

## „Vielleicht Hoffnung“ Noch ein Versuch über Paul Celans *Sprachgitter*

Juliana P. Perez \*

**Abstract:** Paul Celan often reflects over the possibility of realising, recognising, and „knowing“ an Other and Reality through poetry. In so doing, he locates his poetry within the cognitive realm. From this perspective the poem „Sprachgitter“ as well as the metaphor of „Sprachgitter“- which determines Celan’s understanding of language in the late 1950s – can be further interpreted. In this essay, the poem „Sprachgitter“ is interpreted as a process of recognition, realised through two actions: concentration and opening. Other poetological texts and letters of Paul Celan will be analysed from this perspective.

**Keywords:** Celan; Hermetic Poetry; Poetology.

**Resumo:** Freqüentemente Paul Celan reflete sobre a possibilidade de compreender, perceber, conhecer um outro e a realidade através da poesia. Assim, ele localiza sua poesia no âmbito cognitivo. Dessa perspectiva, o poema “Sprachgitter” – como também a metáfora “Sprachgitter”, que determina a compreensão celaniana da língua no final dos anos 50 – pode ser novamente interpretado. No presente artigo, o poema “Sprachgitter” é interpretado como um processo de conhecimento que se realiza em dois movimentos: concentração e abertura. Outros textos poetológicos, bem como cartas de Paul Celan, serão analisados sob essa perspectiva.

**Palavras-chave:** Celan; poesia hermética; poetologia.

**Stichwörter:** Celan; hermetische Lyrik; Poetologie.

---

\* Die Autorin ist Doktorandin im Bereich Deutsche Literatur an der Universität São Paulo und z. Zt. als Stipendiatin an der RTWH Aachen.

## 1. Dichten als “Studium”

Ich stehe auf einer andern Raum- und Zeitebene als mein Leser; er kann mich nur ‘entfernt’ verstehen, er kann mich nicht in den Griff bekommen, immer greift er nur die Gitterstäbe zwischen uns: ‘Augenrund zwischen den Stäben. / Flimmertier Lid / rudert nach oben, / gibt einen Blick frei.’ So lautet mein Text. Und dieser durchs Gitter ‘freigegebene Blick’, dieses ‘entfernte Verstehen’ ist schon versöhnlich, ist schon Gewinn, Trost, vielleicht Hoffnung. Keiner ist ‘wie’ der andere; und darum soll er vielleicht den anderen studieren, sei’s auch durch Gitter hindurch. Dieses Studium ist mein ‘spirituelles’ Dichten, wenn Sie so wollen. (Paul Celan, in: HUPPERT 1988: 319-320)

Im Jahr 1966 deutet Paul Celan sein Dichten als ein “Studium”, womit er zugleich die Dichtung im **kognitiven** Bereich lokalisiert: Es geht ihm um **Verstehen** und seine Bedingungen. Die erste liegt darin, die objektive Entfernung in Raum und Zeit zwischen Leser und Dichter zu respektieren und somit das Bewusstsein der Alterität zu bewahren. In dieser Hinsicht ist jedes Gedicht ein “Sprachgitter”: Es kann einen Blick auf den Anderen “freigeben”, genau indem es die Alterität nicht verschweigt, sondern ihr Raum gibt. Dadurch kann der Andere “studiert” werden; das Gedicht eröffnet dem Dichter erst eine mögliche Erkenntnis seiner Wirklichkeit, die sich dann für den Leser wiederholen kann.<sup>1</sup> Es muss also bemerkt werden, dass Celan vom Leser, aber eigentlich nicht aus der Perspektive des Lesers spricht, sondern aus **seiner** eigenen Perspektive, aus der Perspektive des Dichters. Deswegen betrifft hier die Reflexion über das Verstehen und seine Bedingungen nicht so sehr die Rezeption, sondern eher die Produktion des Gedichts.

Wird die Möglichkeit eines “Studiums” durch die Dichtung berücksichtigt, lässt sich sowohl das Gedicht *Sprachgitter* als auch die Metapher

<sup>1</sup> Das *Schreiben* eines Gedichts erhält für Celan die Möglichkeit einer Wahrnehmung, und nur in dieser Hinsicht könnte man von einer ersten “Lektüre” der Wirklichkeit sprechen. In diesem Aufsatz unterscheiden wir zwischen beiden Polen – Dichter und Leser / Produktion und Rezeption –, um weitere Fragen deutlicher besprechen zu können.

des Sprachgitters – die Celans poetologische Reflexion zu dieser Zeit bestimmt – weiter auslegen.<sup>2</sup> Die Gedichte des Bandes *Sprachgitter* entstehen zwischen 1955 bis 1958 (Vgl. BCA 5.2: 9-10). Nachdem sowohl das Gedicht *Sprachgitter* als auch ein großer Teil des Bandes geschrieben wurden – d. h. in der zweiten Hälfte 1957 –, tritt ausdrücklich ein neuer Aspekt in Celans poetologischen Reflexionen an: die Offenheit.

