch der Lyrik, sich frei von den äußerlichen Bezügen zur Welt ganz auf das innersprachliche Spiel der Zeichen zu beschränken“.<sup>209</sup> Genauer gesehen, was Mallarmé formuliert

ist Absolutheit im ursprünglichen Wortsinn als Losgelöstheit: Dichtung losgelöst von allem Realen und Menschlichen, radikal and mit dem Ziel des Absoluten in übertragener Bedeutung, der Unbedingtheit and Vollkommenheit. Sein dichterischer Prozeß ist Entrealisierung und Enthumanisierung.<sup>210</sup>

Es wurde jedoch bereits festgestellt, dass Celans Lyrik im Gegenteil einer menschlichen Komponente bedarf. Nicht zuletzt betonte der Redner später, dass ein absolutes Gedicht überhaupt nicht möglich sei: „Ich spreche ja von dem Gedicht, das es nicht gibt! Das absolute Gedicht – nein, das gibt es gewiß nicht, das kann es nicht geben!“<sup>211</sup>

Wenn ein absolutes Gedicht nicht möglich ist, wenn es also nicht immer und überall gültig sein kann, sondern von den geschichtlichen und menschlichen Bedingungen abhängig ist (die Beispiele von Lucile und Lenz wurden hier schon beleuchtet), wozu soll man dann überhaupt Gedichte noch schreiben? Es ist ja bekannt, dass die Debatte über die Möglichkeit, nach Auschwitz Gedichte zu schreiben, damals öffentlich geführt wurde. Der Philosoph Theodor W. Adorno hatte festgestellt, es sei „barbarisch“, nach Auschwitz Gedichte zu schreiben. Die gesamte Kultur, auch die Lyrik, sei tatsächlich „von dem, was in Auschwitz geschehen ist, affiziert.“<sup>212</sup> Alles, was nach den nationalsozialistischen Konzentrationslagern geschrieben werde, sei daher völlig davon abhängig. In

---

<sup>208</sup> Mazzoni, Guido, *Beyond the Lyrik: Pure poetry*, in *On modern poetry*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 2022, S. 192 [Über. v. Verf.]

<sup>209</sup> Geisenhanslüke, Achim, *Absolute Dichtung*, in *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*, hrsg. v. Dieter Burdorf, Christoph Fasbender und Burkhard Moennighoff Metzler, Stuttgart/Weimar 2007, S. 3

<sup>210</sup> Gross, Helmut, *Die absolute Dichtung Pauls Celans*, in „Deutsche Literatur“, 44, März 1970, S. 80

<sup>211</sup> DM, S. 199

<sup>212</sup> Kramer, Sven, *Lyrik und Gesellschaft*, in *Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. v. Richard Klein, Johann Kreuzer und Stefan Müller-Doohm, Metzler, Stuttgart 2019, S. 242

Celans Worten ist Auschwitz, verstanden als die grausame Ermordung von Millionen Menschen, jenes „Dazwischengekommene“ – in der Logik des *Meridians* die Nachricht von der Verhaftung Dantons und Desmoulins –, das eine so scharfe Zäsur in der Geschichte setzt, dass sie alles, was danach kommt, prägt. Die Möglichkeit eines Gedichts, das immer und überall gültig ist, scheint verschwunden zu sein: Es ist, als sei nach Auschwitz das Absolute nicht mehr möglich. Welche Lyrik kann also nach dem Nationalsozialismus entstehen?

Der Redner fügt hierbei hinzu: „Aber es gibt wohl, mit jedem wirklichen Gedicht, es gibt, mit dem anspruchlosesten Gedicht, diese unabweisbare Frage, diesen unerhörten Anspruch.“<sup>213</sup> Mit anderen Worten: Die absolute Dichtung ist heute nicht mehr möglich, aber es bleibt der Anspruch, nach dem Absoluten zu streben. „Mit seinem fragenden Hinweis auf Mallarmé [...] und seiner ambivalenten Zurückweisung des ‚absoluten Gedichts‘ [...] stellt *Der Meridian* diese Reflexion unmissverständlich ins Spannungsfeld der Diskussion um die ‚moderne Lyrik‘“.<sup>214</sup> Celans Lyrik geht also in eine andere, neue Richtung, nämlich in eine Richtung, die der menschlichen Komponente bedarf, um entstehen zu können. Gerade aus der Zäsur von Auschwitz – also aus etwas, das eng mit Celans Biographie verbunden ist – kann seine Dichtung tatsächlich entwickeln.

Die Dichtung entstehe dem Redner zufolge aus einer „Atemwende“<sup>215</sup>, also einer kleinen Pause zwischen zwei Atemzügen oder zwischen Ein- und Ausatmen. Beim Einatmen bringt man also etwas aus seiner Umgebung mit. Diese Pause kann mit dem Moment verglichen werden, in dem der Dichter die Luft, die ihn umgibt, d. h. die geschichtliche Gegenwart, in der er lebt, in sich aufnimmt und in Poesie verwandelt.<sup>216</sup> Es ist also die geschichtliche Realität, die das Geschriebene zutiefst prägt. Die Luft – die geschichtliche Realität – spielt somit eine zentrale Rolle in der Poesie; Deshalb kann sie in einer extrem grausamen Situation (z. B. Celans/Lenzens Biographie oder Camilles Tod) nur zu einem

---

<sup>213</sup> DM, S. 199

<sup>214</sup> Colombat, Rémy, *Französische Symbolisten*, in *Celan-Handbuch*, a.a.O., S. 358

<sup>215</sup> DM, S. 195. Zum Vertiefen vgl. Bevilacqua, Giuseppe, *Introduzione*, a.a.O., S. XVI-XVII [Anm. d. Verf.]

<sup>216</sup> Vgl. Bevilacqua, Giuseppe, *Introduzione*, a.a.O., S. XVII

Röcheln werden: Sie reicht nur zu einem Schrei wie Luciles „Es lebe der König!“. Celans Lyrik *muss* also durch das Geschehen hindurch, um entstehen zu können.

Die bisher durchgeführte Analyse bedeutet nicht, dass Celans Dichtung jede Absolutheit verloren hat. Er selbst spricht vom „Anspruch“ auf das Absolute. Wäre diese Dichtung nur von historischen Zufällen abhängig, so wäre sie ausschließlich Ausdruck von Subjektivität – und das ist nicht das, was Celan gemeint hat. Seine Lyrik darf aber nicht nur als absolut betrachtet werden, denn er selbst distanziert sich von Mallarmés Vorstellung einer „poésie pure“. Vielmehr sind Celans Gegenworte menschliche Reaktionen, die immer und überall gültig und verständlich sind. Man kann also von einem Streben nach absoluter Poesie „mit humanem Antlitz“<sup>217</sup> sprechen.

„Zweimal, bei Luciles ‚Es lebe der König‘, und als sich unter Lenz der Himmel als Abgrund auftat, schien die Atemwende da zu sein“<sup>218</sup> betont Celan im *Meridian*. Diese Gegenworte stammen aus der Geschichte und ihren Brutalitäten, aber sie sind überall und immer gültig und verständlich. Deshalb ist es notwendig, dass dem Gedicht, das Paul Celan in seiner Zeit schreibt, „sein ‚20. Jänner‘ eingeschrieben bleibt“,<sup>219</sup> also seine historischen Besonderheiten. Der 20. Januar ist das genaue Datum, an dem Lenz „den verhängnisvollen Weg begann, der ihn wie einen streunenden Hund auf einer nächtlichen Moskauer Straße sterben ließ“<sup>220</sup>, das aber auch für Celans Biographie relevant ist, wie es im weiteren Verlauf dieser Arbeit erläutert wird.

Vor diesem Hintergrund lässt sich feststellen, dass ein weiterer, neuer Aspekt der Lenz-Rezeption bei Paul Celan die Bedeutung von Lenz für die Durchsetzung der Subjektivität in der Dichtung betrifft. Im Verlauf dieses Unterkapitels wurde nämlich bereits darauf hingewiesen, dass Celan sich von der Dimension der „Nur-Kunst“, d. h. einer Kunst ohne persönliche Beteiligung des Autors, distanziert und stattdessen die Dimension der Subjektivität einnimmt. Indem er Lenzens

---

<sup>217</sup> Gross, Helmut, *Die absolute Dichtung Pauls Celans*, a.a.O., S. 87

<sup>218</sup> DM, S. 200

<sup>219</sup> Ebd., S. 196

<sup>220</sup> Bevilacqua, Giuseppe, *Introduzione*, a.a.O., S. XII

Wunsch, auf dem Kopf zu gehen, und Luciles Bedürfnis, ihren Schmerz um den Preis ihres Lebens herauszuschreien, in den Mittelpunkt stellt, gelingt es Celan, den Fokus seiner Dichtung wieder auf die Subjektivität zu richten. Lenz ist in dieser Hinsicht für Celan die „Brücke“ zur Subjektivität: Durch die Inszenierung der Schmerzen von Lenz und Lucile gelingt es Celan, seine eigene Poetik und sein eigenes Dichtungskonzept zu explizieren. All dies steht natürlich in engem Zusammenhang mit Celans Distanzierung von Mallarmés „poésie pure“: Mit Bezug auf die Ereignisse um Lenz und Lucile rückt Celan die Emotionalität des Individuums wieder in den Mittelpunkt und grenzt seine eigene Poesie von einem Ideal der reinen Poesie ab.

Nachdem es geklärt wurde, *wie* Celans Lyrik sein muss, ist es notwendig zu erklären, *wo* und *wann* sie existieren kann, da sie so sehr an individuelle Zufälle gebunden ist.

#### 5.2.4. Zeit und Ort der Dichtung

Es wurde bereits festgestellt, dass das Gedicht nicht nur absolut sein kann. Das Gedicht ist hingegen „einsam. Es ist einsam und unterwegs“.<sup>221</sup> Diese Aussage hat viele Berührungspunkte mit dem Beginn von Büchners Novelle *Lenz*, in der der Protagonist als einsam und unterwegs dargestellt wird, was auch auf die Figur des wandernden Juden verweist: „Den 20. Jänner ging Lenz durchs Gebirg“. Hierbei fügt Celan hinzu: „Aber steht das Gedicht nicht gerade dadurch, also schon hier, in der Begegnung – *im Geheimnis der Begegnung?*“<sup>222</sup> Das heißt natürlich, dass die Dichtung aus der Begegnung entsteht. Worin also liegt dieser Bezugspunkt zwischen Celan und dem wirklichen Lenz?

Schon in seiner *Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen* (1958) hatte Celan betont, dass das Gedicht „einen Unendlichkeitsanspruch [erhebt], es sucht, durch die Zeit hindurchzugreifen – durch sie hindurch, nicht über sie hinweg“.<sup>223</sup> Daraus folgt, dass das Gedicht für Celan etwas Bewegliches ist, es ist „sowohl vergangenheits-

---

<sup>221</sup> DM, S. 198

<sup>222</sup> Ebd. Hervorhebung im originalen Text.

<sup>223</sup> AB, S. 186



als auch zukunftsbezogen“.<sup>224</sup> Celan bezeichnet das Gedicht sogar als eine „Flaschenpost“, deren Ziel ein „ansprechbares Du vielleicht“<sup>225</sup> sei, also als ein von Natur aus dialogisches Gebilde, das eines Empfängers bedürfe, um zu existieren.

