

# Der Sinn, der Andere und die Literatur

---

*Michael Baum*

## Sinn, Alterität und Verstehen

Verstehen lassen sich nach geläufiger Auffassung nur sinnförmige Gebilde. Ohne die Hoffnung, das Sinnversprechen werde – vielleicht – eingelöst, gibt es keine Anstrengung des Verstehens.<sup>1</sup> Damit ist noch nicht gemeint: das Versprechen bestimmten Sinns, etwa als Sinnzusammenhang, wie er aus dem hervorgeht, was einem gesagt worden ist, was man erfahren, gehört, gelesen und gesehen hat; nur die Hoffnung darauf, dass sich Sinn ergibt; letztlich das Vertrauen in eine Potenzialität. Wer nach dem Sinnverstehen fragt, bringt bereits ein Einverständnis mit; dass nämlich diese Welt keine absurde, unverständliche sein kann, die den Menschen zurückweist, sondern im Gegenteil ein das Verschiedene integrierender Ort aus sinntragenden Schichten. Der Dialog zwischen Subjekt und Welt hat sich, so die Annahme, im Medium von Sinn und Verstehen entwickelt. Sinnverstehen rekurriert notwendig auf die anthropologische Prämisse sinnhaft strukturierter und verstehend angelegener Welt. Die Doppeldeutigkeit des Wortes Sinn scheint davon der Ausweis zu sein. Sinn lässt sich einerseits semantisch verstehen und andererseits physiologisch. Aus den Unterscheidungen, die unsere Sinne treffen – heiß und kalt, hart und weich, hell und dunkel etc. – gehen die ersten elementaren, sinnkonstituierenden Differenzen hervor, die Subjekt und Welt verbinden.

---

1 Ein interessantes Beispiel ist die Entzifferung der zunächst unlesbaren Hieroglyphen durch Champollion. Material, Kontext und Medium (Schrift) lassen eindeutig auf ein nicht nur ornamentales, sondern kommunizierendes Artefakt schließen. Die Lektüre kann so vor dem Verstehen beginnen. Wo es um das Verstehen der Welt an sich (Natur, Mensch, Universum) geht, tritt die transzendente Dimension des Sinns deutlicher hervor.

Doch damit eröffnet sich eine Fragestellung von hoher Komplexität. Da Sinn nur als Effekt von Differenz erfahren werden kann, bilden sich permanent Überschüsse an Sinnerfahrung, die das Verstehen herausfordern: Ich betrachte eine Landschaft, die mir etwas zu sagen scheint; da rast plötzlich – unerträglich laut – ein Motorrad hindurch. Wo ist der Sinn? Gehört zum Sinn nicht die Evidenz des als sinnhaft empfundenen Moments? Wenn Sinn der Form nach Differenz ist, kann es keine letzte Gewissheit geben. Wo nur Unterschiede sind, gibt es keine letzte Antwort. Dies macht den Religionen, die eigentlich für diese Fragen zuständig sind, zu schaffen. Religion kann weder für sich noch im Verhältnis zu anderen Religionen verbindlich aufgefasst und gedeutet werden. Andererseits ist Religion geradezu das Paradigma für individuelle, willkürliche Sinnsetzung. Nicht zuletzt deswegen ist davon die Rede, dass jemand seine – welche auch immer! – Privatreligion habe.

Der Sinn kann nur angeeignet werden, indem er wiederholt und variiert wird. Doch Wiederholung und Variation sind nicht nur die Modi verstehender Aneignung und lebensbejahender Erhaltung von Sinn, sondern ebenso die Bedingung der Möglichkeit des Sinnverlustes. In der Wiederholung des Sinns ist seine Kristallisation ebenso gegeben wie seine Erschütterung. Gerade das Gedicht arbeitet mit dieser Aporie; doch Romane von Thomas Bernhard und Rainald Goetz tun es auch. In jeder Reaktualisierung von Sinn schwingt schweigend der Abgrund seiner Unmöglichkeit mit. Mit dieser Erfahrung wären die Menschen überfordert, wenn es nicht kondensierten, gewissermaßen abgelagerten Sinn in Form von Zeichen gäbe. Dieser Text, wie jeder andere auch, beweist, dass zwischen Sinn und Verstehen die Welt der Zeichen liegt. Nur deswegen kann über Sinnphänomene etwas geschrieben werden. Und nur deswegen kann in Texten zur Hermeneutik die Auffassung vertreten werden, dass Verstehen sich als Erkennen von Sinn begreifen lässt (vgl. Angehrn 2004: 104).<sup>2</sup>

Die Bedingung der Möglichkeit von Zeichen ist der Sinn. Andererseits ist kondensierter Sinn – Assoziationen, Träume und synästhetische Empfindungen sollen an dieser Stelle ausgeklammert bleiben – nur in Zeichenform zugänglich; die Sprache ist das bekannteste dieser Zeichensysteme. Histo-

---

2 Der via Zeichen vermittelte Sinn hat anders als eine Unterscheidung von Hitze und Kälte keine physische Evidenz mehr; er ist folglich nicht »ungebrochen gegeben« (Angehrn 2004: 33; vgl. auch ebd.: 73). Angehrns Bild vom gebrochenen Sinn lässt wieder an die nicht hintergehbare Differenzialität des Sinngeschehens denken.

risch betrachtet gehen Sprachkrisen und Sinnkrisen ineinander über bzw. sind kaum voneinander zu unterscheiden. Wo die Sprache zum Problem und zur Herausforderung wird, ist auch der Sinn nicht mehr ohne Weiteres gegeben. Das ist nur die andere Seite der Interaktion von Sinnpotenzialen und Zeichensystemen. Doch auch in stabileren Zeiten – wenn es diese denn jemals gegeben hat – verbürgt die wechselseitige Bedingtheit von Zeichen und Sinn noch nicht bündige Explikation. Sinn wird fassbar durch Zeichen, transparent. Die Plastizität und Vielfarbigkeit, die Authentizität und Rätselhaftigkeit, die Widersprüchlichkeit und Komplexität sinnhafter Momente entschwindet jedoch zwischen den Lücken der Zeichen. Vielleicht ist es Aufgabe des Gedichts, eben dies in den Erfahrungsraum der Lektüre zu holen. Roland Barthes spricht in *Die Lust am Text* von einer »Neuverteilung« der Sprache »durch Brüche«. Solche Brüche lassen den »Tod der Sprache« – nicht im Sinne ihres Untergangs, sondern als Ausweis der unerreichbaren Wirklichkeit – erahnen. (Barthes 1974: 13) Die Literatur ist Barthes zufolge in einer steten Suchbewegung begriffen nach einem Effekt, den er Signifikanz nennt. Was ist das, Signifikanz? »Der Sinn, insofern er sinnlich hervorgebracht wird.« (Ebd.: 90; Hervorh. i.O.) Derjenige Sinn ist physisch evident, der sich im Abgrund zwischen den Zeichen neu bildet; er bleibt jedoch in der Schwebe, behält das Moment der Destruktion, das ihn ermöglicht hat, in sich; er vibriert gleichsam, kann noch nicht benannt werden. Der Tod der Sprache öffnet den Weg zur Rückgewinnung des Sinns.

Barthes' negativer Sinnbegriff – für ihn gleichzeitig Ausweis der Möglichkeit ästhetischer Erfahrung<sup>3</sup> – entfernt sich von einer Hermeneutik, die, bei allem Wissen um die nur indirekte Zugänglichkeit des Sinns, grundsätzlich an dem Bild einer Welt festhält, die sinnhaft strukturiert ist und vom Subjekt, wie schwer auch immer, verstehend angeeignet werden kann. Eine mächtige Fiktion wird jedoch benötigt, um diesen Gedanken durchzuhalten: Was es da zu lesen gilt, ist nicht nur ein Text, der von irgendwoher kommt und irgendwohin geht, sondern die Verkörperung eines sprechenden Du. Hermeneutisches Sinnverstehen arbeitet mit der Vorstellung eines Angesprochenenseins durch Sprache. Man kann darin eine Konservierung platonischer Schriftkritik sehen, deren Pointe ja der Verlust der Verbindlichkeit des

3 Der sozialgeschichtliche Aspekt, dass nämlich Barthes mit seinem Buch nicht zuletzt der Linken demonstrieren wollte, dass ästhetische Lust keineswegs bürgerlich-reaktionär, sondern ganz im Gegenteil etwas Befreiendes ist, muss hier ausgeklammert werden.