Ab Mitte Dezember 1957 arbeitet Celan an der Rede zur Verleihung des Bremer Literaturpreises (Vgl. BCA 5.2: 10), den er im Januar 1958 erhält. In der Rede, in einem weiteren Text und in Briefen spricht Celan abwechselnd von “offenen Gedichten”, “Offenem”, “etwas Offenstehendem”, “Offenheit”, und benutzt oft andere Wörter, die im semantischen Feld der Offenheit stehen. Auch wenn freilich keine systematische Abhandlung des Themas zu erwarten ist, darf man behaupten, dass die Offenheit sich auf das **Resultat** einer langen Schaffensphase bezieht, die eine Öffnung voraussetzt. Die Offenheit kennzeichnet Celans Dichtung, indem sie einen Schreibprozess impliziert, der ideologische oder feste Denkweisen in Frage stellt und das Denken aufs neue eröffnet.

Der vorliegende Aufsatz versucht, im Gedicht “Sprachgitter” den Prozess einer Öffnung zu beobachten und weitere Formulierungen des Problems damit in Zusammenhang zu bringen.

---

<sup>2</sup> Das Gedicht „Sprachgitter“ wurde von verschiedenen Interpreten eingehend analysiert; die Forschungslage kann aber leider im Rahmen des Aufsatzes nicht diskutiert werden. Zu einer detaillierten Analyse des ganzen Bandes weise ich aber besonders auf das Buch Joachim Sengs (1998) hin, auf das ich mich hier für einen Überblick stütze. Weitere wichtige Interpretationen des Gedichtes wurden von Jean Bollack (1988) zusammengefasst und diskutiert. In diesem wie in anderen Texten schreibt Bollack eine Geschichte der Interpretationen des Gedichtes – in diesem Fall bis Mitte der 80er Jahren – und verteidigt die Idee, dass Celan eine Art „Idiomatik“, eine eigene Sprache, entwickelt, die man erst kennenlernen soll, um seine Gedichte adäquat zu interpretieren. Der Ansatz ist wichtig für die aktuelle Celan-Forschung; einzelne Gedichtinterpretationen Bollacks – wie in diesem Fall von “Sprachgitter” – kann ich jedoch nur stellenweise und mit Vorsicht nachvollziehen.

## 2. “Die Gitterstäbe zwischen uns”

In einem Brief an Klaus Demus weist Paul Celan auf einen Bezug zwischen dem Wort “Sprachgitter” und Jean Pauls Erzählung “Das Kampaner Tal” hin (cf. SENG 1: 219). In Jean Pauls Erzählung ist die Rede von “Nachtigallen”, die “unter” Gewitter “hinter blühenden Sprachgittern” lauter schlagen.<sup>3</sup> Eine besondere (dramatische) Gesprächssituation wird da geschildert, wo unter anderem von der Dichtung und der Seele des Menschen die Rede sein wird. Paul Celan hat die zitierte Stelle am Rand angezeichnet und die Lektüre der Erzählung am 14.7.57 abgeschlossen, also im Zeitraum der Entstehung von *Sprachgitter* (cf. SENG 2).

Was Paul Celan von der Erzählung für das Gedicht übernimmt ist eigentlich nicht die Metaphorik der Nachtigall – ein altes Bild für den Dichter –, die hinter “blühenden Sprachgittern” singt, sondern die Problematik. Denn mit einer “blühenden”, “schönen” und “wohlklingenden” Sprache verbindet Celan die Falschheit jener Diskurse, die als extremste Folge die Vernichtung von Menschen haben können.

So wird hinter den “Stäben” im *Sprachgitter* nicht “gesungen”, sondern “zwischen den Stäben” **geschaut**. Es handelt sich somit um die Möglichkeit, durch die Sprache hindurchzuschauen und vermittels ihrer etwas wahrzunehmen. Nicht ohne Mühe öffnet sich in den ersten zwei Strophen ein Auge. “Augenrund zwischen den Stäben. // Flimmertier Lid / rudert nach oben, / gibt einen Blick frei.”

