

aus: Françoise Lartillot und Axel Gellhaus (Hrsg.), *Dokument / Monument. Textvarianz in den verschiedenen Disziplinen der europäischen Germanistik. Akten des 38. Kongresses des französischen Hochschulgermanistikverbandes (A.G.E.S.)*, Bern: Peter Lang 2008, S. 361-371.

Materialität und Intentionalität

Anmerkungen zu Paul Celans Arbeit am Gedicht

Sandro ZANETTI

Celans poetologische Überlegungen zur Dichtung kreisen immer wieder um zwei Wörter: «Gestalt» und «Sinn». Diese Wörter sind weniger Begriffe als Variablen. Dabei steht in Celans Überlegungen die «Gestalt» – brüchiger als die «Figur», weniger schematisch als die «Form» – für die *jeweilige* mediale – körperliche oder materiale – Konkretion sowohl des Gedichts (auf der einen Seite) als auch seines «Gegenübers» (auf der anderen Seite). Und der «Sinn», der nicht in «Bedeutung» aufgeht, steht für den von Celan angenommenen offenen Richtungssinn und die zeitliche Entfernung *zwischen* dem Gedicht und seinem Gegenüber, seinem Anderen, seinem Du, auch seinem Leser: eine Entfernung, die Celan als Beziehung denkt, in der sich die beiden Pole – also das Gedicht und sein Gegenüber – jeweils wechselseitig konstituieren, ohne sich allerdings gegenseitig zu determinieren. Das Projekt, das Celan «Dichtung» nennt, steht und fällt mit der Möglichkeit einer solchen Beziehung. Der Entwurf der Möglichkeit einer solchen Beziehung impliziert, wie sich an der eigenartigen Verwendung der Wörter «Gestalt» und «Sinn» in Celans poetologischen Texten nachweisen läßt, ein spezifisches Konzept von

Materialität und Intentionalität, das wiederum auch die konkrete Schreibearbeit Celans bestimmt hat.¹

In seiner *Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der freien Hansestadt Bremen* vom 26. Januar 1958 erklärt Celan, daß er Gedichte geschrieben habe, um sich «Wirklichkeit zu entwerfen. Es war, Sie sehen es», fährt Celan fort, «Ereignis, Bewegung, Unterwegssein, es war der Versuch, Richtung zu gewinnen. Und wenn ich es nach seinem Sinn befrage, so glaube ich, mir sagen zu müssen, daß in dieser Frage auch die Frage nach dem Uhrzeigersinn mitspricht».² Der «Sinn» erscheint hier als offener Sinn einer Frage – der Frage nämlich, auf wen oder was hin das Gedicht bzw. das Schreiben von Gedichten ausgerichtet oder auch einfach nur vakant ist. Mit aufgerufen ist damit auch die Frage, welchen Zeitspielraum diese Ausrichtung oder diese Vakanz in Anspruch nimmt.

Auch in den zahlreichen *Notizen* zur Darmstädter *Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises* mit dem Titel *Der Meridian* vom 22. Oktober 1960 kehrt das Wort «Sinn» wieder, ebenfalls als Indiz nicht eines primär semantischen Prozesses, sondern einer sprachlichen, zeit-durchgreifenden, irreversiblen, dia-logischen «Sinnbewegung», wie Celan in einer der Notizen schreibt: einer «Sinnbewegung auf ein noch unbekanntes Ziel» zu.³ In der Endfassung der *Meridian*-Rede schließlich verbindet Celan diese «Sinnbewegung» mit der «Aufmerksamkeit», die, so Celan, «das Gedicht allem ihm Begegnenden zu widmen» versuche, d. h. dem schärferen «Sinn» des Gedichts «für das Detail, für Umriß, für Struktur, für Farbe, aber auch für die <Zuckungen> und die <Andeutungen>».⁴ Dabei lassen die Bezüge, die Celan hier nicht nur zu Georg

1 Die im Folgenden nur skizzenhaft vorgestellten Überlegungen sind weiter ausgeführt, differenziert und kontextualisiert in meiner Dissertation: «zeitoffen». *Zur Chronographie Paul Celans*. München: Wilhelm Fink 2006.