Gesprochenen durch schriftliche Stellvertretung ist. Aber die mächtige Fiktion des als ein Du sprechenden Textes legitimiert die Anstrengung des Verstehens, gibt ihr einen ethischen Grund. Zugleich wird eine metaphysische Schließung des Begriffs der Sprache vermieden. Hier spricht nicht eine höhere Instanz (die Vernunft oder Gott), sondern ein Anderer, der gehört werden will. Hermeneutisches Sinnverstehen adressiert nicht die dritte, sondern die zweite Person. Dass diese zweite Person gegeben ist, verhindert gewissermaßen den Verlust des hermeneutischen Urvertrauens. Es gibt etwas zu verstehen. Die ideale Konstellation des hermeneutischen Verstehens ist die Stimme, die durch den Text hindurch zu mir spricht. Schauen wir in den *locus classicus* einer solchen Auffassung:

Die Aufgabe der Interpretation stellt sich immer dann, wenn der Sinngehalt des Fixierten strittig ist und es gilt, das richtige Verständnis der »Kunde« zu gewinnen. »Kunde« aber ist nicht, was der Sprechende bzw. der Schreibende ursprünglich gesagt hat, sondern was er hat sagen wollen, wenn ich sein ursprünglicher Gesprächspartner gewesen wäre. (Gadamer 1984: 39)

Man kann unschwer erkennen, dass die orale Grundierung des Verstehensbegriffs die Einklammerung desjenigen Mediums mit sich bringt, in dem das zu Verstehende erscheint. In der Vorstellung, es gäbe so etwas wie einen ursprünglichen Gesprächspartner, schwingt zudem die Idee einer idealen Symbiose mit, die von Kontingenz nicht affiziert ist. Ethisch lässt sich die Aussage als notwendige Fiktion für ein Sicheinlassen auf das Du rechtfertigen. Sprachtheoretisch ergibt sich das Problem, dass die ideale Oralität des wahren Gesprächs die Eigenart der Sinnbildung im Medium der Schrift ausblenden muss. Hier setzt auch Derridas Kritik an, indem er einerseits die Ursprünglichkeit skripturaler Verweisung annimmt (vgl. Derrida 1974: 68) und andererseits die Annahme des Sagenwollens der Texte als logozentrische Illusion dekonstruiert (vgl. Derrida 1986: 36, 47, 50). Hinter die Veräumlichung und Verzeitlichung von Sprache als Schrift gibt es nach Derrida kein Zurück. Sinn im Medium von Schrift ist stets aufgeschobener Sinn. Hören können wir das Du nicht, wir können nur versuchen, die Spur zu entziffern, die das Du hinterlassen hat. Diese Aufgabe scheint immer schwieriger zu werden: Je komplexer und undurchsichtiger eine Schriftkultur als Medienkultur wird, desto gespenstischer und weniger greifbar kann der Sinn erscheinen – Virtualisierung überall. Es kann einem bisweilen so vor-

kommen, als ob der Sinn immer weiter zurücktritt. Ein Beispiel dafür ist das Wort Freund – einst Chiffre beglückender Begegnung im Medium der Sprache und des Körpers, Ausdruck der Sehnsucht nach dem Anderen, nun ein Zeichen, mit dessen Hilfe Datenströme untergliedert werden (Freund vs. Nichtfreund)<sup>4</sup>, wobei der ältere emphatische Sinn als quasi ironische Legitimation noch mitschwingt.

Es dürfte deutlich geworden sein, dass hermeneutisches Sinnverstehen das Angesprochenensein durch ein Du als ethisches Regulativ bewahren will. Dies zeigt sich insbesondere dann, wenn das Du nicht nur als verdeckte Metapher für einen Intentionalismus verwendet, sondern im Gegenteil als äußerste Herausforderung durch radikale Alterität (Fremdheit) verstanden wird: »Vom Fernsten sich ansprechen lassen und mit ihm in ein Gespräch zu treten, gehört zum Pathos hermeneutischen Verstehens.« (Angehrn 2004: 111) Am Fremden erweist sich, wo die Grenzen des Verstehens liegen (vgl. Waldenfels 2006). Möglich, dass das Fremde nur als bleibend fremd entfernt (wenn überhaupt) verstanden werden kann.<sup>5</sup> Doch Verstehen als hermeneutisches Erreichen des Anderen ist nur die eine Seite des Problems der Hermeneutik. Blicke es dabei, bedeutete dies letztlich eine unzulässige Privilegierung der sozialen und psychologischen Seite des Sinnverstehens. Das hermeneutische Kardinalproblem sind schriftliche Texte, in denen der Andere als Person nicht fassbar ist und nur symbolisch adressiert werden kann. Äußerungsverstehen (als Verstehen des Du) und Textverstehen (als Verstehen komplexer Sprachgebilde mit mannigfaltigen Wechselwirkungen) sind auf komplizierte Weise ineinander verschränkt. Es stellt sich folglich die Frage, wie die ethische Seite des hermeneutischen Projekts mit seiner philologischen vermittelt werden kann. Wird die Sprache oder der Andere verstanden? In der Sprache, zumal der geschriebenen, herrscht eine Eigendynamik, die den Anderen entrückt, sein Erscheinen aufschiebt, und gerade darin liegt der Wert, weil eine kolonialisierende Erfassung des Anderen so nicht mög-

4 Die abendländischen Texte zur Freundschaft (Cicero, Montaigne, Nietzsche) sind einerseits Etüden zur Metaphysik, Steigerungen der Symbiose zur Einheit. Andererseits rücken diese Texte den Anderen in das Blickfeld des Subjekts, das nicht mehr nur Ich sagen kann; vgl. dazu Baum 2011. Die Diskussion kann hier nicht geführt werden. Es kommt nur darauf an zu zeigen, dass die Wiederholung und Variation des Zeichens in der gegenwärtigen Medienkultur zu einem (grundsätzlich prognostizierbaren) Sinnzusammenbruch geführt hat.

5 Wimmer (vgl. 2006: 70) geht davon aus, dass mit dem Anderen die Stelle des Nichtwissens markiert ist.

lich ist. Der Andere lässt sich gewissermaßen nur zwischen den Zeichen bilden – performativ –, in den Lücken der neu verteilten Sprache (Barthes), deren Leere im neu gebildeten Sinn widerhallt. Der Andere bleibt fragil, wird vorsichtig konturiert, mehr erahnt als verstanden. Die Sprache verfehlt den Anderen, weist aber zugleich einen Weg durch sich selbst hindurch; ihre Verfremdung eröffnet der Sprache neuen Sinn. Die Distanzierung der Zeichen wird zur Bedingung der Möglichkeit ihres weiteren Bestehens.

In seinem poetologischen Vortrag »Der Meridian«, den er 1960 aus Anlass der Verleihung des Büchner-Preises gehalten hat, untersucht Paul Celan das Problem sozusagen aus der entgegengesetzten Richtung. Er fragt nach der Beziehung der Kunst zum Ich, zum schaffenden Künstler, und überlegt, wie im Medium der Sprache eine Beziehung zum Du aufgebaut werden kann. Wer ein Gedicht schreibt, so Celan (2014: 40), »schafft« eine »Ich-Ferne«, die – vielleicht (ein zentrales Wort des Vortrags!) – unterwegs ist zum »Unheimlichen und Fremden«. <sup>6</sup> Das Ich, das ja auch von einem Du verstanden werden will, geht also womöglich in eine Fremde hinein, um sich und den Anderen zu finden. Die (selbst entworfene) Dunkelheit des Gedichts ist gerade der Ort, an dem, wenn schon kein Verstehen, so doch vielleicht eine Berührung des Anderen möglich ist. Was das Ich hat sagen wollen (wir denken an Gadamer), weiß es erst, wenn es gesagt ist. Damit aber muss das Ich selbst sich reflexiv auf das Gedicht zurückbeugen. Dort ist der Sinn nur zwischen den Worten zu finden. Das Gedicht »holt sich, um bestehen zu können, unausgesetzt aus seinem Schon-nicht-mehr in sein Immer-noch zurück.« (Celan 2014: 44) Das bedeutet wohl für die Lektüre: Mit jeder Überschreitung der bekannten Zeichengrenzen wird eine Unbestimmtheit geschaffen, mit der nur zurechtzukommen ist, wenn Relationen zu anderen Zeichen erzeugt werden, die ihrerseits auf Unbestimmtheit angelegt sind. In diese Bewegung wird auch der Kontext hineingezogen. Das Gedicht integriert wechselnde Kontexte oder spielt sie kurz an und verwandelt sie gemäß den eigenen Möglich-