Wie geht aber das Gedicht von Auge und Gitter zum Wasser? Die schwimmende Iris der dritten Strophe wird meistens mit Tränen assoziiert, auch die Lachen der letzten Strophe werden so verstanden. Sicherlich sind Trauer und Tod in *Sprachgitter* mitgedacht, aber Lachen aus Tränen kann man sich bei Celan kaum vorstellen. Viel eher lässt sich die Verbindung

<sup>3</sup> “Als wir uns aus der wetterleuchtenden Demant- und Zaubergarbe in die verdickte Nacht begaben: so sahen wir den Mantel des Erebus in schweren nassen Falten niederhängen, und dünne Blitze quollen aus dem nächtlichen Dunst, die Blumen rauchten aus zugedeckten Kelchen, und unter dem tiefer einsinkenden Gewitter schlugen die Nachtigallen lauter, gleichsam als lebendige Gewitterstürmer, hinter blühenden Sprachgittern.” (JEAN PAUL 1962: 578)

zwischen Auge und Wasser verstehen, wenn das Gedicht berücksichtigt wird, das Celan vor *Sprachgitter* gestellt hat: Die letzte Strophe von *Weiß und Leicht* (BCA 5.1: 30-31), in dem es auch um einen sprachlichen Prozess geht (cf. SENG 1: 215-219), lautet: „Meermühle geht, / eishell und ungehört, / in unsern Augen.“<sup>4</sup>

In *Weiß und Leicht* sind die Wasser in einem noch schlafenden Auge; im *Sprachgitter* ist das Auge offen: Das Lid als „Flimmertier“ erscheint – „rudert nach oben“ –, nachdem die Flut vorbei ist; die Iris schwimmt in diesen verbliebenen, trüben Wassern; in diesem Zusammenhang würde ich auch die „Lachen“ der letzten Strophe verstehen.

Die „Geo-“ und Meermetaphorik, die eigentlich den ganzen Band durchzieht, sagt allein aber noch wenig über den Bezug zu den „Stäben“. Um dies genauer zu verstehen, sind vielleicht zwei Informationen erhel-

<sup>4</sup> Dazu die Interpretation von Joachim Seng: „In den Augen geschieht etwas, das auch sprachlich die bislang beschriebene, karstige Küstenlandschaft belebt. Die „Meermühle“ ist in Bewegung. Das Wort „Meermühle“ hat Celan auf einer der Wortlisten aufgeführt, die er für den Band *Sprachgitter* anfertigte. Dort erscheint es im Zusammenhang mit dem Stichwort „Verkolkung, Kolk“, zu dem sich der Dichter notiert: „Vertieft in der Sohle eines Flusses (Strudellöcher) an Meeresküsten (Meermühlen) oder im Untergrund von Gletschern“. Die „Meermühle“ ist eine seltene „Naturmerkwürdigkeit“ in zerklüfteten Küstengebirgen. Das Meer stürzt dabei mit solcher Energie in den höhlenreichen Strand, daß es – daher der Name – imstande wäre, zwei Mühlen anzutreiben. Durch Gesteinsadern und Klüfte steigen große Mengen salzigen Meerwassers nach oben, wo sie auf die Quellstränge des Süßwassers treffen. Dort vermischt sich das Salz- mit dem Süßwasser, um schließlich... über die selbstgebauten Adern wieder ins Meer zu gelangen. Das Wasser baut sich seinen Weg durchs Gestein im Verborgenen. Das Meer... waltet – von Kälte und Licht gleichermaßen erfüllt („eishell“) – im Unteren. Dort verrichtet es still, aber hörbar („ungehört“) sein Werk, dem sprechenden Ich im Gedicht vergleichbar, das, um gehört zu werden, ein zuhörendes Du benötigt, das noch aus dem Schlaf erwachen und die Augen öffnen muß. Es gehört also zur kompositorischen Gestaltung des Buches, daß das mit dem Öffnen des Auges beginnende Gedicht „Sprachgitter“ nachträglich zwischen „Weiß und Leicht“ und „Schneebett“ eingefügt wurde.“ (SENG 1: 218).

