

Universität Koblenz-Landau

Fachbereich 2: Philologie/Kulturwissenschaften

Seminar: Theoriebausteine für Geschichts- und Literaturwissenschaften

Dozent: Prof. Dr. Stefan Neuhaus

Sommersemester 2016

DIALEKTIK DER ABSENZ

SCHWEIGEN UND VERSTUMMEN IN DEN GEDICHTEN PAUL
CELANS VOR DEM HINTERGRUND DER DISKUSSION ÜBER
DIE MÖGLICHKEIT EINER LYRIK NACH AUSCHWITZ

Benedikt Mediger

Master of Education (4. Fachsemester)

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	1
2. Gedichte vom perennierenden Leid: Über Möglichkeit und Notwendigkeit einer Lyrik nach Auschwitz.....	2
3. Stille, Schweigen, Verstummen: Betrachtungen zu einer Poetik der sprachlichen Absenz in der Literatur der Moderne.....	8
4. Ein Schweigen, giftgestillt, groß, ein grünes: Phänomene des Schweigens und Verstummens in der Lyrik Paul Celans	13
4.1. Schweigen und Verstummen als literarisches Motiv im Werke Paul Celans.....	13
4.2. Schweigen als Phänomen semantischer Absenz.....	21
4.3. Schweigen als Phänomen syntaktischer Absenz.....	28
5. Fazit.....	38
6. Literaturverzeichnis	40
7. Eigenständigkeitserklärung.....	43

1. Einleitung

„Der Tod ist ein Meister aus Deutschland.“¹ Dieser Satz aus Paul Celans wohl prominentestem Gedicht *Todesfuge* verweist in der polyvalenten Semantik der „Meister“ sowohl auf die perfide Tötungsmaschinerie der NS-Vernichtungslager wie auch auf die Verstrickung ebendieser mit der kulturellen Einbettung jener zivilisierten Gesellschaft, die die Barbarei als Teil der Kultur hervorbrachte. Die Shoah war nicht trotz, sondern gerade wegen dieser überhaupt erst möglich, so die Quintessenz der *Dialektik der Aufklärung*. Diese Erkenntnis hat elementare Konsequenzen auch für die Möglichkeit des Bestehens einer Lyrik nach Auschwitz: Ausgehend von der Debatte, ob und inwiefern eine solche nach der historischen Zäsur des versuchten Genozids an den europäischen Jüdinnen und Juden selbst „barbarisch“ sei, soll diese Untersuchung der Frage nach dem Stellenwert des Schweigens und Verstummens in der Lyrik Paul Celans als einem der wesentlichen Vertreter derartiger Lyrik nachgehen.

Hierzu wird zunächst in einem ersten theoretischen Teil der Arbeit die Diskussion über die Möglichkeit und Notwendigkeit einer Lyrik nach Auschwitz ausgehend von ihren wesentlichen Vertreterinnen und Vertretern (Adorno, Enzensberger, Celan) kurz umrissen. Auch das nicht selten verkürzt und verzerrt wiedergegebene sowie oftmals als bloßes Verdikt verstandene Zitat Adornos soll daher in angemessenem Maße kontextualisiert werden, ehe in einem zweiten theoretischen Kapitel der Stellenwert des Schweigens in der Literatur der Moderne im Allgemeinen sowie der Lyrik nach Auschwitz im Besonderen dargelegt wird.

Im nachfolgenden Analyseteil wird sodann das Schweigen in ausgewählten Gedichten Paul Celans ausgehend vom rezeptionsästhetischen Leerstellenbegriff Wolfgang Isters sowohl auf der Motiv- als auch auf der Performanzebene untersucht, wobei letzteres eine Analyse sowohl semantischer als auch syntaktischer Absenzphänomene einschließt. Die hieraus gewonnenen Erkenntnisse werden sodann an die Ausdrucks- und Erinnerungsfunktion der jeweiligen Gedichte selbst angebunden und vor dem Hintergrund ihrer literatur- und kulturphilosophischen Relevanz einer Lyrik nach Auschwitz reflektiert. Zu zeigen ist dabei, dass Schweigen und Verstummen im lyrischen Schaffen Paul Celans keineswegs homogene Phänomene sind, die einzig die Gefahr des Vergessens aufzuzeigen vermögen, sondern dass das Schweigen selbst in dialektischer Weise auf ebenjene, denen das Vergessen droht, aufmerksam zu machen vermag.

¹ Celan 2005, S. 40.

2. Gedichte vom perennierenden Leid: Über Möglichkeit und Notwendigkeit einer Lyrik nach Auschwitz

„Seit jeher hat Aufklärung im umfassendsten Sinn fortschreitenden Denkens das Ziel verfolgt, von den Menschen die Furcht zu nehmen und sie als Herren einzusetzen. Aber die vollends aufgeklärte Erde strahlt im Zeichen triumphalen Unheils.“² Mit diesem Satz, der zu Beginn der Dialektik der Aufklärung steht, nehmen Theodor W. Adorno und Max Horkheimer implizit Bezug auf die Singularität des versuchten, fabrikmäßig organisierten Genozids an den europäischen Jüdinnen und Juden. Die Aufklärung als programmatische „Entzauberung der Welt“³ muss folglich verstanden werden nicht als bloße Emanzipation des Menschen von den ihn umgebenden Umständen und Zwängen, sondern zugleich als ein Prozess, in dem sich gesellschaftlicher Fortschritt mit neuen, im zivilisatorischen und kulturellen Fortschrittsdenken selbst begründeten Unterdrückungsformen verbindet. Kultur und Barbarei sind folglich für Adorno und Horkheimer in Form eines untrennbaren Netzes miteinander verstrickt: „Je dichter das Netz, desto mehr will man heraus, während gerade seine Dichte verwehrt, daß man herauskann. Das verstärkt die Wut gegen die Zivilisation. Gewalttätig und irrational wird gegen sie aufbegehrt.“⁴ Gerade vor dem Hintergrund dieser Erkenntnis gilt es auch, Adornos oftmals als Verdikt verstandene Äußerung über die Möglichkeit einer Lyrik nach Auschwitz als Bestandteil ebenjener Kultur zu begreifen. Nicht nur die Kultur selbst ist von dieser netzartigen Verstrickung betroffen, sondern – gewissermaßen unter negativem Vorzeichen – auch die Kritik an ihr:

Kulturkritik findet sich in 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 ward, heute Gedichte zu schreiben. Der absoluten Verdinglichung, die den Fortschritt des Geistes als eines ihrer Elemente voraussetzt und die ihn heute gänzlich aufzusaugen sich anschickt, ist der kritische Geist nicht gewachsen, solange er bei sich bleibt in selbstgenügsamer Kontemplation.⁵

Es geht Adorno hier also eben gerade nicht darum, ein tatsächliches „Verbot“ von Lyrik nach Auschwitz auszusprechen, sondern vielmehr darum, deren dialektisch geprägten Entstehungshintergrund zu beleuchten. Peter-André Alt konstatiert diesbezüglich, die gesamte Aussage zielt darauf ab, „den Zusammenhang von Inhumanität und Kultur

² Adorno/Horkheimer 2011, S. 9.

³ Ebd., S. 9.

⁴ Adorno 2013, S. 90.

⁵ Adorno 1951, S. 49.

präsent zu halten, der eine nicht hintergehbare Bedingung literarischer Arbeit nach 1945 bleibt. Weder formuliert Adorno damit ein prinzipielles Verdikt noch bietet er eine Lösung aus dem Dilemma, das seine Analyse aufdeckt.⁶ Die Verstrickung von Barbarei und Zivilisation kann als solche nicht aufgelöst, sondern muss im künstlerischen Schaffensprozess immer wieder aufs Neue offengelegt und ganz im Sinne einer negativen Dialektik, wie sie Adorno in seinem Hauptwerk beschreibt, ausgehalten werden.

Dass Adorno keinesfalls an einem Verbot, an einer absoluten Negation jedweder Lyrik nach Auschwitz gelegen sein konnte, macht auch die zumindest partielle Relativierung ebenjener ursprünglichen Aussage in den *Meditationen zur Metaphysik* deutlich, in der es heißt: „Das perennierende Leiden hat soviel Recht auf Ausdruck wie der Gemarterte zu brüllen; darum mag falsch gewesen sein, nach Auschwitz ließe kein Gedicht mehr sich schreiben.“⁷ Der von Adorno hervorgehobene zivilisatorisch-barbarische Verstrickungszusammenhang verneint somit weder die psychologische, noch die zeitgeschichtliche oder literarische Notwendigkeit eines Sprechens von Auschwitz, fragt aber wohl, wie ein solches Sprechen sich vollziehen könne, ohne zugleich der künstlerischen Verklärung des dargestellten Leids, des ästhetischen Genusses am Grauen der Konzentrationslager und der Verbrennungsöfen zu erliegen. Nicht im politischen Engagement, wie es Jean-Paul Sartre in seiner Polemik *Was ist Literatur?*⁸ beschreibt, sondern gerade in der sich dem klaren Verständnis und der politischen Tendenz entziehenden Literatur manifestiert sich ebenjene Legitimation einer literarischen Befassung mit der Shoah. So heißt es in Adornos Essay *Jene zwanziger Jahre* weiter: „Unabdingbar bleibt der Antikonventionalismus; Formen kehren wieder nur im Inneren der Werke, nicht als ein heteronom ihnen Auferlegtes. [...]. Die Kunstwerke heute, die allein als sinnvoll sich legitimieren, sind jene, die gegen den Begriff des Sinnes am sprödesten sich zeigen.“⁹ Eine solche Sinnstiftung in der Form des Poems als ästhetische Erfahrung ist für Adorno eine bloße Reproduktion des erfahrenen Unrechts: „[I]ndem es, trotz aller Härte und Unversöhnlichkeit, zum Bild gemacht wird, ist es doch, als ob die Scham vor den Opfern verletzt wäre. [...]. Durchs ästhetische Stilisationsprinzip [...] erscheint das unausdenkliche Schicksal doch, als hätte es irgend Sinn gehabt.“¹⁰ Ähnlich äußert sich die österreichisch-amerikanische Literaturwissenschaftlerin Ruth Klüger, wenn sie in ihrer Autobiographie *weiter leben*

⁶ Alt 2011, S. 238.

⁷ Adorno 1966, S. 57.

⁸ Sartre 1997.

⁹ Adorno 1962, S. 50.

¹⁰ Ebd., S. 54.

anmerkt, in den KZs sei keine große Lyrik verfasst worden: „Wäre es anders, so könnte man behaupten, diese Lager wären doch zu etwas gut gewesen, etwa zu einer Läuterung, die große Kunst zur Folge hatte. Sie waren jedoch zu nichts gut.“¹¹ Auschwitz taugt folglich weder als Ort retrospektiv-musischer Inspiration noch, wie oftmals in gegenwärtigen politischen Debatten unterstellt, als historische „Lehranstalt für irgend etwas [...] und schon gar nicht für Humanität und Toleranz“¹².

Die Legitimation einer Lyrik nach Auschwitz ist eine, die vonseiten der Gemarterten und Ermordeten her zu denken ist, in der das zum Vorschein kommt, was bei Adorno als das „perennierende Leid“ bezeichnet wird. Getragen hiervon sind auch die Zeilen Hans Magnus Enzensbergers, der in seinen literaturtheoretischen Reflexionen über *Auschwitz im Rücken* Bezug nimmt auf den schon hier verkürzt und verzerrend wiedergegebenen Satz Adornos, nämlich, „[n]ach Auschwitz sei es nicht mehr möglich, ein Gedicht zu schreiben“¹³. Verzerrend wirkt dieser, da Adorno zumindest in der ursprünglichen Fassung des Satzes keineswegs von der Unmöglichkeit von Lyrik *per se* spricht, sondern von der Unmöglichkeit einer Lyrik, die angesichts des Verblendungszusammenhanges von Kultur und Barbarei *nicht barbarisch* sei. Eben jenem Satz hält Enzensberger die – in Teilen hermetische – Lyrik Nelly Sachs’ entgegen, in der den „Henkern und allem, was uns zu ihren Mitwissern und Helfershelfern macht, [...] nicht verziehen und nicht gedroht [wird]. Es gibt keine Sprache für sie. Die Gedichte sprechen von dem, was Menschengesicht hat: von den Opfern.“¹⁴ Das Recht auf Ausdruck des erfahrenen Leids ist das Recht derer, die – mit den Worten Nelly Sachs’ – Bewohner „[der] sinnreich erdachten Wohnungen des Todes“¹⁵ waren.

Bereits hier lässt sich neben der Ausdrucksfunktion des erlebten Leids mit den Mitteln der Lyrik eine zweite Funktion einer Dichtung nach Auschwitz konstatieren, nämlich die des Erinnerns. In der Verknüpfung von Gegenwart und Geschichte, wie sie Walter Benjamin beschreibt, ist das Bild der Vergangenheit ein unwiederbringliches, „das mit jeder Gegenwart zu verschwinden droht, die sich nicht als in ihm gemeint erkannte“¹⁶ und dessen „Überlieferung [...] dem Konformismus abzugewinnen [ist], der im Begriff steht, sie zu überwältigen“¹⁷. Entsprechend formulierte der seinerzeitige Vorsitzende des

¹¹ Klüger 2015, S. 32.

¹² Ebd., S. 72.

¹³ Enzensberger 1959, S. 73.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Sachs 1963, S. 9.

¹⁶ Benjamin 1992, S. 143.

¹⁷ Ebd., S. 144.

Zentralrates der Juden in Deutschland, Ignatz Bubis, in seiner 1998 anlässlich des 60. Jahrestages der Reichspogromnacht gehaltenen Entgegnung auf die Friedenspreisrede Martin Walsers¹⁸: „Wir in der jüdischen Gemeinschaft haben von Kindheit an gelernt, dass Erinnern ein wichtiger Bestandteil unserer Geschichte ist. Schon im Talmud heißt es: ‚Das Geheimnis der Erlösung ist die Erinnerung.‘ [...] Wer diese Opfer vergisst, tötet sie noch einmal!“¹⁹ Bubis hebt damit die Relevanz des Erinnerns als ein Wachhalten des Bildes der Opfer hervor, das vor dem abermaligen „Tod durch Vergessen“ schützt. Vergleichbar äußert sich Ernst Jandl, der in seiner Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Trakl-Preises in Analogie zu den Schrecken des Ersten Weltkrieges und in Anspielung auf Trakls gleichnamiges Gedicht über die Schlacht von Grodek konstatiert:

Adornos inakzeptable Losung, nach Auschwitz keine Gedichte mehr, hieße, in die Lebensumstände Trakls übersetzt, nach Grodek keine Gedichte. Fast so geschah es, indem Trakl die ihn zutiefst erschütternde Schlacht nur um knapp zwei Monate überlebte. Der andere Trakl, nämlich seine Essenz als Dichtung, hat den Sterblichen gleichen Namens um bisher sechs Jahrzehnte überlebt, ohne zu altern. Sein Werk, seit der Trennung vom Dichter, hat sich ausgebreitet, an Glanz und Wirkung stetig zugenommen, und ragt mächtig aus der Dichtung des Jahrhunderts.²⁰

Es ließe sich an dieser Stelle durchaus kritisieren, dass die Herstellung jener scheinbaren Parallele von Grodek und Auschwitz die historische Singularität der Shoah relativiere – und dennoch betont Jandls Analogie die Notwendigkeit der Erinnerungsfunktion ebenjener Lyrik als den von Walter Benjamin beschriebenen Moment, in dem „[d]as wahre Bild der Vergangenheit [vorbei]huscht“, als den Versuch, das Bild „im Augenblick seiner Erkennbarkeit [...] festzuhalten“²¹. Auschwitz stellt die Lyrik folglich nicht nur vor eine historische Zäsur, sondern gleichermaßen vor eine poetologische Paradoxie: Weder darf es von ihr verschwiegen und verdrängt werden, noch darf der Singularität des Menschheitsverbrechens in poetischer Sprache derart Ausdruck verliehen werden, dass letztere zu einer „Kantabilität des Schreckens“²² beiträgt und folglich noch dem äußersten Grauen infolge seiner Poetisierung ein Lustgewinn abgerungen wird.