---

6 Hans Lösener (vgl. 2014) hat eine didaktische Lektüre von Celans Darmstädter Rede vorgelegt. Die von ihm vorgebrachte Kritik an einer formalistischen Lyrikdidaktik, die ohne einen zureichenden Begriff poetischer Sprache auskommt, überzeugt. Lösener betrachtet in Hinsicht auf Celan das Gedicht als »Sprechtätigkeit [...], die sich dadurch auszeichnet, dass sie das Subjekt in der Sprache zu Tage treten lässt, indem sie die Sprache selbst subjektiviert.« (Ebd.: 165) In der vorliegenden kurzen Betrachtung wird der Schriftcharakter des Gedichts (dieses Wort wird hier dem Wort Poesie vorgezogen) etwas höher gewertet und folglich die Rückführung auf ein sprechendes Ich vermieden.

keiten und Gegebenheiten. Der Kontext bringt keine hermeneutische Sicherheit. Vielmehr ist im Gedicht der Text der Kontext des Kontextes. Das Du in der Fremde und die Singularität des Gedichts als Form gehören zusammen. Verallgemeinerung jedoch entspricht sowohl dem Wesen der Wissenschaft als auch demjenigen der Schule. So stellt sich u. a. die Frage, ob eine Lektüre, die den Sinn in der Schwebel hält, dem Fortschritt der Schule dient oder bereits Ausdruck ihrer Subversion ist.<sup>7</sup> »Denn was in einem Unterricht unterdrückend sein kann, ist letztlich nicht das Wissen oder die Kultur, die er transportiert, sondern sind die Diskursformen, durch die man sie anbietet.« (Barthes 1980: 63)

Doch schauen wir kurz zurück. Wenn hermeneutisches Verstehen als (Wieder-)Erkennen von Sinn begriffen werden kann, wenn Sinnhaftigkeit im Akt des Verstehens begriffen wird, dann setzt dies die kognitive und sprachliche Erreichbarkeit des zu verstehenden Sinns voraus. Selbst wenn der Sinn nur gebrochen oder latent gegeben ist, muss es etwas geben, das Sinn und Verstehen verbindet. Die Subversion des Sinns durch dessen eigene Form, die Krise des Sinnverlustes, darf nicht das letzte Wort sein. Hier greift das ethische Prinzip der Hermeneutik: Es gibt jemanden, der mir etwas sagen möchte; hermeneutisches Sinnverstehen ist Eintreten in einen Dialog. Sinn lässt sich nicht nur durch Sinn und Verstehen nicht nur durch Verstehen begründen. Doch im Fall der Literatur, insbesondere des Gedichtes, ist nicht ausgemacht, dass der Andere erreichbar ist. Vielmehr muss dieser selbst, so Celan, um sich auf ein Du zu richten, die Sprache der Fremde sprechen. Radikale Alterität als Fremdheit – auch des schreibenden Ichs für sich selbst – ist Voraussetzung für die Öffnung zum Du. Das Leben des Gedichtes setzt die Erfahrung des Todes der Sprache voraus. Werner Hamacher notiert im Zusammenhang von Adornos Beckett-Essay:

Die Sprache, die sich diesem anderen zuwendet, kann den Verständigungscodes einer egologisch strukturierten Gesellschaft nicht mehr konform sein, sie muß selber unverständlich sein – und in ihrer Unverständlichkeit eben

---

7 Bönninghausen (vgl. 2010) schlägt mit Roland Barthes die didaktische Erkundung von Theatralität als Performanz zwischen Wahrnehmung und Sinnstiftung vor. Dabei ist die körperliche und soziale Energie des Zeichens relevant, das immer schon als Inszeniertes erscheint. Die didaktische Frage lautet, »wie in einem literarischen Werk was in Szene gesetzt wird.« (Ebd.: 140) Der Inszenierungscharakter betrifft auch die Schrift (vgl. ebd.: 131).

das jäh [...] aufblitzen lassen, was an ihr selbst schon, unter Bedingungen seiner Unmöglichkeit, anders ist. (Hamacher 1998: 44)

Eingangs wurde der hermeneutische Topos zitiert, dem zufolge nur sinnhafte Gebilde verstanden werden können. Was Hamacher schreibt, läuft *nicht* auf das Gegenteil hinaus; dass nämlich das Unverständliche sinnlos ist. Die von Adorno entlehnte Metapher des jähen Aufblitzens ist vielmehr ein Verweis auf die Signifikanz, die sich gerade im Unverständlichen verkörpert. Der Andere markiert die Grenze des Verstehens, aber er fordert dieses in aufregender Weise zugleich heraus. Gadamer selbst verortet dieses Geschehen in der Dynamik des literarischen Textes, der eine sinndeutende Lektüre aushebelt, indem er die Mittel der Sprache zu ihrem Zweck macht; er notiert in Hinsicht auf die Lyrik Paul Celans:

Man wird nicht vom Text auf eine in ihrer Kohärenz vertraute Sinnwelt verwiesen. Sinnfragmente sind wie ineinandergekeilt, man kann nicht den Weg der Transposition von einer Ebene schlichten Gemeintseins zu einer zweiten Ebene des eigentlich Gesagtseins gehen – das eigentlich Gesagte ist vielmehr auf eine schwer beschreibbare Weise noch immer dasselbe, das die Rede meinte. (Gadamer 2004: 96)

Die leitende Unterscheidung des Verstehens zwischen Sagen und Meinen wird nach Gadamer also aufgehoben, und nur in diesem Aufgehobensein, dies soll hier hinzugefügt werden, gibt es Raum für ein Du. Nur was sich nicht verstehen lässt, will verstanden werden. Im Nichtverstandenen und vielleicht nicht zu Verstehenden liegt die Möglichkeit der Wahrnehmung von Sinn. Diese Hypothese soll nun in Form einer Lektüre von Paul Celans Gedicht »Psalm« überprüft werden. Die Untersuchung geht den Wendungen des Sinns Vers für Vers nach ohne die Absicht, alle bisher erforschten Aspekte zu berücksichtigen.



## Paul Celans Gedicht »Psalm«<sup>8</sup>

Noch einmal: Es wird behauptet, dass nur Sinnförmiges dem Verstehen zugänglich ist. Doch sollte man sich davor hüten, umgekehrt vom Nichtverstehen auf offensichtliche Sinnlosigkeit zu schließen.<sup>9</sup> Die Relation von Sinn und Verstehen lässt sich nicht einfach ins Negative wenden. Im Nichtverstehen vermag sich die Spur des Sinns – wenn schon nicht der Sinn als evident Erfahrener – zu erhalten; Signifikanz und Absenz können im selben Moment wahrgenommen werden. Aufs Äußerste herausgefordert wird Sinnhaftigkeit indes durch das *factum brutum* des Todes. Wie könnte ein Gedicht sinnerfüllt vom irreversiblen Ende sprechen? Wie wäre es möglich, das Gedicht so zu lesen, dass man seine Worte als sinntragende Elemente begreift, die ein Ganzes bilden? Um wie viel drängender stellen sich diese Fragen, wenn von einem gewaltsamen Tod vieler unschuldiger Menschen durch die Hand feiger Mörder die Rede ist? Verleiht, wer vom Holocaust spricht, durch den schieren Gebrauch von Worten, die auf Verständlichkeit angelegt sind, dem Geschehen nicht Sinn? – Lesen wir das Gedicht.