In den Wortlisten, die Celan währenddessen für die Gedichte des Bandes *Sprachgitter* vorbereitete, sind auch folgende Notizen zu lesen:

lend: Zur Zeit der Entstehung von *Sprachgitter* übersetzt Celan einen der wichtigsten Texte der Weltliteratur und schreibt noch einen Teil des Eröffnungsgedichts des Bandes: Es handelt sich um Rimbauds *Das trunkene Schiff* und um die fünfte Strophe von *Stimmen*, die als Gegenposition zu Rimbaud gesehen werden kann<sup>5</sup> (cf. HARBUSCH 2001: 228-242). Zusammenfassend könnte man sagen: Nicht im weiten “Meer des Gedichts” – wie in Rimbauds *Le bateau ivre* – schwimmt hier das Auge, sondern in einer

---

“Karseen das Kar, Kaar – durch Gletscherwirkung entst. Nische oder Mulde im Gebirge

Auskolkungsseen

der Kolk – tiefe Auswaschung in der Flußsohle, Wasserloch

Kolk: “Strudel im Wasser”; Höhlung am Flußufer wz-verwandt mit Kehle

Kar: Gebirgskessel, Mulde

Auskolkung, Kolk, Vertiefg in der Sohle eines Flusses (Strudellöcher)

an Meeresküsten (Meermühlen) oder

im Untergrund von Gletschern” (*Sprachgitter*, TCA 1996: 114)

- <sup>5</sup> Die Strophe lautet: „*Stimmen*, kehlig, im Grus, / darin auch Unendliches schau-  
felt, / (herz-) / schleimiges Rinnsal. // Setz hier die Boote aus, Kind, / die ich  
bemannte: // Wenn mittschiffs die Bö sich ins Recht setzt, / treten die Klamm-  
mern zusammen.“ (BCA. 5.1. S. 12)

Dazu schreibt Ute Harbusch: „Dieser Abschnitt von *Stimmen* entwirrt eine Geröll- oder Küstenlandschaft ähnlich derjenigen aus anderen *Sprachgitter*-Gedichten wie *Heute und Morgen*, *Weiß und Leicht*, *Nacht*, *Matière de Bretagne* oder *Niedrigwasser*. Dazu kommt die fast alle Gedichte aus *Sprachgitter* prägende Thematik der Sprache. Die Verbindung von Landschaftsbildern und Sprachthematik durchzieht den gesamten Gedichtabschnitt. Durch Grus legen kehlige Stimmen eine Spur. ‚Kehlig‘ verweist einerseits auf die Herkunft der Stimmen aus dem Hals, der ‚Kehle‘, und andererseits auf die linienförmige Vertiefung einer sogenannten ‚Hohlkehle‘. Die erste Bedeutung wird noch einmal aufgenommen durch ‚Schleim‘ als Auswurf aus dem Hals, die zweite durch den Wortbestandteil ‚Rinne‘ in ‚Rinnsal‘. Auch die ‚Bö‘ als Bezeichnung eines kurzen, heftigen Windstoßes und etymologisch hergeleitet von einer Lautgebärde für ‚blasen‘ vereint den Landschaftsraum mit dem Stimmlichen. Das temporale oder konditionale ‚Wenn‘ kündigt an, daß die Klammern zusammentreten werden oder würden. Es kündigt also eine Bewegung im Gedicht selbst an, da ‚Klammern‘ sich auf die in Klammern gesetzte dritte Zeile – („herz“) – rückbeziehen läßt.“ (HARBUSCH 2001: 233).



Art Rinnsal (und in diesem Sinne sind wohl Tränen gemeint), das den “herzgrauen” Himmel widerspiegelt.

Mit diesem Hintergrund – annehmend, dass die Stäbe der ersten Strophe das Gedicht selbst meinen –, sucht das Auge im Gedicht nicht das große Meer der Literatur, auch nicht mehr den Regenbogen im Himmel als eine durch Iris gebrachte göttliche Botschaft. Es will tiefer in die Sprache schauen und in trüben Wassern etwas finden. Nicht zufällig klingt der sechste Vers fast wie ein Trost: “der Himmel, herzgrau, muß nah sein” – dies ist vielleicht nicht eine Ermunterung für die “Schwimmerin”, wohl aber ein diskretes, entferntes Zustimmung einer Richtung. Von “traumlosen”, “trüben”, engen Wassern soll das Auge sich lenken lassen, um den “herzgrauen Himmel” zu sehen. Hier erscheint wieder die Opposition zwischen der Buntheit der Iris und dem Grauen, das in Verbindung zum Herzen gebracht wird.

Sind die ersten drei Strophen eng durch die verschiedenen Metonymien verbunden, führt die vierte Strophe anscheinend ein ganz anderes Bild ein. Hier wird jedoch erneut eine Richtung des Blickes angegeben: “Schräg” sieht man den “blakenden Span”, an dessen “Lichtsinn” die “Seele” erraten werden könnte. Es ist aber kein klarer Weg: das “Licht” ist fast zu Ende – wie eine Vorstufe dieses Verses bezeugt (“das Licht, ~~halb~~ blakt in der Tülle, Nacht: / Auch hier wird sie nur halb gespendet”. Vgl. BCA. 5.2.: 188) Die Seele wird da gefunden, wo es dunkel geworden ist; das “Trübe” der dritten Strophe scheint hier verwirklicht: paradoxerweise muss das zwischen Gittern suchende Auge eine Art Dunkelheit erleben, um sich in der Sprache zu orientieren.