¹⁸ Walser hatte mit Blick auf die Thematisierung der Shoah in der deutschen Öffentlichkeit von einer „Instrumentalisierung unserer Schande zu gegenwärtigen Zwecken“ sowie von einer „Dauerpräsentation“ und der „Moralkeule Auschwitz“ (Walser 1998, S. 12ff.) gesprochen, Begriffe, die Ignatz Bubis in seiner Replik scharf kritisierte. Eine umfassende Kontextualisierung und Bewertung der Walser’schen Rede sowie der Replik Bubis’ kann und soll die vorliegende Arbeit nicht leisten, sodass ein Verweis auf die erinnerungspolitische Relevanz der Debatte selbst an dieser Stelle genügen muss.

¹⁹ Bubis 1998, S. 112f.

²⁰ Jandl 1974, S. 120.

²¹ Benjamin 1992, S. 143.

²² Gellhaus 1995, S. 305.

Lyrik, die ebenso wie die die Barbarei hervorbringende Zivilisation auch nach Auschwitz fortbesteht, verlangt – so ließe sich Adornos Äußerung im weiteren Sinne interpretieren – das permanente Hinterfragen ihrer eigenen Möglichkeiten, Darstellungsformen und Entstehungsbedingungen. Ihre Aufgabe ist nicht länger, wie dereinst von Novalis beschrieben, die Romantisierung und Poetisierung der Welt, also das Ziel, „dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnisvolles Ansehen, dem Bekannten die Würde des Unbekannten [zu geben].“²³ Vielmehr ist eine solche Zielsetzung nach dem Rückfall in die Barbarei und deren Fortbestehen in der gegenwärtigen Gesellschaft und ihrem Zivilisationsprinzip selbst eine poetologische Unmöglichkeit geworden.

Bezugnehmend auf Celans *Todesfuge* formuliert Eckhard John in einem Aufsatz über *Musik und Konzentrationslager*: „Massenvernichtung und höchste (musikalische) Kunst sind nach dem Holocaust als untrennbare Elemente desselben Geistes miteinander verkettet. Wer von Bach spricht, darf demnach von Auschwitz nicht schweigen.“²⁴ Das der Aussage Johns zugrundeliegende Prinzip lässt sich von der Musik, die tatsächlich, etwa in Form der sogenannten Mädchen- und Lagerorchester von Auschwitz, „Bestandteil der perversen Logik nationalsozialistischer Konzentrationslager“²⁵ war, auf die Poesie übertragen. Diese verliert vor dem historischen Hintergrund der Gaskammern und des fabrikmäßig organisierten Genozids an den europäischen Jüdinnen und Juden ihre Unschuld. Sie kann sich, wie es der Philologe und Philosoph Jean Bollack formuliert, „nur um den Preis ihrer Selbstentfremdung einem anderen, außerhalb ihrer selbst gelegenen Objekt zuwenden. Sie bezieht ihre kritische Potenz von dieser Selbstreflexivität, von der Überprüfung der verwendeten Mittel, von dem beständigen Rückbezug auf sich selbst.“²⁶ Die Ausdrucksmöglichkeiten der Sprache selbst rücken somit in den Vordergrund einer Poetik nach Auschwitz. Sie tun dies jedoch nicht, um sich der außerpoetischen Ordnung zu entledigen, sondern reflektieren diese, indem sie sich ihr gegenüber immer wieder selbst infrage stellen. Die Frage nach dem, was Lyrik sagen, worüber sie sprechen kann und wovon zu sprechen ihr unmöglich ist, wird somit zur Konstante nicht nur im Werke Paul Celans sondern auch im Schaffen zahlreicher anderer Autorinnen und Autoren, die, wie etwa Ingeborg Bachmann oder die bereits genannte Nelly Sachs, der hermetischen Lyrik zugeordnet werden.

²³ Novalis 2001, S. 385.

²⁴ John 1991, S. 1.

²⁵ Ebd., S. 1.

²⁶ Bollack 2006, S. 12.

Lyrik nach Auschwitz sieht sich also dem Widerspruch gegenüberstehend, dass sie von dem fabrikmäßig organisierten und durchgeführten Massenmord an den europäischen Juden weder schweigen, noch ihn poetisierend in den Dienst des ästhetischen Lustgewinns stellen und derart poetisches Kapital aus dem Leid der Gemarterten schlagen darf. Sie muss als solche nicht bloß den Widerspruch der Notwendigkeit des Sprechens einerseits und seiner Unmöglichkeit, des steten „Nicht-in-Worte-fassen-Könnens“ andererseits, aushalten, sondern diesen immer wieder von Neuem verhandeln, das Verhältnis von Sprechen und Schweigen, von Zeugenschaft und Verstummen motivisch wie auch performativ zum Gegenstand ihrer selbst machen. Celan bringt diesen andauernden Widerspruch des Gedichts in seiner Meridian-Rede zum Ausdruck:

Gewiß, das Gedicht – das Gedicht heute – zeigt, und das hat, glaube ich, denn doch nur mittelbar mit den – nicht zu unterschätzenden – Schwierigkeiten der Wortwahl, dem rapideren Gefälle der Syntax oder dem wacheren Sinn für die Ellipse zu tun, das Gedicht zeigt, das ist unverkennbar, eine starke Neigung zum Verstummen.²⁷

Schon hier zeigt sich, dass die poetologische Position Celans keineswegs als reine Negation des Satzes Theodor W. Adornos verstanden werden muss, sondern dass dem Denken beider, Celans und Adornos, die Überwindung der – umgangssprachlich verstandenen! – Ästhetik „im Sinne des Ästhetizismus der Jahrhundertwende und des frühen 20. Jahrhunderts“²⁸ immanent ist. So findet sich im Nachlass Paul Celans die Notiz: „Kein Gedicht nach Auschwitz (Adorno): was wird hier als Vorstellung von ‚Gedicht‘ unterstellt? Der Dünkel dessen, der sich untersteht, hypothetisch-spekulativerweise Auschwitz aus der Nachtigallen- oder Singdrossel-Perspektive zu betrachten [...]“²⁹ Dass es auch Adorno gerade um eine Absage an ebenjene „Singdrossel-Perspektive“ geht, macht dieser in seinen *Noten zur Literatur* zunächst im Hinblick auf das Theater Samuel Becketts mit der Formulierung deutlich, nur schweigend sei der Name des Unheils auszusprechen.³⁰ In einer Weiterführung des Satzes in der posthum veröffentlichten *Ästhetischen Theorie* formuliert Adorno dann mit explizitem Bezug zur Lyrik Paul Celans, dessen Lyrik sei „durchdrungen von der Scham der Kunst angesichts des wie der Erfahrung so der Sublimierung sich entziehenden Leids. Celans Gedichte wollen das äußerste Entsetzen durch Verschweigen sagen.“³¹

²⁷ Ebd., S. 79.

²⁸ Gellhaus 1995, S. 305.

²⁹ Celan, zit. nach Gellhaus 1995, S. 304.

³⁰ Adorno 1974, S. 290.

³¹ Adorno 1972, S. 477.

3. Stille, Schweigen, Verstummen: Betrachtungen zu einer Poetik der sprachlichen Absenz in der Literatur der Moderne

Motive und Performanzen der Stille, des Schweigens und Verstummens in der Literatur, kurz: Phänomene sprachlicher Absenz, wie sie insbesondere für die Lyrik Paul Celans von besonderer Relevanz sind, treten keineswegs erst mit der Fragestellung einer Lyrik nach Auschwitz in Erscheinung, sondern lassen sich über einen langen kulturgeschichtlichen Zeitraum „von der Antike bis zur Gegenwart“³² hinweg nachvollziehen. Dabei gilt es insbesondere im Deutschen zwischen den Begriffen des Schweigens und der Stille zu differenzieren. Während sowohl das Englische als auch das Französische unterschiedliche Phänomene mit dem Begriff „silence“ benennen, ist das Schweigen im Deutschen „fundamental an Sprache gebunden, als ihr Kontrapart, Hintergrund oder Anderes“, wohingegen Stille dem Verständnis Benthien nach „oft an Vorstellungen von Nichtintentionalität und Bedeutungslosigkeit gebunden [ist]. Schweigen [...] gilt als ein bewußter, performativer Ausdruck von etwas; es ist beredt und deiktisch, indem es auf die Unsagbarkeit von Erfahrungen [deutet].“³³ Dabei steht nach Kramer

[i]m Zentrum der Diskussionen zum Thema Schweigen in der Forschungsliteratur [...] die Moderne als wohl markantester Zeitraum für eine Literatur des Sprachproblems, die in ihren sprachkritischen Fortsetzungen auch die Literatur des 20. Jahrhunderts in besonderer Weise beeinflusste. Eine Entfremdung von der Sprache, ein Rückzug vom Wort beziehungsweise eine sich kontinuierlich verstärkende Sprachskepsis scheint in besonderem Ausmaß im auslaufenden 19. Jahrhundert diskutiert zu werden und signifikant für die Literatur des 20. Jahrhunderts zu sein. Schweigen wird geradezu zum spezifischen Indikator, zum Signum der Moderne hochstilisiert, das symptomatisch für die vermehrt thematisierte Sprachkrise steht.³⁴

Als bekanntestes Beispiel entsprechender, sprachkritischer Tendenzen in der Moderne lässt sich wohl zweifelsfrei Hugo von Hofmannsthals *Brief des Lord Chandos an Francis Bacon* heranziehen, in dem Sprachkritik und Sprachentfremdung explizit thematisiert und zum Gegenstand der Identitätskrise eines jungen, einstmals aufstrebenden Autors gemacht werden. Gleichwohl ist schon hier nicht von *dem* Moment des Sprachverlusts oder des Schweigens und Verstummens als einem homogenen und allgemeinen Konstrukt zu sprechen; vielmehr äußert sich die Sprachkrise Lord Chandos' als ein differenziertes und mehrstufiges Phänomen, das seinen Ausgangspunkt in der Unmöglichkeit des Sprechens einer abstrakten Begriffs- und Konzeptsprache hat:

³² Kramer 2003, S. 54.

³³ Benthien 2002, S. 196.

³⁴ Kramer 2003, S. 53.

Zuerst wurde es mir allmählich unmöglich, ein höheres oder allgemeineres Thema zu besprechen und dabei jene Worte in den Mund zu nehmen, deren sich doch alle Menschen ohne Bedenken geläufig zu bedienen pflegen. Ich empfand ein unerklärliches Unbehagen, die Worte „Geist“, „Seele“ oder „Körper“ nur auszusprechen. Ich fand es innerlich unmöglich, über die Angelegenheiten des Hofes, die Vorkommnisse im Parlament oder was sie sonst wollen, ein Urtheil herauszubringen. Und dies nicht etwa aus Rücksichten irgendwelcher Art, denn Sie kennen meinen bis zur Leichtfertigkeit gehenden Freimut: sondern die abstrakten Worte, deren sich doch die Zunge naturgemäß bedienen muß, um irgendwelches Urtheil an den Tag zu geben, zerfielen mir im Munde wie modrige Pilze.³⁵

Es ist also nicht bloß die Fähigkeit des Sprechens über die Welt, sondern zugleich auch die Fähigkeit ebendiese Welt mittels der Kraft der Sprache zu ordnen und ihre Phänomene in Sinnkategorien zu verorten, die Lord Chandos entsprechend seiner Selbstauskunft abhandengekommen ist. Der offenkundig werdende Bruch zwischen Signifikat und Signifikant ist folglich keine Erscheinung, die einzig und allein in einem abgeschiedenen sprachlichen System existiert, sondern sie ist gleichermaßen Ausdruck eines Bruches zwischen der sprechenden Figur und ihrer Umwelt. Er ist, wie es Magdalena Orosz formuliert, Ausdruck einer „Brüchigkeit der Beziehung zwischen Subjekt und Objekt“, die sich in „der Sinnentleerung konventionell gebrauchter und funktionierender Ausdrücke [offenbart].“³⁶ So geht die Sprachkrise der Moderne einher mit einer Krise der Darstellbarkeit der Welt an sich, mit der Erosion traditioneller Sinnstiftung und einem Verlust des Sinns und der Ordnungskategorien in der Welt selbst. Hierbei findet auch im dramatischen Werk Hofmannsthals das Schweigen vor dem Hintergrund der sogenannten Sprachkrise um 1900 besonderen Ausdruck. Benthien verweist darauf, dass in den Stücken Hofmannsthals „[d]as Schweigen der Protagonisten [...] zu einem konventionalisierten Ausdrucksmittel [wird], das auf der Ebene des Dialogs nunmehr wie selbstverständlich als nonverbale Antwort akzeptiert wird.“³⁷ Diese muss sodann in ihrem situativen Kontext pragmatisch gedeutet werden, so etwa als schweigende Zustimmung zu einem zuvor Gesagten oder – wie schon benannt – als Ausdruck der Unfähigkeit des Protagonisten zur Selbstmitteilung.

Hingegen lässt sich konstatieren, dass insbesondere im Theater des 20. Jahrhunderts Schweigen nicht mehr bloß als Form des nonverbalen Ausdruckes einer einzelnen Bühnenfigur verstanden wird, sondern dass vielmehr das Schweigen selbst als ein zwischen den Dialogteilen der Figuren stehendes Phänomen sprachlicher Absenz in Erscheinung

³⁵ Hofmannsthal 2000, S. 50f.

³⁶ Orosz 2002, S. 140, zit. n. Heinz 2009, S. 223.

³⁷ Benthien 2002, S. 202.

tritt. Hierbei manifestieren sich die Momente des Schweigens, wie sie exemplarisch in den Werken Horváths oder Becketts beobachtet werden können, in entsprechenden Nebentextanweisungen wie „Schweigen“, „Stille“ oder „Pause“, die oftmals der *sprachlich vorgetragenen* „Aufforderung zu schweigen“³⁸ nachfolgen und durch entsprechende Verbalisierungen eingebettet werden. Das Schweigen wird somit zu einer vom Dialog zumindest partiell losgelösten Erscheinung der Sprechabsenz. Hierzu bemerkt Benthien, dass es, „indem es zwischen den Repliken steht, eine eigene Form der Präsenz [erhält] [...] Auf dieser [...] Ebene der Figuration, dem Schweigen als eigener Form einer ‚absenten Präsenz‘ ist es nicht länger semiotisierbar [...], sondern es bleibt tatsächlich ‚leer‘.“³⁹ Zugleich trägt jedoch gerade diese Leere als „Metafigur“⁴⁰ den Ausdruck der Nichtsagbarkeit und der Undarstellbarkeit dessen, was fehlt, in sich. Dabei kann es sich wie in Horváths *Geschichten aus dem Wiener Wald* ebenso um den Ausdruck der „physische[n] Abwesenheit [der verstorbenen Mutter; B.M.] durch die stumme Präsenz des Schweigens“⁴¹ handeln wie um die besondere Verdeutlichung der „Vereinzelung der Protagonisten“ im Anschluss an die zur Schau gestellte „musikalische Kollektivität“ der „mitten im Takt“⁴² abbrechenden Volkslieder. Nicht selten tritt das Schweigen oder Verstummen dabei als ein bedrohliches oder destruktives Moment in Erscheinung, sei es nun – wie oben dargelegt – als Präsenz des Todes in der Absenz der Sprache oder aber als die schiere Furcht vor einem sich der sprachlichen Kontrolle entziehenden Übel.⁴³

Bereits hier zeigt sich also, dass Phänomene sprachlicher Absenz sich keineswegs als eine Abwesenheit von Bedeutung verstehen lassen. Schweigen und Stille selbst sind in sich bedeutungstragend oder regen doch zumindest den Leser zu einem Akt der Bedeutungskonstituierung an. Sie tun dies sowohl dann, wenn sie an das plötzliche Verstummen einer Bühnenfigur gebunden sind, als auch dann, wenn Stille und Schweigen wie im Werke Horváths als eigenständige „Figuren“ in Erscheinung treten. Das Schweigen in der Literatur der Moderne ist folglich nicht selten ein lautes, ein beredtes Schweigen, in dem das

³⁸ Ebd., S. 203.