2 Paul CELAN: *Gesammelte Werke in fünf Bänden* (hrsg. von Beda ALLEMANN und Stefan REICHERT unter Mitwirkung von Rolf BÜCHER). Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986, Band 3, S. 186 (im Folgenden zitiert als GW Band, Seitenzahl).

3 Paul CELAN: *Der Meridian. Endfassung. Entwürfe. Materialien* (hrsg. von Bernhard BÖSCHENSTEIN und Heino SCHMULL unter Mitarbeit von Michael SCHWARZKOPF und Christiane WITTKOP). Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999, S. 101 [Nr. 212]. Die Notiz stammt aus einem Arbeitsheft und ist auf den 19. August 1960 datiert.

4 GW 3, S. 198.

Büchners *Lenz*, sondern – explizit – vor allem zu Walter Benjamins Kafka-Essay herstellt, keinen Zweifel daran, daß die Verbindung von Sinn und Aufmerksamkeit an ein historisch beinahe verschüttetes Konzept von Intentionalität anknüpft: ein Konzept, das unter Intention nicht primär die Dimension der <Absicht> oder auch der <Bedeutung> hervorhebt, sondern – wie Peter Szondi in anderem Zusammenhang unter Berufung auf Fritz Mauthner stark macht⁵ – den Aspekt der <Anspannung>. Im Vordergrund steht dann die <intentio> als <attentio>, die aufmerksame Gespanntheit im Hinblick auf ein Anderes, eine Adressierungsqualität oder eben Dialogizität, die jeglichem Sprechen und Schreiben als Motiv, als Beweggrund, unterstellt werden kann.

Celan selbst arbeitet mit einer solchen Unterstellung. Er schreibt dem Gedicht dementsprechend Qualitäten zu – eben etwa den Sinn fürs Andere –, die zumindest traditionellerweise nicht als Eigenschaften von Gedichten gelten, sondern in die Sphäre menschlich-subjektiver Regungen und Vermögen fallen. In der Endfassung der *Meridian*-Rede schließlich schreibt Celan – die Sinnbewegung des Gedichts auf ein Anderes hervorhebend:

Das Gedicht will zu einem Andern, es braucht dieses Andere, es braucht ein Gegenüber. Es sucht es auf, es spricht sich ihm zu. / Jedes Ding, jeder Mensch ist dem Gedicht, das auf das Andere zuhält, eine Gestalt dieses Anderen.⁶

Entgegen jeglicher Gestaltpsychologie, wie es zu betonen gilt, aber auch entgegen der philosophisch-ästhetischen Prägung des Gestaltbegriffs (im Sinne eines holistischen Konzepts) fungiert die «Gestalt» bei Celan, insbesondere in der Präzisierung zur «Gestalt dieses Anderen», als Indiz: als Indiz für etwas, das anders *bleibt* und sich nicht vereinnahmen läßt. Zwar konstituiert sich nach Celan diese Gestalt des Anderen erst *im Zuge* der sprachlichen – ansprechenden – Sinnbewegung des Gedichts. Aber die Konstitution ist so gedacht, daß die Andersheit des Anderen – seine Zeit, wie Celan im *Meridian* explizit schreibt – gewahrt bleiben soll. Das

5 Vgl. Peter SZONDI: «Poetry of Constancy – Poetik der Beständigkeit. Celans Übertragung von Shakespeares Sonett 105». In: ders., *Schriften II* (hrsg. von Jean BOLLACK mit Henriette BEESE, Wolfgang FIETKAU, Hans-Hagen HILDEBRANDT, Gerd MATTENKLOTT, Senta METZ, Helen STIERLIN). Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996, 321-344, hier S. 325.