Vielleicht sollte aber hinzugefügt werden: Anders als bei vielen Autoren derselben Epoche bedeutet bei Celan solche Art Reflexion über die Sprache nichts Intellektuelles, sondern etwas tief Existenzielles. In einem Brief vom 26.7.1958 an Rudolf Hirsch, den damaligen Lektor des S. Fischer Verlags, schreibt der Dichter über den Titel des neuen Gedichtbandes:

Ich sage mir aber gleichzeitig, daß mir im “Sprachgitter” auch das Existentielle, die Schwierigkeit alles (Zueinander-)Sprechens und zugleich dessen Struktur mitspricht (vgl. “Raumgitter”), damit ist das zunächst amphibisch Anmutende wieder zurückgedrängt – Sie sehen ich zögere noch.” (Apud SENG 1: 172)

Wird die Schwierigkeit eines menschlichen Gesprächs mit der vierten Strophe des Gedichtes mitbedacht, darf hier an einen anderen Sinn dieser Wörter erinnert werden: “Span” bedeutet nicht nur “Abfall eines bearbeiteten Materials”, sondern nach dem *Grimmschen Wörterbuch*:

controversia, lis; quaestio, certamen, ambiguum, disceptatio. S. geht zunächst auf jegliche art von entzweiung, 1) hader, zankgespräch, auch meinungsverschiedenheiten etwas ernstlicherer art; 2) von rein geistigen streitfragen, besonders solchen über glaubenssachen; 3) von zwistigkeiten mehr politischer art innerhalb einer dorfgemeinde, einer stadt, eines landes, die durch verhandlungen beigelegt werden; 4) dann vor allem von streitigkeiten, die rechtliche entscheidung erfahren oder doch erfahren sollen; 5) zuletzt nach verdunkelung der eigentlichen wortbedeutung auch von fehden der fürsten und herren, die mit heeresgewalt ihren austrag finden.

In einer Verdunkelung der Sprache, da wo sie fast erloschen zu sein scheint, ist die “Seele” zu suchen. Es ist eine Suche, ein Gehen durch die Sprache, es sind “... unwiederholbare schicksalhafte Sinnbewegungen auf ein Unbekanntes zu, das sich zuweilen als Du denken läßt: ‘am Lichtsinn errätst du die Seele’. – Sie sind, auch da, wo sie am stimmlosesten sind, **sprachbedingt.**” (Paul Celan, in: BÖSCHENSTEIN 1990: 15)

In Klammern darf nun die “Seele” erscheinen und das, was eine Begegnung zwischen “Ich” und “Du” erlaubt, ist eben der Konjunktiv – “Wär ich wie du. Wärest du wie ich” –, das zuerst wie eine melancholische Unmöglichkeit klingt, um einen Vers später seinen wahren Wert zu zeigen: Hätten Ich und Du nicht das Einzigartige bewahrt, dann hätten sie nicht “unter *einem* Passat” stehen können. Du und Ich identifizieren sich nicht miteinander, denn sie standen unter *einem* schicksalhaften Wind, der aber nicht *derselbe* Passat ist: in den Vorstufen streicht Celan diese Möglichkeit durch. (Celan schrieb zuerst “gleichen”, hat es durchgestrichen, schrieb “selben” und in einer späteren Fassung entscheidet sich für “*einem*”. Vgl. BCA: 5.2: 188-189). Das Gemeinsame zwischen Ich und Du ist nicht eigentlich der Wind, sondern der Weg, zu dem sie gezwungen wurden: Ein “Passat” weht in den Tropen in die Richtung des Äquators. Mit Recht sieht Seng an dieser Stelle eine enge Verbindung mit der *Meridian*-Rede (SENG 1:



222): Der “Passat” muss die “Tropen” durchqueren, also, den Weg von einer übertragenen, figurativen Sprache zu einer anderen. Ich und Du müssen diesen Prozess durchhalten (sie “standen” unter dem Wind), durch die eigene Vergangenheit durchgehen, um zum “Wir” zu werden und sich als “Fremder”, als Anderer zu erkennen.