Psalm

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

Gelobt seist du Niemand.  
Dir zulieb wollen

8 Hier zitiert nach der von Barbara Wiedemann besorgten kommentierten Gesamtausgabe der Gedichte (vgl. Celan 2018: 136 f.). Das Gedicht ist in dem vierten Gedichtband Paul Celans, *Die Niemandrose*, 1963 publiziert worden. Die Beziehungen zu anderen Gedichten des Bandes können hier ebenso nur am Rande behandelt werden wie die Verflechtungen der Bildersprache im Gesamtwerk Celans. *Die Niemandrose* ist zwischen den Bänden *Sprachgitter* und *Atemwende* erschienen. Jürgen Lehmann (vgl. 2012: 81) schreibt im Celan-Handbuch, dass erst durch *Atemwende* die Wendung zu einem neuen Sprechen ganz vollzogen worden sei. Andererseits betont er, dass Paul Celan in einem Gespräch *Die Niemandrose* als ein ihm »besonders nahestehendes Werk« bezeichnet hat (ebd.). Dass Celan das zentrale Bild aus »Psalm« für den Titel ausgewählt hat, spricht für dessen thematische und poetologische Bedeutung.

9 Von hieraus wäre es nur ein kleiner Schritt zur Denunzierung riskanten Denkens als unverständlich und nutzlos.

Wir blühn.  
 Dir  
 entgegen.

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

Mit  
 dem Griffel seelenhell,  
 dem Staubfaden himmelswüst,  
 der Krone rot  
 vom Purpurwort, das wir sangen  
 über, o über  
 dem Dorn. (Celan 2018: 136 f.)

Dem Leser der ersten Strophe vermittelt sich vielleicht zunächst eine doppelte Wirkung aus lakonischer Kürze und steigender Intensität durch die zweifache Wiederholung des Wortes »N/niemand« an der jeweils selben Stelle des Verses. Am Ende verengt sich alles Gesagte auf dieses eine Wort, das in Großschreibung allein den dritten Vers ausmacht – als ob die Sprache durch Wiederholung ihr Thema gefunden hätte. Doch dieses Thema kann nicht sinnlich vergegenwärtigt werden; es entzieht sich der Vorstellungskraft; es scheint der Umriss der Negativität selbst zu sein, die Abwesenheit einer Person, von der man nicht weiß, ob sie jemals anwesend war. Wie kann man das verstehen? Wird der Sinn erschüttert, entzogen oder eröffnet? – Nun, alles scheint von dieser Abwesenheit abzuhängen. Diese wird unter der Hand gar zu einer imaginären Anwesenheit, da »kneten« und »besprechen« als konkret vorstellbare Tätigkeiten zugeordnet werden. Die Lektüre sieht sich ertappt bei dem Gedanken, dass nur noch ein handelndes Subjekt hinzutreten muss, damit etwas geschieht; das Tun wartet auf seinen Verursacher. Doch dieser tritt nicht auf. Täte er dies, entstünde eine weitere Ambivalenz, denn es ist nicht klar, für welche Gruppe die Stimme des Gedichts spricht. Selbst die einfache Übertragung im Sinne einer konventionellen Metapher bleibt so doppeldeutig. Ist von denen die Rede, die für immer verloren sind? (Wie

aber könnte die Stimme, die im Gedicht spricht, sich dann als Teil dieser Gruppe begreifen? Hören wir gar die Toten sprechen?) Oder ist die Rede von den Überlebenden, denen aufgrund der Ungeheuerlichkeit des Geschehens ein Neuanfang verwehrt ist, Ausweis nicht enden wollender Traurigkeit und Überlebensschuld? Das handwerklich konkrete Verb (vgl. Bach/Galle 1989: 381) scheint in krassem Gegensatz sowohl zur Absenz des Niemands zu stehen – bereits der Nukleus »Niemand knetet« formuliert eine merkwürdige Erwartung hinsichtlich des niemals Eingetretenen – als auch zur Erhabenheit des Schöpfungsvorgangs. Es liest sich ganz so, als ob der Vers nicht metaphorisch verstanden werden möchte, und gerade dadurch bricht er sowohl die theologischen Intertexte als auch sein Thema des Überlebens. Durch das gewählte Verb wird das Bild aus der jüdischen Überlieferung (Gen. 2,7) gewissermaßen nach außen gewendet. Der Sinn, in nichts anderem bestehend als in der Vergewisserung, dass die menschliche Existenz, da sie in Jahwe ihren Grund hat, sinnhaft ist, wird erschüttert, bleibt aber als Spur lesbar. Man könnte vielleicht auch sagen, dass die Bilder aus der jüdischen Tradition mit Fremdheit durchsetzt werden, um so im Gedicht weiter sprechen zu können.<sup>10</sup> Das Gedicht stiftet Alterität im Verhältnis zu sich selbst und steigert die komplexen Beziehungen zwischen Sagen und Meinen. Der Leser will zum Meinen übergehen, aber es geht ihm wie Gadamer bei der Celan-Lektüre: Das eigentlich Gesagte ist der (negierte) Vordergrund selbst. Das Verstehen scheint weder hinter die Negation noch hinter das Bild zu kommen – nicht zuletzt wegen der lakonischen Kürze der Verse, die einhergeht mit Veräußerlichung und Verfremdung.<sup>11</sup> Oder mit Barthes gesprochen: Die neu verteilte Sprache hebt das Verstehen auf und stiftet zugleich den (vorerst dunklen) Sinn.

10 Ausgeklammert wird hier weitestgehend die Frage nach der Relevanz des Golem-Mythos für die erste Strophe des Gedichts. Es gibt vielfache Überschneidungen mit der Schöpfungsgeschichte bis ins Wortmaterial hinein. (Adam heißt aus dem Hebräischen übersetzt »aus Erde gemacht.«) Der Prager Golem-Mythos gehört in den Kontext der Bedrohung von Menschen jüdischen Glaubens; vgl. Scholem 1987; Wöll 2001; Idel 2007. Die für das Gedicht Celans prägende Intrikation von Stimme und Schrift (vgl. unten) spielt bei der Erschaffung des Golems, der die Schriftzeichen des Lebens auf der Stirn trägt und zugleich von Gott behaucht wird, eine tragende Rolle.

11 Poppenhusen (vgl. 2001: 223) geht von einer geringen Relevanz der Kontexte für die Bedeutung des Gedichts aus. Kritisch zum Herantragen (insbesondere) außerliterarischer Kontexte äußern sich auch Bach/Galle (vgl. 1989: 389 u. 397); entscheidend sei der durch das Gedicht selbst geschaffene Kontext.

Der zweite Vers verlässt die Ebene der verfremdeten religiösen Bilder nicht. Das Wort »Staub« lässt an den Spruch des Predigers denken: »Es ist alles von Staub gemacht, und wird wieder zu Staub« (Pred. 3,20). »Besprechen« gewinnt eine eigentümliche Doppelbedeutung. Einerseits im Sinne von Verschweigen: »Eine Mauer des Schweigens« (Reichert 2001: 213) umgibt die Toten und die Überlebenden. Andererseits im Sinne von Behauchen, also den Atem übertragen, um zum Leben zu erwecken (Erschaffung des Menschen, Beleben des Golems). In der ersten Lesart könnte man »Staub« auch durch Asche ersetzen; in der zweiten verschwindet das demiurgische Material von Erde und Lehm und macht dem flüchtigen, Endlichkeit konnotierenden Wort »Staub« Platz. Die Doppeldeutigkeit entsteht aufgrund der Matrix, die das Gedicht aufspannt. Es gibt eine Erinnerung an die jüdischen Schöpfungsmythen, die rhythmisch gesprochen fast an eine Beschwörung denken lässt, und es gibt zugleich deren Brechung und Negation. Die Ambivalenz im notwendigen, aber zugleich desillusionierten Verhältnis zur Tradition kommt durch die Katachrese, den Bildbruch, zum Ausdruck. Das Gedicht spricht in Katachresen zum Du; es bricht den Sinn. Vielleicht wird gerade dadurch die Möglichkeit einer Antwort eröffnet.