6 GW 3, S. 198.

Gedicht lasse noch in seiner einmaligen «Gegenwart [...] das ihm, dem Anderen, Eigenste mitsprechen: dessen Zeit».⁷

Doch was soll das heißen? Zunächst einmal ist darauf hinzuweisen, daß Celan in diesem Satz die Zeit des Anderen nicht bereits definiert. Es geht in diesem Satz nur um ein Zur-Mitsprache-Zulassen der Zeit des Anderen. Trotzdem lohnt es sich zu fragen, was dieses Zulassen heißen kann – und ob sich dieses Zulassen auch als ein Strukturmerkmal von Celans Gedichten aufweisen läßt. Aus einer solchen Perspektive dürfte deutlich werden, daß Celan tatsächlich in einer ganzen Reihe von Gedichten an einer solchen Zulassung im Sinne einer *erkennbaren* und *beschreibbaren* Öffnung der Ansprache- und Konstitutionsstruktur gearbeitet hat.

Ein Beispiel: In dem frühen Gedicht «Da du geblendet von Worten» aus dem Band *Mohn und Gedächtnis* von 1952 ist von einem «Baum, dem sein Schatten vorausblüht» die Rede,⁸ ähnlich der sprichwörtlichen Wendung von großen Ereignissen, die ihren Schatten vorauswerfen. Doch in Celans Gedicht verhält es sich komplizierter: Stämmigkeit (Baum), Werden (Blühen) und Vergehen (Schatten) der auf *verschiedenen* Zeitebenen (auf der Ebene der Jahre, der Jahreszeiten und der Tageszeiten) denkbaren Zeit des genannten Baumes, sind in diesem Gedicht und der Zeile vom «Baum, dem sein Schatten vorausblüht» gleichermaßen angesprochen (und auf diese Weise, wenn man so will, «zur Mitsprache zugelassen»). Angesprochen sind sie aber so, daß die verschiedenen Zeitebenen, besonders jene vom Werden und Vergehen, sich wechselseitig durchdringen und dadurch verstellen: Sie gewinnen eine Dynamik und Beweglichkeit, indem sie sich gegenseitig von ihren Festlegungen *im einzelnen* suspendieren.

Dadurch, in ihrem instabilen Miteinander, lassen sie den «Baum» als eine «Gestalt» des Anderen vernehmbar werden. Damit «dessen Zeit», mit den Worten aus dem *Meridian*, «mitsprechen» kann, ohne im Akt der Ansprache bereits stillgestellt zu werden, bedarf es einer Ansprache

7 GW 3, S. 199. Unverkennbar trägt Celans Rede von der «Konstitution» Züge seiner Beschäftigung mit der Zeitphilosophie Edmund Husserls. Festzuhalten ist hier aber, daß Celan – auch hier – die Konstitution nicht als Vermögen eines Subjekts definiert, sondern dem Gedicht zuschreibt.

8 GW 1, S. 73.

– einer Nennung –, die nicht bloß evozierend, präsentierend oder repräsentierend verfährt. (Also etwa: «Der Baum blüht.» Oder: «Der Baum wirft seinen Schatten.» – Eine solche Ansprache hielte die Zeit des Angesprochenen an.) Es bedarf vielmehr einer Ansprache, die mitartikuliert, daß die Zeit des Angesprochenen im Gedicht nicht gehalten, sondern höchstens eben, wenn sie nicht im doppelten Sinne aufgehoben werden soll, zugelassen werden kann.

Zugelassen aber, so könnte man mit dem Gedicht weiter folgern, kann diese Zeit nur dort werden, wo – «Da du geblendet von Worten», so der Titel des Gedichts – Sprache nicht als Mittel suggerierter Transparenz zwischen Phänomenen und der Logik ihrer Bezeichnung, also nicht als Werkzeug suggestiver Phänomenologie, auch nicht als Regelkreis einer als ewig gleich halluzinierten Wiederauferstehung von Natur (oder anderem) in Worten aufgefaßt wird, sondern als Medium, von dem zunächst einmal anzunehmen ist, daß die in ihr getätigten Zuschreibungen gewaltsam (blendend) sind, weil sie immer auch Ausschließungen dessen sind, was in ihnen nicht aufgeht (oder durch sie verdeckt wird). Die sprachliche Gewalt wird besonders dann deutlich, wenn die Direktion einer Nennung oder Ansprache, für einmal, verdreht ist – nicht weil dann die Gewalt am größten wäre, sondern weil sie, für einen Moment wenigstens, nicht mehr einer vertrauten Struktur angehört. In solchen Momenten wird sie erkennbar. Zugleich wird deutlich, daß sie gestaltbar ist.