Befindet man sich hier nicht wieder bei der Meerlandschaft, die zugleich eine Sprachlandschaft ist? Wenn dies zutrifft, findet das Auge – nach der Verdunkelung einer Sprache und der Erfahrung des “Passats” – in der letzten Strophe etwas, das geblieben ist. “Fliesen” gilt hier nicht als Bodenpflaster, sondern eher als “Steinplatte” (ursprünglich “segmentum, lapidis, tabula lapidea, lateraria”), auf der etwas Wasser verblieben ist: “dicht beieinander” sind die “zwei herzgrauen Lachen”: zwei Arten von Sprachen, die nicht im Meer der Literatur zu finden sind, sondern sich erst entdecken lassen, nachdem ein Wind ihnen eine andere Richtung angedeutet hat. Die Fliesen spiegeln die Gitter des ersten Verses wider: Was auf den Fliesen steht, sind Inschriften, in die das Existentielle des Gesprächs sich einschreibt. Die zu lesenden Inschriften – das Gedicht also – sind die stumme Seite eines Gesprächs, in dem die Gegenwart des Anderen wahrgenommen wurde. Jahre später wird Paul Celan formulieren: “[...] die Sprache wird lapidar, das Gedicht hat den Charakter der – auf ein nahes oder fernes Auge wartenden – Inschrift.” (*Der Meridian*, TCA, 1999: 98, n. 196)

Der Andere aber kann in diesem Gedicht nur wirklich angeschaut werden, indem man das “Absurde” – in seinem ursprünglichen Sinne: miss-tönend, nicht verstehend – seiner Gegenwart annimmt, das im Schweigen der letzten Strophe ausgedrückt wird. Wahrgenommen wird durch das “Sprachgitter” die Gegenwart des Anderen, in der Möglichkeit seiner Existenz und seines Verschwindens.

### 3. “Vielleicht Hoffnung”

Auf das Verständnis der Sprache erweitert, wird von Celan das Bild des Sprachgitters mit dem kristallographischen Begriff des Raumgitters gleichgestellt. Verschiedene Kritiker weisen darauf hin, dass Celans Interesse dafür vor allem im Entstehungsvorgang eines Kristalls besteht: Es handelt sich in der Mineralogie, wie in der Sprache, um einen Prozess, der

nicht linear geschieht und sowohl eine Konzentration als auch eine Öffnung impliziert.<sup>6</sup>

Der Prozess kann im Gedicht *Sprachgitter* beobachtet werden. In den ersten drei Strophen sucht das Auge noch, eine Richtung zu gewinnen; in der vierten Strophe wird durch die Schwierigkeit des Sprechens plötzlich eine andere Richtung genommen; dadurch entsteht in der nächsten Strophe ein offener Raum in der Sprache, in dem Ich und Du einen Moment lang

---

<sup>6</sup> “Paul Celans ‘Sprachgitter’-Metapher lädt dazu ein, den Vorgang der Fixierung und Konzentration von Erfahrung in der Sprache des Gedichts mit der Entstehung kristalliner Strukturen zu vergleichen. Sprach-Kristalle schließen nach eigenen Gesetzen an einen semantischen Kern an, ihr Wachstum ist nicht linear, gleichwohl herrscht in den Innenräumen kristalliner Gebilde die Geometrie des Gitters vor. Zerlegt man das komplexe und bizarre Gebilde in seine ‘positiven’ Bestandteile, entdeckt man nichts anderes als eben diese beinahe mathematische Regelmäßigkeit, die den sezierenden Beobachter in einen künstlich-unheimlich Abgrund blicken läßt. Die Zerlegung des Gesamtkristalls in seine kleinsten Wort-Bestandteile, in die Elemente einer Konstruktion, entindividualisiert die Figur, nimmt ihr gerade das, was in ihr sich der mechanischen Gesetzmäßigkeit entgegengewendet hat. Der Struktur des ‘Sprachgitters’ entspricht es, daß zur Begegnung mit dieser geschichtlich einmaligen Erfahrung die gesamte Figur gesehen werden muß, da, komplementär zu den ‘positiven’ Elementen, den Gittern, auch die ‘negativen’ Elemente der Sprache, die Leerstellen und von den Gittern eingeschlossenen weißen Räume, mitsprechen.” (GELLHAUS 1995: 52) Joachim Seng zitiert dazu ein Buch, das Celan gelesen haben soll, um eine ähnliche Erklärung der Metapher zu geben: „Zu dem Begriff ‚Raumgitter‘ [...] erklärt das vom Dichter benutzte Buch, es stelle ‚ein dreidimensionales Punktsystem dar, das von zweidimensionalen Netzebenen aufgebaut wird, die selbst wieder aus eindimensionalen Punktreihen bestehen.‘ Die Gestalt und die Struktur dieses den Kristall aufbauenden ‚Raumgitters‘, kann anhand einer einzigen ‚Elementarzelle‘ bestimmt werden, die das kleinstmögliche dreidimensionale Gebilde darstellt, das alle vorkommenden Punktlagen des jeweiligen Gitters enthält und dessen einfache Parallelverschiebung es gestattet, das ganze Gitter aufzubauen. Natürlich kann und darf dieses naturwissenschaftliche Baugesetz nicht einfach auf die Struktur von Celans neuem Gedichtband übertragen werden. Celan interessierte hier offensichtlich der beschriebene mineralogische Vorgang, der auf die Dichtung bezogen bedeuten würde, daß in der Konzeption und Struktur des einzelnen Gedichts, die Struktur des gesamten ‚Sprach-