Die Brechungen der ersten Strophe haben vielfältige Deutungen hervorgerufen. Es wurde ganz zu Recht festgestellt, dass die grammatische Rolle des Subjekts als Agens leer bleibt und die Sprechenden nur aus der Position des Objekts sich artikulieren können. Bach/Galle (vgl. 1989: 399 f.) sprechen von einem Widerspruch zwischen Negation und Position. Umgekehrt ist der Versuch unternommen worden, »Niemand« als Chiffre für eine Figur aufzufassen, als nur aufgeschobenen Namen. Für Bollack (vgl. 2002: 86 f.) ist »Niemand« der Dichter, der sich hinter seinem unbestimmten Namen ebenso verbirgt wie Odysseus in der bekannten Polyphemepisode der Odyssee. Reichert (2001: 216) dechiffriert das Abstraktum als Gottesname: »Niemand ist in eins die Streichung Gottes als eines Niemand und die Setzung des Gottesnamens als »Niemand.« Die erste Interpretation geht einher mit der Deutung als poetologisches, die zweite – eher der Mehrheitsmeinung entsprechend – als negativ-theologisches Gedicht.<sup>12</sup> Der Streit soll hier nicht weiter geführt werden. Entscheidend ist vorerst nur die Feststellung, dass das katachretisch-

12 Der Leser denkt vielleicht an William Blakes blasphemisches Gedicht *To Nobodaddy* oder an Arno Schmidts Bezugnahme darauf in dem Erzählband *Nobodaddy's Kinder*. Paul Celan mischt Blasphemie unter die Bilder der jüdischen Tradition.

verfremdende sowie lakonische Sprechen den Überschuss der allegorisierenden Deutungen<sup>13</sup> erst erzeugt hat. Indem ein »Niemand« durch die Welt der Tradition gegangen ist – könnte man diesen »Niemand« nicht auch als den Tod auffassen? –, wird diese vieldeutig und rätselhaft. Der gebrochene Sinn im Zeichen des Fremden (radikal anderen) setzt Verstehen und Nichtverstehen in eins.

Es bleibt letztlich unklar, ob der dreifache »Niemand« der ersten Strophe mit sich identisch ist. Insbesondere die zweite Wiederholung im dritten Vers stellt eine neue Gewichtung dar, da der Blick auf die absolute, von allen Bezügen gelöste Nichtexistenz der Person fällt. Die Wiederholung hat die Leere hinter dem Zeichen freigelegt. Der Leser sieht ein Zeichen, das keine grammatischen und semantischen Bezüge mehr kennt. Doch diese schrittweise Verschiebung erhält durch die zweite Strophe eine andere Richtung. Das Gedicht bemächtigt sich des durch dreifache Wiederholung präsenten Wortes und macht es zu einem Bezugspunkt, der im Stile der Psalmen angesprochen wird.<sup>14</sup> Der religiöse Widerspruch zwischen Glaube und Wissen wird gesteigert zu einem Widerspruch von Wissen und Nichtwissen. Mit anderen Worten: Die Personifizierung des »Niemand« nimmt das Wissen um seine Nichtexistenz zurück. Die rhetorische Dimension der Sprache überwindet ihre logische (vgl. de Man 1988). Dies wiederum ist nur möglich, weil das Gedicht den Sinn und den Nichtsinn selbst setzen kann: »Ohne die erste Verwendung des Wortes wäre die zweite nicht als Schock erlebbar.« (Reichert 2001: 214) Es ist folgerichtig, dass sich mit dieser dramatischen Wendung vom negierten Jemand zum personifizierten »Niemand« auch das neue und von da an beherrschende Thema des Gedichts verbindet: die Beziehung von Gedenken und Gedicht, von Erinnerung an das Undenkbare und Reflexion auf das poetisch Sagbare. Worte, die davon sprechen, setzen sich einander unentwegt entgegen. Aus der passiven Position der ersten Strophe wird eine aktive in der zweiten, aus der Negation wird die Position. Der Leser empfindet die zweite Strophe als ein Aufblühen poetischer Energie. Die abfallenden Töne des Beginns weichen – so scheint es – den aufsteigenden

13 Diese versucht Poppenhusen (vgl. 2001: 207) gerade zurückzunehmen. Sie plädiert dafür, das Wort »Niemand« nicht bildlich, sondern schlicht wörtlich zu verstehen. Bedeutet dies aber, dass der gesamte Vers wörtlich verstanden werden soll?

14 Bach/Galle (vgl. 1989: 386) weisen aus theologischer Sicht darauf hin, dass solcher Umschlag typisch ist für die Struktur der Psalmen.

Tönen. Doch alles muss im Zusammenhang gesehen werden. Überall ist der Widerspruch spürbar. Während die grammatischen Positionen von passiv zu aktiv wechseln, lässt sich dies von den semantischen nicht in vollem Umfang sagen. Ist da nicht eine jähe Zäsur zwischen den Worten »wollen« und »wir«? Kann »entgegen« nicht auch heißen: in die entgegengesetzte Richtung? Ist die Liebe zum »Niemand« nicht in letzter Konsequenz eine Liebe zu niemandem?

»Gehuldigt wird hier«, schreibt Paul Celan im »Meridian«, »der für die Gegenwart des Menschlichen zeugenden Majestät des Absurden.« (Celan 2014: 36) Es spricht einiges dafür, dass sich dieser Satz als Kommentar zu der in den ersten beiden Strophen gebildeten Konstellation lesen lässt. Aus der Verzweiflung erwächst die Schönheit, eine Schönheit der Verzweiflung oder eine Verzweiflung der Schönheit. Wie auch immer man die Worte aufeinander bezieht: Das eine fährt durch das andere hindurch, verhindert, dass es mit sich selbst identisch wird. Aus der Ferne der letzten Strophe wird bereits das Bild der roten Krone sichtbar – wie eine bildliche Darstellung der Majestät des Absurden, oder mit anderen Worten: des nirgends mehr seinen Ort findenden und zugleich (und deswegen) einzigartigen Überlebens.

Jacques Derrida sagt in einem späten Interview, dass wir »strukturell gesehen Überlebende« sind, geprägt »durch die Struktur der Spur, des Testaments.« (Derrida 2005: 62) Er meint mit dem Personalpronomen die Menschen an sich im Sinne einer Ursprünglichkeit des Überlebens – Leben ist dann stets Überleben –, und er meint zugleich die Juden im Raum der kulturellen, historischen und religiösen Gedächtnisspuren.<sup>15</sup> Für Derrida ist Überleben mehr und weniger als Leben, das Leben ausgehöhlt durch den Tod und gesteigert durch den Schrecken. Überleben ist »Leben in seiner größtmöglichen Intensität.« (Ebd.: 63) Diesem Leben als Überleben hat Paul Celan gewissermaßen eine gestische Form gegeben durch die absurde Wendung des Sinns von der ersten zur zweiten Strophe. Wo der Sinn seine metaphysische Verankerung verloren hat, wendet er sich gegen sich selbst – und erhält sich damit. Kann das immer so weitergehen?

15 Für Derrida impliziert der jüdische Kontext stets eine auf Verallgemeinerung zielende Form des Ausdrucks, etwa als »wir Juden«. Er behält sich je nach Situation vor, als Teil dieser Gruppe zu sprechen oder nicht (vgl. Derrida 2005: 48 f.). In Celans Gedicht vermag das Ich nur durch das Wir zu sprechen. Sprechen hier immer alle zusammen oder spricht einer im Namen der anderen? Der Text lässt dies absichtsvoll offen.

Die dritte Strophe nimmt die gegenläufigen Energien, die das Gedicht erzeugt hat, in einem einzigen Bilde auf und transformiert sie: »die / Niemandrose« (V. 12 f.). Es scheint, als drücke das Enjambement ein Zögern vor der Artikulation des entscheidenden Wortes aus; Bestimmungswort und bestimmtes Wort treten auseinander, als ob der grammatische Zusammenhang zugunsten der semantischen Aporie (Katachrese) unterbrochen werden sollte. Doch das Auftreten des Wortes auf der Bühne des Gedichts wurde sorgfältig vorbereitet: eine erste Unterbrechung der steigenden Spannung des Parallelismus durch das Auseinanderschreiben von »werden« und »wir«; eine Entgegensetzung von Nichtigkeit und Blüte; eine Steigerung vom unbestimmten zum bestimmten Artikel: Die absolute, auch grammatisch schwach markierte Negativität des »Nichts« wird zur Positivität der »Niemandrose«; ein Hinauszögern des finalen Bildes durch die Unterbrechung des Wortes »Nichts«. Noch einmal werden mit zitternder Hand Angst vor dem Nichts und Schönheit miteinander verwoben, bevor alles in ein Wort fällt: Die sarkastische Umdeutung der Worte des Sehers Kalchas aus der Ilias – »der erkannte, was ist, was sein wird oder zuvor war« (Ilias I, 70) – erscheint in der Form der Blüte.