An und mit einer solchen Gestaltung der sprachlichen Gewalt – ihres Sinns – arbeitet Celan in und mit seinen Gedichten und mit dem, was in ihnen als Anderes – als Gestalt des Anderen – jeweils angesprochen ist oder auch einfach nur in Frage kommt, ohne daß dieses in Frage Kommende im Zuge der Ansprache dazu bestimmt wäre, seine Eigenheit, seine eigene Zeit, an «das Gedicht» preiszugeben. Das gilt Celan zufolge auch für den Leser eines Gedichts – als *eine* mögliche «Gestalt dieses Anderen». Was Celan «Gestalt» nennt, ist der Ort, an dem – in Celans Terminologie – der «Sinn» des Gedichts, seine zeitoffene Intentionalität im Sinne einer Gespanntheit auf ein Anderes bemerkbar wird, wo der Anspruch des Gedichts auf jemand oder auf etwas trifft. Umgekehrt versucht Celan das Gedicht seinerseits als eine Gestalt des Anderen zu bestimmen, nämlich in der Hinsicht, daß das Gedicht *für* das Andere seinerseits ein Anderes bleibt: ein Anderes mit einer bestimmten Gestalt,

an der es – und zwar in seiner materialen Konkretion (und das heißt in der Regel: Schrift) – für sein Gegenüber erkennbar bleibt.

Auf diese Wechselseitigkeit, von der auch Celans Rede vom «Gespräch» zwischen dem Gedicht und seinem Gegenüber ausgeht, deutet die Stelle im *Meridian* hin, an der Celan schreibt, daß das Gedicht auf jenes Andere zuhalte, das es sich als erreichbar, «als vakant vielleicht, und dabei ihm, dem Gedicht – sagen wir: wie Lucile – zugewandt [!] denkt».⁹ Celan sieht demnach für die Zuwendung des Anderen zum Gedicht genau *diejenige* aufmerksame Haltung vor, durch die er auch die Zuwendung des Gedichts zu seinem Gegenüber charakterisiert. Vorbild ist in beiden Fällen Lucile aus Büchners *Dantons Tod*. Für Celan ist Lucile die Verkörperung von Dichtung und ihres Anspruchs schlechthin.

Damit wäre also der Kreis – der Meridian – zwischen dem Gedicht (als Gestalt) und seinem Anderen (ebenfalls als Gestalt) *beinah* geschlossen, wenn dieses Verhältnis – die Sinnbewegung zwischen diesen Polen – denn tatsächlich ein Kreis wäre. Aber so ist es nicht ganz: Es gibt, wie auch in der *Meridian*-Rede, immer einen Rest, der verhindert oder zumindest verhindern soll, daß es zwischen dem Gedicht und seinem Anderen zu einem Kurzscluß nach dem Muster einer Selbstbestätigung kommt. Jedenfalls legt Celan es darauf an, eine solche Selbstbestätigung, in der das Gegenüber des Gedichts keinen Platz hätte, zu vermeiden.

Theoretisch handelt es sich hierbei um den von Celan unternommenen Versuch, zwischen dem, was er «Kunst», und dem, was er «Dichtung» nennt, einen Unterschied geltend zu machen. Im Hinblick auf die Zeitfrage kann dieser Unterschied so reformuliert werden, daß «Kunst» die Zeit des Anderen als lebendige Gegenwart ausgibt, während sie doch gleichzeitig eine Mortifizierung und Stillstellung dieser Zeit betreibt, wohingegen «Dichtung» – nach Celan – darin besteht, einen Anspruch zu formulieren, der die Zeit des Anderen – wie beim «Baum, dem sein Schatten vorausblüht» – in erkennbarer Weise mitsprechen läßt, ohne sie stillzustellen, wobei die Arbeit gegen eine solche Stillstellung nicht etwa ohne Kunst, sondern vielmehr durch einen gezielten Einsatz der Mittel der Kunst gegen die Kunst erfolgt.