Diesbezüglich formuliert Sandro Zanetti in seinem gleichnamigen Beitrag sein Konzept der „poetischen Zeitgenossenschaft“ als „die Zeit der Poesie in jedem Fall“,<sup>226</sup> die durch die Dimension der Ansprache konstituiert werde,<sup>227</sup> d. h. durch einen Dialog zwischen zwei Autoren oder literarischen Figuren: „Poetische Zeitgenossenschaft findet dort statt, wo jemand die Ansprache eines Textes erwidert und somit in ein antwortendes Verhältnis zu ihm tritt, wobei das Verhältnis eines der geteilten Zeit im bzw. ausgehend vom Medium der Schrift ist“.<sup>228</sup> Es handelt sich also um einen poetischen Dialog in der Zeit, der eine Botschaft (Celans „Flaschenpost“) braucht und jemanden, der bereit ist, sie zu empfangen. Noch im *Meridian* betont Celan, das Gedicht „zu einem Anderen [will], er braucht dieses Andere, es braucht ein Gegenüber. Es sucht es auf, es spricht sich ihm zu.“<sup>229</sup> Das Gedicht ist daher „als örtliche Ermöglichung von Begegnung unterwegs“.<sup>230</sup> Daher lässt sich schließen, dass dieser Andere, nämlich in diesem Fall Lenz, der von Celan gesuchte Gesprächspartner ist.

Ausgehend von den folgenden Prämissen werden die nächsten Schritte dieser Arbeit unternommen: Die Zeit, um die es hier geht, ist eine *poetische* Zeit. Es handelt sich um eine Zeitlichkeit, die über die kalendarische Zeit hinausgeht; Sie behält zwar eine zeitliche Dimension, geht aber von einer chronologischen in eine poetische über. Celan greift hier auch Husserls Kritik am Begriff des kalendarischen Datums auf, das heißt als etwas, das sich rein auf den Zyklus der Jahre bezieht.<sup>231</sup> Die Begegnung, von der hier die Rede ist, ist also die poetische,

---

<sup>224</sup> Lehmann, Jürgen, *Die Bremer Rede*, in *Celan-Handbuch*, a.a.O., S. 163

<sup>225</sup> Ebd.

<sup>226</sup> Zanetti, Sandro, *Poetische Zeitgenossenschaft*, a.a.O., S. 40

<sup>227</sup> Vgl. Ebd.

<sup>228</sup> Ebd., S. 44

<sup>229</sup> DM, S. 198

<sup>230</sup> Keiling, Tobias, *Ort und Zeit im Meridian. Heidegger in Derridas Celan-Interpretation*, in *Schreiben. Dichten. Denken. Zu Heideggers Sprachbegriff*, hrsg v. David Espinet, Klostermann, Frankfurt am Main 2011, S. 182

<sup>231</sup> Vgl. Zanetti, Sandro, *Poetische Zeitgenossenschaft*, a.a.O., S. 45

die chronologische Zeit überschreitende Begegnung zwischen Celan und Lenz. In ihm findet sich nicht zuletzt ein „Spiegelbild“<sup>232</sup> Celans, nämlich ein sehr starker Berührungspunkt zwischen beiden. In seinem Werk „nähert sich Celan behutsam dem historischen Autor [an], der für ihn aufgrund eigener Erfahrung von Verfolgung, Marginalisierung und Ausschluss zu einer wichtigen Identifikationsfigur für das eigene Schreiben wird“.<sup>233</sup>

An dieser Stelle ist es notwendig, den Begriff des Datums und Celans mehrfachen Bezug auf den 20. Januar zu erläutern: „Vielleicht darf man sagen, daß jedem Gedicht sein ‚20. Jänner‘ eingeschrieben bleibt? Vielleicht ist das Neue an den Gedichten, die heute geschrieben werden, gerade dies: daß hier am deutlichsten versucht wird, solcher Daten eingedenk zu bleiben?“<sup>234</sup> Dass dieses Datum in Lenzens Biographie zentral ist, weil es den Ausgangspunkt seines physiologischen Zusammenbruchs markiert, wurde bereits in dieser Arbeit erwähnt. Celan macht sich dieses Datum jedoch zu eigen und „versteckt“<sup>235</sup> es zwischen den Zeilen seines Werkes. Es gibt einen zentralen Bezug, der ebenso untrennbar mit Celans Biographie verbunden ist, nämlich die Wannsee-Konferenz vom 20. Januar 1942, auf der die Endlösung der Judenfrage besprochen wurde. „Auf dieses makabre Datum gründet C[elan] seine Theorie moderner Lyrik nach Auschwitz, deren Engagement darin bestehe, ihre Herkunft aus dem Verstummen, ihres ‚20. Jänner‘, eingedenk zu bleiben.“<sup>236</sup>

Was ein Datum auszeichnet, ist zweifellos seine Unwiederholbarkeit: Ein Datum ist an eine symbolische Datierung gebunden; Es kann nämlich kein zweites Mal stattfinden. „Aber das Gedicht spricht ja!“<sup>237</sup>, bemerkt Celan. Das bedeutet, dass das Gedicht trotz der Einmaligkeit eines Datums in der Lage ist, zu sprechen,<sup>238</sup> dass sie *durch die Zeit* sprechen kann, obwohl es sich auf biographische Details bezieht. Es ist also offensichtlich, dass Celan das Datum hier nicht im

---

<sup>232</sup> Stephan, Inge, *Lenz in der Literatur der BRD*, in *J. M. R. Lenz-Handbuch*, a.a.O., S. 562

<sup>233</sup> Ebd.

<sup>234</sup> DM, S. 196

<sup>235</sup> Bevilacqua, Giuseppe, *Introduzione*, a.a.O., S. XII

<sup>236</sup> Goltschnigg, Dietmar, *Das „Gegenwort“ – Georg Büchner*, a.a.O., S. 305

<sup>237</sup> DM, S. 196. Hervorhebung der Verfasserin.

<sup>238</sup> Vgl. Rascente, Marianna, *La data, l'orologio e lo spazio-tempo della poesia*, in Baldi, Massimo, Desideri, Fabrizio, *Paul Celan. La poesia come frontiera filosofica*, Firenze University Press, Florenz 2008, S. 120

traditionellen Sinne versteht, nämlich als ein historisches Ereignis, das sich zu einer bestimmten Zeit ereignet, sondern in einem eher symbolischen Sinne: Es muss, um vollständig verstanden zu werden, von allen Bindungen gelöst werden, um sich mit einem anderen Datum zu vermischen<sup>239</sup> und so Symmetrien herzustellen. Gerade in dieser besonderen Auffassung der Daten liegt die Brücke zwischen Celan und Lenz, nämlich die „Daten“, von denen *her* und auf die *hin* ein Gedicht bestimmt sein soll.“<sup>240</sup> Es gibt keine geklärte Zeit mehr: Beide Ereignisse liegen auf einer Ebene, sogar auf einer *Zeitebene*.

Damit wurde erklärt, aus welcher Zeit Poesie entsteht, nämlich aus der poetischen Zeit, die sich aus der Begegnung zweier literarischer Figuren ergibt. Es bleibt nur noch zu klären, wo der Ort bzw. der Weg der Poesie ist.

Um diese Frage zu beantworten, muss man den Spuren des wirklichen Lenz folgen. Aus diesem Grund geht Celan von Büchners Fragment aus. Er bezieht sich auf den berühmten Satz aus der gleichnamigen Novelle „So lebte er hin“,<sup>241</sup> um seine Idee zu begründen. „J. M. R. Lenz‘ – der historische Lenz! – starb, so liest man in seiner Biographie, in der Nacht zwischen 23. und 24. Mai auf einer Straße in Moskau. „So hatte er *hingelebt*“.“<sup>242</sup> An dieser Stelle fragt sich Celan, ob nun endlich ein „Ort“ gefunden sei: „Finden wir jetzt vielleicht den Ort, wo das Fremde war, den Ort, wo die Person sich freizusetzen vermochte, als ein – befremdetes – Ich? Finden wir einen solchen Ort, einen solchen Schritt?“<sup>243</sup> Dieser Ort, „an dem die Kunst noch das ‚Menschliche‘ des Todes ausspricht“,<sup>244</sup> ist genau das Gegenwort, nämlich die Reaktion auf das, was dazwischengekommen ist.

Der Ort der Dichtung ist daher der Ort, an dem die Reaktionen auf historische Zufälligkeiten entstehen, an dem die Menschlichkeit ihren Ausdruck findet. Aber das ist nicht alles, denn Paul Celan hat seine Rede nicht zufällig *Der Meridian*

---

<sup>239</sup> Vgl. Bogumil-Notz, Sieghild, *Strukturalismus*, in *Celan-Handbuch*, a.a.O., S. 277

<sup>240</sup> Zanetti, Sandro, *Poetische Zeitgenossenschaft*, a.a.O., S. 45

<sup>241</sup> BL, S. 168

<sup>242</sup> DM, S. 194. Hervorhebung im originalen Text

<sup>243</sup> Ebd., 195

<sup>244</sup> Mader, Astrid, *Über die metaphysischen Implikationen von Paul Celans Poetologie und Poesie*, a.a.O., S. 22

genannt, der geographisch gesehen die Linie ist, die die ganze Welt verbindet und umschließt. Am Ende betont er tatsächlich: „Meine Damen und Herren, ich bin am Ende – ich bin wieder am Anfang“.<sup>245</sup> Er dreht sich einmal um sich selbst und kehrt dann zu seinem Ausgangspunkt zurück. Das ist im Grunde Celans Vorstellung von poetischer Begegnung:

Ich finde das Verbindende und wie das Gedicht zur Begegnung Führende.

Ich finde etwas – wie die Sprache – Immaterielles, aber Irdisches, Terrestrisches, etwas Kreisförmiges, über die beiden Pole in sich selbst Zurückkehrendes und dabei – heitererweise – sogar die Tropen Durchkreuzendes –: ich finde... einen *Meridian*.<sup>246</sup>

Celans Vorstellung vom Meridian drückt etwas Menschliches aus: Auch an dieser Stelle geht es um die bereits angesprochene Dimension der Ansprache und Begegnung. Gerade wegen seines verbindenden Charakters ist der Meridian der Ort der Poesie, an dem chronologisch und geographisch weit auseinanderliegende Ereignisse auf eine Ebene gestellt werden können. Was Lenz am 20. Jänner widerfuhr – symbolisch der Wahnsinn – wird nun mit Celans Biographie verknüpft, der ebenfalls eine Reaktion auf die Grausamkeiten des Nationalsozialismus erfuhr.

Nicht zuletzt greift Celan Lenzens Wunsch auf, auf dem Kopf gehen zu können: „Wer auf dem Kopf geht, meine Damen und Herren, – wer auf dem Kopf geht, der hat den Himmel als Abgrund unter sich“.<sup>247</sup> Den Himmel als Abgrund unter sich zu haben, bedeutet den Himmel, also die Toten über sich haben. Diese Feststellung verweist wiederum auf Paul Celans Anliegen, eine Dichtung zu schreiben, die eng mit seiner Biographie als Opfer des Nationalsozialismus verbunden ist. Nicht zufällig spricht er in seiner Rede von zwei verschiedenen Schreibweisen des Begriffs „Utopie“, nämlich „Utopie“ (im Sinne von Erwartung und Hoffnung, auch wenn sie mehr oder weniger möglich ist) und „U-topie“ (im griechischen Sinne von Ortlosigkeit).<sup>248</sup> Statt eines festen Ortes wählt Celan für

---

<sup>245</sup> DM, S. 200

<sup>246</sup> Ebd., S. 202. Hervorhebung im originalen Text.