Der Leser erschrickt vor der Wendung – die Formulierung ist hier fast wörtlich gemeint – zur »Niemandrose«. Das scheint ein Wort zu sein, das man nur schreiben kann. Es hat die Energien des Gedichts in sich aufgesaugt und es lässt, aus der Ferne, die komplizierte Geschichte des Wortes Rose als Symbol aufscheinen – für das Ineinander aus Vergänglichkeit und Schönheit, für die Dichtung, für die erotische Beziehung zum Du. Rilkes fünftes Sonett an Orpheus mag stellvertretend für diese zahlreichen Bezüge stehen.

Das Wort »Niemandrose« strahlt eine hermeneutische Unantastbarkeit aus. Die Katachrese – ein Bezug wird gebildet und zugleich durchgestrichen – bewirkt, dass die Form an sich immer wieder ins Bewusstsein des Lesers tritt, ohne dass die durch sie geschaffenen Probleme der Deutung aufgelöst werden könnten. Selbst die Entwicklung interpretativer Hypothesen fällt schwer, weil das Wortmaterial gewissermaßen dagegen arbeitet. Sinnliche Präsenz und unhintergehbare Absenz treten im selben Moment ins Bewusstsein des Lesers. Darin besteht die ästhetische Erfahrung der Lektüre. Einfache Deutungen wie: »eine Rose, die ganz alleine für sich steht, die niemandem gehört und für niemanden blüht«, verbieten sich, weil bis zu dem Vers, in dem die Katachrese spricht, hinreichend klar ist, dass Absenz (»Niemand«) und Nichtexistenz (»Nichts«) zugleich die Existenz der Rose bedin-

gen. Bollack spitzt dies bis aufs Äußerste existenziell zu: »So wissen denn die Toten, die im Gedicht aufleben, daß sie es sind, die die Rose zur Blüte bringen.« (Bollack 2002: 87) Wer will, kann das Bild für sich ausbuchstabieren; er kann sich eine gleichsam transzendente Rose ohne Wurzel oder eine aschgrau erblühende Rose vorstellen. Dergleichen mag eine gewisse sinnliche Evidenz haben, aber es erreicht wohl nicht die ontisch-ästhetische Radikalität des Bildes.<sup>16</sup> Diese zwingt die Vorstellung gerade in das Nichtvorstellbare. Die Vorstellung wird zu Staub, und das Medium, welches das bewirkt, ist die Schrift. Die Katachrese wird durch die Schrift gestiftet, weil diese wie kein anderes Medium imstande ist, die Vorgängigkeit der Idee oder Vorstellung aufzuheben (vgl. Angehrn 2004: 313). Paradoxerweise tritt gerade dadurch die Genese von Sinn an sich in den Blick. Während man vordergründig versucht sein könnte zu sagen, dass Sinn dasjenige ist, was einem vertraut ist, was sich zu vielfach wiederholten Bildern zusammenfügt, verweist der Bildbruch, die Inkonsistenz des Sinns, auf dessen Ursprung in der Differenz. Die Durchstreichung des Sinns ist nichts anderes als die Erfahrung von Sinnhaftigkeit an sich. Wenn Sinn aus der Differenz entsteht, dann gehört der Raum des Auseinandertretens, der leere, durch keine Positivität beschreibbare Grund, zur Bedingung der Möglichkeit von Sinn. Sinn kann in diese Leere zurückfallen, und nicht zuletzt darin liegt das Erschütternde der Verse von Paul Celan. Mit anderen Worten: Die Schrift als ursprüngliche Form des Sinns kann sich nie ganz vom Horizont des Todes lösen: »Eine Schrift, die nicht über den Tod des Empfängers hinaus strukturell lesbar – iterierbar – ist, wäre keine Schrift.« (Derrida 1999: 333) Das Unbehagen, das der Leser bei sinnzentrierten Deutungen empfindet, mag in diesem verdrängten Schatten des Todes liegen. Zu einem gewissen Grad liegt diese Verdrängung im Medium selbst. Schrift produziert Schriftvergessenheit und eben dadurch Versuche des (Nicht-)Verstehens (vgl. Rheinberger 2005). Zugleich kann das schriftliche Zeichen, da es nur durch Unterschiede zu sich selbst kommt, »mit jedem gegebenen Kontext brechen, unendlich viele neue Kontexte auf eine absolut nicht saturierbare Weise erzeugen.« (Derrida 1999: 339)

16 Dies gilt mutatis mutandis auch für grammatische Varianten wie »Rose des Niemand« oder »Rose des Nichts«. Da beide Epitheta einen unterschiedlichen Gehalt haben, verbietet sich die Entschlüsselung durch identifizierendes Denken. Das Bild setzt das Ungleiche in eins und wird so ästhetisch autonom. Mit anderen Worten: Das gebrochene Bild der »Niemandrose« ist das Ergebnis der sprachlichen Entwicklung des Gedichts (vgl. Bach/Galle 1989: 397).



Weil die Schrift in keiner Idee ihren Grund findet, bleibt sie auf das Nichts bezogen, kann sich aber, aus demselben Grund (!), unendlich reproduzieren. Ist die Schrift nicht eine Überlebensmaschine? Bedingt sie nicht zugleich unendlich differenzierte Wahrnehmung und Besinnung auf den Tod?

Gertrude Steins berühmter Vers aus dem Gedicht »Sacred Emily«: »Rose is a rose is a rose is a rose« setzt den manichäischen Charakter der Schrift in Szene und deutet deren poetologische Eigendynamik und ontologische Implikation an.<sup>17</sup> Die totale Wiederholung, das heißt: potenziell unendliche Ausdehnung, fällt zusammen mit dem Nichts, der Leere, der Ablösung der Schrift von den Vorstellungen: Während das Begehren nach Erzählung anhebt und Glück spendet, erklingt im Hintergrund Umberto Ecos chiffriertes Abaelard-Zitat vom Ende des Romans *Der Name der Rose*: »Nomina nuda tenemus.« Man könnte versucht sein, das Wesen der Literatur von dieser bitteren und zugleich erhabenen Ironie her zu erfassen. Vielleicht lässt sich eines Tages auch die Didaktik darauf ein. Immerhin ist die Vorstellung, der Sinn sei im literarischen Text gegeben und könnte durch ernsthafte Lektüre erhoben werden, vergleichsweise dürftig.

Paul Celan hat in seiner Rede »Der Meridian« die Dichtung in den Zusammenhang des Überlebens gestellt. Die Dichtung sei, so Celan (2014: 48) ironisch, eine »Unendlichsprechung von lauter Sterblichkeit und Umsonst«. Zugleich ist für ihn das Gedicht der Ort, »wo alle Tropen und Metaphern ad absurdum geführt werden wollen.« (Ebd.: 47) Das katachretische Bild der »Niemandrose« verdeutlicht, wovon die Rede ist. Indem das Bild sich zum Grund der eigenen Unmöglichkeit neigt, widersteht es der verstehenden Aneignung bzw. bewahrt sich als ewiges Rätsel. Zwischen dem »Niemand« bzw. dem »Nichts« und der »Rose« gibt es kein Tertium Comparationis.

Der letzte Vers der dritten Strophe mutet dem Leser wie ein Abschluss an. Der Doppelpunkt am Ende von Vers elf scheint den Beginn der Schlusssequenz zu markieren – als ob sich eine dialektische Bewegung erfüllt: abwesende Person, anwesende Person, Anwesenheit des Abwesenden in Form der »Niemandrose«.<sup>18</sup> Doch es schließt sich eine lange präpositionale Sequenz

17 Von Gertrude Stein ist auch die Äußerung überliefert, sie schreibe für sich selbst und für den Fremden. Ähnliches ließe sich vielleicht über Paul Celan sagen.