9 GW 3, S. 193.

Der Anspruch nun, die Zeit des Anderen in erkennbarer Weise mit-sprechen zu lassen, kennzeichnet aber auch, *praktisch*, Celans *Arbeit* an seinen Gedichten. In besonders augenfälliger Weise gilt dies für die Gedichte der mittleren Phase, darunter jene aus dem *Sprachgitter*-Band von 1959, zu denen auch das Gedicht «Schliere» gehört, das Celan 1957 zuerst in der Zeitschrift *Jahresring* publizierte und dessen erste Entwürfe auf das Jahr 1955 zurückgehen.

SCHLIERE

Schliere im Aug:
von den Blicken auf halbem
Weg erschautes Verloren.
Wirklichgesponnenes Niemals,
wiedergekehrt.

Wege, halb – und die längsten.

Seelenbeschriftete Fäden,
Glasspur,
rückwärtsgerollt
und nun
vom Augen-Du auf dem steten
Stern über dir
weiß überschleiert.

Schliere im Aug:
daß bewahrt sei
ein durchs Dunkel getragenes Zeichen,
vom Sand (oder Eis?) einer fremden
Zeit für ein fremderes Immer
belebt und als stumm
vibrierender Mitlaut gestimmt.¹⁰

Das Gedicht beschreibt eine Blickbewegung, die durch die Schliere gestört ist. Diese Störung führt dazu, daß die Wahrnehmung und somit der Blickkontakt zu einem Anderen, zu einem Außerhalb des Auges, unterbrochen wird. Auf diese Weise wird die Unterbrechung, die Schliere, selbst zum Gegenüber des Blicks. An dieser Unterbrechung hält sich der Blick auf. Durch dieses Aufhalten, das den Blick zu einer wiederholten, immer wieder von neuem ansetzenden Blickbewegung werden läßt, wird das Blicken auch thematisch. Dabei kehrt die Schliere, als Ort der Blickun-

10 GW 1, S. 159.

terbrechung, ihrerseits als Strukturmerkmal des Gedichts und als Wort im Gedicht wieder und wird im weiteren Verlauf zum «Zeichen», zum Zeichen einer Bewahrung all dessen, was den Blicken fremd bleibt, als Fremdes aber nicht nur bemerkt wird, sich störend aufdrängt, sondern *in* seiner Fremdheit – in seiner «fremden / Zeit», wie es schließlich heißt – auch zugelassen ist. In dieser Zulassung werden auch die Kontaktschwierigkeiten des Lesers zum Gedicht, das dem Leser nicht gänzlich transparent werden kann, mitthematisiert.

Eine Interpretation des Gedichts könnte von solchen Beobachtungen ausgehen. Anstelle einer ausführlichen Interpretation soll hier zum Schluß jedoch etwas anderes in den Vordergrund gestellt werden. Es soll gezeigt werden, daß die in diesem Gedicht angestrebte Dialogizität zwischen seiner schriftlichen Gestalt und dem, was darin – auf dem Weg des Gesichtssinns – den Blick verstellt und damit selbst zur offenen Stelle einer *möglichen* Gestalt des Anderen wird – die Schliere, die aber unbesetzt bleibt –, selbst erst *im* Prozeß des Schreibens Kontur gewinnt.

Die Entwürfe zu diesem Gedicht sind sowohl in der Bonner als auch in der Tübinger Celan-Ausgabe dokumentiert (in letzterer nur in Auswahl).¹¹ Im Hinblick auf die Frage nach der Dialogizität fällt besonders auf, daß im ersten überlieferten Entwurf (H¹⁰) ein Du noch vollständig fehlt. Auf diesem ersten Entwurf scheint Celan erst Material gesammelt zu haben. Die Strukturierung des Materials ist erst schwach ausgeprägt. Erste Streichungen lassen aber bereits ahnen, worauf die Schreibarbeit auch in den weiteren Entwürfen zielt: In dieser Arbeit dokumentiert sich ein Bemühen, allzu eindeutige Referenzen zu tilgen, um dem Geschriebenen schließlich eine Selbständigkeit zuzumessen, die es auch im Druck als eigenständiges Gebilde lesbar machen sollte. In diesen Zusammenhang gehören auch das Tilgen von Daten und das Streichen von Ortsangaben, so wie es sich in zahlreichen (anderen) Gedichten von Ce-