<sup>247</sup> Ebd., S. 195

<sup>248</sup> Vgl. Bevilacqua, Giuseppe, *Introduzione*, a.a.O., S. XVIII-XIX

seine Dichtung gerade die Ortlosigkeit, nämlich die Begegnung und die „Utopie“, die gerade das den Juden zugeordnete Schicksal symbolisiert. Aus diesen Überlegungen wird deutlich, was Celan genau meint, wenn er von der Unmöglichkeit spricht, den eigenen Herkunftsort auf der Landkarte zu finden:

Ich suche das alles mit wohl sehr ungenauem, weil unruhigem Finger auf der Landkarte – auf einer Kinder-Landkarte, wie ich gleich gestehen muß.

Keiner dieser Orte ist zu finden, es gibt sie nicht, aber ich weiß, wo es sie, zumal jetzt, geben müßte, und ...ich finde etwas!<sup>249</sup>

In dieser Dimension der Unmöglichkeit („U-topie“), hat er tatsächlich einen Meridian oder besser eine Begegnung gefunden („Utopie“).<sup>250</sup> Das hat zur Folge, dass Celan den Ort der Dichtung genau im Meridian sieht, nämlich in der Universalität der Menschheit und der Poesie.<sup>251</sup>

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Veränderungen, die sich nach dem Büchner-Seminar in Bezug auf den *Meridian* ergeben, sowohl die Fokussierung auf Lenzens Geisteskrankheit und Schmerz und seine Selbstbehauptung als Ich als auch die Beschäftigung mit der Kunst, die Celan mit dem Fatalismus der Geschichte verbindet, betreffen. Deshalb wird im Folgenden das letzte Glied dieser Kette vorgestellt, nämlich das 1961 entstandene Gedicht *Tübingen, Jänner*, in dem diese Elemente noch weiter ausgeführt werden.

---

<sup>249</sup> DM, S. 202

<sup>250</sup> Vgl. Bevilacqua, Giuseppe, *Introduzione*, a.a.O., S. XIX

<sup>251</sup> Vgl. Ebd.

### 5.3. Tübingen, Jänner (1961)

Zur Blindheit über-  
redete Augen.  
Ihre – „ein  
Rätsel ist Rein-  
Entsprungenes“ -, ihre  
Erinnerung an  
schwimmende Hölderlintürme, möwen-  
umschwirrt.  
Besuche ertrunkener Schreiner bei  
diesen  
tauchenden Worten:  
Käme,  
käme ein Mensch,  
käme ein Mensch zur Welt, heute, mit  
dem Lichtbart der  
Patriarchen: er dürfte,  
spräch er von dieser  
Zeit, er  
dürfte  
nur lallen und lallen,  
immer-, immer-  
zuzu.  
(„Pallaksch. Pallaksch.“)<sup>252</sup>

Im Verlauf dieser Arbeit wurde bereits mehrfach auf die Notwendigkeit hingewiesen, auf die Eigenschaften einzugehen, die Celan in Lenz sieht, da er zweimal, sowohl im *Meridian* als auch im *Gespräch im Gebirg*, feststellt, dass er sich auf einen Menschen *wie* Lenz bezieht. „*Wie* Lenz“ bedeutet, dass diese Eigenschaften, auf die Celan sich bezieht, nicht nur bei Lenz anzutreffen sind, sondern auch bei anderen Figuren, mit denen man ebenfalls in einen Dialog treten kann, wie Sandro Zanetti erläutert hat. Aus diesem Grund erreicht die schon dargestellte, bereits hochkomplexe Konstellation mit dem letzten in der folgenden Arbeit behandelten Werk, dem Gedicht *Tübingen, Jänner* aus dem Sammelband *Die Niemandrose*, ihren Höhepunkt an Komplexität, da Lenz nun nicht mehr mit Lucile, sondern mit einer anderen realen literarischen Figur mit ähnlich schwieriger Biographie, Friedrich Hölderlin, verglichen wird. Hölderlin verbrachte sechsunddreißig Jahre – genau die Hälfte seines Lebens – im Tübinger „Turm“, dem Haus Ernst Zimmers, da er von einem psychischen

---

<sup>252</sup> Celan, Paul, *Tübingen, Jänner*, in *Die Gedichte*, a.a.O., S. 137. Im Folgenden wird dieser Text nach dieser Ausgabe unter der Sigle „TJ“ zitiert.

Zusammenbruch befallen war. Der ähnliche, psychologisch prekäre Zustand der beiden Autoren wird in dem Gedicht verglichen. Hinzu kommt, wie noch zu zeigen sein wird, Büchners *Woyzeck*.

### 5.3.1. Ein Gestaltengeflecht

#### 5.3.1.1 Friedrich Hölderlin

Die Erwähnung Hölderlins ist an dieser Stelle von großer Bedeutung, da ihm das Gedicht *Tübingen, Jänner* tatsächlich gewidmet ist<sup>253</sup> und da eine der frühesten Fassungen dieses Gedichts sogar eine Inschrift trägt, die dem Wahnsinnigen Hölderlin zugeignet ist.<sup>254</sup> Außerdem sind beide Protagonisten des Gedichts – Hölderlin und Lenz – fast zu einer Einheit „verschmolzen“: Um die Lenz-Aneignung nachvollziehen zu können, ist es daher notwendig, kurz auf die Hölderlin-Rezeption einzugehen, um zu erklären, warum diese mit der Lenz-Rezeption verknüpft ist.

Zunächst stammen die im Gedicht zitierten Verse tatsächlich aus Hölderlins Gedicht *Der Rhein*. Celan zitiert diese Verse ausdrücklich, ohne sie dem Wortmaterial des Gedichts unkommentiert hinzuzufügen, sondern so, als wären sie etwas, mit dem er sich unbedingt auseinandersetzen müsste.<sup>255</sup>

[...] Jetzt aber, drin im Gebirg,  
Tief unter den silbernen Gipfeln  
Und unter fröhlichem Grün,  
Wo die Wälder schauernd zu ihm,  
Und der Felsen Häupter übereinander  
Hinabschaun, taglang, dort  
Im kältesten Abgrund hört'  
Ich um Erlösung jammern  
Den Jüngling, es hörten ihn, wie er tobt',  
Und die Mutter Erd anklagt',  
Und den Donnerer, der ihn gezeuget,  
Erbarmend die Eltern, doch  
Die Sterblichen flohn von dem Ort,  
Denn furchtbar war, da lichtlos er  
In den Fesseln sich wälzte,  
Das Rasen des Halbgotts.

---

<sup>253</sup> Vgl. Goltschnigg, Dietmar, *Das „Gegenwort“ – Georg Büchner*, a.a.O., S. 306

<sup>254</sup> Vgl. Miglio, Camilla, *Afasia e assenza: Hölderlin e Celan*, in *Il turbamento e la scrittura*, hrsg. v. Giulio Ferroni, Donzelli, Rom 2010, S. 63

<sup>255</sup> Vgl. DLA Marbach, *Celan als „Hölderlin unserer Zeit“?*, online unter: <https://blog.dla-marbach.de/2020/06/29/celan-als-hoelderlin-unserer-zeit/> [Letzter Abruf: 19.08.2023]

Die Stimme wars des edelsten der Ströme,  
Des freigeborenen Rheins,  
Und anderes hoffte der, als droben von den Brüdern,  
Dem Tessin und dem Rhodanus,  
Er schied und wandern wollt', und ungeduldig ihn  
Nach Asia trieb die königliche Seele.  
Doch unverständlich ist  
Das Wünschen vor dem Schicksal.  
Die Blindesten aber  
Sind Göttersöhne. Denn es kennet der Mensch  
Sein Haus und dem Tier ward, wo  
Es bauen solle, doch jenen ist  
Der Fehl, daß sie nicht wissen wohin?  
In die unerfahrne Seele gegeben.

Ein Rätsel ist Reinentprungenes. Auch  
Der Gesang kaum darf es enthüllen. Denn  
Wie du anfangst, wirst du bleiben,  
So viel auch wirket die Not,  
Und die Zucht, das meiste nämlich  
Vermag die Geburt,  
Und der Lichtstrahl, der  
Dem Neugeborenen begegnet.  
Wo aber ist einer,  
Um frei zu bleiben  
Sein Leben lang, und des Herzens Wunsch  
Allein zu erfüllen, so  
Aus günstigen Höhn, wie der Rhein,  
Und so aus heiligem Schoße  
Glücklich geboren, wie jener?<sup>256</sup>

Gleich zu Beginn dieser drei Strophen wird das Gebirg als Geburtsort des Halbgottes Rhein erwähnt; Es wurde im Laufe dieser Arbeit bereits mehrfach darauf hingewiesen, dass das Gebirg in Celans Werk sowohl die Konnotation des beginnenden Wahnsinns (wie es in Büchners Novelle erzählt wird) als auch den Ort eines unmöglichen Gesprächs mit Adorno über die Rolle der Poesie nach Auschwitz einnimmt. Hier wird es zum Geburtsort eines Halbgottes (und somit auch des Dichters). Auf das Thema des Göttlichen werden wir später in dieser Arbeit zurückkommen; Nun ist es wichtig hervorzuheben, dass dieser Halbgott blind ist: „Die Blindesten aber / Sind Göttersöhne“. Die Blindheit ist bei Hölderlin als göttliches Geschenk betrachtet, das sowohl Dichter als auch Halbgötter betrifft.

---

<sup>256</sup> Hölderlin, Friedrich, *Der Rhein*, in *Sämtliche Gedichte. Studienausgabe in zwei Bänden*, hrsg. v. Detlev Lüders, Bd. 1, Athenäum Verlag, Bad Homburg 1970, S. 311f



Gleich zu Beginn seines Gedichts spricht Celan auch von Blindheit und von Augen, die sich an die Blindheit gewöhnt haben: „Zur Blindheit über- / redete Augen“.<sup>257</sup> Dass es sich um „gewohnte“, also bereits erblindete Augen handelt, wird gleich darauf durch den Begriff „Erinnerung“<sup>258</sup> deutlich, ebenfalls in Verbindung mit dem Possessivadjektiv „ihre“<sup>259</sup>: Diese Augen erinnern sich an etwas Vergangenes, nämlich an Hölderlins *Rhein*. Durch die Dimension der Erinnerung eröffnet Celan also einen Dialog – eine poetische *Ansprache* – mit Hölderlin: Er spricht mit Hölderlin durch die Dichtung.