als ein Wir erscheinen können; die letzte Strophe schließt den Vorgang ab und kommt zur Oberfläche des Textes zurück.

Über beide Aspekte des Schreibprozesses – Konzentration und Öffnung – und über sein Resultat – die Offenheit – reflektiert Celan nicht nur im Gedicht *Sprachgitter*, sondern unsystematisch in verschiedenen Texten aus dem Jahr 1958.

Im Februar 1958 konnte er über “Sprachgitter” nur sagen, etwas geschrieben zu haben, das “irgendwie anders” war als die bisherigen Veröffentlichungen: “Depuis l’été dernier je suis un peu plus optimiste quant à ce travail: j’ai écrit un certain nombre de poèmes, un peu différents, je crois, de ceux que j’ai publié jusqu’ici...” (Celan an Petre Solomon, am 17.2. 1958. SOLOMON, 1981: 62). Im Dezember desselben Jahres aber wird die Offenheit als Eigenschaft seiner Dichtung viel deutlicher formuliert: “Ich selbst glaube ja, “offene Gedichte” geschrieben zu haben. (...) Mein nächster Band [Sprachgitter] ... wird das vielleicht deutlicher zeigen können als die bisher veröffentlichten. (Paul Celan an Harald Hartung, am 12. 12. 1958. HARTUNG 1996: 198)

Über den Titel “Sprachgitter” heißt es in einem Brief vom 4.8.1958 an Rudolf Hirsch:

‘Sprachgitter’: dieser Titel kam seinerzeit unüberhörbar auf mich zu, ‘ahnungsvoll und regierungsweise’ (wenn ich hier, aus der angemessenen Entfernung, einen Fischer-Autor zitieren darf...), ich habe jetzt wieder das Unabdingbare dieses Titels im Ohr, bitte lassen Sie ihn mir! In meiner Vorstellung sollte auch der mittlere Zyklus des Bandes so heißen, diesem Zyklus gehen zwei andere voraus, “Stimmen” und “Stimmlos”, auf “Sprachgitter” (als Zyklus) folgen die Zyklen

---

gitters“ angelegt ist. Für die ‚Schwierigkeit‘ des (Zueinander-)Sprechens‘, die Celan im ‚Sprachgitter‘ mitsprechen sah, dürfte auch von Bedeutung sein, daß die Kristalle den von ihnen eingenommenen Raum nicht als Kontinuum ausfüllen, sondern ‚in Wirklichkeit ein Diskontinuum‘ sind. Die Gitterstruktur läßt unbesetzten, freien Raum zwischen den einzelnen Punkten. Es gehört zum inneren Aufbau des Ganzen, wie zum Sprechen das Schweigen, die gemeinsam die poetische Sprache Celan, sein ‚Sprachgitter‘ bilden.“ (SENG 1: 174).

“Stimmhaft” und “Engführung” – darin soll Konzeption und Struktur des Ganzen zum Ausdruck kommen. (Apud SENG 1: 172)

Es kam ein weiterer Zyklus dazu und Celan entschied – wie in seinen folgenden Gedichtbänden –, die Zyklen zu nummerieren. Die Idee aber prägt die Reflexion über die Sprache ein: Zuerst kommt das, was man konkret wahrnehmen kann, “Stimmen”; dann eine Stille, eine Pause im Gespräch, “Stimmlos”, die in die “Sprachgitter” hineingenommen und überwunden wird. Das, was durch die Gitter gehört bzw. gesehen werden kann, ist etwas “Stimmhaftes”, es hat also die Art einer Stimme, ohne sie eigentlich zu sein: Es ist eher ein Gestus der Stimme, den es zu greifen gilt. Eine Bedingung dafür ist es aber auch, sich “engführen” zu lassen: nicht in der Allgemeinheit der Sprache zu verweilen, sondern das Singuläre zu erfahren.