11 Man vergleiche hierzu die entsprechenden Seiten in diesen Ausgaben: Paul CELAN: *Werke. Historisch Kritische Ausgabe* (besorgt von der Bonner Arbeitsstelle für die Celan-Ausgabe: Beda ALLEMANN, Rolf BÜCHER, Axel GELLHAUS und Stefan REICHERT). Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, Band 5.2 (*Sprachgitter*, Apparatband), S. 138-143, und Paul CELAN: *Werke. Tübinger Ausgabe* (hrsg. von Jürgen WERTHEIMER, bearbeitet von Heino SCHMULL). Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996 (*Sprachgitter. Vorstufen. Textgenese. Endfassung*), S. 26 f.

lan nachweisen läßt. Hier, bei «Schliere», fällt etwa auf, daß Celan auf dem Blatt des ersten Entwurfes die Wörter «LebensTrübung» und «Sterben der Iris» notiert und gleich wieder streicht, vielleicht weil diese als allzudeutliche Hinweise auf die Augenkrankheit – den «steten / Stern» als Star – hätten gelesen werden können. Ähnlich verhält es sich wohl mit dem gestrichenen «Tempel» bzw. den zweimal erwähnten und dann wieder gestrichenen Wörtern «tempellos», die womöglich einen allzudeutlichen Bezug zu dem von Heidegger erörterten Fehlen der Tempel – als Grundbedingung moderner Dichtung – markiert hätten.

Diese Streichungen lassen sich allesamt als Hinweise zu einer Bekräftigung der *internen* Verweiszusammenhänge lesen, die schließlich in der Endfassung des Gedichts erkennbar werden sollten. Dazu gehört auch der deutlich dreigliedrige Bau der Strophen, das Spiel mit den Wiederholungen, dann die Änderung etwa von «schwarz überwimpert» in «spektral überwimpert» und schließlich in «weiß überschleiert» auf dem Entwurf H⁸: eine Änderung, die über eine völlig diskontinuierliche Ersetzung (aus «schwarz» wird «weiß») nicht nur – über die Farbe Weiß – einen Anschluß an die farblose Farbe der Schliere nahelegt, sondern – durch das Wort «überschleiert» – auch den schließlich gedichtinternen motivierten anagrammatischen Bezug zur Schliere – Schleier-Schliere – unterstreicht. Das alles sind Verfahren, die eine *innere Dialogizität* in dem motivieren, was schließlich – in der Endfassung – auf dem Papier stehen sollte.

Aber diese Dialogizität ist nicht nur eine innere, sie ist auch – worauf die Arbeit an den Du-Hinweisen, die in der Schlußfassung im «Augen-Du auf dem steten / Stern über Dir» kulminieren, aufmerksam machen mag – eine Dialogizität, die auf ein Anderes gerichtet ist, das vom Gedicht wohl angesprochen, *in* ihm aber nicht enthalten, ihm vielmehr vor-enthalten ist. Beide Verfahren, die Schaffung einer *inneren Dialogizität* und *die Öffnung gegenüber einem Anderen*, das von den Zuschreibungen des Gedichts nicht absorbiert werden soll, sind Kennzeichen, die nicht nur für die Arbeit am Gedicht «Schliere» zutreffend sind. Diese Kennzeichen lassen sich auch für eine ganze Reihe von anderen Gedichten Celans – *und* Celans Arbeit an ihnen – aufweisen. Sie stehen in einem deutlichen Bezug zu den Bemühungen, die Celan – etwa im *Meridian* – auch explizit poetologisch reflektiert.