³⁹ Ebd., S. 204.

⁴⁰ Ebd., S. 197.

⁴¹ Ebd., S. 205.

⁴² Ebd., S. 207.

⁴³ Etwaige Momente finden sich auch im epischen Werk Horváths, so etwa, wenn in dem Roman *Sechsunddreißig Stunden. Die Geschichte vom Fräulein Pollinger* die titelstiftende Agnes Pollinger versucht, den sexuellen Übergriff des arbeitslosen Eugen Reithofer durch eine nicht enden wollende Erzählung abzuwenden oder doch zumindest aufzuschieben. Ihr Sprechen wird sodann durch Reithofers Hand, die sich auf ihr Knie legt, jäh unterbrochen. Es kommt – wie die Erzählstimme zynisch anmerkt – alles, „wie es kommen sollte“. (Horváth, zit. n. Benthien 2002, S. 217)

zum Vorschein kommen kann, was durch Redefluss und eine vom Bezeichneten entfremdete Sprache verborgen bleibt. Schon das Gespräch selbst impliziert hierbei gleichwohl eine Form des Schweigens im Sinne einer Nicht-Artikulation des sprachlichen Anderen, also dessen, was im Moment des lokutionären Aktes ungesagt bleibt, weil etwas anderes artikuliert wird. Die Relevanz dieses Zusammenhanges für eine Lyrik nach Auschwitz äußerte wohl am prominentesten Bertolt Brecht in seinem Gedicht *An die Nachgeborenen*, in dem er die Frage aufwirft: „Was sind das für Zeiten, wo / ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist / Weil es ein Schweigen über so viele Untaten einschließt!“⁴⁴ Brechts Verse lassen sich dabei an die im vorausgegangenen Kapitel dargelegte Formulierung Bubis’ anknüpfen, wonach das Verschweigen – und in seiner Folge das Vergessen – der „Untaten“ und ihrer Opfer einem zweiten Tod durch Vergessen gleichkäme. Verschweigen, in diesem Sinne verstanden als das poetische Sprechen von Anderem, entspräche folglich einer Negation der Erinnerungsfunktion von Lyrik nach Auschwitz. Der bereits angesprochenen „Poetisierung“ – oder besser: Ästhetisierung – der Welt durch die von Celan kritisierte „Singdrossel-Perspektive“⁴⁵ wird – so die These der vorliegenden Untersuchung – stattdessen ein Schweigen entgegengestellt, das deiktisch gerade auf die Unsagbarkeit der Erfahrungen deuten, ihr Unsagbares, wie es bei Adorno heißt, „durch Verschweigen sagen [will]“⁴⁶.

Die Gedichte Celans thematisieren in der Folge derartiger poetologischer Grundannahmen die Schrecken der Vernichtungslager nur in den wenigsten Fällen unmittelbar. Auschwitz wird in ihnen gerade nicht explizit als Topos des Leidens und des Schreckens, als Todesfabrik, inszeniert und ebendieses Leid in der verweigerten Topoisierung nicht greifbar und zum konventionalisierten Allgemeinplatz gemacht. Sie verweigern die unmittelbare Benennung der Shoah und schweigen von den tatsächlich erfahrenen und überlieferten Abläufen des Lageralltages, wie sie sich etwa in den Gedichten Ruth Klügers finden, die als kaum Dreizehnjährige die Eindrücke des ihr Widerfahrenen in Versform fasst: „Hinter den Baracken brennt / Feuer, Feuer Tag und Nacht / Jeder Jude es hier kennt, / jeder weiß, für wen es brennt, / und kein Aug’, das uns bewacht.“⁴⁷ Kaum deutlicher ließe sich der Kontrast zwischen jener dem Bruch mit tradierten Formen verpflichteten Lyrik Paul Celans zeigen als in der unmittelbaren Gegenüberstellung mit dem frühen Werk Ruth Klügers, deren lyrische Auseinandersetzung mit Auschwitz sich hier in

⁴⁴ Brecht 2013, S. 83.

⁴⁵ Celan, zit. nach Gellhaus 1995, S. 304.

⁴⁶ Adorno 1972, S. 477.

⁴⁷ Klüger 2016, S. 45.

einem akkurat durchlaufenden, vierfüßigen Trochäus mit männlicher Kadenz vollzieht. Celans Gedichte folgen einem anderen Weg. Sie sind, wie es Christine Waldschmidt in ihrer Monographie über hermetische Lyrik im 20. Jahrhundert formuliert, „nur in den seltensten Fällen Lyrik ‚über‘ den Holocaust, in ihr wird die geschichtliche Erfahrung, die Konfrontation mit Tod und Unmenschlichkeit in den Prozess der Sprache hineinverlegt.“⁴⁸ Es ist die Frage, was sich wie noch sagen lässt, die nunmehr an die Stelle eines mimetisch die Gegebenheiten wiedergebenden Literaturverständnisses tritt.

In der hermetischen Qualität der Gedichte äußert sich das Schweigen nicht selten als Phänomen semantischer oder syntaktischer Absenzen, so etwa in Form von Konnotationen, Präsuppositionen und Andeutungen, Ellipsen und Aposipesen. Diese treten dem Leser als Leerstellen gegenüber, die gerade „nicht durch eine diskursive Bedeutung zu besetzen“⁴⁹ und durch eine klare, außerliterarische Referentialisierbarkeit zu „verstehen“ sind, sondern die ihm, wie von Wolfgang Iser dargelegt,

das vorenthalten, was er in den gedruckten Seiten des Textes vergeblich sucht. Der formulierte Text aber ist [...] eher das Muster strukturierter Anweisungen für die Vorstellung des Lesers; deshalb läßt sich der Sinn nur als Bild fassen. Im Bild geschieht die Besetzung dessen, was das Textmuster ausspart, durch seine Struktur jedoch konturiert.⁵⁰

Wird der Leser in den „schweigenden Leerstellen“ des Gedichts selbst zum bedeutungskonstituierenden Subjekt, so ist die Bedeutung des Textes – und auch des Schweigens in diesem – ohne ihn nicht zu denken. Sinn, derart verstanden, ist folglich nicht das bloße Herauslesen einer implizierten „Textbotschaft“, die sich universell und in der Trennung von Subjekt und Objekt aus dem Text ergibt. Sinn macht im rezeptionsästhetischen Denken Wolfgang Isers als Wirkung betroffen. „Wirkung kommt über die Beteiligung des Lesers am Text zustande [...].“⁵¹ Erfüllt das Gedicht hierbei zugleich Erinnerungs- und Ausdrucksfunktion, so heißt dies, dass das Erinnern – auch des im Schweigen Unsagbaren – gleichsam die aktive Bedeutungskonstitution durch den Leser verlangt: Er muss dem Schweigen im Akt des Lesens seinen Ursprung erst zuweisen, ihm die Qualität des Unsagbaren erst in der Auseinandersetzung mit dem Erinnerungstext abringen. Die Befassung mit dem Schweigen im Gedicht wird somit zu einem produktiven Verfahren, in dem Schweigen eben nicht als bloßes Verschweigen zum Zwecke des Vergessens missverstanden werden darf, sondern als Ausdruck unsäglichen erfahrenen Leids fungiert.

⁴⁸ Waldschmidt 2011, S. 148.

⁴⁹ Iser 1984, S. 20.

⁵⁰ Ebd.

⁵¹ Ebd., S. 22f.

4. Ein Schweigen, giftgestillt, groß, ein grünes: Phänomene des Schweigens und Verstummens in der Lyrik Paul Celans

Nachdem in den vorausgegangenen Kapiteln der vorliegenden Untersuchung die maßgeblichen literatur- und kulturtheoretischen Prämissen des Diskurses über die Möglichkeit und Notwendigkeit einer Lyrik nach Auschwitz kurz umrissen und das Phänomen des Schweigens und der Stille in der Literatur der Moderne vor dem Hintergrund dieser erläutert wurde, sollen nachfolgend Schweigen und Verstummens in ihrer Motivik und Performanz als zentrale Elemente im lyrischen Werk Paul Celans herausgearbeitet werden. Der Fokus der Untersuchung liegt dabei auf den unterschiedlichen Bedeutungen und Funktionen, die Schweigen, Stille und Verstummens insbesondere vor dem Hintergrund der Diskussion über die Möglichkeit und Notwendigkeit einer Lyrik nach Auschwitz innehaben. Ihre Vielfalt und ihre Wechselseitigkeit sollen dabei besondere Berücksichtigung erfahren. Aus diesem Grund werden nachfolgend einzelne Gedichte den Teilthemenbereichen „Schweigen als literarisches Motiv“, „Schweigen als Phänomen semantischer Absenz“ sowie „Schweigen als Phänomen syntaktischer Absenz“ zugeordnet, statt eine Gliederung nach Einzeltexten vorzunehmen.

4.1. Schweigen und Verstummens als literarisches Motiv im Werke Paul Celans

Wenn im vorliegenden Kapitel dieser Untersuchung von „Schweigen als literarischem Motiv“ die Rede ist, so meint diese Formulierung jegliche explizite Thematisierung von Phänomenen des Schweigens, der Stille und des Verstummens, die sich nicht auf die Performanzebene des Gedichtes bezieht und die in Anlehnung an Elisabeth Frenzels Definition des Motivbegriffs als „der elementare, keim- und kombinationsfähige Bestandteil eines Stoffes [fungiert]; eine Kette oder ein Komplex von Motiven ergibt einen Stoff.“⁵² Die Motivdefinition macht dabei bereits deutlich, dass das Motiv des Schweigens in der Lyrik Paul Celans sich nur dann begreifen lässt, wenn es im Kontext seiner Verknüpfung mit anderen Motiven und vor seinem stofflichen Hintergrund betrachtet wird. Auch sollte Klarheit darüber herrschen, dass eine *strikte* Trennung der inhaltlichen Motivebene und

⁵² Frenzel 1992, S. V. Eine vergleichbare Definition findet sich anhand des exemplarischen Romeo-und-Julia-Stoffes und der darin enthaltenen literarischen Motive auch in Neuhaus 2009, S. 114f.: „Stoffe setzen sich aus Motiven zusammen, der Romeo-und-Julia-Stoff vor allem aus dem Motiv der verfeindeten Familien und aus dem Motiv des gemeinsamen Liebestods.“ Obgleich die Diskussion über die Definition des Motivbegriffes in den Literaturwissenschaften keineswegs als abgeschlossen zu betrachten ist, soll das hier dargelegte Konzept als Arbeitsdefinition für die vorliegende Untersuchung genügen.

der Performanz, also der Formebene des Gedichtes, gerade aufgrund der sprachreflexiven Qualität der Lyrik Paul Celans nicht durchweg möglich sein wird. Dennoch erscheint eine solche Vorgehensweise mit Blick auf die vereinfachte Differenzierbarkeit unterschiedlicher Formen des Schweigens und Verstummens als methodisch sinnvoll.

Auf der Motivebene ziehen sich Schweigen und Verstummen immer wieder als roter Faden durch das lyrische Werk Paul Celans. Sie sind in unterschiedlichen Kontexten wiederholt zum Gegenstand literaturwissenschaftlicher Auseinandersetzungen erhoben worden – sei es in Publikationen, die sich explizit mit etwaigen Phänomenen befassen oder am Rande weitergefasster Veröffentlichungen, wie etwa den Celan-Studien Peter Szondi, sowie hier insbesondere dessen Analyse des umfangreichsten Gedichtes Celans, der *Engführung*. Folgt man Szondis Auslegung des Textes, so handelt es sich dabei um ein „Text-Gelände“, das zugleich „[e]in Gelände des Todes und der Trauer [ist]. Man könnte sagen, der Leser sei in eine Landschaft *verbracht*, wo Tod und Schatten herrschen – die Toten und ihr Gedächtnis.“⁵³ In diese Landschaft nun, die sich im Fortschreiten des Gedichtes als Text-Landschaft zu entfalten beginnt, tritt zur Mitte des Textes ein nicht näher bestimmtes Wort, das als personifiziert in Erscheinung tritt:

Kam, kam.
kam ein Wort, kam,
kam durch die Nacht,
wollt leuchten, wollt leuchten.

Asche.
Asche, Asche.
Nacht.
Nacht-und-Nacht. – Zum
Aug geh, zum feuchten.⁵⁴

Das Wort *kommt* erst in die Textlandschaft – es ist folglich nicht seit Anbeginn der Existenz jener Landschaft hier zu finden, sondern erreicht diese von einem gleichsam nicht näher definierten „Außen“ her.⁵⁵ Es will in einem anorganischen, gar bereits toten Umfeld („Asche“, „Nacht“) leuchten und in der Folge dieses Leuchtens Orientierung ermöglichen, Licht in das Dunkel der geschriebenen Text-Landschaft bringen. Mit ebendiesem

⁵³ Szondi 1980, S. 51.

⁵⁴ Celan 2005, S. 114.

⁵⁵ Szondi (1980, S. 57) verbindet mit dem Aspekt von Raum und Bewegung eine metaphorische Qualität, die als Aussage über die zeitliche Struktur des Erinnerungsprozesses zu verstehen ist: Das Wort kommt aus der Vergangenheit in die Gegenwart des Erinnerns, in der es sich mit dem Befehl konfrontiert sieht, zum „feuchten Aug“ zu gehen, das ja gerade infolge der historischen Ereignisse (d.h. der Shoah) ein feuchtes Auge ist.

Wollen verbindet sich die Aufforderung, das Wort solle „zum Aug geh[en], zum feuchten“. Auffällig ist an dieser Stelle das Reimpaar „leuchten“- „feuchten“, das aus dem ansonsten bis auf wenige Ausnahmen weitestgehend reimlosen Gedicht hervorsticht. Die Interpretation einer tröstenden Qualität des Wortes im Angesicht des „perennierenden Leids“ der Shoah drängt sich auf, wird jedoch zugleich auf der inhaltlichen Ebene des Textes revidiert: Die Präteritalform des Verbs „wollen“ verweist bereits auf das Scheitern ebenjener Intention des „Leuchten-wollens“, die sodann in den nachfolgenden Strophen explizit gemacht wird:

Es stand auch geschrieben, daß.
Wo? Wir
taten ein Schweigen darüber,
giftgestillt, groß,
ein
grünes
Schweigen, ein Kelchblatt, es
hing ein Gedanke an Pflanzliches dran –
grün, ja,
hing, ja.
unter hämischem
Himmel.⁵⁶

Über das Wort, das aus der Vergangenheit kam, um zu leuchten, wird ein Schweigen getan, es wird, der Redensart folgend, in Schweigen eingehüllt. War die Insuffizienz der Sprache bislang eine implizite, die ausgehend von der Präteritalform des Wollens im Sinne des Iser'schen Leerstellenbegriffes vom Leser mitkonstituiert werden musste, so findet sie hier in dem verhüllenden Schweigen explizit Ausdruck: Dieses Schweigen ist „giftgestillt“, „groß“, „grün“, „pflanzlich“ und folglich in seiner Konnotation ganz und gar dialektischer Natur. Insbesondere das Attribut „giftgestillt“ bringt ebendiese Qualität in besonderem Maße zum Vorschein: Als Gift gefährdet es das Wort, das im Gedicht gleichsam zum Agens des Erinnerns wird; es erscheint als lebensbedrohlich für jene, an die erinnert werden soll und droht diese, um den Satz Ignatz Bubis' abermals aufzugreifen, ein zweites Mal zu töten.⁵⁷ Zugleich erscheint das Schweigen in der Assoziation des Gestillt-werdens, der Ernährung eines Säuglings durch die Mutterbrust, als ein überlebenswichtiges Schweigen, eines, das das Weiterleben zugleich überhaupt erst ermöglicht. Die Paradoxie ebenjenes Verhältnisses wird sodann im Bild des Kelchblattes, in der „pflanzlichen“ Qualität des Schweigens konkretisiert, die der anorganischen, aschigen

⁵⁶ Celan 2005, S. 115.

⁵⁷ Vgl. Bubis 1998, S. 112f.