Im ersten Teil von *Tübingen, Jänner* sprechen Hölderlin und Celan also mit derselben Stimme, oder, besser gesagt, Celan benutzt Hölderlins Stimme, um von demselben Thema auszugehen, nämlich von der Blindheit. Wie Polledri hervorhebt, distanziert er sich jedoch später davon:

In den folgenden Versen verlässt der Dichter jedoch die Treue und überlagert Elemente der Dichtung Hölderlins mit Fragmenten seiner Biographie; Er verändert sie durch Eingriffe aus verschiedenen Quellen. Bleibt die Erinnerung an Hölderlins Verse zunächst noch klar, so verschwimmt später die Erinnerung an die erblindeten Augen; Sie verzerrt zudem Verse und Biographie: Die Türme vervielfältigen sich, sie stehen nicht mehr auf dem Neckar, sie spiegeln sich nicht mehr in seinem Wasser, sondern sind umgedreht und schwimmen in einem Meer, das von einem Möwenschwarm umgeben ist.<sup>260</sup>

Im *Rhein* betont Hölderlin demnach, dass der Gesang der Dichter den Ursprung des Flusses nicht enthüllen kann: Er genügt nicht, denn der göttliche Ursprung ist geheimnisvoll und rein. Vielmehr ist sich Celan bewusst, dass auch sein poetischer „Gesang“ das „Rätsel“, das sich in der Erinnerung an seinen Besuch in Tübingen ergibt,<sup>261</sup> ebenso wenig enthüllen kann wie Hölderlins Dichtung den Ursprung des Rheins. Im Gegensatz zu Hölderlins Hymne sind jedoch

die verblendeten Augen der Dichtung von Celan nicht mehr fähig, sich an ihren Ursprung zu erinnern. Sie scheinen auch nicht mehr in der Lage zu

---

<sup>257</sup> TJ, V. 1-2

<sup>258</sup> Ebd., V. 6

<sup>259</sup> Ebd., V. 3 sowie V. 5

<sup>260</sup> Polledri, Elena, „Was! um eines Wortes willen?“, a.a.O., S. 90

<sup>261</sup> Lievi, Cesare, *Balbettio e rischio nella poesia di Paul Celan*, in *La parola in udienza. Paul Celan e George Steiner*, hrsg. v. Stefano Raimondi und Gabriele Scaramuzza, CUEM, Mailand 2008, S. 28

sein, einen Gesang anzustimmen oder jenes poetische Wort auszusprechen, das das göttliche Wesen enthüllt.<sup>262</sup>

Was Celan hier macht, ist also die Gleichsetzung von Sprache und Blindheit.<sup>263</sup> Tatsächlich spricht er nicht zuletzt von „tauchende[n] Worte[n]“,<sup>264</sup> die nämlich nicht auftauchen können, als wären sie unter dem Neckar versunken. Indem er Blindheit und Verstummen gleichsetzt, greift Celan ein anderes Thema auf, das auch Hölderlin sehr am Herzen lag und das er unvollendet ließ, nämlich das Misstrauen gegenüber dem Wort. Wie Polledri bemerkt, fragt in Hölderlins Drama *Der Tod des Empedokles* der Schüler Pausanias seinen Lehrer, wie es möglich sei, dass die Götter sich von ihm abgewandt hätten, nur weil er es gewagt habe, „ein kühnes Wort“ auszusprechen.<sup>265</sup> Der Glaube des Philosophen aus Agrigent an die Macht des Wortes, das die Praxis zu beeinflussen vermag, wird bei Hölderlin, der sein Drama nie vollenden wird, bald ins Wanken geraten.<sup>266</sup> Es ist genau dieses Thema, das Celan aufgreift und mit dem er den poetischen Dialog mit Hölderlin fortsetzt, nämlich um eine Antwort auf die Frage nach der Sprache zu finden.

Der poetische Dialog, den Celan mit Hölderlin führt, ist zudem nicht auf den *Rhein* beschränkt, sondern die Besuche „ertrunkener Schreiner“<sup>267</sup> erinnern stark an die Atmosphäre von *Hälfte des Lebens*, wo die Schwäne, „trunken von Küssen“<sup>268</sup>, ihre Köpfe ins „heilignüchterne Wasser“<sup>269</sup> tauchen. In Celans Gedicht werden jedoch die Schwäne zu ertrunkenen Schreibern, nämlich zu sprachunfähigen Wesen, die „bei / diesen / tauchenden Worten“<sup>270</sup> gar nicht mehr sprechen können, als wären die Worte einfach nicht mehr da, als wären sie einfach

---

<sup>262</sup> Polledri, Elena, „Was! um eines Wortes willen?“, a.a.O., S. 89

<sup>263</sup> Vgl. Jamme, Christoph, „nur ins Dunkel ists ein Schritt“. Paul Celan und Friedrich Hölderlin, in „MLN“, 135, 3, April 2020, S. 631

<sup>264</sup> TJ, V. 11

<sup>265</sup> Vgl. Polledri, Elena, „Was! um eines Wortes willen?“, a.a.O., S. 73f

<sup>266</sup> Vgl. Ebd.

<sup>267</sup> TJ, V. 9-11

<sup>268</sup> Hölderlin, Friedrich, *Hälfte des Lebens*, in *Sämtliche Gedichte*, a.a.O., S. 300, V. 5

<sup>269</sup> Ebd., V. 7

<sup>270</sup> TJ, V. 11

ertrunken. Mit diesen Metaphern versucht er, wie gesagt, auf die Figur Hölderlins zu verweisen und sich von ihr zu distanzieren.

Am deutlichsten distanziert sich Celan jedoch von Hölderlin durch das Wort „heute“<sup>271</sup>: Mit diesem Wort schafft er eine Zäsur zwischen der Dichtung Hölderlins und seiner eigenen, zwischen der Zeit, auf die Hölderlin sich bezog, und der Zeit, auf die er sich bezieht. Er bricht somit mit der Dimension der Erinnerung und betont, dass, wenn ein Mensch „mit / dem Lichtbart / der Patriarchen“<sup>272</sup> heute käme (verstanden als die chronologische Zeit, in der Celan lebt), würden seine Worten nur wie unverständliches Geschwätz klingen. Mit dem plötzlichen Einbruch der Gegenwart lässt sich eine Verbindung zu jener Dimension von Kunst, die als Geschichte verstanden wird, herstellen, von der zuvor im Zusammenhang mit dem *Meridian* die Rede war: Würde man sich heute der Geschichte und ihres unaufhörlichen Fortschreitens in Richtung einer so brutalen Zerstörung bewusst, könnte man nur Unsinn reden, stottern oder schweigen; Man könnte sich nur auf jene Art von Dichtung beziehen, die, wie Bevilacqua betont, in diesem besonderen Moment der Geschichte die einzig mögliche ist.<sup>273</sup>

Während Hölderlin im *Rhein* über den reinen und göttlichen Ursprung des deutschen Flusses rätselte, zeigt Celan im Gegenteil, dass eine hypothetische Gottheit heute nicht einmal in der Lage wäre, ein einziges Wort zu sprechen. Wie Polledri betont, unterstreicht die Figur des Patriarchen am deutlichsten die Unmöglichkeit zu sprechen und den Verlust des Glaubens an das Wort, denn genau die Patriarchen werden in Hölderlins *Am Quell der Donau* als die ersten Verkünder des Kommens Gottes in die Welt angesehen und im Alten Testament hatten sie so große Schwierigkeiten, seine Ankunft zu verkünden, dass Moses die Zunge schwer wurde.<sup>274</sup>

---

<sup>271</sup> Ebd., V. 14

<sup>272</sup> Ebd., V. 14-16

<sup>273</sup> Vgl. Anm. 157

<sup>274</sup> Vgl. Polledri, Elena, „Was! um eines Wortes willen?“, a.a.O., S. 96

Der intertextuelle Fundus, aus dem Celan schöpft, ist zweifellos umfangreich und betrifft Hölderlin nicht nur als Dichter, sondern auch als Person: Da er in ihm jenen Mythos des verrückten Dichters sieht, den er auch in Lenz erkannt hat, sucht Celan den Dialog mit der *Person* Hölderlin, also mit der Hälfte seines Lebens, die er im Tübinger Turm verbracht hat. Das gilt für die bedeutungsvolle Wahl des Begriffs „Schreiner“, der sowohl auf eine Vogelart als auch auf einen Tischler anspielt und damit einen Dialog mit dem Hölderlin des Turms eröffnet, nämlich dem „historischen“, wie Celan von Lenz sagte: In den Jahren seines psychischen Zusammenbruchs war es gerade der Schreiner Zimmer, der ihm beistand, d. h. ihn *besuchte*.<sup>275</sup> Es wird somit klar, welche „Besuche“ Celan in seinem Gedicht meint, nämlich die des Schreiners Zimmer. Gerade in den Jahren des psychischen Zusammenbruchs im Turm, also im Haus des Schreiners Zimmer in Tübingen, geriet Hölderlin so sehr in die Geisteskrankheit, dass er bekanntlich seine Gedichte völlig außerhalb chronologischer Konventionen datierte und, wie Theodor Schwab in seiner Biographie berichtet, das Wort „Pallaksch“ wiederholte, das sowohl Nein als auch Ja bedeutet. Das doppelte „Pallaksch“ steht darüber hinaus nicht nur in Klammern, sondern auch in Anführungszeichen (wie im Manuskript unten zu sehen ist), als ob es, wie bei den Versen des *Rheins*, signalisieren soll, dass es sich um ein Element handelt, das der Dichtung Celans fremd ist und mit dem sie daher im Dialog steht. Dass Celan sich der besonderen Bedeutung des Wortes „Pallaksch“ bewusst war, steht demnach außer Zweifel, da er es selbst im November 1969 in einem Brief an Ilana Shmueli erwähnt: „Ein Hölderlin-Wort stand schon einmal in einem Gedicht von mir: ‚Tübingen, Jänner‘. Da heißt es am Ende ‚Pallaksch‘; Darunter soll Hölderlin, in der Zeit seiner Umnachtung, Ja und zugleich Nein verstanden haben.“<sup>276</sup>

Das Pallaksch-Wort ist unter diesen Prämissen ein weiteres Beispiel für Celans Gegenwart, verstanden als eine wahnsinnige Reaktion auf die Gegenwart, nämlich die menschliche Reaktion Hölderlins im Tübinger Turm auf seine schwere Biographie. Genau wie Lucile und Lenz nimmt Hölderlin hierbei die

---

<sup>275</sup> Vgl. Böschstein, Bernhard, *Involuzione*, in *Paul Celan. La poesia come frontiera filosofica*, hrsg. v. Massimo Baldi und Fabrizio Desideri, Firenze University Press, Florenz 2008, S. 30

<sup>276</sup> Celan, Paul, *An Ilana Shmueli*, Paris, 30.11.1969, in *„Etwas ganz und gar persönliches“*, a.a.O., S. 870

Gestalt eines Menschen an, der gegen alle Konventionen verstößt. Für Celan ist es, wie gesagt, die einzige Möglichkeit, nach Auschwitz zu dichten, und so nimmt er hier in *Tübingen, Jänner* eine andere Figur, mit der er in Dialog tritt. Doch Celan beschränkt sich nicht darauf: Das Figurengeflecht, auf das er sich bezieht, ist keineswegs abgeschlossen, wie im Folgenden gezeigt wird.

### 5.3.1.2. Büchners *Woyzeck*

Im Verlauf dieser Arbeit wurde bereits darauf hingewiesen, dass Celan sein Wissen über Lenz auf Büchner zurückführt. Alles, was mit dem Gegenwort zu tun hat, ist also untrennbar mit Büchner verbunden. Aus diesem Grund konnte Celan in *Tübingen, Jänner* nicht auf Büchner verzichten, weder als intertextuelles Substrat in der Lenz-Rezeption noch in Bezug auf ein anderes seiner Werke, nämlich *Woyzeck*.

Es wurde schon erwähnt, dass der Mensch mit „dem / Lichtbart der / Patriarchen“ angesichts des Grauens der Zeit, in der Celan lebt, überhaupt kein Wort sprechen kann. Der Dichter beschränkt sich jedoch nicht darauf: Mit der Fragmentierung von „immer- immer- / zuzu“<sup>277</sup> weist Celan auf die berühmte Szene im *Woyzeck* hin, in der der Protagonist die Worte wiederholt, die er seine geliebte Marie beim Tanz mit dem Hauptmann sagen hört:

WOYZECK. Immer zu! immer zu! Still Musik! Reckt sich gegen den Boden.  
Ha was, was sagt ihr? Lauter, lauter, – stich, stich die Zickwolfin todt? stich,  
stich die Zickwolfin todt. Soll ich? Muß ich? Hör ich's da auch, sagt's der  
Wind auch? Hör ich's immer, immer zu, stich todt, todt.<sup>278</sup>

Diese Worte, die *Woyzeck* in mehreren Szenen wiederholt, symbolisieren den Beginn seiner schizophrenen Episoden, die ihn auch dazu bringen werden, Marie zu töten. Dabei kommt Celan immer wieder auf dieselbe Konstellation zurück, nämlich auf die *menschliche* Reaktion des Wahnsinns angesichts der Schrecken der eigenen Biographie.