Zu diesen Reflexionen gehört allerdings auch die Überlegung Celans aus dem Brief an Hans Bender vom 18. Mai 1960, daß das Gedicht, sobald es da sei, aus der «ursprünglichen Mitwisserschaft» des Dichters «wieder entlassen» sei.¹² Diese Überlegung läßt sich auch auf das Verhältnis von Entwürfen und Endfassungen übertragen, verhält es sich doch nicht so, daß das Wissen, von dem erste Entwürfe zeugen mögen, sich prinzipiell als unabdingbar erweist für ein Verständnis der schließlich von Celan in *Druck* gegebenen Gedichte. Die dokumentierte Arbeit Celans auf dem Papier läßt vielmehr ahnen, daß der Schreibprozeß (zumindest gilt das für die Gedichte, die Celan selbst in Druck gegeben hat) daraufhin angelegt ist, sich von den unmittelbaren Entstehungsumständen gerade zu lösen, um offen zu sein für künftige Lesungen. Textgenetische Lektüren haben deshalb gerade auch die Streichungen ernst zu nehmen als das, was sie sind: nicht als versteckte Hinweise darauf, was in einem Gedicht womöglich «eigentlich» gemeint sei, sondern als Hinweise darauf, daß dieses Meinen – der Sinn des Gedichts – sich im Schreiben verändert und schließlich – im Druck – Möglichkeiten der Lektüre und Deutung eröffnet, die eine jeweils singuläre Antwort – als Verantwortung von Seiten des Lesers – provozieren.

In methodischer Hinsicht ist es deshalb sinnvoll, die Frage, was ein Gedicht in einer Endfassung zu lesen gibt, zunächst einmal zu unterscheiden von der Frage, wie ein Autor an einem Gedicht arbeitet. *Beide* Aspekte würden verkürzt interpretiert, wenn man sie von vornherein miteinander kurzschlüsse. Nur wenn man sie auseinanderhält, ergibt sich auch die Möglichkeit, die *Beziehung* zwischen diesen beiden Aspekten ihrerseits zum Gegenstand einer Fragestellung zu machen. Das Beispiel «Schliere» mag freilich gezeigt haben, daß es sich lohnt, auf diese Beziehung auch tatsächlich acht zu geben, ist diese Beziehung doch der Ort, an dem sich unter dem Vorzeichen einer spezifischen Materialität und Intentionalität der dialogische «Sinn» von Celans Entwurf von Dichtung konkretisiert: in seinen vielfältigen, aber jeweils genau umrissenen «Gestalten».

12 GW 3, S. 177.

Zusammenfassung

Sowohl in seiner Arbeit an einzelnen Gedichten als auch in seinem poetologischen Entwurf von «Dichtung» versucht Paul Celan ein spezifisches Zusammenspiel von Materialität und Intentionalität in einem dialogischen Modell von Sprache zur Geltung zu bringen. In poetologischer Hinsicht läßt sich die Struktur dieses Modells an Celans eigenartiger Verwendung der Wörter «Gestalt» und «Sinn» aufweisen. In produktionsästhetischer Hinsicht zeigt es sich im Bemühen Celans, beim Schreiben gleichzeitig auf eine innere Dialogizität des Geschriebenen und auf eine Öffnung des Geschriebenen im Hinblick auf ein angesprochenes Gegenüber hinzuarbeiten.

Résumé

Que ce soit dans son travail sur des poèmes isolés ou dans ses essais poétologiques, Paul Celan cherche à mettre en relief comment matérialité et intentionnalité entrent en résonance dans un modèle dialogique de la langue. En ce qui concerne la poétologie, la structure de ce modèle se révèle dans l'emploi particulier des mots «Gestalt» et «Sinn». Sur le plan de l'esthétique de la production, cette structure ressort à travers les efforts déployés par Celan pour centrer son travail d'écriture simultanément sur une dialoguicité interne de l'écrit et sur une ouverture de l'écrit vers un destinataire.