Text-Landschaft ein organisches, gewissermaßen belebtes Schweigen entgegenstellt. Die dialektische Verstrickung von Organischem und Anorganischem, Leben und Tod, Existenz und Nicht-Existenz, erinnert dabei nicht zuletzt an das Oxymoron der „schwarze[n] Milch der Frühe“⁵⁸ aus Celans wohl bekanntestem Gedicht *Todesfuge*, obgleich die Verstrickung ebenjener, scheinbar widersprüchlicher Aspekte in der *Engführung* deutlich weniger explizit erfolgt.

Versteht man das Kelchblatt nicht nur im Sinne des biologischen Terminus für das Sepalum, sondern als Kompositum der beiden wortbildenden Seme „Kelch“ und „Blatt“, so symbolisiert das einzelne Blatt „schon bei Homer den Lebenszyklus, wo das Entstehen und Vergehen der Menschengeschlechter mit dem Wachsen und Verwelken der Blätter verglichen wird [...]“⁵⁹ Nicht selten versinnbildlicht hierbei „das grünende Blatt [...] neues Leben“⁶⁰, wohingegen das Symbol des Kelches oftmals neben der liebenden Gemeinschaft der griechisch-römischen Antike als geleerter Becher das nahende Lebensende und den Tod repräsentiert.⁶¹ Beides, der Ausdruck des beginnenden Lebens und zugleich sein Ende sind diesem kelchblatthaften Schweigen immanent. Sie bilden einen nicht aufzulösenden Widerspruch, der unter einem „hämischen Himmel“ fortbesteht. Hämisch ist dieser Himmel, weil das „Leuchten-wollen“ des ankommenden Wortes in der Identität von Wort und Sein zum Scheitern prädestiniert ist, weil das Wort „statt eine neue Welt zu erschaffen in dieser letzten Stunde, die *keine Schwestern* hat, [...] *ein Schweigen* setzt. Einmal mehr wurde die Vergangenheit verdrängt.“⁶² Obgleich Szondi hier den Aspekt des Verdrängens durch das Schweigen besonders hervorhebt, darf über die zuvor gemachten Beobachtungen zur Dialektik des Schweigens keineswegs leichtfertig hinweggegangen werden. Dieser Zusammenhang ist in der Polyvalenz unterschiedlicher Schweige-Formen in der Lyrik Celans den Gedichten stets eingeschrieben, auch ohne dass das Motiv des Schweigens selbst als solches explizit benannt werden muss.

Als Ausdruck ebendieses „immanenten Schweigens“ – oder hier im Sinne einer aktualisierten Interpretation treffender: Verstummens – kann nicht zuletzt auch die Figur des „Atemkristalls“ verstanden werden, wie sie sich etwa in dem gleichsam hermetischen und sich einem unmittelbaren Verstehen entziehenden Gedicht Paul Celans mit dem Titel *Weggebeizt* findet. *Weggebeizt* folgt innerhalb des Gedichtzyklus’ *Atemwende* auf einen

⁵⁸ Celan 2005, S. 40.

⁵⁹ Butzer/Jacob 2008, S. 46.

⁶⁰ Ebd., S. 47.

⁶¹ Ebd., S. 37f.

⁶² Szondi 1980, S. 80.

Text mit dem Titel *Wortaufschüttung*, in dem ebendiese sich infolge einer vulkanischen Eruption vollzieht, die die Worte selbst hervorbringt und sie schließlich „meerüberauscht“⁶³ zurücklässt, als, wie es bei Hans-Georg Gadamer heißt, „versteinertes Gebilde früherer Lebensausbrüche und als Schöpfung, die es war [...]“. Denn das eigentliche Gestein der Sprache ragt überhaupt nicht mehr aus den schäumenden Wassern heraus.“⁶⁴ Die Sprache selbst, sie ist zu Beginn des unmittelbar an *Wortaufschüttung* anschließenden Gedichtes *Weggebeizt* erkaltet, verdeckt, sich selbst entfremdet. Hier nun beginnt der Poem mit dem Akt des Wegbeizens eines bunten Geredes, dessen Sprache „beliebig ist, vom bloßen Bedürfnis der Schmuckwirkung [...] motiviert und daher [...] ohne eigene Zunge: Scheinschöpfungen der Sprache, die eben, weil sie so beliebig sind, [...] in Wirklichkeit gar nichts bezeugen – sozusagen falsches Zeugnis ablegen.“⁶⁵

WEGGEBEIZT vom
Strahlenwind deiner Sprache
das bunte Gerede des An-
erlebten – das hundert-
züngige Mein-
gedicht, das Genicht.

[...]

Tief
in der Zeitenschrunde,
beim
Wabeneis
wartet, ein Atemkristall,
dein unumstößliches
Zeugnis.⁶⁶

An die Stelle der weggebeizten „Genichte“, die einzig dem „ästhetischen[n] Stilisationsprinzip“⁶⁷, der von Celan beschriebenen „Singdrossel-Perspektive“⁶⁸ zu folgen scheinen, tritt am Ende des Poems die Figur des Atemkristalls, den Voswinckel noch maßgeblich als selbstreferenziellen Ausdruck für das – wahre, nicht länger bloß an ornamentaler Funktion interessierte – Gedicht selbst⁶⁹, also für das in ihm strukturhaft gewordene und fixierte Wort, deutet. Der Text von *Weggebeizt* wäre dann jener Atemkristall, auf den in

⁶³ Celan 2005, S. 180.

⁶⁴ Gadamer 1986, S. 101.

⁶⁵ Ebd., S. 109.

⁶⁶ Celan 2005, S. 181.

⁶⁷ Adorno 1962, S. 54.

⁶⁸ Celan, zit. nach Gellhaus 1995, S. 304.

⁶⁹ Vgl. Voswinckel 1974, S. 20.

den letzten Versen bezuggenommen wird – das Gedicht selbst wird hier zum „unumstößlichen Zeugnis“ dessen, was sich an jenem Ort, der bloß chiffrenhaft als „Zeitenschrunde“ bezeichnet wird, ereignet hat. Die Zeitenschrunde bezeichnet aber nicht einen konkreten Ort, nicht bloß „eine Spalte, die sich im Gletschereis unauslotbar auftut. [Sie] ist [als] Zeitenschrunde, ein Riß im gleichmäßigen Fluß der Zeit, an einem Orte, da die Zeit nicht mehr fließt, weil auch sie, wie alles, in starrer Ewigkeit steht.“⁷⁰ Die Zeitenschrunde, sie ist zugleich jene Zeit und jener Ort, von dem aus und über den das unumstößliche Zeugnis abgelegt werden muss – und zwar in einer Sprache, die die Erinnerungs- und Ausdrucksfunktion ebensolcher Lyrik wachhält, ohne sie der eingangs dieser Arbeit beschriebenen „Kantabilität des Schreckens“⁷¹ zu opfern.

Zugleich würde eine solche Lesart *allein* der Polyvalenz der Metapher des „Atemkristalls“ nur bedingt gerecht werden, zumal sich in jener der dialektische Gehalt der Lyrik Celans ausmachen lässt. Dementgegen schlägt Teubner eine gewissermaßen aktualisierte und zugleich angesichts des Schreckens der Vernichtungslager konkretisierende Interpretation der Figur des „Atemkristalls“ vor, die demnach in einem Sinne zu verstehen sei,

den ihr erst die geschichtliche Befremdung gegeben hat, ein Sinn, den erst die Shoah geschaffen hat: denn Zyklon-B, die Chemikalie, die in den Vernichtungslagern zur Ermordung Tausender eingesetzt wurde, hat kristalline Struktur. Erst durch die Reaktion mit Wasser setzt sie Blausäuredampf frei. „[E]in ‚Atemkristall‘, das in wahrhaft realem Sinne ‚den Atem verschlägt‘“⁷²

Wie schon in der Motivik des Schweigens in der *Engführung*, so tritt auch der „Atemkristall“ in zweierlei Gestalt in Erscheinung, nämlich einerseits, wie oben unter Bezugnahme auf Gadamer beschrieben, als Ausdruck eines kondensierten Sprechens, das die Erinnerung an ebenjenen Schrecken wachhalten will, ohne ihn als solchen konkret zu benennen und zugleich als Metapher des endgültigen Verstummens der Opfer in den Lagern von Auschwitz, Treblinka und Belzec. Der Atemkristall im Gedicht Celans ist beides gleichermaßen: Sprechen *und* Schweigen – das Gedicht, als poetischer Ausdruck des Zeugnisablegens und das tatsächliche Verstummen der Stimmen der Gemarterten in den Lagern infolge der realen, fabrikmäßig organisierten und durchgeführten Vernichtung des europäischen Judentums. Gerade aber *weil* es beides zugleich ist, knüpft die Absenz des Sprechens an das von Theodor Adorno beschriebene Paradigma an, wonach „[s]chweigend nur der Name des Unheils auszusprechen [sei]. [...] [I]m Geist muß noch die Klage

⁷⁰ Gadamer 1986, S. 111.

⁷¹ Gellhaus 1995, S. 305.

⁷² Teubner 2012, S. 16.

darüber sich reflektieren, daß nicht mehr sich klagen läßt. Kein Weinen schmilzt den Panzer, übrig ist nur das Gesicht, dem die Tränen versiegt.⁷³ Das motivische Schweigen im lyrischen Werk Paul Celans – es ist, wie schon in den theoretischen Ausführungen dieser Arbeit dargelegt wurde, ein lautes, ein beredtes Schweigen, das deiktisch auf begangenes Unrecht und widerfahrenes Leid verweist und die Gewaltigkeit ebenjener Zäsur im Moment der Sprachlosigkeit darzustellen vermag.

Gleichsam die Möglichkeiten lyrischen Ausdrucks vor dem Hintergrund der Shoah reflektierend, macht auch Celans Gedicht *Welchen der Steine du hebst* aus dem Gedichtband *Von Schwelle zu Schwelle* (1955) auf den Zusammenhang von Schweigen und Zeugnisablegen aufmerksam, nicht ohne dabei auch die Problematik der vom Autor stets kritisierten „Singdrossel-Perspektive“⁷⁴ zu thematisieren:

Welchen der Steine du hebst –
du entblößt
die des Schutzes der Steine bedürfen:
nackt erneuern sie nun die Verflechtung.

Welchen der Bäume du fällst –
du zimmerst die Bettstatt, darauf
die Seelen sich abermals stauen,
als schütterte nicht
auch dieser
Äon.

Welches der Worte du sprichst –
du dankst
dem Verderben.⁷⁵

Unter negativem Vorzeichen tritt hier erneut die Aporie von Erinnerungsfunktion und Ästhetisierung einer Lyrik nach Auschwitz in Erscheinung: Ist nach Bubis die Forderung nach einem Vergessen der Shoah gleichbedeutend mit dem abermaligen Tod der Opfer⁷⁶, so stellt auch das – ästhetisierende – Sprechen über sie ein Unrecht dar, da es zum Zwecke des ästhetischen Lustgewinnes das erfahrene Verderben repetiert. In dem Versuch jener mit „Du“ adressierten Stimme des Gedichtes die Brecht’schen Bäume zu fällen, über die ein Gespräch zu führen bereits „fast ein Verbrechen ist“⁷⁷, offenbaren sich die Gefahren von Ästhetizismus und engagierter Lyrik gleichermaßen. Das Gedicht nach Auschwitz

⁷³ Adorno 1974, S. 290.

⁷⁴ Celan, zit. nach Gellhaus 1995, S. 304.

⁷⁵ Celan 2005, S. 82.

⁷⁶ Vgl. Bubis 1998, S. 112f.

⁷⁷ Brecht 2013, S. 83.

darf nicht ästhetisieren, weil eine solche Ästhetisierung einer Verdrängung des historisch erfahrenen Grauens mit anderen Mitteln gleichkäme, weil es durch sie als Moment der Aufarbeitung der Vergangenheit anschlussfähig und im Sinne eines reflexhaft vorgetragenen „Niemals wieder“ instrumentalisierbar würde.⁷⁸ An seiner statt muss das Gedicht nach Auschwitz, wie es Celan selbst in seiner Rede anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen formulierte, die ihm immanenten Widersprüche aushalten und sie selbst zum Gegenstand seiner Reflexion machen:

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.⁷⁹

Angereichert durch diese Antwortlosigkeit, durch das Verstummen und die todbringende Rede, die hier wohl die Sprechhandlungen der Mörder im Kontext des NS-Staates meint, impliziert auch Celans obiges Gedicht die Aufforderung, ebensolche Themen mittels ihrer eigenen Unsagbarkeit auszudrücken. So hat das Fällen der Bäume, das Sprechen der Worte⁸⁰ zu unterbleiben, um gerade *nicht* die Schutzlosen zu entblößen, um nicht die Bettstätten zu zimmern, auf denen abermals sich die Seelen der Gemarterten stauen. Denn, „auch dieser Äon“⁸¹, auch das Zeitalter „*nach*“ Auschwitz, erzittert – oder sein Erzittern fort dauert – angesichts der Faktizität der Shoah. Die Tatsache, dass Auschwitz möglich war, lässt sich nicht einfach als bloße Zäsur, als „Rückfall in die Barbarei“ begreifen; vielmehr gilt das Diktum Theodor W. Adornos: „Barbarei besteht fort, solange die Bedingungen, die jenen Rückfall zeitigten, wesentlich fort dauern. Das ist das ganze

⁷⁸ Vgl. Teubner 2012, S. 18.

⁷⁹ Celan 1968, S. 128, zit. nach Lyon 1974, S. 298.

⁸⁰ Sprechen und Handeln sind auf der Ebene des literarischen Textes identisch. So formuliert Szondi (1980, S. 52) in seinen Celan-Studien ausgehend von der initialen Aufforderung in der *Engführung*: „Lies nicht mehr – schau! / Schau nicht mehr – geh!“, dass „keineswegs [...] die Fiktion der Textualität, der Dichtung aufgegeben [wird] zugunsten der Wirklichkeit. Nicht die rezeptive Passivität des Leser-Zuschauers soll schwinden vor [...] dem Engagement. Im Gegenteil: der Text als solcher weigert sich, weiter im Dienst der Wirklichkeit zu stehen [...]. Die Dichtung ist nicht Mimesis [...]: sie wird Realität. Poetische Realität freilich, Text, der keiner Wirklichkeit mehr folgt, sondern sich selbst als Realität entwirft und begründet.“

⁸¹ Das dem Griechischen entstammende Wort Äon (αιών) steht allgemein für den Begriff des Zeitalters und erscheint etwa in der Theologie gleichermaßen als „die vergangene Zeit, d. Vergangenheit, d. graue Vorzeit, die sich in Endlosigkeit verlieren kann“, wie auch als „Zeitabschnitt, d. Weltalter [...] d. gegenwärtige [...] dem zukünftigen entgegenges.“ (Griechisch-deutsches Wörterbuch zu den Schriften des Neuen Testaments und der frühchristlichen Literatur 1988, S. 51f.). Die Bestimmtheit des Demonstrativpronomens „dieses“ in Celans Gedicht legt eine Interpretation im Sinne eines Zeitabschnittes und gegenwärtigen Weltalters nahe. Gleichwohl schwingt die Konnotation des Äons als Ewigkeit und somit als ein Fortbestehen, als eine Form der Kontinuität des ursprünglichen Erzitterns im Kontext des Gedichtes mit.

Grauen: Der gesellschaftliche Druck lastet weiter, trotz aller Unsichtbarkeit der Not heute.⁸² Diese zu ästhetisieren hieße, den Verblendungszusammenhang zivilisatorisch-barbarischer Verstricktheit zu negieren oder ihn doch zumindest zu trivialisieren. Im Schweigen, das als Leerstelle, wie in den anderen untersuchten Gedichten, so auch in *Welchen der Steine du hebst* als implizierte Aufforderung an die Position ebensolcher Ästhetisierung tritt, wird der Leser selbst, wie im theoretischen Teil dieser Untersuchung dargelegt wurde, nicht bloß zum sinnkonstituierenden, sondern gleichermaßen zum aktiv erinnernden Subjekt, zu einem Subjekt, das erinnert, ohne der Versuchung zu erliegen, dem Verderben zu danken. Anders ausgedrückt: Wenn die Worte, *weil* sie dem Verderben danken, durch die Stimmen der Gedichte nicht ausgesprochen werden können, ohne dabei jene von Celan kritisierte „Singdrossel-Perspektive“⁸³ einzunehmen, so liegt es an ihm, dem Leser, die hierdurch entstehenden Leerstellen derart zu füllen, dass der Akt des Erinnerns sich nicht auf bloße ästhetizistisch-rezeptive Passivität beschränkt. Paul Celans Aufforderung „Lesen Sie! Immerzu nur lesen, das Verständnis kommt von selbst“⁸⁴ darf vor diesem Hintergrund nicht bloß als hermeneutische „Anleitung“ zum Verstehen, zur Interpretation der Gedichte gelesen werden, sondern impliziert gleichermaßen den Auftrag, im Akt des Lesens zu verstehen und im Verstehen *aktiv* zu erinnern.