18 Das ist freilich nicht so gemeint, dass in der ersten Strophe Negativität, in der zweiten Positivität und in der dritten eine Synthese aus beidem vorherrscht. Ein solches Modell ästhetischer Dialektik wäre ebenso primitiv wie selbstgenügsam. Die dialektischen

an, die den Schluss des Gedichts darstellt. Die »Niemandrose« wird einer genaueren Bestimmung aus diffizilen, anspielungsreichen, mit- und gegen- einander arbeitenden Elementen unterzogen; insbesondere die Worte »seelenhell« und »himmelswüst«, also die näheren Bestimmungen von »Griffel« und »Staubfaden«, sind reich an Allusionen. Fast scheint es, als ob das Bild der »Niemandrose« von einem Geflecht vieldeutiger Zeichen überwuchert wird, die zwar konkret auf die Gestalt der Rose Bezug nehmen, aber vermittels allegorischer Ausdeutung deren Einheit wieder auflösen. Je reicher an Aspekten und Bezügen eine Sache dargestellt wird, je höher also die sprachliche Komplexität, desto schwerer die Aufgabe des Verstehens und desto stärker der Einfluss des Nichtverstehens.<sup>19</sup> Im Folgenden sollen nur noch einige kurze Hinweise aus der oben entwickelten Perspektive (Überleben, Schrift, Sinn und Verstehen) gegeben werden.

Die erste Überraschung besteht für den Leser vielleicht darin, dass das rätselhafte Bild der »Niemandrose« keineswegs nach einer botanischen Beschreibung verlangt und doch genau diese gegeben wird. »Griffel« und »Staubfaden« als Zeugungsorgane der Pflanze ermöglichen überhaupt erst das Erblühen der Rose. Doch die Bestimmungen als »seelenhell« und »himmelswüst«, nur noch ganz entfernt auf die pflanzliche Physiologie zu beziehen, irritieren den Blickpunkt. »Staubfaden« und »Griffel« erscheinen plötzlich fremd – als ob sie selbst einem botanischen Verfahren, dem der Kreuzung mit einer anderen Art, unterzogen worden wären (Verlust und Weiterleben). Das Bild der »Niemandrose« durchläuft, nachdem es bereits wegen der Intrikation von Erblühen und Tod zu einem Rätsel geworden ist,

---

Widersprüche – dies dürfte selbst die vorliegende kurze Analyse gezeigt haben – gehen vielmehr durch alle Elemente noch einmal hindurch.

- 19 Vgl. Luhmann 1986: 87 f. Es ist nicht Aufgabe dieses Textes, die gesamte Diskussion zu rekapitulieren und weiterzutreiben. Die vorgeschlagenen Deutungen gehen weit auseinander und haben vielleicht doch etwas miteinander zu tun. Zwei Beispiele: Bollack (vgl. 2002: 89) hört aus dem Wort »seelenhell« das englische Wort für Hölle – *hell* – heraus, wohingegen Reichert (vgl. 2001: 220) auf die etymologische Verwandtschaft von »hell« und »hallen« hinweist (im Sinne von etwas in der Seele Nachhallendem). Das »Purpurwort« enthält für Bach/Galle (vgl. 1989: 402) einen Hinweis auf purpurne Gebetsschnüre der Juden. Bollack (vgl. 2002: 90) macht auf die Möglichkeit einer Zueignung aufmerksam, da das deutsche Wort Purpur und das französische *pour* gleich klingen. Im einen Fall liegt eine phonetisch-assoziative und im anderen Fall eine philologische und religionsgeschichtliche Zuschreibung vor. Über wahr und falsch kann (und soll wohl auch nicht) entschieden werden. Gerade die Bestimmung treibt den Entzug des Bestimmten aus sich hervor.

eine weitere Transformation, die ihrerseits durch einen ironischen Schnitt zwischen botanischer Konkretheit und existenzieller Vieldeutigkeit mehrere Richtungen aufweist. »Griffel« und »Staubfaden« werden so zurückgekoppelt an die vorher entwickelten Bilder und Themen. Denn der »Griffel« mengt sich als metonymisches Bild für das Schreiben in die Vorstellung der Pflanze, und der »Staubfaden« nimmt sowohl die Thematik der Auslöschung aus der ersten Strophe auf – »Niemand bespricht unseren Staub« – als auch – entfernt – ein Bild des Schreibens; die mit Füller oder Bleistift gezogenen Linien der Handschrift mögen einem bisweilen vorkommen wie ein Staubfaden. So gesehen wird aus dem Staub als Zeichen für Endlichkeit und Verfall, aber auch für die Bedingung der Möglichkeit von Existenz, die fortlaufende Schrift. In die Bilder der Schrift und des Schreibens wird die doppelte Thematik aus Gedenken an das Unwiederbringliche und Erzeugung des Neuen im Medium poetischen Schaffens eingelagert.

Das gilt nicht zuletzt für den Titel selbst, der die religiöse Form einer Anrufung zitiert, ohne für deren Grund noch entstehen zu können. Sollte darin ein Hinweis auf die Shoah liegen? Bach und Galle (1989: 385) sehen einen direkten historischen Bezug: »Angesichts des Todes begannen die jüdischen Opfer des Nationalsozialismus, Psalmen zu singen.« Die Autoren geben keine Quelle oder genauere Beschreibung. Aber die Hinweise auf Antisemitismus und Schrecken der Lager sind in den letzten Versen nicht zu überlesen. Die rote »Krone« ist Blüte der Rose – und damit des Gedichts – und Sinnbild von Leid und Blut zugleich. Die Rede vom »Dorn« erlaubt die Verbindung zum Wort Dornenkrone und erinnert im selben Moment, begleitet von einem Seufzer (dem einzigen Hinweis auf ein sprechendes Subjekt jenseits des Wir), an die lange und weit verzweigte Spur des Antisemitismus; hier am Beispiel des antisemitischen Grimm-Märchens *Der Jude im Dorn*.

Paul Celan gibt Zeugnis vom Leiden unter der Shoah und vom Überleben durch Schreiben. Da es ein dokumentarisches So-ist-es-Gewesen, das man verstehen und nachvollziehen kann, nicht gibt, da auch die in der Literatur eingeübten Bilder versagen, können die Worte nur sprechen, indem sie die Kluft, die sie von sich selbst trennt, erahnen lassen. Der Weg zum Gegensinn führt jedoch durch das Nichts.

## Rückblick

Man könnte sich für einen Moment vorstellen, dass ein Chor das Gedicht »Psalm« spricht. Ergibt die dialektische Form zumindest der ersten drei Strophen nicht auch eine musikalische Struktur? – Das Sprechen im Kollektiv verdeutlicht die prekäre Situation des Einzelnen. Wer im Chor spricht, der spricht einen Text, nicht das, was individuell bewegt und zum Ausdruck gebracht werden soll.<sup>20</sup> Es gibt keine lyrische Subjektivität. Zwischen Rede und Sprecher herrscht eine nicht zu überbrückende Differenz. Die Rede kommt sozusagen von anderswo her. Die Katachrese scheint der Ausdruck dieses Bruchs zu sein, Hinweis darauf, dass diejenigen, die da sprechen, nicht vorgängige Ideen oder Gedanken zum Ausdruck bringen, sondern sich verbergen hinter einer Rede, die nicht die ihre und zugleich doch mit ihnen verbunden ist, ein wenig, als ob man in einem persönlichen Gespräch in einer Angelegenheit von entscheidender Bedeutung mit einem Zitat antwortet und nicht mit selbst gewählten Worten. Der Unterschied jedoch ist, dass das in die individuelle Rede eingeflochtene Zitat seine Integrität behält, also eher affirmativ gebraucht wird, während Paul Celan die Zitate bricht und verfremdet.

Versucht man, dies medientheoretisch zu reformulieren, ergibt sich die Differenz von Stimme und Schrift als textkonstitutives Moment. Das Fremde, das die Tradition heimsucht, ist, so gesehen, nichts anderes als die Schrift, die den Sinn in der Katachrese bricht und zugleich öffnet. Damit soll nicht einer nur abstrakten Auffassung des Gedichts als poetologischer Reflexion das Wort geredet werden. Vielmehr sind Schrift und Schreiben Chiffren für die Situation des Überlebenden, der den Sinn gegen sich selbst wenden muss, um in Anbetracht des Unfasslichen, Unbeschreiblichen weitermachen zu können. Im Bild des »Staubfadens« und des »Griffels« finden diese thanatologischen und poetologischen Aspekte zueinander. Der Dichter schreibt gleichsam mit dem Staub der Toten. Jeder Chor, der Paul Celans Gedicht spricht, hätte folglich durch die Verfremdung des Sprechens (Ton, Rhythmus, Intensität) die schmerzenden Katachresen hörbar zu machen; es sollte keine melodische Vereinnahmung des Gedichts geben. Ebenso verbietet sich ein zu ho-

---

20 Hier ließe sich die Frage anschließen, ob vor allem die erste Strophe wie ein Zitat der Tradition gelesen werden kann, auf welches das Gedicht antwortet. Man kann sich vorstellen, dass der Text auf jemanden antwortet, der sagt, er habe Trost im Glauben gefunden.

hes Maß an Emphase, da wir es mit einem geschriebenen Sprechen bzw. mit einer sprechenden Schrift zu tun haben.