Sandro Zanetti

Anhang mit Materialien

(nur in der PDF-Version)

Schliere ~~grüne~~ Schliere im Aug:
von den Blicken auf halbem
Erschaute
{Aug}Wege ~~Enträumtes~~; erschautes Verloren ;
wirklichgesponnenes Niemals ,
wiedergekehrt ~~aus dem~~ Zufall

Wege, halb/– und ^{die} ~~am~~ längsten .Seelenbeschriften
~~Blindschöne~~ ~~Glasspur~~ . ~~Fenster~~,
Seelenbeschriftene ~~Glasspur~~.
~~Seelenbeschriftene~~ ~~Glasspur~~ . ~~Spur~~
~~Überlebte(s)~~ ~~Gebannte~~ . ~~Blindschön~~
~~Lebens~~ ~~Trübung~~ ~~Farbengeborenes~~ ~~Fahl~~ ,
~~Sterben der Iris~~ / ~~Seelenbeschriften~~.
Schliere im Aug :
Zu bewahren / den Anblick wandernd
~~des~~ ~~tempellos~~ Zeichens, tempellos ~~schön~~
Tempeln versprochen,
vom Sand einer fremden
Zeit für ein ~~Immer~~ ~~gespeist~~
fremdes
Immer ~~gespeist~~ und ~~gestimmt~~ .
als ~~Harfe~~ stumme
Harfe ~~gestimmt~~ .

Paul Celan: «Schliere»

Transkription des ersten überlieferten Entwurfs (H¹⁰)

Manuskript, geschrieben mit Bleistift auf gefaltetem Blatt (Archivzugangsnummer D90.1.122a, Blatt AE 17,8, rechte Seite, 22,5 cm x 14,5 cm). Vgl. *Sprachgitter*, BCA 5.2, S. 139f. (H¹⁰); *Sprachgitter*, TCA, S. 26.

Materialität und Intentionalität

*Schliere im Aug :
von den Blicken auf halbem
Wege erschautes Verloren ;
wirklichgesponnenes Niemals,
wiederkehrt .*

*Wege , halb – und die längsten .
Seelenbeschriftete Glasspur ,
vom Du auf dem fernsten
Stern überwimpert .*

*Schliere im ~~Glas~~ Aug :
zu bewahren ein vorerinnertes Zeichen,
~~den Anblick des Zeichens~~ tempelentwachsenen Zeichens,

vom Sand einer fremden
Zeit für ein fremdres
Immer gespeist als stumme
Harfe gestimmt.*

Paul Celan: «Schliere»

Transkription des zweiten überlieferten Entwurfs (H⁹)

Manuskript, geschrieben mit Bleistift auf gefaltetem Blatt (Archivzugangsnummer D90.1.122a, Blatt AE 17,8, rechte Seite, 22,5 cm x 14,5 cm). Vgl. *Sprachgitter*, BCA 5.2, S. 141 (H⁹); *Sprachgitter*, TCA, S. 26.

Sandro Zanetti

Schliere im Aug:
von den Blicken auf halbem
Wege erschautes Verloren;
wirklichgesponnenes Niemals,
wiedergekehrt.

~~Wege, halb – und die längsten.
Seelenbeschriftete Glasspur,
vom Du auf dem fernsten
Flugstern
schwarz überwimpert.~~

Schliereim Aug:
zu bewahren
ein vorerinnertes Zeichen
vom Sand einer fremden
Zeit für ein fremdes
Immer gespeist
und als stumme
Harfe gestimmt.

*Wege, halb – und die längsten:
Se{l}elenbeschriftete Fäden
rückwärts.. gerollte ~~und als~~ Glasspur
vom Augen-Du auf dem fernsten
Flugstern
~~spektral überwimpert~~ -
~~milchweiß bewimpert~~
weiß überschleiert -*

*vom Sand (oder Eis ?) einer fremden
Zeit für ein fremderes Immer
gespeist und als stumme
Harfe gestimmt.*

30. August 1955.

Paul Celan: «Schliere»
Transkription des dritten überlieferten Entwurfs (H⁸)

Typoskript mit Streichung (links) und handschriftlichen Ergänzungen (rechts) in dunkler Tinte, geschrieben auf gefaltetem Blatt (Archivzugangsnummer D90.1.62/8, Blatt AD 2.8,14, 28,1 cm x 22,6 cm). Vgl. *Sprachgitter*, BCA 5.2, S. 141f. (H⁸); *Sprachgitter*, TCA, S. 26.