Etwaige „schweigende“ – und doch zugleich beredte – Leerstellen ergeben sich hierbei nicht nur auf der bislang untersuchten Ebene des literarischen Motives des Schweigens, der Stille und des Verstummens, sondern können zugleich auch auf der Performanz-Ebene der Gedichte als Phänomene semantischer und syntaktischer Absenz nachvollzogen und folglich analysiert werden. Ihre Form und Funktion zu untersuchen und diese vor dem Hintergrund des Diskurses über die Möglichkeit und Notwendigkeit einer Lyrik nach Auschwitz zu verorten, ist Gegenstand der beiden nachfolgenden Kapitel dieser Arbeit.

4.2. Schweigen als Phänomen semantischer Absenz

Nachdem Formen des Schweigens, der Stille und des Verstummens bislang maßgeblich auf der Motivebene der behandelten Gedichte untersucht wurden, so finden sich zahlreiche Variationen sprachlicher Absenz auch auf der Performanz-Ebene des Gedichtes. Zum Zwecke der Unterscheidbarkeit der Phänomene soll nachfolgend zwischen semantischer Absenz und syntaktischer Absenz unterschieden werden. Grundsätzlich gilt dabei, wie

⁸² Adorno 2013, S. 90.

⁸³ Celan, zit. nach Gellhaus 1995, S. 304.

⁸⁴ Chalfen 1979, S. 7.

bereits zu Beginn der vorliegenden Arbeit festgestellt wurde, dass im Falle sprachlicher Absenzen der „Möglichkeit, daß durch nichts etwas gesagt wird“⁸⁵ Ausdruck verliehen werden kann, dass das Schweigen und Verstummen also eine geradezu deiktische Funktion erfüllt: Es deutet durch die Abwesenheit des Sprechens, der sprachlichen Codierung, auf eine Sache oder einen Sachverhalt hin, den zu beschreiben die Worte fehlen. Im Falle semantischer Absenz bedeutet dies, dass tatsächlich das Wort als „solches“ fehlt. Die denotative Bedeutung des Wortes drückt das, was gesagt werden soll, nur derart unzureichend aus, dass das Gemeinte sich nur aus der Konnotation des Gesagten, aus Andeutungen und Präsuppositionen erschließen lässt. Diese treten abermals als Leerstellen in Erscheinung, die „als ‚Pausen des Textes‘ [...] nichts [sind]; doch diesem ‚nichts‘ entspringt ein wichtiger Antrieb der Konstitutionsaktivität des Lesers.“⁸⁶ Bereits die Diskussion über die begriffliche Bezeichnung des fabrikmäßig organisierten und durchgeführten Genozids an den europäischen Jüdinnen und Juden wahlweise als Shoah, Holocaust oder eben Auschwitz⁸⁷ bringt die Unzulänglichkeit der Sprache angesichts der Singularität der Tötungsfabriken und dem, was in ihnen geschah, an den Tag.

Etwaige Leerstellen durch Phänomene semantischer Absenz finden sich im Werke Paul Celans in vielerlei Hinsicht. Schon in dem bereits im Hinblick auf seine Motive des Schweigens untersuchten Gedicht *Engführung* lässt sich eine Vielzahl derartiger Absenzphänomene nachweisen, auf die ich im Folgenden vertiefend eingehen werde. So fehlt

⁸⁵ Schmitz 1990, S. 24.

⁸⁶ Iser 1984, S. 302.

⁸⁷ Ein geeigneter Überblick über die verschiedenen Begriffe und die jeweiligen semantischen Differenzen findet sich bei Ruth Vogel-Klein (2010, S. 8ff.; Hervorh. B.M.): „Heutzutage werden mehrere Begriffe für die Vernichtung der europäischen Juden verwendet: Judenverfolgung, Judenvernichtung, Holocaust, Shoah/Shoa und Auschwitz. Mit der Metonymie ‚Auschwitz‘ wird die Welt der Lager und die Vernichtungspolitik bezeichnet, und [...] gleichzeitig auf die ökonomische Ausbeutung und Vernichtung durch Arbeit der Häftlinge verwiesen. [...] Zu ‚Holocaust‘: Nach der Ausstrahlung des amerikanischen Filmes *Holocaust* im Jahre 1979 begann dieser Begriff, ausgehend von den USA, sich im deutschen Sprachraum durchzusetzen. Die Etymologie, die auf ein religiöses Brandopfer zurückweist, bei dem das Opfer verbrannt wurde, geht in eine extrem problematische „sinnstiftende“ und religiöse Richtung. Diese Etymologie wird jedoch im Prinzip kaum als Sinngrundlage für die Bedeutung des Begriffs ‚Holocaust‘ herangezogen. Der Begriff ‚Shoah‘ ist seit dem gleichnamigen Film Claude Lanzmanns (1985) in den Sprachgebrauch gelangt, mehr noch in Frankreich als in Deutschland. Die Polemik des Philosophen und Bibel-Übersetzers Henri Meschonnic gegen dieses Fremdwort ‚Shoah‘, das Naturkatastrophe, bzw. Zerstörung bedeutet und durch seine Unverständlichkeit Mythisierungen Vorschub leisten kann, ist nicht unberechtigt.“ Im Hebräischen bzw. Jiddischen existiert zudem der im deutschen Sprachraum jedoch weitgehend unbekannt Begriff „Hurban“ bzw. „Churban“, der historisch-theologisch auf die Vernichtung des Ersten Tempels durch Nebukadnezar bzw. die Vernichtung des Zweiten Tempels durch Titus anspielt (vgl. ebd.). Gleichwohl sollen – im Bewusstsein der grundsätzlichen Problematik aller Begriffe – in der vorliegenden Untersuchung die Termini „Shoah“ und „Auschwitz“ zur Bezeichnung der Vernichtungslager sowie der nationalsozialistischen Vernichtungspolitik in einem engeren Sinne herangezogen werden.

etwa, anders als in dem in Kapitel 3 benannten Gedicht Ruth Klügers, in dem schon der Titel „Auschwitz“⁸⁸ explizit auf den Ort des Geschehens verweist, das nachfolgend mit den Mitteln der Lyrik näher beschrieben wird, in Celans *Engführung* eine Konkretisierung des Ortes, der Zeit und des Geschehens, von dem im Verlauf des Gedichtes die Rede ist. Im Sinne der von Wolfgang Iser beschriebenen Funktion von Leerstellen als „ausgesparte Anschließbarkeit der Textsegmente“, die die „erwartbare Geordnetheit des Textes unterbrechen“⁸⁹ ist von Auschwitz weder als lyrisch-textueller Repräsentation des tatsächlichen, außerliterarischen Ortes noch als pars pro toto für die Gräueltaten der Shoah die Rede. Das Denotat „Auschwitz“ tritt so erst gar nicht in Erscheinung; an seiner statt setzt der Text ein Wissen um den Ort, um den es sich handelt, bereits in den ersten Strophen voraus und negiert zugleich in einer augenfälligen *Correctio* dessen Namenhaftigkeit:

VERBRACHT ins
Gelände
mit der untrüglichen Spur:

Gras, auseinandergeschrieben. Die Steine, weiß,
mit den Schatten der Halme:
Lies nicht mehr – schau!
Schau nicht mehr – geh!

Geh, deine Stunde
hat keine Schwestern, du bist –
bist zuhause. [...].

[...]

Der Ort, wo sie lagen, er hat
einen Namen – er hat
keinen. Sie lagen nicht dort. Etwas
lag zwischen ihnen. Sie
sah nicht hindurch [...] ⁹⁰

Mit Blick auf die bereits dargelegte Interpretation Peter Szondis, das „Gelände / mit der untrüglichen Spur“ als Text-Gelände zu begreifen, in dem „Tod und Schatten herrschen – die Toten und ihr Gedächtnis“⁹¹, lässt sich nunmehr Folgendes konstatieren: Das Gelände, das im weiteren Verlauf des Gedichtes trotz seiner hermetischen Qualität als Vernichtungslager – oder besser als Erinnerungslandschaft an ein solches – erkennbar wird,

⁸⁸ Klüger 2016, S. 45.

⁸⁹ Iser 1984, S. 302.

⁹⁰ Celan 2005, S. 113.

⁹¹ Szondi 1980, S. 51.

ist infolge der Kontraktion „ins“ – bestehend aus der Präposition „in“ und dem bestimmten Artikel „das“ – als bekannt vorauszusetzen. Das „Verschweigen“ der genaueren Lokalität hat hier folglich eine implikatorische Qualität gemäß der Grice’schen Implikaturtheorie: Gerade weil davon auszugehen ist, dass das Gelände dem Leser nicht unbekannt ist, muss es als solches zunächst nicht explizit bezeichnet werden.⁹² Die Spur des Geländes, das gleichwohl bereits Erinnerungstext geworden ist („Gras, auseinandergeschrieben“), ist untrüglich: Es besteht kein Zweifel an dem, was hier passiert ist. Der Verzicht auf das explizite Denotat „Auschwitz“ – verstanden abermals als Metonymie für die Gesamtheit der Vernichtungslager und nicht als ausschließliche Bezeichnung für den konkreten Standort des Konzentrations- und Vernichtungslagers im polnischen Oświęcim – ergibt sich also aus ebenjener Untrüglichkeit der Spur, die dem historischen Erinnern, zu dem der Leser als sinnkonstituierendes Subjekt aktiv beiträgt, eingedenk ist.

Gleichwohl verzichtet Celans *Engführung* nicht vollständig auf die weitere Konkretisierung des Ortes. Dessen Attribution als Ort des Todes und der Vernichtung vollzieht sich in der dritten Strophe des Gedichtes: die „schwesternlose“ Stunde meint die letzte Stunde, die Stunde der Auslöschung und des Verstummens der Gemarterten. Wer in dieses Gelände, dessen erinnertes Bild der Text selbst ist, verbracht wurde, ist des Todes. Die Stunde, die „keine Schwestern“ hat, kann dabei durchaus als Euphemismus begriffen werden, jedoch nicht im Sinne ideologisch motivierter Beschönigung – wie es etwa im NS-Vokabular der „Euthanasie“ oder der „Abfertigung“ der Fall ist –, sondern im Sinne der Unsagbarkeit des Geschehenen. Weil der Schrecken der Vernichtungslager sich – zumal mit den Worten eines poetischen Ästhetizismus – nicht in Worte fassen lässt, ohne dabei abermals der Gefahr zu erliegen, sich in jene, die Opfer verhöhnende, „Singdrossel-Perspektive“⁹³ zu begeben, verweist der verwendete Euphemismus hier gerade auf die Insuffizienz sprachlicher Ausdrucksfähigkeit nach Auschwitz.

Der Ort, an dem „sie lagen“, hat zugleich einen Namen und hat doch keinen. Nicht nur wird an dieser Stelle des Gedichtes die offenkundige Paradoxie gleichzeitiger Namenhaftigkeit und Namenlosigkeit nicht aufgelöst; selbst das Personalpronomen „sie“ bleibt unspezifisch. Auch hier lässt sich annehmen, dass der Leser es mit einem Fall literarischer Implikatur zu tun hat. Der Text setzt abermals das Wissen darüber, um wen es sich bei jenem „sie“ handeln könnte, seitens des Lesers voraus. Er, der Leser selbst, hat sodann die entstehende Leerstelle zu „füllen“ und sich aktiv die Gruppe, die mit ebenjenem „sie“

⁹² Vgl. Grice 2004, S. 44f.

⁹³ Celan, zit. nach Gellhaus 1995, S. 304.

gemeint sein könnte, zu vergegenwärtigen, diese also in einem Akt des aktiven Erinnerns nicht dem Vergessen anheimfallen zu lassen. Die möglichen Folgen eines solchen, potentiellen Vergessens zeigt der Text sodann in der nachfolgenden Strophe auf:

Der Ort, wo sie lagen, er hat
einen Namen – er hat
keinen. Sie lagen nicht dort. Etwas
lag zwischen ihnen. Sie
sahn nicht hindurch [...].⁹⁴

Es stellt sich die Frage, warum jener Ort, von dem hier die Rede ist, einen Namen und doch zugleich keinen Namen hat, warum jenes „sie“, das nicht weiter konkretisiert wird, zugleich an ebenjenem Ort liegen und doch nicht an ihm liegen kann. Die Antwort kündigt sich in jenem „Etwas“ an, das „zwischen ihnen“ lag. Dieses „Etwas“ beginnt in der übernächsten Strophe des Gedichtes als Stimme zu sprechen und sich folglich selbst zu konkretisieren:

Ich bins, ich,
ich lag zwischen euch, ich war
offen, war
hörbar, ich tickte euch zu, euer Atem
gehörte, ich bin es noch immer, ihr
schläft ja.⁹⁵

Auch hier weist das sprechende „Etwas“ eine starke Polyvalenz auf, die sich insbesondere in der Tätigkeit ebendieses „Etwas“ zeigt: Es tickte jenen, die dort lagen, zu, befahl ihnen gewissermaßen deren Atem; es ist noch immer da, während jene, die dort lagen nunmehr schlafen – also im euphemistischen Sinne *entschlafen* sind, tot sind. Peter Szondi verweist hierbei auf die sprachgeschichtliche Mehrdeutigkeit des Wortes „ticken“, das

an dieser Stelle ebensowohl [!] [meint], was es heute heißt, wie auch ‚berühren‘; ‚ticken‘ will beides zugleich sagen, weil beides hier in eins fällt. Was *zwischen ihnen* liegt, *offen* und *hörbar* in dieser letzten Stunde (*deine Stunde / hat keine Schwestern, I*), ist nichts anderes als Zeit, die kommt, die *tickt*, jene, die sie anspricht, mit sich fortreißen will.⁹⁶

Die infolge der semantischen Absenz vorliegende Unbestimmtheit sowohl des Personalpronomens „sie“, als auch die Namenlosigkeit des Ortes sind folglich die unmittelbare Konsequenz der tickenden, voranschreitenden Zeit, die die Erinnerung an all dies mit sich

⁹⁴ Celan 2005, S. 113.

⁹⁵ Ebd., S. 114.

⁹⁶ Szondi 1980, S. 66.

fortreibt, die jene, die dort lagen, wie auch den Ort, an dem sie lagen, dem Vergessen anheimfallen lässt. Da der Text des Gedichts selbst die Erinnerung ist, die hier thematisiert wird, ist die Absenz des Wortes zugleich die Absenz von Existenz selbst. Diese wird auf der Ebene des Poems negiert; das Entschlafen der zu erinnernden Figuren ist identisch nicht bloß dem realen Tod der Menschen in den Vernichtungslagern, sondern auch mit dem metaphorischen Tod der Erinnerung an sie. Schweigen, verstanden als Ausdruck semantischer Absenz, kommt an dieser Stelle in seiner Bedeutung also durchaus jenem Schweigen gleich, das auf der Ebene der motivischen Untersuchung der *Engführung* in Kapitel 4.1 als ein für die notwendige Erinnerung „giftiges“ und „lebensbedrohliches“ Schweigen charakterisiert wurde.