Und der Leser? Er sieht die gestischen Bewegungen des Textes und hört die fremd gewordenen Zitate der Tradition. Doch die räumlichen und akustischen Eindrücke werden gebrochen durch die Schrift. Lesen heißt letztlich, in der Lage sein, den Bruch im Geschriebenen wahrnehmen zu können (vgl. Bossinade 2000: 172). Doch der Bruch erschöpft sich nicht im Zerbrochenen, er öffnet den Raum der Lektüre und der Lust zwischen den Elementen der neu verteilten Sprache. Roland Barthes (vgl. 1974: 129) bezeichnet eine Lese-lust, die schmerzt, als Wollust. »Was sie will«, so Barthes, ist »ein Ort des Sichverlierens, der Riß, der Bruch, die Deflation, das *fading*, das das Subjekt mitten in der Wollust ergreift.« (Ebd.: 14; Hervorh. i. O.)

Wer Paul Celans Gedicht verstehen will, bleibt, bei aller Detailliertheit einzelner Lektüreschritte, auf das Moment des Bruchs, der Katachrese verwiesen. Das Unverständliche, sich Entziehende ist der Horizont des Gedichts. Die Erschütterung des Sinns durch subversive Wiederholung lässt folglich einen funktionalen Sprach- und Literaturbegriff<sup>21</sup> von sich abprallen. Die Katachrese ist nicht als syntaktisch begrenzte Figur zu verstehen, die sich in eine übergreifende Deutung integrieren lässt, sondern sie ist selbst das Prinzip, welches das Schreiben herausfordert und ermöglicht.

## Literatur

- Angehrn, Emil (2004): Interpretation und Dekonstruktion. Untersuchungen zur Hermeneutik. Weilerswist.
- Bach, Inka/Galle, Helmut (1989): Paul Celan: Psalm. In: Dies. (Hg.): Deutsche Psalmendichtung vom 16. bis zum 20. Jahrhundert. Berlin, S. 378-407.
- Barthes, Roland (1974): Die Lust am Text [1973]. Aus dem Franz. v. Traugott König. Frankfurt a. M.
- Ders. (1980): Leçon/Lektion. Französisch und Deutsch. Antrittsvorlesung im Collège de France. Gehalten am 7. Januar 1977 [1978]. Übers. v. Helmut Scheffel. Frankfurt a. M.

21 In der Didaktik stellt der funktionale Kreislauf von Lehren und Lernen den allgemein akzeptierten Orientierungspunkt dar (vgl. Baum 2019: 63-67).

- Baum, Michael (2011): Überleben in Freundschaft. Thomas Bernhard/Jacques Derrida. Wien.
- Ders. (2019): Der Widerstand gegen Literatur. Dekonstruktive Lektüren zur Literaturdidaktik. Bielefeld.
- Bollack, Jean (2002): Ein Bekenntnis zur Ungebundenheit. Celans Gedicht Psalm. In: Hans-Michael Speier (Hg.): Gedichte von Paul Celan. Stuttgart, S. 83-94.
- Bönnighausen, Marion (2010): Zwischen Sinn-Stiftung und Wahr-Nehmung. Theatralität als Dispositiv im literaturdidaktischen Kontext. In: Michael Baum/Marion Bönnighausen (Hg.): Kulturtheoretische Kontexte für die Literaturdidaktik. Baltmannsweiler, S. 125-143.
- Bossinade, Johanna (2000): Poststrukturalistische Literaturtheorie. Stuttgart/Weimar.
- Celan, Paul (2014): Der Meridian. In: Ders.: Werke. Historisch-kritische Ausgabe. I. Abteilung. Lyrik und Prosa. Bd. 15.1. Prosa I. Zu Lebzeiten publizierte Prosa und Reden. Hg. v. Rolf Bücher u. Andreas Lohr. Frankfurt a. M., S. 33-51.
- Ders. (2018): Psalm. In: Ders.: Die Gedichte. Hg. u. komment. v. Barbara Wiedemann. Berlin, S. 136-137.
- De Man, Paul (1988): Allegorien des Lesens [1979]. Frankfurt a. M.
- Derrida, Jacques (1974): Grammatologie [1967]. Übers. v. Hans-Jörg Rheinberger u. Hanns Zischler. Frankfurt a. M.
- Ders. (1986): Positionen. Gespräche mit Henri Rose, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine, Guy Scarpetta [1972]. Aus dem Franz. v. Dorothea Schmidt, unter Mitarb. v. Astrid Winterberger. Vorrede übers. v. Mathilde Fischer. Hg. v. Peter Engelmann. Wien.
- Ders. (1999): Signatur Ereignis Kontext. Übers. v. D. W. Tuckwiller. In: Jacques Derrida: Randgänge der Philosophie. Hg. v. Peter Engelmann. Wien, S. 325-351.
- Ders. (2005): Leben ist Überleben. Aus dem Franz. v. Markus Sedlaczek. Wien.
- Gadamer, Hans-Georg (1984): Text und Interpretation. In: Philippe Forget (Hg.): Text und Interpretation. Deutsch-französische Debatte mit Beiträgen von J. Derrida, Ph. Forget, M. Frank, H.-G. Gadamer, J. Greisch und F. Laruelle. München, S. 24-55.

- Ders. (2004): Wer bin ich, und wer bist Du? Kommentar zu Celans Gedichtfolge Atemkristall. In: Martin Gessmann (Hg.): Jacques Derrida. Hans-Georg Gadamer. Der ununterbrochene Dialog [1993]. Frankfurt a. M., S. 55-96.
- Hamacher, Werner (1998): Entferntes Verstehen. Studien zu Philosophie und Literatur von Kant bis Celan. Frankfurt a. M.
- Idel, Moshe (2007): Der Golem. Jüdische magische und mystische Traditionen des künstlichen Anthropoiden. Frankfurt a. M.
- Lehmann, Jürgen (2012): Die Niemandrose. In: Markus May/Peter Gößens/Jürgen Lehmann (Hg.): Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. 2., akt. u. erw. Aufl. Stuttgart/Weimar, S. 80-89.
- Lösener, Hans (2014): Celans Kritik der Poetik. Eine Atemwende für den Gedichtunterricht. In: Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes 61, H. 2, S. 164-173.
- Luhmann, Niklas (1986): Systeme verstehen Systeme. In: Ders./Eberhard Schorr (Hg.): Zwischen Intransparenz und Verstehen. Fragen an die Pädagogik. Frankfurt a. M., S. 72-117.
- Poppenhusen, Astrid (2001): Durchkreuzung der Tropen. Paul Celans Die Niemandrose im Lichte der traditionellen Metaphorologie und ihrer Dekonstruktion. Heidelberg.
- Reichert, Jürgen (2001): Fragendes Verstehen. Zu Paul Celans Gedicht Psalm. In: Helmut Brackert/Jörn Stückrath (Hg.): Literaturwissenschaft. Ein Grundkurs. Hamburg, S. 211-226.
- Rheinberger, Hans-Jörg (2005): Iterationen. Berlin.
- Scholem, Gershom (1987): Der Golem von Prag und der Golem von Rehovot. Judaica 2. Frankfurt a. M.
- Waldenfels, Bernhard (2006): Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden. Frankfurt a. M.
- Wimmer, Michael (2006): Dekonstruktion und Erziehung. Studien zum Paradoxieproblem in der Pädagogik. Bielefeld.
- Wöll, Alexander (2001): Der Golem. Kommt der erste künstliche Mensch und Roboter aus Prag? In: Walter Koschmal (Hg.): Deutsche und Tschechen. Geschichte, Kultur, Politik. München, S. 235-245.