---

<sup>277</sup> TJ, V. 21-22

<sup>278</sup> Büchner, Georg, *Woyzeck*, in *Sämtliche Werke*, a.a.O., S. 164

In seinem Stück untersucht Büchner tatsächlich die Umstände, die Woyzeck zu seiner Tat veranlasst haben: Er ist von einer zutiefst feindseligen Umwelt umgeben, die ihn zu starken Zweifeln an Marie und zum Opfer einiger Experimente an seinem eigenen Körper treibt. Deshalb reagiert er mit Wahnvorstellungen und hat sogar halluzinatorische Episoden, wie z. B. als er davon träumt, Marie zu töten; In weiteren Szenen führt er auch Selbstgespräche und schließlich glaubt er, Marie wieder mit dem Hauptmann tanzen zu sehen. In einer anderen Szene mit seinem Freund Andres schneidet Woyzeck Stöcke und hat optische und akustische Halluzinationen:

WOYZECK. Still! Es geht was!

ANDRES. Fraßen ab das grüne, grüne Gras

Bis auf den Rasen.

WOYZECK. Es geht hinter mir, unter mir

*Stampft auf den Boden.* hohl, hörst du? Alles hohl da unten. Die Freimaurer!

ANDRES. Ich fürcht mich.

WOYZECK. S' ist so kurios still. Man möcht den Athem halten. Andres!

ANDRES. Was?

WOYZECK. Red was! *Starrt in die Gegend.* Andres! Wie hell! Ein Feuer fährt um den Himmel und ein Getös herunter wie Posaunen. Wie's heraufzieht! Fort. Sieh nicht hinter dich. *Reißt ihn in's Gebüsch.*

ANDRES *nach einer Pause.* Woyzeck! hörst du's noch?

WOYZECK. Still, Alles still, als wär die Welt todt.

ANDRES. Hörst du? Sie trommeln drin. Wir müssen fort.<sup>279</sup>

Im Laufe dieser Arbeit wurde bereits darauf hingewiesen, wie die halluzinatorischen Episoden in Büchners *Lenz* vom Autor oft hervorgehoben oder manchmal in Oberlins Berichte eingefügt wurden. Es ist daher interessant zu beobachten, wie dieser Aspekt von Celan vollständig rezipiert und auch in eine andere literarische Figur, nämlich Woyzeck, übernommen wurde. Dieser Rezeptionsprozess bildet eine der wesentlichen Grundlagen des Gegenwortes,

---

<sup>279</sup> Ebd., S. 147

für das Woyzeck ein weiteres und vollständiges Beispiel ist. Er gehört als solches zu *Tübingen, Jänner*, da er in jeder Hinsicht mit dem Hölderlin des Turms verglichen wird.

Büchner – als Autor von *Woyzeck* und *Lenz* – wird in dem Gedicht aber auch noch ein weiteres Mal erwähnt: Der Titel des Gedichts ist nämlich ein eindeutiger Verweis auf Büchners Novelle, nämlich deren berühmtes Incipit: „Den 20. Jänner ging Lenz durchs Gebirg“. Dies ist für die vorliegende Arbeit von besonderem Interesse, da „Tübingen“, die Stadt von Hölderlins Verrücktheit bzw. der Diskrepanz zwischen dem geisteskranken Hölderlin und dem jungen Hölderlin<sup>280</sup> und „Jänner“, d. h. der Moment, in dem Lenz das Gebirg durchwandert und „die tragische Reise beginnt, die ihn wie einen streunenden Hund in den Tod auf den Straßen Moskaus führen wird“,<sup>281</sup> im Titel des Gedichts vereint sind.

### 5.3.1.3. J. M. R. Lenz

Dass Hölderlin und Lenz in diesem Gedicht untrennbar miteinander verbunden sind, und zwar so sehr, dass sie mit dem ähnlichen Schicksal des anderen übereinstimmen, zeigt auch das doppelte „Pallaksch, Pallaksch“ am Ende des Gedichts, das auf das sich selbst verneinende Doppelwort von Büchners *Lenz* „Konsequent, konsequent“<sup>282</sup> und „Inkonsistent, inkonsequent“<sup>283</sup> anspielt, in dem sich die „Kluft des unrettbaren Wahnsinns“<sup>284</sup> manifestiert.<sup>285</sup> Es ist also die Geisteskrankheit, die Hölderlin, Lenz und Büchner verbindet, die sie zu Vorbildern des Gegenwortes macht.

Dennoch ist es notwendig, noch einmal auf den Begriff „Jänner“ zurückzukommen, der in dieser Arbeit mehrfach erwähnt wurde: Es wurde schon festgestellt, dass dieses Datum auch mit Celans Biographie als Opfer des Nationalsozialismus zusammenhängt, denn der 20. Januar 1942 ist das Datum der Wannsee-Konferenz. Doch „Jänner“ ist nicht nur eine von Büchners Novelle

---

<sup>280</sup> Vgl. Böschstein, Bernhard, *Tübingen, Jänner*, in Lehmann, Jürgen (Hrsg.), *Kommentar zu Paul Celans „Die Niemandrose“*, Universitätsverlag Winter, Heidelberg 2003, S. 120

<sup>281</sup> Bevilacqua, Giuseppe, *Introduzione*, a.a.O., S. XII

<sup>282</sup> BL, S. 166

<sup>283</sup> Ebd.

<sup>284</sup> Ebd.

<sup>285</sup> Vgl. Goltschnigg, Dietmar, *Das „Gegenwort“ – Georg Büchner*, a.a.O., S. 306

vorgegebene Wahl: Camilla Miglio weist darauf hin, dass es sich dabei auch um einen österreichischen und süddeutschen Ausdruck handelt, der ebenfalls typisch für Celans Bukowina ist.<sup>286</sup> Mit diesem Begriff macht sich er also die Geschichte von Lenz und seinem Wahnsinn noch mehr zu eigen, denn in Lenz ist ein „Spiegelbild“<sup>287</sup> Celans zu erkennen. Vor diesem Hintergrund erscheint es besonders bemerkenswert, dass Celan in allen seinen Briefen vom 03.01.1960 bis zum 31.01.1962 merkwürdigerweise den Begriff „Jänner“ anstelle von „Januar“ verwendet, da er sowohl ab 1963 als auch in seinen Briefen vor 1960 einfach auf den Begriff „Januar“ zurückgreift.<sup>288</sup> Auch in seinen privaten Briefen scheint er sich Lenz mit diesem Begriff anzunähern.

In *Tübingen, Jänner* gehen also Lenz, Hölderlin und Celan auf dem Kopf, der Himmel ist wie ein Abgrund über ihnen; Der Gesang dieser Dichter, dieser Göttersöhne, denen Gott den Rücken gekehrt hat, die sich selbst und ihren heiligen Ursprung vergessen haben, ist in der Gegenwart nur noch ein Stottern, ein Pallaksch von Menschen, die in einer dürftigen Zeit leben und vergeblich versuchen, in einer Zeit ohne Sinn und Menschlichkeit ein sinnvolles Wort auszusprechen.<sup>289</sup> Damit wird gerade die Singularität der individuellen Biographie vor der Geschichte betont, nämlich ein Thema, das sich wie ein roter Faden durch alle untersuchten Werke zieht.

### 5.3.2. Die früheste Fassung

In Anbetracht des bisher Ausgeführten erscheint es besonders wichtig, darauf hinzuweisen, dass in der früheren Fassung des Gedichts<sup>290</sup> anstelle des „Patriarchen“ ein „Kind“ auftritt:

---

<sup>286</sup> Vgl. Miglio, Camilla, *Afasia e assenza: Hölderlin e Celan*, a.a.O., S. 56

<sup>287</sup> Vgl. Anm. 232

<sup>288</sup> Vgl. Celan, Paul, *Briefe 1960-1962*, in „*Etwas ganz und gar Persönliches*“, a.a.O., S. 409-558

<sup>289</sup> Vgl. Polledri, Elena, „*Was! um eines Wortes willen?*“, a.a.O., S. 100

<sup>290</sup> Früheste Fassung von Paul Celans Gedichtmanuskript *Tübingen, Jänner* aus dem Deutschen Literaturarchiv Marbach, online unter: <https://hoelderlinturm.de/dauerausstellung/hoelderlins-wirkung/> [Letzter Abruf: 15.08.2023]



TÜBINGEN, JÄNNER 1961

~~U. Zing, der  
Macke Kötterlin~~

Zur Blindheit über-  
redete Augen.  
Ihre - "ein Rätsel  
ist  
Rein-  
entsprungenes"-, ihre  
Erinnerung an  
schwimmende Hölderlintürme, möwen-  
umschwirrt.

> Besuche ertrunkener Schreiner bei  
diesem  
tauchenden Wort:

) - Käme ein Kind  
ein Kind zur Welt, heute,  
mit dem Lichtbart des  
Patriarchen: es dürfte, spräch es von dieser  
Zeit,  
nur lallen und lallen.

(Pallaksh. Pallaksh.)

Paris, 29. I. 1961.

Käme ein Kind,  
ein Kind zur Welt, heute,  
und küß es,  
und küß es den  
Lichtbart  
des  
Patriarchen:  
es dürfte, spräch es von dieser  
Zeit,  
nur lallen und lallen,  
immer, immer -  
zu.

(Pallaksh. Pallaksh.)



(Wüßh.) AE 18, 50

D 90.1.123

Die Anspielung auf das „Kind“ blieb jedoch auch in der Endfassung im Verb „lallen“ erhalten, als ob die Gottheit selbst angesichts der Geschichte nicht noch einmal reagieren könnte. Eine mögliche Deutung dieses „Kindes“ könnte demnach ein Vergleich mit der Ankunft Jesu Christi sein. Diesbezüglich stellt Miglio fest, dass der Wechsel von „Kind“ zu „Mensch“ die menschliche Dimension betont: Das Christkind wird nicht kommen, stattdessen wird die Ankunft eines Menschen beschworen.<sup>291</sup> Diese Interpretation hat viele Berührungspunkte mit den Worten des großen Juden in *Gespräch im Gebirg* an, nämlich als er sagte, dass der Stein (die Toten) nicht sprechen kann, weil niemand (kein Mensch) und Niemand (Gott) ihn hört. Daher kann auch der Mensch in diesem Gedicht, der nicht zuletzt den „Lichtbart der / Patriarchen“ trägt und daher seine menschliche Dimension bewahrt, nur durch den Wahnsinn antworten, nämlich indem er „Pallaksch“ sagt.