Dementgegen stellt Paul Celan am Ende des Gedichtes eine dieser Auffassung widersprechende Form der semantischen Absenz, nämlich eine, die, wie bereits auf der Motivebene konstatiert wurde, das „äußerste Entsetzen durch Verschweigen sagen [will]“⁹⁷, die also gerade in der Unbeschreibbarkeit und Unsagbarkeit dessen, was sich ereignet hat, nach Worten ringt, ohne dass sie diese zu finden vermag. Semantische Absenz konstatiert sich hierbei nicht nur in der Verwendung zunächst unerschließbarer Neologismen und Chiffren, wie sie sich nahezu im gesamten Spätwerk des Autors finden; auch der Rückgriff auf regionalsprachliche Lexeme erschwert wiederholt das Verständnis des Gedichts und ermöglicht zugleich einen komplexeren Deutungsansatz. So heißt es in einer der letzten Strophen der *Engführung* weiter:

In der Eulenflucht, beim
versteinerten Aussatz,
bei
unsern geflohenen Händen, in
der jüngsten Verwerfung,
überm
Kugelfang an
der verschütteten Mauer:

sichtbar, aufs
neue: die
Rillen, die

Chöre, damals, die
Psalmen. Ho, ho-
sianna.⁹⁸

⁹⁷ Adorno 1972, S. 477.

⁹⁸ Celan 2005, S. 117.

Schon der Begriff der Eulenflucht offenbart eine abermalige Polyvalenz: Eulenflucht, das meint zum einen aus sprachhistorischer Perspektive „das dreieckige loch unter der giebelspitze des hauses, wo die eule ihren aus und eingang hat“⁹⁹, stellt also einen Verweis auf das Spitzdach eines Gebäudes dar. Die im weiteren Verlauf der Strophe dargebotenen Verweise auf die Architektur eines Konzentrations- und/oder Vernichtungslagers, etwa durch den Begriff des Kugelfangs, lassen durchaus eine Deutung im Sinne der Spitzdachkonstruktionen der Lagerbaracken zu, ohne diese jedoch abschließend zu affirmieren. Zugleich meint Eulenflucht im norddeutschen Sprachgebrauch die Abenddämmerung¹⁰⁰, ist also ebenso als genauere Bestimmung des zeitlichen Kontextes zu verstehen. Eine derartige Interpretation wird durch die Formulierung der „jüngsten Verwerfung“ gestützt, die abermals das Geschehene als einen Zeitpunkt – respektive als einen „Riß im gleichmäßigen Fluß der Zeit“¹⁰¹ – meint, wie ihn bereits Gadamer in seiner Interpretation von *Wegbeizt* konstatiert. Da der Text der *Engführung* selbst jedoch als Erinnerungslandschaft verstanden werden muss, schließen sich temporale und lokale Deutung der Textstelle nicht wechselseitig aus, sondern bedingen einander. Die „verschüttete Mauer“ synthetisiert beide Interpretationsansätze: Sie begrenzt den durch das Gedicht memorierten Erinnerungsraum des Lagers lokal und ist zugleich verschüttet, weil sie aufgrund der temporalen Distanz dem Vergessen anheimzufallen droht.

Dem Ringen um die adäquate Sprache verleihen indes die Formulierungen vom „versteinerten Aussätz“¹⁰², von der „Eulenflucht“ und von der „jüngsten Verwerfung“ Ausdruck. Aussätzig sind, folgt man der Interpretation Szondis, „[d]ie Juden, [die] so oft in ihrer langen Geschichte von den Völkern, unter denen sie lebten, *verworfen*, wie *Aussätzige* behandelt [wurden].“¹⁰² Der versteinerte Aussätz beschreibt also metaphorisch die soziale Exklusion der Jüdinnen und Juden infolge der antisemitischen Weltanschauung, die in den Vernichtungslagern ihren eliminatorischen Kulminationspunkt fand und impliziert hierbei durch den Verweis auf das semantische Feld der Krankheit das zunehmende Schwächerwerden der „Aussätzigen“ in den Lagern infolge der Vernichtung durch Arbeit. Die Unsagbarkeit jenes Vernichtungsstrebens findet seinen Ausdruck in der – wie schon im Falle der „letzten Stunde“ – euphemistischen Umschreibung als „jüngste Verwerfung“, die zugleich eine Vielzahl früherer „Verwerfungen“ impliziert und damit zumindest indirekt auf vorausgegangene, wenngleich nicht unbedingt eliminatorische Formen der

⁹⁹ Deutsches Wörterbuch v. Jacob und Wilhelm Grimm. Dritter Band 1862, S. 1194.

¹⁰⁰ Vgl. Duden. Das große Wörterbuch der deutschen Sprache 1999, S. 1121.

¹⁰¹ Gadamer 1986, S. 111.

¹⁰² Szondi 1980, S. 99.

Verfolgung des Diasporajudentums bezugnimmt. Gleichwohl darf auch hier der Euphemismus nicht als Mittel zur Beschönigung verstanden werden; er bringt vielmehr dessen Singularität zum Ausdruck, indem er sich eines verwandten semantischen Feldes bedient, das den Bedeutungsgehalt des Denotats verschweigt und doch deiktisch auf dieses verweist. Auschwitz selbst wird folglich in Ermangelung von Begriffen und Konzepten, die das Grauen in Worte fassen könnten, als „jüngste Verwerfung“ bezeichnet. Dieses „Schweigen“ im Sinne einer Insuffizienz der Sprache selbst ist jedoch gerade kein ideologisches „Verschweigen“, das als Schlussstrich verstanden werden will. Es verweist in seinem steten Ringen um das adäquate Wort gerade auf den Versuch des Sprechenswollens, des Zeugnisablegens, dem die poetologische Selbstreflexion als Wesensmerkmal dabei stets schon eingeschrieben ist.

4.3. Schweigen als Phänomen syntaktischer Absenz

Auch auf dem Feld der Syntax lassen sich in der Lyrik Paul Celans Motive des Schweigens, genauer: des Verstummens, des ab- und unterbrechenden Sprechens, beobachten. Gerade auf dem Gebiet der syntaktischen Absenz zeigt sich dabei die symbiotische Beziehung von Sprechen und Schweigen, Sprache und Sprachlosigkeit, besonders deutlich. So konstatiert Peter Burke, dass bereits „[j]eder Sprechakt [...] eine momentane Überschneidung des Gesagten und des Ungesagten [sei].“¹⁰³ Dies gilt insbesondere für Phänomene mündlicher Kommunikation, aber auch für Literatur, dort, wo sie Situationen solcher Kommunikation mimetisch abbildet oder sie auf der innerliterarischen Ebene neu schafft. Syntaktische Absenzen, wie sie sich etwa im Falle von Ellipsen äußern, sind dabei keinesfalls als bloße „Mangelercheinung von einer Normalform abzuheben“ und als „unvollständige Oberflächenphänomene“¹⁰⁴ zu deklarieren, sondern vielmehr als Phänomene aktiver Bedeutungskonstruktion zu verstehen. Apel, Corr und Ullrich verweisen daher auf etwaige Konzepte des Schweigens als „*Schweige-Handlungen*, *Schweigen als indirektem Sprechakt*, der *Performativität des Schweigens* oder gar einer *Sprechakttheorie des Schweigens*.“¹⁰⁵ Wie schon im Falle semantischer Absenzphänomene lässt sich also auch das Schweigen und Verstommen in Form syntaktischer Absenz als deiktischer Verweis, als „ein bewußter, performativer Ausdruck von etwas“¹⁰⁶, verstehen.

¹⁰³ Burke 1994, S. 65.

¹⁰⁴ Apel/Corr/Ullrich 2013, S. 97.

¹⁰⁵ Ebd., S. 102; Hervorh. im Original

¹⁰⁶ Benthien 2002, S. 196.

Diese Form des Schweigens tritt in der Lyrik Paul Celans nicht selten dort zutage, wo dem Sprechenden die Stimme im Angesicht der Barbarei versagt oder im ureigentlichen Sinne des Wortes erstirbt. Dass es sich hierbei nicht um ein bloßes Oberflächenphänomen handelt, sondern um einen Verweis auf den existenziellen Status des Gedichtes selbst, das stets „unter dem Neigungswinkel seines Daseins, dem Neigungswinkel seiner Kreatürlichkeit spricht“¹⁰⁷, macht nicht zuletzt Celan selbst in seiner Meridian-Rede deutlich, auf die hier noch einmal verwiesen sei:

Gewiß, das Gedicht – das Gedicht heute – zeigt, und das hat, glaube ich, denn doch nur mittelbar mit den – nicht zu unterschätzenden – Schwierigkeiten der Wortwahl, dem rapideren Gefälle der Syntax oder dem wacheren Sinn für die Ellipse zu tun, das Gedicht zeigt, das ist unverkennbar, eine starke Neigung zum Verstummen.¹⁰⁸

Das plötzliche Abbrechen des Gedichtes – und mag es auch durch ein Wieder-Einsetzen des Sprechens abermals aufgehoben werden – macht diesen Neigungswinkel der Existenz des Poems stets von Neuem kenntlich. Gerade die Wechselseitigkeit von Redeabbruch und erneutem Sprechen findet sich in einer Vielzahl von Gedichten. Der vorausgehend bereits wiederholt untersuchten *Engführung* sei an dieser Stelle daher das syntaktische wie inhaltliche Parallelen aufweisende Gedicht *Tübingen, Jänner* aus dem Band *Die Niemandsrose* zur Seite gestellt:

Käme,
käme ein Mensch,
käme ein Mensch zur Welt, heute, mit
dem Lichtbart der Patriarchen: er dürfte,
spräche er von dieser
Zeit, er
dürfte
nur lallen und lallen,
immer-, immer-
zuzu.
(„Pallaksch. Pallaksch.“)¹⁰⁹

Unverkennbar ist auch hier die Wiederholung der stets verstummenden und dann aufs Neue ansetzenden Überlegung „Käme (ein Mensch...)“, die an das „Kam, kam, / kam ein Wort, kam, / kam durch die Nacht, / wollt leuchten, wollt leuchten“¹¹⁰ aus der *Engführung* erinnert. Steht in letzterer noch das Wort selbst, gewissermaßen als fehlschlagender,

¹⁰⁷ Celan 2012, S. 80.

¹⁰⁸ Ebd., S. 79.

¹⁰⁹ Celan 2005, S. xx

¹¹⁰ Ebd., S. 114.

performativer Schöpfungsakt innerhalb des geschriebenen Erinnerungsgelände im Vordergrund, so rückt *Tübingen, Jänner* nun jenen Menschen, der von den zu erinnernden Zeiten spricht, in den Fokus und präzisiert gleichsam die Vorstellung davon, auf welche Art ein solches Sprechen zu erfolgen habe.

Das elliptische Verstummen und anschließende Wieder-Sprechen tritt dabei in beiden Texten nicht nur auf der Performanzebene des Textes in Erscheinung, sondern wird zugleich auch inhaltlich aufgegriffen. Wird in der *Engführung* die tröstende Qualität des Wortes, das ja zum feuchten Auge gehen soll, negiert, so erhebt *Tübingen, Jänner* den Anspruch, dass ein Sprechen „von dieser Zeit“ nur „lallend“ möglich sei. Dieses wird gleichsam verstanden als ein „mit ungelinker zunge und undeutlich sprechen“, als „ein kindisches, abgebrochenes lallen“ wie auch als das „gebrochene reden eines ausländers [...]“. ¹¹¹ Allen Definitionsansätzen ist dabei der Gedanke sprachlicher Insuffizienz gemein. Insuffizient ist die Sprache in Celans Gedicht jedoch nicht bloß aufgrund der Unfähigkeit ihrer Sprecher, sondern aufgrund der Insuffizienz *der Welt selbst*, über die zu sprechen hier versucht wird und die letztlich die Sprache verschlägt.

Weil das Geschehene sich seiner Darstellbarkeit durch die Sprache entzieht, kann diese nur durch ihre eigene Zerrüttung auf jenes unsagbare Geschehene verweisen. Mit diesem Bruch zwischen Signifikat und Signifikant, der bereits in Kapitel 3 der vorliegenden Untersuchung als Phänomen der literarischen Moderne ¹¹² dargelegt wurde, geht sogleich ein Bruch zwischen dem Sprechenden Subjekt und seiner Umwelt einher. So verweist das Deutsche Wörterbuch neben den obengenannten Bedeutungen des Wortes „lallen“ auch auf „das stammeln eines trunkenen oder geistig zurückgebliebenen.“ ¹¹³ Es impliziert also geradezu den Zustand geistiger Unzurechnungsfähigkeit, ein Gedanke, den Teubner in ihrer Celan-Analyse aufgreift: „Und auch ‚Pallaksch‘ ist ein Wahn-Wort: ein Neologismus des kranken Hölderlin. Wie das im Gedicht vorhergehende Hölderlin Zitat ist es mit Anführungszeichen als solches gekennzeichnet.“ ¹¹⁴ Das performative Lallen des Gedichtes, seine sprachliche Insuffizienz und die Referenz auf den Hölderlin-Neologismus verweisen also gleichermaßen auf die Unmöglichkeit des lyrischen Ichs, sich in einer solchen Welt einzurichten, gar bloß in ihr zu Leben, ohne den Verstand zu verlieren. Nicht nur im Wahn-Wort, sondern auch in der syntaktischen Form des Sprechens wie auch der Sprachlosigkeit, die sich in den Enjambements und Anaphern manifestiert, zeigt sich die

¹¹¹ Deutsches Wörterbuch v. Jacob und Wilhelm Grimm. Sechster Band 1885, S. 82.

¹¹² Vgl. Krammer 2003, S. 53.

¹¹³ Deutsches Wörterbuch v. Jacob und Wilhelm Grimm. Sechster Band 1885, S. 82.

¹¹⁴ Teubner 2012, S. 245.

Unmöglichkeit exakter sprachlicher Repräsentation des Geschehenen wie auch die Reaktion des zu adäquatem sprachlichen Ausdruck unfähig gewordenen lyrischen Ichs auf das widerfahrene Leid. Sein immer wieder abbrechendes und neu ansetzendes Reden ist als „lautlose[r] Schrei [...] die Reaktion auf das große Leid.“¹¹⁵

Die Welt nach Auschwitz, in die das lyrische Ich geworfen wurde, ist, so ein anderer Gedichttitel Celans, eine „nachzustotternde Welt“, eine, der die historischen Verhältnisse, wie es im Gedichttext heißt, „eingejännert“¹¹⁶ sind – ein direkter Verweis auf Celans Meridian-Rede: „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?“¹¹⁷ Ebenjener 20. Jänner, der in der Sekundärliteratur gleichermaßen als Anspielung auf den Beginn von Büchners *Lenz* wie auch auf die Wannsee-Konferenz vom 20. Januar 1942 verstanden wird, macht dabei aber gerade nicht die versuchte Vernichtung des europäischen Judentums zum expliziten Gegenstand der Gedichte, sondern verlegt ebenjene „Konfrontation mit Tod und Unmenschlichkeit in den Prozess der Sprache hinein[...]“¹¹⁷ Mit Blick auf die syntaktische Struktur der Gedichte ließe sich gar sagen, er schleiche sich zwischen die Zeilen und Worte und sei gerade dort präsent, wo er als wortloses Schweigen und Verstummen ebenjener Gräuelpredigten eingedenk ist.

Celans Gedicht *Chymisch*¹¹⁸, das in Anbetracht des heutigen Wissens über die Vernichtungsmaschinerie in den Todeslagern deutlich weniger hermetisch als viele zeitgleich entstandene Texte und in Teilen fast schon „konkret“ wirkt, macht diesen Zusammenhang besonders eindrücklich deutlich. Der Gedichttitel, der zugleich als ältere Schreibweise des Adjektives „chemisch“ verstanden werden kann, wie auch als Anspielung auf den Begriff der Alchemie, „in which earlier German aspirations to wealth were pursued via a dangerous combination of technology and misplaced religious fervor“¹¹⁹, verweist bereits auf die Ursache ebenjenes Verstummens, die sodann in der ersten Strophe als zynische Verkehrung einer Redensart thematisiert wird:

Schweigen, wie Gold gekocht, in
verkohlten
Händen.¹²⁰

¹¹⁵ Buber 1949, S. 110.

¹¹⁶ Celan 2005, S. 321.

¹¹⁷ Waldschmidt 2011, S. 148.

¹¹⁸ Celan 2005, S. 134.

¹¹⁹ Clarke 2014, online.

¹²⁰ Celan 2005, S. 134.

„Die Chymie, so heißt es bei Teubner, „ist die Wissenschaft, natürliche Körper in ihre Bestandteile aufzulösen und diese zu neuen Produkten zusammenzusetzen. Schweigen ist aus den Todesfabriken der Nationalsozialisten hervorgegangen. Das Schweigen ist es auch, in dem die Toten bewahrt werden.“¹²¹ Diesem gewissermaßen historischen Schweigen der Opfer, das unter Einbeziehung des Titels ein chemisch generiertes Schweigen ist, ein Schweigen, das durch die Reaktion von Zyklon-B mit Atemflüssigkeit als Atemkristall „in wahrhaft realem Sinne ‚den Atem verschlägt‘“¹²², setzt Celans Gedicht das performative Verstummen des Erinnerens entgegen:

Alle die Namen, alle die mit-
verbrannten
Namen. Soviel
zu segnende Asche. Soviel
gewonnenes Land
über
den leichten, so leichten
Seelen-
ringen.

[...]

Schweigen, wie Gold gekocht, in
verkohlten, verkohlten
Händen.
Finger, rauchdünn. Wie Kronen, Luftkronen
um – –¹²³

Die verkohlten Hände aus der eröffnenden Strophe des Gedichtes, die das Schweigen in sich halten, sind verkohlt, weil sie verbrannten. Verbrannt sind den nachfolgenden, präzisierenden Strophen zufolge gleichermaßen die Namen all jener, die „mit-/verbrannten“ und die nun Asche sind: Das Gedicht rekurriert hier vor seinem historischen Hintergrund auf die Verbrennungsöfen der Vernichtungslager¹²⁴; es erinnert an die „verbrannten Namen“ derer, die im Lagersystem selbst lediglich Nummern waren und gibt ihnen dennoch im Moment ihrer endgültigen Vernichtung jenes Stück Identität zurück, das das Lagersystem selbst ihnen verweigerte: einen Namen – wenngleich einen, der verbrannte! Er ist verbrannt, aber er ist, nun, da er zu Asche geworden ist, zu segnen; er wurde verwandelt

¹²¹ Teubner 2012, S. 27.

¹²² Ebd., S. 16.

¹²³ Celan 2005, S. 134.

¹²⁴ Eine umfassende Analyse der „Vernichtungsarchitektur“ von Auschwitz sowie der organisatorischen Planung und Durchführung des Massenmordes an den europäischen Jüdinnen und Juden findet sich in Pressac 1995: *Die Krematorien von Auschwitz*.

vom bloßen Namen zum „Seelenring“, zu einer metaphysischen Entität, die gleichwohl noch im Moment des Aufsteigens als Rauch¹²⁵ aus den Schornsteinen der Verbrennungsöfen mit den irdischen Dingen, dem Grauen des alltäglichen Vernichtungsprozesses in den Lagern, untrennbar verhaftet bleibt.

Im Angesicht ebendieses Grauens ringt die Stimme des Gedichts nach Worten, sie gerät ins Stocken, bricht immer wieder ab und springt von Zeile zu Zeile, zumeist dann, wenn sie das Entsetzen der Lager in Worten zu benennen versucht. Gerade der Versuch der Darstellung des Verbrennens („mit-/ verbrannten / Namen“) und des Aufsteigens der Verbrannten als „Seelen-/ ringe“ markiert dieses Stocken deutlich auf der Performanzebene des Textes, der sodann nach einer Rekurrenz auf das „wie Gold gekocht[e]“ Schweigen in den „verkohnten Händen“ verstummt: „Finger, rauchdünn. Wie Kronen, Luftkronen / um – –“. Der Ellipse geht der Versuch voraus, den Vernichtungsprozess bildhaft fassbar zu machen, ihn mit Worten gewissermaßen zu präzisieren. Ist zunächst noch von den „verkohnten Händen“ die Rede, so wird der Ausdruck umgehend präzisiert, wenn nicht gar korrigiert. Nicht mehr von den verkohlten Händen ist die Rede, sondern nur noch von rauchdünnen Fingern, die die nächste Stufe des Eliminationsprozesses beschreiben. Was physisch an die Gemordeten zu erinnern vermochte, ist nunmehr schon in Rauch aufgelöst und folglich im Verschwinden begriffen. Der Versuch Form und Funktion ebenjener Rauchfinger näher darzulegen, ist zum Scheitern verurteilt, wie schon die eingeschobene Correctio „Wie Kronen, Luftkronen / um – –“ suggeriert, der das performative Verstummen des Gedichtes nachfolgt. Die hierdurch entstehende Leerstelle lässt im Wesentlichen zwei mögliche Deutungen ebenjenes „um“ zu. Entweder dieses fungiert als Präposition, der eine Konkretisierung dessen nachfolgen soll, „um“ wen oder was die „rauchdünnen Finger“ hier greifen – oder aber, „um“ verweist als Konjunktion auf einen möglichen nachfolgenden Finalsatz, dem also ein Sinn, ein Zweck ebenjener Geschehnisse immanent sein könnte. Ein solcher aber kann der Barbarei, die Auschwitz war, nicht entnommen werden. Das Gedicht ist an dieser Stelle folglich zum Schweigen verdammt.

Ein vergleichbares performatives Verstummen auf der Ebene der Syntax des Gedichts findet sich sodann auch in Celans gleichsam der *Niemandrose* entstammendem Poem *Zu beiden Händen*, das den Texten *Tübingen*, *Jänner* und *Chymisch* vorausgeht. *Zu beiden*

¹²⁵ Das Motiv der durch die Kamine der Verbrennungsöfen aufsteigenden und einer oftmals verweigerten Erlösung entgegenstrebenden Seelen findet sich vielfach in der Shoah-Literatur, so etwa im zynischen Kommentar des Lagerkommandanten in Celans Text *Todesfuge*: „[...] dann habt ihr ein Grab in den Wolken da liegt man nicht eng“ (Celan 2005, S. 40) oder in Nelly Sachs *O, die Schornsteine*: „Als Israels Leib zog aufgelöst in Rauch durch die Luft – / Als Essenkehrer ihn ein Stern empfing [...]“ (Sachs 1963, S. 9)

*Händen*¹²⁶ thematisiert sowohl das Grauen in den Lagern als auch die konkrete Erinnerungsleistung deutlich weniger explizit als seine nachfolgenden Gedichte. Gleichwohl thematisiert der Text das Phänomen der Abwesenheit des Sprechens mit Deutlichkeit. Diese Abwesenheit ist ihm sichtbar eingeschrieben, etwa dann, wenn zur tatsächlichen, numerischen Mitte des Gedichtes von jener „wandernde[n] leere[n] / gastliche[n] Mitte“ die Rede ist, die hier gewissermaßen zwischen den Zeilen des Gesagten liegt:

O diese wandernde leere
gastliche Mitte. Getrennt,
fall ich dir zu, fällst
du mir zu, einander
entfallen, sehn wir
hindurch:

Das
Selbe
hat uns
verloren,
das Selbe
hat uns
vergessen, das
Selbe
hat uns – ¹²⁷

Abermals wird hier die Abwesenheit des Sprechens als solche explizit – sprachlich – markiert und folgt somit einer Konzeption des Gedichtes, wie sie Celan selbst einst mit der Metapher des Sprachgitters beschrieben hat. Diese lässt es als zum Verstehen notwendig erscheinen, dass „zur Begegnung mit dieser geschichtlich einmaligen Erfahrung die gesamte Figur gesehen werden muß, da, komplementär zu den positiven Elementen, [...], auch die negativen Elemente der Sprache, die Leerstellen und von den Gittern eingeschlossenen, weißen Räume, mitsprechen.“¹²⁸ Auch Gellhaus affirmiert hier folglich

¹²⁶ Wie bereits das Motiv der durch die Kamine emporsteigenden Seelen oder Leiber der Gemordeten, so findet auch das Motiv der Hände – zumindest in der Lyrik Celans – wiederholt Verwendung. Sie werden dabei nicht selten mit dem Konzept einer sich aus sich selbst schöpfenden Welt verbunden. Die Hände selbst bleiben also, wie im Falle des hier zu untersuchenden Gedichts, passiv: „ZU BEIDEN HÄNDEN, da / wo die Sterne mir wuchsen, fern allen Himmeln, nah allen Himmeln [...]“ (Celan 2005, S. 129). Auch als Medium der Erinnerung treten Hände, genauer gesagt: ein einzelner Finger, in Celans Lyrik in Erscheinung, so etwa in der bereits untersuchten *Engführung*. Dort heißt es: „Jahre. / Jahre, Jahre, ein Finger / tastet hinab und hinan, tastet / umher: / Nahtstellen, fühlbar, hier / klafft es weit auseinander, hier / wuchs es wieder zusammen – wer / deckte es zu?“ (Ebd., S. 114). Der Finger tastet sich als erinnernder Gedanke über die vernarbte, auseinandergerissene und dann wieder neu zusammengenähte Oberfläche der erlebten, traumatischen Geschichte.

¹²⁷ Celan 2005, S. 129.

¹²⁸ Gellhaus 1995, S. 301.

ein Verständnis von Schweigen und Verstummen als ein beredtes, als eines, das die Lyrik durchdringt mit „der Scham der Kunst angesichts des wie der Erfahrung so der Sublimierung sich entziehenden Leids. Celans Gedichte wollen das äußerste Entsetzen durch Verschweigen sagen. Ihr Wahrheitsgehalt selbst wird ein Negatives.“¹²⁹ Das Gedicht selbst muss dabei, wie schon gezeigt wurde, gar nicht erst als Lyrik „über“ Auschwitz begriffen werden, da ihm Auschwitz als sinnbildlicher 20. Jänner immer schon eingeschrieben ist. Der Neigungswinkel der Existenz, von dem Celan in seiner Meridian-Rede spricht, kommt hier deutlicher noch als in anderen Gedichten zum Vorschein. Er ist zugleich nicht nur der Neigungswinkel des Gedichtes, sondern auch der Neigungswinkel eines sich hier selbst schreibenden und schaffenden lyrisches Ichs, welches durch jene „wandernde leere gastliche Mitte“ von einem „Du“ getrennt wurde. „Ich“ und „Du“¹³⁰ fallen einander zu und sind einander doch „entfallen“. Sie fallen einander zu, gerade weil sie getrennt wurden und sehen „hindurch“ durch die zuvor benannte „leere gastliche Mitte“, die zugleich als ein „Zwischen den Zeilen“ die numerische Mitte des Gedichts ist.

Auffällig ist hier die geradezu dialektische Konnotation ebenjener „schweigenden“ Mitte, die gleichermaßen wandernd und leer und doch auch gastlich zu sein scheint. Sie markiert als „leere Mitte“ eine Zäsur, die jedoch nicht bloß einen historischen Einschnitt zwischen zwei Epochen darstellt, sondern, sie „wandert“, bewegt sich mit dem sprechenden „Ich“ und dem von ihm angesprochenen „Du“, ist als fortschreitende und fortgeschriebene Zäsur auch in der Gegenwart des Gedichtes präsent. Sie ist ihm, dem geschichtsphilosophischen Denken Walter Benjamins folgend, eingedenk. Gleichwohl tritt ebendieses Eingedenk-Sein nicht als das Bild einer Vergangenheit in Erscheinung, das „mit jeder Gegenwart zu verschwinden droht, die sich nicht als in ihm gemeint erkannte“¹³¹, sondern es schreibt sich gerade als *Bild- und Sprachlosigkeit* in das kollektive Gedächtnis ein.

Davon ausgehend, dass sich das im Gedicht sprechende lyrische Ich durch das Gedicht selbst erst hervorbringt, dass also seine Existenz untrennbar mit der Existenz des Poems verknüpft ist, lässt sich das performative Verstummen in der letzten Strophe durchaus als

¹²⁹ Adorno 1972, S. 477.

¹³⁰ Die Verknüpfung zum gleichnamigen Hauptwerk Martin Bubers (1983) liegt hier nahe. So verweist auch Malinowski auf Celans poetologische Konzeption, die oftmals dem dialogischen Prinzip Bubers folgt: „Kommunikation ist demzufolge ein ‚Sich-in-Beziehung-Setzen‘: erst in der Kommunikation, d.h. in einer *Beziehung* stehend, nimmt der Mensch an der Wirklichkeit teil und damit an einem ‚Sein, das nicht bloß an ihm und nicht bloß außer ihm ist‘: ‚Wo keine Teilnahme ist, ist keine Wirklichkeit.‘“ (Malinowski 2014: 184) Mit dem Entfallen von „Ich“ und „Du“ im vorliegenden Gedicht entfällt das lyrische Ich auch aus der Teilnahme an der Welt und folglich der Wirklichkeit und dem Sein selbst: Es hört auf zu existieren.

¹³¹ Benjamin 1992, S. 143.

Antwort auf die im Rahmen der Debatte über Lyrik nach Auschwitz aufgeworfene Frage Theodor Adornos verstehen, die sich dialektisch nicht bloß aus dem perennierenden Leid, sondern gleichsam aus dem Schuldgefühl derer ergibt, die den Todeslagern entkamen¹³²:

Nicht falsch aber ist die Frage, ob nach Auschwitz noch sich leben lasse, ob vollends es dürfe, wer zufällig entrann und rechtens hätte umgebracht werden müssen. Sein Weiterleben bedarf schon der Kälte, des Grundprinzips der bürgerlichen Subjektivität, ohne das Auschwitz nicht möglich gewesen wäre: drastische Schuld des Verschonten. Zur Vergeltung suchen ihn Träume heim wie der, daß er gar nicht mehr lebte, sondern 1944 vergast worden wäre, und seine ganze Existenz danach lediglich in der Einbildung führte, Emanation des irren Wunsches eines vor zwanzig Jahren Umgebrachten.¹³³

Anders also als im vorgenannten Gedicht *Chymisch* verstummt das lyrische Ich des Poems nicht aufgrund der Ohnmacht sprachlicher Darstellungsweisen im Angesicht des Grauens der Vernichtungslager; vielmehr hört es hier selbst auf zu existieren. Was genau jenes „Selbe“ meint, von dem hier die Rede ist, lässt der Text unbeantwortet – es ist aber ein „Selbes“, das „Ich“ und „Du“ gleichermaßen betrifft und ebenso in gleichem Maße zum Verlieren und Vergessen ebenjener Instanzen auf der Ebene des Gedichts beiträgt. Die Überlegung drängt sich auf, dass an der Stelle des performativen Verstummens des Gedichts die dritte Stufe der zuvor angelegten Klimax (Verlieren – Vergessen – und eben- das, was verschwiegen wird) stehen könnte. Anstelle dieser Stufe tritt sodann das Schweigen als performatives Moment: Es wird zum Ausdruck des unmöglich gewordenen Seins, des unmöglichen Weiterlebens im steten Angesicht der Erfahrung der Barbarei.

An dieser Stelle schließt die Analyse zurück zu dem eingangs untersuchten Gedicht *Engführung*, dass ebenjenes dialektische Verhältnis von Schweigen und Zeugnisablegen am deutlichsten zum Vorschein bringt. Denn: Gleichwohl *wird* weitergelebt, weitergesprochen und auch weiterhin Zeugnis abgelegt. Aus dem Schweigen selbst erwächst die Möglichkeit eines abermaligen Sprechens, das sich sodann auch auf der Inhaltsebene des Textes manifestiert: Über der bereits verschütteten Mauer des Lagers, an denen der „Schussfang“ angebracht ist, werden die „Rillen“, die zugleich Spuren der Einschusslöcher und die Worte der „Chöre“ und der „Psalme“ der Gemarterten sind, wieder sichtbar. Sie werden sichtbar, weil die Worte selbst im Angesicht des unausweichlichen, die Lyrik zum Verstummen drängenden Leids gesprochen wurden:

¹³² Celan verlor – ohne hier eine Gleichsetzung des im Gedicht sprechenden lyrischen Ichs und des Autors betreiben zu wollen – beide Eltern im ukrainischen Zwangsarbeitslager Michailowka bei Gaisin. Er selbst überlebte das NS-Arbeitslager in Tabaresti, Rumänien, und migrierte im Mai 1945 nach Bukarest. Stationen in Wien und Paris folgten. (Vgl. May/Großens/Lehmann 2012, S. 10)

¹³³ Adorno 1966, S. 57.