Auch in diesem Fall bezieht sich Celan auf eine hypothetische Gottheit in einem blasphemischen Ton, der stark an das anknüpft, was in dem Gedicht *Psalm* zum Ausdruck kommt, in dem der Dichter Gott als „Niemand“ anspricht. Auch in jenem Gedicht wird ausdrücklich auf Christus Bezug genommen: In der letzten Strophe verweilt Celan besonders bei einer rot gefärbten, also möglicherweise blutigen „Krone“,<sup>292</sup> dann bei einem „Dorn“.<sup>293</sup> Wie Auerochs betont, ist das, worauf Celan anspielt, höchstwahrscheinlich die Dornenkrone des Martyriums Jesu Christi.<sup>294</sup> Diese Krone ist aber rot vom „Purpurwort“,<sup>295</sup> das ein „Wir“, nämlich das jüdische Volk als (verratene) Kinder Gottes, singend beschwört. Gerade in diesem „Purpurwort“ ist das Gegenwort des *Meridians* und von *Tübinger Jänner* zu erkennen,<sup>296</sup> da es ein Wort ist, das aus dem äußersten Leiden entstanden ist, das aber „über, o über / dem Dorn“<sup>297</sup> steht, nämlich sogar über dem Leiden

---

<sup>291</sup> Vgl. Miglio, Camilla, *Afasia e assenza: Hölderlin e Celan*, a.a.O., S. 60

<sup>292</sup> Ps, V. 18

<sup>293</sup> Ebd., V. 21

<sup>294</sup> Vgl. Auerochs, Bernd, *Gründung und Auslöschung des Judentums*, a.a.O., S. 273

<sup>295</sup> Ps, V. 19

<sup>296</sup> Vgl. Auerochs, Bernd, *Gründung und Auslöschung des Judentums*, a.a.O., S. 274 sowie Manger, Klaus, *Psalm*, in Lehmann, Jürgen (Hrsg.), *Kommentar zu Paul Celans „Die Niemandrose“*, a.a.O., S. 117. Hier erkennt Manger das Gegenwort besonders in der Betonung der letzten Verse „über, o über / dem Dorn“. [Anm. d. Verf.]

<sup>297</sup> Ps, V. 21f

Christi. Es handelt sich wieder, kurz gesagt, um etwas Absurdes, das jede Regel umstößt, denn normalerweise gilt der Schmerz Gottes als der höchste erträgliche Schmerz. Der Bezug zum Gegenwort wird noch deutlicher, wenn man bedenkt, dass in einer frühen Fassung des *Psalm*s anstelle von „Purpurwort“ „Königswort“ stand,<sup>298</sup> das eine klare Anspielung auf die von Lucile in *Dantons Tod* gesprochenen Worte „Es lebe der König!“ ist, die eben als erstes Beispiel für das Gegenwort gelten. Hier wird also „der für die Gegenwart des Menschlichen zeugenden Majestät des Absurden“<sup>299</sup> gehuldigt, wie Celan im *Meridian* betont. Hier findet eine Verkehrung statt: Das Wort Gottes oder eines Propheten wird zum unverständlichen Geschwätz und das Leiden der Kinder wird wichtiger als das von Gott; Für diesen Niemand stimmen sie sogar ein Lied an, nämlich das Gegenwort.

Mit den Beispielen von *Tübingen*, *Jänner* und vom *Psalm* nimmt Celan also auf, was er im *Gespräch im Gebirg* angedeutet hat, nämlich eine eigentliche Religionskritik, indem er argumentiert, dass der Vatergott sich von seinen Kindern abgewandt hat und dass der Schmerz der Kinder größer als der Schmerz Gottes ist. Was Gott Celan zufolge bleibt, ist Schweigen oder Stottern, das Lallen eines Kindes, das unfähig ist, sich den Brutalitäten der Geschichte zu stellen; Ihm bleibt also nur, „Pallaksch“ zu sagen.

---

<sup>298</sup> Vgl. Auerochs, Bernd, *Gründung und Auslöschung des Judentums*, a.a.O., S. 274

<sup>299</sup> DM, S. 190

## 6. Schlussbetrachtungen

In dieser Arbeit wurde die Rezeption von J. M. R. Lenz in Paul Celans Werk im Lichte rezeptionstheoretischer und intertextueller Ansätze analysiert. Die Entscheidung, diese beiden Methoden zu verwenden, wurde getroffen, da Celan, wie gezeigt wurde, zunächst Leser einer Lenz-Interpretation ist, nämlich von Georg Büchners gleichnamiger Novelle, die er dann als Autor zur Grundlage seines eigenen Werkes macht.

Um die besondere Lenz-Aneignung bei Celan durch die Interpretation Georg Büchners zu verstehen, war es notwendig, sich in den ersten beiden Kapiteln dieser Arbeit jeweils auf die Geschichte der Lenz-Rezeption im weiteren Sinne zu beziehen, d. h. zuerst auf die literaturgeschichtliche Entstehung der sogenannten „Wunde Lenz“, um dann im zweiten Kapitel auf die Entwicklung der nichtlinearen Lenz-Rezeption bei Paul Celan einzugehen. Ziel war es, die grundlegende Rolle des Seminars von Hans Mayer vorzustellen, das im Februar 1960 in Paris stattfand und an dem Celan teilnahm; Aus diesem Grund ist es möglich, die Lenz-Aneignung bei Celan in zwei Teile zu gliedern, d. h. vor und nach 1960.

Im Rahmen der Rezeption vor 1960 wurden hier zwei Werke untersucht, nämlich das Gedicht *Stimmen* und der Prosatext *Gespräch im Gebirg*. Beide Werke knüpfen sowohl an Büchners Erzählung als auch an die biographischen Ereignisse Paul Celans an: Das Gedicht steht in engem Zusammenhang mit dem erlittenen Plagiatsvorwurf, während der Prosatext an das Thema Judentum anschließt; Celan nimmt auf eine Stelle der Novelle Bezug, in der Büchner Lenz ausrufen lässt, er sei der ewige Jude; Celan nähert sich Lenz in diesem zweiten Werk also in Bezug auf seine eigene jüdische Identität.

Im Kontext des Büchner-Seminars wurde gezeigt, dass das Element des Geschichtsfatalismus, das Hans Mayer anhand eines Briefes von Büchner in seinen Pariser Vorlesungen vorgestellt hat, von Celan aufgegriffen und mit der Dimension der Kunst verglichen wird, wobei er sich auf das berühmte Gespräch zwischen Camille und Danton in Büchners *Dantons Tod* bezieht, d. h. auf den

Moment, bevor die beiden erfahren, dass sie getötet werden. In dem Stück dreht sich ihr Gespräch nämlich um die Kunst; Diese beiden Dimensionen – die Tragik der Geschichte und die Kunst – werden von Celan untrennbar miteinander verbunden. Die Nachricht von ihrem sicheren Tod bricht also sowohl in die Dimension ihres Dialogs über die Kunst als auch in den Lauf der Geschichte ein; Dieser Bruch wird von Celan im *Meridian* als „Dazwischengekommene“ definiert und stellt die Dichtung dar, d. h. etwas, das gerade aus der Tragik der Geschichte entstehen kann. Gerade wegen seines äußerst schmerzhaften Charakters definiert Celan es als „Gegenwort“, d. h. als etwas Unsagbares, das kein Wort mehr ist. Aufgrund dieser sakrilegischen Eigenschaften ist es ein Akt des Wahnsinns, der jeder Norm widerspricht, wie der Schrei von Lucile bzw. der kopfüber gehende Lenz im *Meridian* oder die Halluzinationen von Woyzeck und Hölderlins Pallaksch-Wort in *Tübingen, Jänner*. Neben dem Thema der Verrücktheit und des Absurden greift Celan auch ein eigenes biographisches Ereignis auf und vermischt es mit einem Ereignis aus der Biographie von Lenz: Er bezieht sich nämlich auf den 20. Januar, der für Lenz das Incipit der Novelle von Büchner ist und damit den Beginn seines Weges in die Geisteskrankheit bedeutet. Für Celan symbolisiert dieses Datum die Wannsee-Konferenz, die am 20. Januar 1942 stattfand und auf der die Endlösung der Judenfrage besprochen wurde; Sie ist eindeutig mit seiner Biographie als Opfer des Nationalsozialismus verbunden; Durch diese Symmetrie betont der Dichter, wie angesichts der Brutalität der Geschichte der Wahnsinn die einzige Antwort sei.

Es wurde zudem erläutert, dass Hans Mayers Büchner-Seminar keine Zäsur in Celans Lenz-Rezeption darstellt; Obwohl diese Erfahrung von großer Bedeutung ist, gibt es zwischen den beiden Linien der Lenz-Aneignung auch Kontinuitätspunkte. Es wurde zunächst festgestellt, dass das Thema des Judentums-Wahnsinns, das dem *Gespräch im Gebirg* zugrunde liegt und das Celan dann durch die Übertragung auf die Sprache zu einem Höhepunkt führt, bereits bei Büchner eng mit dem Thema der Geisteskrankheit verbunden war, da Lenz in der Novelle „Ich bin der ewige Jude“ nach einem Wahnsinnsausbruch ausruft. Somit lässt sich eine erste Brücke zwischen den beiden Phasen der Lenz-Rezeption durch den psychologischen Zusammenbruch erkennen, denn

dieses Thema, das den Livländer zu sinnlosen Taten treibt, ist in der Tat eine der Grundlagen sowohl von Büchner *Lenz* als auch von Celans *Gespräch im Gebirg*. Bezüglich der Bedeutung des Wortes wurde in dieser Arbeit darauf hingewiesen, dass die Sprache, die Celan im *Gespräch im Gebirg* verwendet, nach seiner eigenen Definition eine „judendeutsche“ Sprache ist, mit der er sich seiner jüdischen Identität annähert; Celans verwendete Sprache erhebt also keinen Anspruch auf Universalität, sondern ist stark subjektiv geprägt. Diese Entscheidung steht im Gegensatz zu der bereits erwähnten Dimension der „reinen Poesie“ Mallarmés, die Celan im Laufe des *Meridians* kritisiert und von der er sich durch seine eigene Auffassung von Dichtung distanziert. Daran lässt sich erkennen, wie der Verlust des Vertrauens in ein allgemeingültiges, ja „reines“ Wort bereits von Celan der Lenz-Figur nebengestellt wurde; Dieses Thema, das also schon beim *Gesprächs* präsent war, wird nach Mayers Seminar wieder aufgegriffen und auch im *Meridian* und vor allem in *Tübingen, Jänner* dekliniert, wo die Poesie zum sinnentleerten Wort wird. Das letzte Motiv, das sowohl vor als auch nach 1960 zu finden ist und sich in den verschiedenen Werken entwickelt, ist die Religionskritik, die sich bereits im *Gespräch* findet und dann sowohl in *Psalm* als auch in *Tübingen, Jänner* entfaltet wird.

Die Fragen, die dieser Arbeit zugrunde liegen, sind zahlreich und vielfältig, woraus sich weitere Forschungsansätze ableiten lassen. So könnte man z. B. die Beziehung zwischen Hölderlin und Lenz, die *Tübingen, Jänner* zugrunde liegt, untersuchen, um zu verstehen, welche Gemeinsamkeiten es zwischen den beiden gibt und worin Celan hingegen einen Bruch erkennt.

In dieser Arbeit wird außerdem oft auf die Geschichte und die Brutalität des Nationalsozialismus Bezug genommen; Es wurde zudem festgestellt, dass die einzige Dichtung, die in dem historischen Moment, in dem Celan lebt, möglich ist, eben der Schrei von Lucile, der kopfüber gehende Lenz, die Halluzinationen von Woyzeck oder das Pallaksch-Wort von Hölderlin, kurz der Wahnsinn ist. Angesichts all dessen lässt sich eine Verbindung zu Bertolt Brechts sogenannten „finsternen Zeiten“ herstellen, in denen die einzig mögliche Lyrik auf jede Form von Reim und Ornament verzichten muss. Auch Bertolt Brecht hat Lenz rezipiert:

1950 veröffentlichte er seine eigene Fassung des *Hofmeisters*. Es ist also nicht ausgeschlossen, dass Lenz, verstanden als eine Wunde, die in den schwierigsten Momenten der deutschen Geschichte wieder aufbricht, eine Art „Brücke“ zwischen den beiden Autoren des 20. Jahrhunderts darstellt, die darüber hinaus die beiden Seiten Deutschlands zu dieser Zeit repräsentieren, nämlich die DDR und die BRD. Es wäre daher möglich, die Entwicklung dieser beiden parallelen Rezeptionen in beiden Deutschlands zu analysieren, um zu bestimmen, ob es Berührungspunkte zwischen ihnen gibt oder nicht. Dieser Aspekt könnte in zukünftigen Studien weiter untersucht werden.

## 7. Literaturverzeichnis

### 7.1. Siglenverzeichnis der Primärliteratur

- **AB** Celan, Paul, *Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen*, in *Gesammelte Werke. In sieben Bänden*, hrsg. v. Beta Alleman, Rolf Bücher und Stefan Reichert, Bd. 3: Gedichte 3. Prosa. Reden, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2000, S. 185-186
- **BL** Büchner, Georg, *Lenz*, in *Gesammelte Werke*, hrsg. v. Kasimir Edschmid und Kurt Desch, München 1948, S. 144-168
- **DM** Celan, Paul, *Der Meridian*, in *Gesammelte Werke. In sieben Bänden*, hrsg. v. Beta Alleman, Rolf Bücher, und Stefan Reichert, Bd. 3: Gedichte 3. Prosa. Reden, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2000, S. 187-202
- **DT** Büchner, Georg, *Dantons Tod. Ein Drama*, in *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente*, hrsg. v. Henri Poschmann, Bd. 1: *Dichtungen*, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 1992, S. 11-90
- **GG** Celan, Paul, *Gespräch im Gebirg*, hrsg. v. Theo Buck, Rimbaud, Aachen 2002
- **Ps** Celan, Paul, *Psalm*, in *Die Gedichte. Neue kommentierte Gesamtausgabe in einem Band*, hrsg. v. Barbara Wiedemann, Suhrkamp, Berlin 2018, S. 136
- **St** Celan, Paul, *Stimmen*, in *Die Gedichte. Neue kommentierte Gesamtausgabe in einem Band*, hrsg. v. Barbara Wiedemann, Suhrkamp, Berlin 2018, S. 95
- **TJ** Celan, Paul, *Tübingen, Jänner*, in *Die Gedichte. Neue kommentierte Gesamtausgabe in einem Band*, hrsg. v. Barbara Wiedemann, Suhrkamp, Berlin 2018, S. 137

### 7.2. Weitere Primärliteratur

- Adorno, Theodor W., *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Suhrkamp, Berlin 1969
- Adorno, Theodor, W., *Ästhetische Theorie*, hrsg. v. Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1981



- Adorno, Theodor, W., *Negative Dialektik*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1966
- Andersen, Johann Christian, *Die wilden Schwäne*, in *Märchen*, hrsg. v. Leif Ludwig Albertsen und Heinrich Denhardt (Übers.), Reclam, Stuttgart 1986, S. 163-183
- Büchner, Georg, *An die Familie. Aus Straßburg nach Darmstadt. 28. Juli 1835*, in *Schriften. Briefe. Dokumente*, hrsg. v. Henri Poschmann, Bd. 2, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 1999, S. 409-411
- Büchner, Georg, *An die Familie. Aus Straßburg nach Darmstadt. Oktober 1835*, in *Schriften. Briefe. Dokumente*, hrsg. v. Henri Poschmann, Bd. 2, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 1999, S. 418-419
- Büchner, Georg, *An Wilhelmine Jaeglé. Mitte/Ende Januar 1834*, in *Schriften. Briefe. Dokumente*, hrsg. v. Henri Poschmann, Bd. 2, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 1999, S. 377-378
- Büchner, Georg, *Woyzeck*, in *Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente*, hrsg. v. Henri Poschmann, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 1992, S. 145-173
- Celan, Paul, *An Ilana Shmueli, Paris, 30.11.1969*, in „*Etwas ganz und gar persönliches*“. *Briefe 1934-1970*, hrsg. v. Barbara Wiedemann, Suhrkamp, Berlin 2019, S. 870
- Celan, Paul, *Brief vom 04.08.1958 an Herrn Dr. Hirsch*, in „*Etwas ganz und gar Persönliches*“. *Briefe 1934-1970*, hrsg. v. Barbara Wiedemann, Suhrkamp, Berlin 2019, S. 317
- Celan, Paul, *Brief vom 23. Mai 1960 an Theodor W. Adorno*, in Celan, Paul, Adorno, Theodor W., *Briefwechsel 1960-1968*, hrsg. v. Joachim Seng, in „Frankfurter Adorno Blätter“, hrsg. v. Rolf Tiedermann, 7, 2003, S. 177-202
- Celan, Paul, *Briefe 1960-1962*, in „*Etwas ganz und gar Persönliches*“. *Briefe 1934-1970*, hrsg. v. Barbara Wiedemann, Suhrkamp, Berlin 2019, S. 409-558

- Celan, Paul, *Der Meridian. Endfassung-Entwürfe-Materialien*, hrsg. v. Bernhard Böschstein und Heino Schmuil, in *Werke*, hrsg. v. Jürgen Wertheimer, Tübinger Ausgabe, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1999
- Celan, Paul, *Stimmen*, in *Sprachgitter. Vorstufen – Textgenese – Endfassung*, hrsg. v. Heino Schmuil und Michael Schwarzkopf, Tübinger Ausgabe, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1996, S. 2
- DLA Marbach am Neckar, Bestand D: Celan, Paul, D 90.1.3198/1-9
- Goethe, Johann Wolfgang von, *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit. Dritter und Viertel Teil*, hrsg. v. Momme Monsen, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1962
- Goethe, Johann Wolfgang von, *Goethes Tagebuch. Fr. 1.11. – Sa. 30.11. 1776*, in *Das erste Weimarer Jahrzehnt*, hrsg. v. Hartmut Reinhardt, II. Abteilung: *Briefe, Tagebücher und Gespräche vom 7. November 1775 bis 2. September 1786*, hrsg. v. Karl Eibl, Horst Fleig, Wilhelm Große, Gertrud Herwig, Norbert Oellers, Hartmut Reinhardt, Dorothea Schäfer-Weiss und Rose Unterberger, Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt am Main 1997, S. 72-74
- Goethe, Johann Wolfgang von, *Goethes Werke*, hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, Weimarer Ausgabe, Weimar 1887–1919, Bd. 4
- Hölderlin, Friedrich, *Der Rhein*, in *Sämtliche Gedichte. Studienausgabe in zwei Bänden*, hrsg. v. Detlev Lüders, Bd. 1, Athenäum Verlag, Bad Homburg 1970, S. 311-317
- Hölderlin, Friedrich, *Hälfte des Lebens*, in *Sämtliche Gedichte. Studienausgabe in zwei Bänden*, hrsg. v. Detlev Lüders, Bd. 1, Athenäum Verlag, Bad Homburg 1970, S. 300
- Kafka, Franz, *21. August 1912*, in *Kafka von Tag zu Tag: Dokumentation aller Briefe, Tagebücher und Ereignisse*, hrsg. v. Reiner Stach, Fischer, Frankfurt am Main 2017, S. 167
- Müller, Heiner, *Die Wunde Woyzeck*, in *Schriften*, hrsg. v. Frank Hörnigk und Kristin Schulz, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2005, S. 281-284

- Oberlin, Johann Friedrich, *Der Dichter Lenz, im Steinthale*, in Büchner, Georg, *Lenz. Mit anderen Schriften zu J. M. R. Lenz*, hrsg. v. Joachim Bark, Kröner, Stuttgart 2014, S. 47-66

### 7.3. Sekundärliteratur

- Al-Taie, Yvonne, „Geschwisterkind“ oder *Paul Celans Gespräch mit dem „ewigen Juden“*, in „Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften“, 62, 4, 2016, S. 584-596
- Arrivé, Michel, *Problèmes de sémiotique littéraire*, Urbino 1972
- Auerochs, Bernd, *Gründung und Auslöschung des Judentums. Zu Paul Celans Gedicht „Psalm“*, in „Literaturwissenschaftliches Jahrbuch“, 14, 2004, Duncker & Humblot, Berlin 2004, S. 261-282
- Baioni, Giuliano, „Märchen“ – „*Wilhelm Meisters Lehrjahre*“ – *Hermann und Dorothea*“. *Zur Gesellschaftsidee der deutschen Klassik*, in Goethe Jahrbuch 1975, Bd. 92, Hermann Böhlau, Weimar 1975, S. 73-127
- Barnert, Arno, *Mit fremden Wort. Poetische Zitieren bei Paul Celan*, Stroemfeld, Frankfurt am Main 2007
- Barthes, Roland, *Leçon/Lektion. Antrittsvorlesung im Collège de France. Gehalten am 7.1.77*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1980
- Beise, Arnd, *Dantons Tod*, in *Büchner-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. v. Roland Borgards und Harald Neumeyer, Metzler, Stuttgart 2015, S. 18-37
- Ben-Horin, Michal, *What Is Heard in the Mountains: Paul Celan's Gespräch im Gebirg in the Light of its Hebrew Translation*, in „Yod. Revue des études hébraïques et juives“, 23, 2021, S. 185-202
- Bevilacqua, Giuseppe, *Introduzione*, in Celan, Paul, *La verità sulla poesia*, Einaudi, Turin 2008, S. VII-XXXV
- Bogumil-Notz, Sieghild, *Strukturalismus*, in *Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. v. Markus May, Peter Goßens und Jürgen Lehmann, Metzler, Stuttgart 2012, S. 275-278
- Böschenstein, Bernhard, *Der Meridian*, in *Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. v. Markus May, Peter Goßens und Jürgen Lehmann, Metzler, Stuttgart 2012, S. 167-175

- Böschenstein, Bernhard, *Involuzione*, in *Paul Celan. La poesia come frontiera filosofica*, hrsg. v. Massimo Baldi und Fabrizio Desideri, Firenze University Press, Florenz 2008, S. 27-33
- Böschenstein, Bernhard, *Tübingen, Jänner*, in *Kommentar zu Paul Celans „Die Niemandsrose“*, hrsg. v. Jürgen Lehmann, Universitätsverlag Winter, Heidelberg 2003, S. 119-124
- Buck, Theo, *Kommentar*, in Celan, Paul, *Gespräch im Gebirg*, hrsg. v. Theo Buck, Rimbaud, Aachen 2002, S. 15-45
- Buck, Theo, *Lyrik nach Auschwitz. Zu Paul Celans „Todesfuge“*, in *Datum und Zitat bei Paul Celan. Akten des Internationalen Paul Celan-Colloquiums Haifa 1986*, hrsg. v. Chaim Shoham, Bernd Witte, Peter Lang, Bern/Frankfurt am Main/New York/Paris 1987, S. 11-41
- Colombat, Rémy, *Französische Symbolisten*, in *Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. v. Markus May, Peter Goßens und Jürgen Lehmann, Metzler, Stuttgart 2012, S. 357-360
- Conolly, Thomas C., *Paul Celan's Poetic of the Unfinished*, MHR, Oxford 2019
- Damm, Sigrid, *Vögel, die verkünden Land. Das Leben des J. M. R. Lenz*, Insel, Berlin 1989
- Eshel, Amir, *Paul Celan's Other: History, Poetics, and Ethics*, in „New German Critique“, 91, 2004, Winter, S. 55-77
- Gadamer, Hans-Georg, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Mohr, Tübingen 1960
- Geisenhanslüke, Achim, *Absolute Dichtung*, in *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*, hrsg. v. Dieter Burdorf, Christoph Fasbender und Burkhard Moennighoff Metzler, Stuttgart/Weimar 2007, S. 3
- Gellhaus, Axel, *Paul Celan „Tübingen, Jänner“*. Erinnerung an schwimmende Hölderlintürme, Deutsche Schillergesellschaft, Marbach am Neckar 2001
- Goltschnigg, Dietmar, *Das „Gegenwort“ – Georg Büchner*, in *Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. v. Markus May, Peter Goßens und Jürgen Lehmann, Metzler, Stuttgart 2012, S. 304-308