In der Eulenflucht, beim
versteinerten Aussatz,
bei
unsern geflohenen Händen, in
der jüngsten Verwerfung,
überm
Kugelfang an
der verschütteten Mauer:

sichtbar, aufs
neue: die
Rillen, die

Chöre, damals, die
Psalmen. Ho, ho-
sianna.

Also
stehen noch Tempel. Ein
Stern
hat wohl noch Licht.
Nichts,
nichts ist verloren.

Immer wieder stockt das Gedicht, bricht – werden die Enjambements mitgelesen – ab und setzt beim zuvor Abgebrochenen von Neuem an: Die verstummenden Chöre, die Psalmen, das immer wieder versiegende und immer wieder neu erklingende „Ho, ho-/ sianna“ ist sich der Unmöglichkeit des Sprechens bewusst und spricht doch. Die Tempel¹³⁴ – als pars pro toto kollektiver jüdischer Identität – existieren noch, weil aus dem Verstummen heraus erneut, gewissermaßen wi(e)der(ge)sprochen, wurde. Das hebräische הוֹשִׁיעָה נָא (Hoschana, „Hilf doch!“), das aus dem Schweigen aufs Neue erwächst, wird, wie es bei Peter Szondi heißt, selbst zum metaphorischen „Kugelfang“ vor dem Bestreben der industriell organisierten und durchgeführten Vernichtung des europäischen Judentums.¹³⁵ Das Gedicht verstummt nie völlig; es bleibt als Erinnerungslandschaft, der die Problematik des (Nicht-)Sprechen-Könnens angesichts der widerfahrenen Schrecken eingeschrieben ist, erhalten und sichert so als kulturelles Artefakt den Fortbestand der Erinnerung wie auch der erinnerten Subjekte und der kollektiven Identität des jüdischen Volkes.

¹³⁴ Die Tempel des Gedichts, die immer noch stehen, bilden den Kontrast zur Zerstörung des Tempels von Jerusalem durch die Babylonier zu Beginn des sechsten Jahrhunderts v. Chr. sowie durch Titus im Jahre 70 n. Chr. Eine umfassende Geschichte des Jerusalemer Tempels hat Simon Goldhill mit seinem Werk *The Temple of Jerusalem* (2005) vorgelegt.

¹³⁵ Vgl. Szondi 1980, S. 101.

5. Fazit

Schweigen und Verstummen konstatieren sich in der Lyrik Paul Celans im Spannungsverhältnis unterschiedlicher Semantiken des Schweigens: Verschweigen als immanente Gefahr des Vergessens der Barbarei, Schweigen und Verstummen als tatsächliches Ersterben der Sprache und der Sprechfähigkeit der Gemordeten in den Lagern sowie Schweigen als Unmöglichkeit des Ausdruckes im Angesicht der Sinnlosigkeit und der wahrhaftigen Sprachlosigkeit durch den Schrecken.

Obgleich es sich, wie in Kapitel 3 gezeigt werden konnte, beim Motiv und der Performanz des Schweigens und Verstummens um ein weiter zu fassendes Phänomen der literarischen Moderne und der mit ihr einhergehenden Sprachkrise handelt, bekommt dieses in der Diskussion über Lyrik nach Auschwitz eine neue Qualität. Das Schweigen selbst rückt hierbei, wie am Beispiel der *Engführung* gezeigt werden konnte, zwar auch als Gefahr des Vergessens und somit des abermaligen „Tötens“ der Opfer, das es zu überwinden gilt, in den Vordergrund, bleibt aber zugleich polyvalent. Es ist indes auch ein Schweigen, das – so etwa in *Welchen der Steine du hebst* – als wesentliches Merkmal einer Poetologie nach Auschwitz zu verstehen ist, ein Schweigen, das einer Kantabilität des Schreckens, also dem ästhetischen Genuss an den Gedicht gewordenen Schrecken der Konzentrationslager und der Vernichtung der europäischen Jüdinnen und Juden, die Absenz von Sprache als Ausdruck der Unsagbarkeit ebenjener Barbarei entgegenhält.

Diese deiktische Form des Schweigens und Verstummens, die gerade in ihrer Abwesenheit des Sprechens die Möglichkeit eines Ästhetizismus nach Auschwitz, der noch im Angesicht der Barbarei das Gute und das Schöne als seinen höchsten Wert begreift, zurückweist, findet sich dabei zugleich auf allen untersuchten Ebenen der Celan'schen Gedichte: der Motivik des Schweigens und Verstummens ebenso wie der semantischen und syntaktischen Absenz. Als Abwesenheit des Sprechens sind Schweigen und Verstummen gleichwohl jedoch keine Abwesenheit von Kommunikation *per se*. Vielmehr handelt es sich, wie unter Bezugnahme auf ein Konzept Benthians gezeigt werden konnte, um Formen eines beredten Schweigens, das – so Adorno in der *Ästhetischen Theorie* – „das äußerste Entsetzen durch Verschweigen sagen [will].“¹³⁶ Hierbei bedarf es im Sinne des Leerstellenbegriffes Wolfgang Isters gerade der Aktivität des Lesers, um dem Schweigen in einem produktiven, sinnstiftenden Akt Bedeutung zuzuweisen. Gerade das Anstellen von Überlegungen zu den Ursachen und Beweggründen des Schweigens – ganz gleich ob

¹³⁶ Adorno 1972, S. 477.

nun auf der Ebene des Motivs oder des abbrechenden Redeflusses eines lyrischen Ichs – überlässt dem Leser die zentrale Funktion des „aktiven Erinnerns“, ohne dabei ebenjener von Paul Celan kritisierten Gefahr einer „Singdrossel-Perspektive“ anheimzufallen. Bedeutung konstituiert sich dabei nicht bloß aus dem, was geschrieben steht, sondern muss im konstitutiven Akt im Sinne der Sprachgitter-Metapher die gesamte Figur in den Blick nehmen, „da komplementär zu den positiven Elementen, den Gittern, auch die negativen Elemente der Sprache, die Leerstellen und von den Gittern eingeschlossenen weißen Räume [das Schweigen und Verstummen selbst; B.M.], mitsprechen.“¹³⁷

Nicht selten bedingen sich dabei unterschiedliche Schweigeformen (Motiv, semantische und syntaktische Absenz) wechselseitig und bedürfen daher zu einem umfassenderen Verständnis der Kontextualisierung im jeweiligen Gedicht sowie in der kultur- und literaturphilosophischen Diskussion über die Möglichkeit einer Lyrik nach Auschwitz. Wesentlich erscheint hierbei ein dialektisches Verständnis des Schweigens, das sowohl auf die Unsagbarkeit der Gräueltaten der Shoah hinweist und dennoch ebendieser Unsagbarkeit durch deren sprachliche Markierung als Leerstelle im Sprachgitter Ausdruck verleiht. Schweigen und Verstummen dürfen folglich keineswegs auf ein ideologisches Verstummen im Sinne einer Schlussstrich-Debatte reduziert, sondern müssen als komplexes Phänomen verstanden werden, das einer inhärenten Dialektik folgt: Gerade weil die Sprache selbst im Angesicht der Schrecken von Auschwitz, Treblinka, Sobibor und Belzec sich ihrer eigenen Insuffizienz als Mittel des Ausdrucks bewusst wird, vermag sie von der Barbarei im Gedicht zu sprechen. Als in seinem eigenen Schweigen eingeschrieben erinnert das Gedicht dabei jene, die nicht mehr sprechen können, weil ihre Stimme in den Lagern endgültig verstummt ebenso wie jene, deren Stimmen angesichts der Unmenschlichkeit der Lager auch im Rückblick noch verstummt.

Gleichwohl gilt: Das Gedicht besteht fort, es existiert – immer noch. Es verstummt niemals ganz, bleibt auch mit Bedacht auf die Aporie von Barbarei und Kultur bestehen und ist so in der semantischen Doppeldeutigkeit des Celan'schen „Atemkristalls“ beides zugleich: Ausdruck des Schweigens *und* Ausdruck des Sprechens. Es verweist, indem das Sprechen verstummt, auf das, was gesagt werden muss, damit jene, die nicht mehr zu sprechen vermögen, nicht dem Vergessen anheimfallen. Stets wohnt ihm das Sprechewollen, das Zeugnisablegen, als Wesensmerkmal der Lyrik Paul Celans inne.

¹³⁷ Gellhaus 1995, S. 301

6. Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W. *Noten Zur Literatur*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2015. Print.
- Adorno, Theodor W. „Erziehung nach Auschwitz.“ *Erziehung zur Mündigkeit. Vorträge und Gespräche mit Hellmut Becker*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2013. 88–104. Print.
- Adorno, Theodor W. „Kulturkritik und Gesellschaft (1951).“ *Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter*. Hrsg. Petra Kiedaisch. Stuttgart: Reclam, 2012. 27–48. Print.
- Adorno, Theodor W. „Jene zwanziger Jahre (1962).“ *Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter*. Hrsg. Petra Kiedaisch. Stuttgart: Reclam, 2012. 49–53. Print.
- Adorno, Theodor W. „Meditationen zur Metaphysik (1966).“ *Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter*. Hrsg. Petra Kiedaisch. Stuttgart: Reclam, 1966. 55–63. Print.
- Adorno, Theodor W. „Engagement (1962).“ *Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter*. Hrsg. Petra Kiedaisch. Stuttgart: Reclam, 2012. 53–55. Print.
- Adorno, Theodor W. *Ästhetische Theorie*. Hrsg. Petra Kiedaisch. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1972. Print.
- Adorno, Theodor W.; Horkheimer, Max. *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. 11. Auflage. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2011. Print.
- Alt, Peter-André. *Ästhetik des Bösen*. München: C.H. Beck, 2011. Print.
- Apel, Heiner, Andreas Corr und Anna Valentine Ullrich. „Produktive Störungen: Pause, Schweigen, Leerstelle.“ *Das „Prinzip Störung“ in den Geistes- und Sozialwissenschaften*. Hrsg. Carsten Gansel und Norman Ächtler. Berlin; Boston: Walter de Gruyter, 2013. Print.
- Bauer, Walter. *Griechisch-Deutsches Wörterbuch zu den Schriften des Neuen Testaments und der frühchristlichen Literatur*. Hrsg. Kurt Aland und Barbara Aland. Berlin; New York: De Gruyter, 1988. Print.
- Benjamin, Walter. „Über den Begriff der Geschichte.“ *Sprache und Geschichte. Philosophische Essays*. Hrsg. Rolf Tiedemann. Stuttgart: Reclam, 2015. 141–154. Print.
- Bollack, Jean. *Dichtung wider Dichtung. Paul Celan und die Literatur*. Göttingen: Wallstein Verlag, 2006. Print.
- Buber, Martin. *Ich und Du*. Heidelberg: Schneider, 1983. Print.

- Bubis, Ignatz. „Rede des Präsidenten des Zentralrates der Juden in Deutschland in der Synagoge Rykerstraße in Berlin (9.11.1998).“ *Die Walser-Bubis-Debatte*. Hrsg. Frank Schirrmacher. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999. Print.
- Butzer, Günter, und Joachim Jacob. *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler, 2008. Print.
- Celan, Paul. „Der Meridian. Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises (1960).“ *Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter*. Hrsg. Petra Kiedaisch. Stuttgart: Reclam, 2012. 78–81. Print.
- Celan, Paul. *Die Gedichte*. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band. Hrsg. und kommentiert von Barbara Wiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005. Print.
- Clarke, Robert. „Paul Celan: Chymisch. ‘From Cracks of Silence - A Gleaming of Hope.’” 2014, <http://german.berkeley.edu/leselust/poetry-corner/paul-celan-chymisch>. Abgerufen am: 2. Februar 2017.
- Duden, Hrsg. *Duden. Das große Wörterbuch der deutschen Sprache in zehn Bänden. Band 3: Einl-Geld*. Leipzig, Wien, Zürich: Dudenverlag, 1999. Print.
- Enzensberger, Hans Magnus. „Die Steine der Freiheit (1959).“ *Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter*. Hrsg. Petra Kiedaisch. Stuttgart: Reclam, 2012. 73–76. Print.
- Frenzel, Elisabeth. *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1992. Print.
- Gadamer, Hans-Georg. *Wer bin ich und wer bist du? Ein Kommentar Zu Paul Celans Gedichtfolge „Atemkristall“*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986. Print.
- Gellhaus, Axel. *Enthusiasmos und Kalkül: Reflexionen über den Ursprung der Dichtung*. München: Wilhelm Fink, 1995. Print.
- Goldhill, Simon. *The Temple of Jerusalem*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2005. Print.
- Grimm, Jacob, und Wilhelm Grimm. *Deutsches Wörterbuch. Dritter Band*. Leipzig: Verlag von S. Hirzel, 1862. Print.
- Grimm, Jacob, und Wilhelm Grimm. *Deutsches Wörterbuch. Sechster Band*. Leipzig: Verlag von S. Hirzel, 1885. Print.
- Huppert, Hugo. „„Spirituell‘. Ein Gespräch mit Paul Celan.“ *Paul Celan*. Hrsg. Werner Hamacher und Winfried Menninghaus. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988. 319–324. Print.
- Iser, Wolfgang. *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. Paderborn: Wilhelm Fink, 1984. Print.

- Jandl, Ernst. „Rede Zur Verleihung des Georg-Trakl-Preises am 10. Dezember 1974.“ *Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter*. Hrsg. Petra Kiedaisch. Stuttgart: Reclam, 2012. 120–123. Print.
- John, Eckhard. „Musik und Konzentrationslager. Eine Annäherung.“ *Archiv für Musikwissenschaft* 48.1 (1991): 1–36. Print.
- Klüger, Ruth. *Weiter leben. Eine Jugend*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2015. Print.
- Krammer, Stefan. „Redet nicht von Schweigen...“ *Zu einer Semiotik des Schweigens im dramatischen Werk Thomas Bernhards*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003. Print.
- Malinowski, Bernadette. „... den Himmel als Abgrund unter sich’: Zu einer Poetik des Endes bei Paul Celan.“ *Germanica* 24 (1999): 177–203. Print.
- May, Markus, Peter Goßens, und Jürgen Lehmann, Hrsg. *Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2012. Print.
- Novalis. „Novalis Werke.“ Hrsg. Gerhard Schulz. München: C.H. Beck, 2001. Print.
- Pressac, Jean-Claude. *Die Krematorien von Auschwitz*. München: Piper Verlag, 1995. Print.
- Sartre, Jean-Paul. *Was ist Literatur?* Hamburg: Rowohlt, 1997. Print.
- Vogel-Klein, Ruth. „Einleitung.“ *Die ersten Stimmen. Deutschsprachige Texte zur Shoah 1945-1963*. Hrsg. Ruth Vogel-Klein. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2010. 7–32. Print.
- Voswinckel, Klaus. *Die verweigerte Poetisierung der Welt. Versuch einer Deutung*. Heidelberg: Lothar Stiehm Verlag, 1974. Print.
- Waldschmidt, Christine. „Dunkles zu sagen“: *Deutschsprachige hermetische Lyrik im 20. Jahrhundert*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2011. Print.
- Walser, Martin. „Erfahrungen beim Verfassen einer Sonntagsrede (11.10.1998).“ *Die Walser-Bubis-Debatte*. Hrsg. Frank Schirmacher. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999. 7–17. Print.

7. Eigenständigkeitserklärung

Hiermit versichere ich, dass ich die vorliegende Seminararbeit selbstständig und nur mit den angegebenen Hilfsmitteln verfasst habe. Alle Passagen, die ich wörtlich oder sinngemäß aus der Literatur oder anderen Quellen, wie etwa Zeitungsartikeln oder Internetseiten, entnommen habe, habe ich deutlich als Zitat mit der Angabe der Quelle kenntlich gemacht.

Ort, Datum

Unterschrift