- Goßens, Peter, *Rezeption und Wirkung. Paul Celan*, in *Büchner-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. v. Roland Borgards und Harald Neumeyer, Metzler, Stuttgart 2015, S. 348-351
- Gross, Helmut, *Die absolute Dichtung Pauls Celans*, in „Deutsche Literatur“, 44, März 1970, S. 78-87
- Ivanović, Christine, *Stimmen*, in *Kommentar zu Paul Celans „Sprachgitter“*, hrsg. v. Jürgen Lehmann. Unter Mitarb. von Jens Finckh, Markus May und Susanna Brogi, Winter, Heidelberg 2005, S. 73-108
- Jamme, Christoph, „*nur ins Dunkel ists ein Schritt*“. *Paul Celan und Friedrich Hölderlin*, in „MLN“, 135, 3, April 2020, S. 620-634
- Jauß, Hans Robert, *Literaturgeschichte als Provokation*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1970
- Keiling, Tobias, *Ort und Zeit im Meridian. Heidegger in Derridas Celan-Interpretation*, in *Schreiben. Dichten. Denken. Zu Heideggers Sprachbegriff*, hrsg. v. David Espinet, Klostermann, Frankfurt am Main 2011, S. 177-195
- Knapp, Gerhard P., *Georg Büchner*, Metzler, Stuttgart 1977
- Kramer, Sven, *Lyrik und Gesellschaft*, in *Adorno-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. v. Richard Klein, Johann Kreuzer und Stefan Müller-Doohm, Metzler, Stuttgart 2019, S. 235-246
- Kristeva, Julia, *Semeiotiké. Ricerche per una semanalisi*, Feltrinelli, Mailand 1978
- Lamping, Dieter, *Literatur und Theorie. Über poetologische Probleme der Moderne*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1996
- Lehmann, Jürgen, *Die Bremer Rede*, in *Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. v. Markus May, Peter Goßens und Jürgen Lehmann, Metzler, Stuttgart 2012, S. 160-164
- Leidner, Alan C., Wurst, Karin A., *Unpopular virtues. The critical reception of J. M. R. Lenz*, Camden, Columbia 1999
- Lievi, Cesare, *Balbettio e rischio nella poesia di Paul Celan*, in *La parola in udienza. Paul Celan e George Steiner*, hrsg. v. Stefano Raimondi und Gabriele Scaramuzza, CUEM, Mailand 2008, S. 26-30

- Lorenz-Lindemann, Katrin, *Paul Celans „Gespräch im Gebirg“: Ein Palimpsest zu Büchners Lenz*, in *Datum und Zitat bei Paul Celan. Akten des Internationalen Paul Celan-Colloquiums Haifa 1986*, hrsg. v. Chaim Shoham, Bernd Witte, Peter Lang, Bern/Frankfurt am Main/New York/Paris 1987, S. 170-182
- Luserke, Matthias, *Goethe und Lenz. Die Geschichte einer Entzweiung. Eine Dokumentation*, Insel, Frankfurt am Main 2001
- Mader, Astrid, *Über die metaphysischen Implikationen von Paul Celans Poetologie und Poesie. Eine Interpretation von Jacques Derridas „Schibboleth pour Paul Celan“*, Dissertation, Heidelberg 2006
- Manger, Klaus, *Psalm*, in *Kommentar zu Paul Celans „Die Niemandsrose“*, hrsg. v. Jürgen Lehmann, Universitätsverlag Winter, Heidelberg 2003, S. 112-118
- Marchese, Angelo, „Intertestualità“, in *Dizionario di retorica e di stilistica*, Mondadori, Mailand 1978, S. 126
- May, Markus, *Gespräch im Gebirg*, in *Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. v. Markus May, Peter Goßens und Jürgen Lehmann, Metzler, Stuttgart 2012, S. 144-150
- Mayer, Hans, *Interview zu Paul Celan*, in „Arcadia. International Journal for Literary Studies“, 32, 1, 1997, S. 298-300
- Mayer, Hans, *Lenz, Büchner und Celan. Anmerkungen zu Paul Celans Büchner-Preis-Rede „Der Meridian“ v. 22. Oktober 1960*, in *Vereinzelt Niederschläge*, Günther Neske Verlag, Pfullingen 1973, S. 160-171
- Mazzoni, Guido, *Beyond the Lyrik: Pure poetry*, in *On modern poetry*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts 2022
- Miglio, Camilla, *Afasia e assenza: Hölderlin e Celan*, in *Il turbamento e la scrittura*, hrsg. v. Giulio Ferroni, Donzelli, Rom 2010, S. 53-64
- Miglio, Camilla, *Ricerca per verba. Paul Celan e la musica della materia*, Quodlibet, Macerata 2022
- Miglio, Camilla, *Riscrittura. Con-scrittura. Contro-scrittura. Paul Celan, Heine e le altrui autorialità*, in *Riscritture dei “classici” tedeschi nella poesia*

- del Secondo Dopoguerra*, hrsg. v. Elena Polledri und Simone Costagli, Mimesis, Mailand/Udine 2022, S. 183-193
- Mosès, Stéphane, *Wege, auf denen die Sprache stimmhaft wird*, in *Argumentum e silentio. Internationales Paul Celan-Symposium*, hrsg. v. Amy Diana Colin, De Gruyter, Berlin/Boston 1986, S. 43-57
  - Oesterle, Günter, *Klassizismus, Romantik und Vormärz*, in *Büchner-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. v. Roland Borgards und Harald Neumeyer, Metzler, Stuttgart 2015, S. 299-305
  - Pöggeler, Otto, – „*Ach, die Kunst!*“ –, in *Über Paul Celan*, hrsg. v. Meinecke Dietlind, Frankfurt am Main 1970, S. 77-94
  - Polledri, Elena, „*Was! um eines Wortes willen?*“ Hölderlin, Celan e la cesura tra poesia e 'praxis' nella storia, in „*Studia theodisca*“, XXVI, 2019, S. 73-104
  - Rascente, Marianna, *La data, l'orologio e lo spazio-tempo della poesia*, in Baldi, Massimo, Desideri, Fabrizio, *Paul Celan. La poesia come frontiera filosofica*, Firenze University Press, Florenz 2008, S. 113-122
  - Schulze, Joachim, *Mystische Motive in Paul Celans Gedichten*, in „*Poetica*“, 3, 1970, S. 472-509
  - Seng, Joachim, *Die wahre Flaschenpost. Zur Beziehung zwischen Theodor W. Adorno und Paul Celan*, in „*Frankfurter Adorno Blätter*“, hrsg. v. Rolf Tiedermann, 7, 2003, S. 151-176
  - Sieber, Mirjam, *Spuren einer Begegnung mit Adornos Schriften in „Gespräch im Gebirg“*, in *Paul Celans „Gespräch im Gebirg“. Erinnerung an einer „versäumten Begegnung“*, Max Niemeyer, Tübingen 2007, S. 169-232
  - Stephan, Inge, *Lenz in der Literatur der BRD*, in *J. M. R. Lenz-Handbuch*, hrsg. v. Julia Freytag, Inge Stephan und Hans-Gerd Winter, De Gruyter, Boston/Berlin 2017, S. 339-369
  - Stephan, Inge, Winter, Hans-Gerd, „*Ein vorübergehendes Meteor?*“. *J. M. R. Lenz und seine Rezeption in Deutschland*, Metzler, Stuttgart 1984
  - Stephan, Inge, Winter, Hans-Gerd, *Einleitung*, in *Die Wunde Lenz. J. M. R. Lenz. Leben, Werk und Rezeption*, hrsg. v. Inge Stephan und Hans-

- Gerd Winter, Peter Lang Verlag, Publikationen zur Zeitschrift für Germanistik, Bd. 7, Berlin 2002, S. 9-14
- Szondi, Peter, *Durch die Enge geführt. Versuch über die Verständlichkeit des modernen Gedichts*, in *Schriften II*, hrsg. v. Jean Bollack, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1978, S. 345-389
  - Thuncke, Jörg, *Die Rezeption Georg Büchners in Paul Celans Meridian-Rede*, in „Georg Büchner Jahrbuch“, 3, 1983, S. 298–307
  - Wagner, Martin, Wiggins, Ellwood, *Introduction of the editors*, in Lenz, J. M. R., *Selected Works. Plays, Stories, Essays and Poems*, hrsg. v. Martin Wagner und Ellwood Wiggins, Camden House, New York 2019, S. 1-22
  - Wiedemann, Barbara, *Paul Celan – Die Goll-Affäre – Dokument einer „Infamie“*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2000
  - Wilson, Daniel W., *Lenz und Goethe*, in *J. M. R. Lenz-Handbuch*, hrsg. v. Julia Freytag, Inge Stephan und Hans-Gerd Winter, De Gruyter, Boston/Berlin 2017, S. 387-393
  - Zanetti, Sandro, *Poetische Zeitgenossenschaft*, in „Variations. Literaturzeitschrift der Universität Zürich“, 29, 19, Januar 2011, S. 39-53

#### 7.4. Internetquellen

- Blömeke, Philipp, *Poetologie | Verwandtschaften | „Komm auf den Händen zu uns.“ Über Meridiane zwischen Lenz und Celan*, online unter: <https://www.theater-wissenschaft.de/poetologie-verwandtschaften-komm-auf-den-haenden-zu-uns-ueber-meridiane/> [letzter Abruf: 22.07.2023]
- DLA Marbach, *Celan als „Hölderlin unserer Zeit“?*, online unter: <https://blog.dla-marbach.de/2020/06/29/celan-als-hoelderlin-unserer-zeit/> [Letzter Abruf: 19.08.2023]
- DLA-Katalog auf der Handschriftseite des *Gesprächs im Gebirg*, online unter: [https://www.dlamarbach.de/find/opac/id/HS00641198/?tx\\_find\\_find%5Baction%5D=detail&tx\\_find\\_find%5Bcontroller%5D=Search&cHash=acbb01472b84b426326e0b3c94195eb3#tx\\_find](https://www.dlamarbach.de/find/opac/id/HS00641198/?tx_find_find%5Baction%5D=detail&tx_find_find%5Bcontroller%5D=Search&cHash=acbb01472b84b426326e0b3c94195eb3#tx_find) [Letzter Abruf: 12.08.2023]



- Miglio, Camilla, *Paul Celan e la musica della materia*, online unter: <https://antinomie.it/index.php/2020/11/23/paul-celan-e-la-musica-della-materia/> [letzter Abruf: 22.07.2023]

## 8. Abbildungsverzeichnis

- DLA Marbach am Neckar, Bestand D: Celan, Paul, D 90.1.3198/7
- Früheste Fassung von Paul Celans Gedichtmanuskript *Tübingen, Jänner* aus dem Deutschen Literaturarchiv Marbach, online unter: <https://hoelderlinturm.de/dauerausstellung/hoelderlins-wirkung/> [Letzter Abruf: 15.08.2023]