Die Bewegung einer Konzentration der Sprache – “die Jahre, die Stunden” –, die zu einer Öffnung führt – “die Zäsuren” –, wird von Celan wieder bestätigt, kurz nachdem er im Februar 1959 die Fahnenkorrektur des Bandes abschließt:

Die Zyklen sind nicht nur Strukturelemente (aber auch das), es sind auch, und vor allem, die Jahre, die Stunden, die (darf ich es Ihnen sagen? Ich darf es: die furchtbaren) Zäsuren.

Ich habe die Worte, die Stimmen wirklich enggeführt (mich von ihnen engführen lassen) – ins Unerbittliche des letzten Gedichtes (zeitlich war es nicht das letzte, aber ich wußte, daß es das letzte war.)” (Brief an Walter Jens vom 21. 3. 1959, Apud SENG 1: 283)

Die Reflexion über den doppelten Vorgang des Schreibens, die sich im Gedicht *Sprachgitter* vollzieht, scheint auch im Hintergrund von zwei wichtigen poetologischen Texten zu stehen, die Celan im Jahr 1958 schreibt: Sowohl die sogenannte “Bremer Rede” als auch die Antwort auf die Umfrage der Librairie Flinker<sup>7</sup> nehmen die Bilder wieder auf, die das Gedicht prägen.

<sup>7</sup> Nur damit der ganze Kontext uns vor Augen steht, zitierte ich den Text noch einmal: “Die deutsche Lyrik geht, glaube ich, andere Wege als die französische.

(Für eine detaillierte Analyse der beiden Texte verweise ich auf KOHLER-LUGINBÜHL 1986).

Um die deutsche von der französischen Lyrik zu unterscheiden, spricht Celan vom “Düsteren im Gedächtnis”, vom Misstrauen gegen das “Schöne” (es sei daran erinnert, dass die Nachtigall bei Jean Paul hinter “blühenden Sprachgittern” singt), also von einer Sprache, die gegen das “Polychrome” als eine “grauere Sprache” steht (man erinnert sich an “Iris, traumlos und trüb” und an den “herzgrauen Himmel”). Es ist eine Sprache, die nicht “verklärt” (hier wiederum die Dunkelheit der vierten Strophe, in der ein Span in der Tülle blakt), sondern “nennt und setzt”. Es handelt sich aber um keine Sprache, die von der konkreten Erfahrung des Einzelnen abstrahiert werden darf: Am Werk ist ein “Ich”, das “unter dem besonderen Neigungswinkel seiner Existenz spricht” – man denkt an das “Wir”, das “unter *einem* Passat” stand. (Ich muss leider hier die Frage offen lassen, ob der letzte Satz des Textes, “Wirklichkeit ist nicht, Wirklichkeit will gesucht und gewonnen sein” auch im Zusammenhang mit der letzten Strophe des Gedichts steht. Dafür wäre eine tiefergehende Analyse nötig.)

---

Düsteres im Gedächtnis, Fragwürdigstes um sich her, kann sie, bei aller Vergegenwärtigung der Tradition, in der sie steht, nicht mehr die Sprache sprechen, die manches geneigte Ohr immer noch von ihr zu erwarten scheint. Ihre Sprache ist nüchterner, faktischer geworden, sie mißtraut dem ‘Schönen’, sie versucht, wahr zu sein. Es ist also, wenn ich das Polychrome des scheinbar Aktuellen im Auge behaltend, im Bereich des Visuellen nach einem Wort suchen darf, eine ‘grauere’ Sprache, eine Sprache, die unter anderem auch ihre ‘Musikalität’ an einem Ort angesiedelt wissen will, wo sie nichts mehr mit jenem Wohlklang gemein hat, der noch mit und neben dem Furchtbarsten mehr oder minder unbekümmert einhertönte.

Dieser Sprache geht es, bei aller unabdingbaren Vielstelligkeit des Ausdrucks, um Präzision. Sie verklärt nicht, sie nennt und setzt, sie versucht, den Bereich des Gegebenen und des Möglichen auszumessen. Freilich ist hier niemals die Sprache selbst, die Sprache schlechthin am Werk, sondern immer nur ein unter dem besonderen Neigungswinkel seiner Existenz sprechendes Ich, dem es um Kontur und Orientierung geht. Wirklichkeit ist nicht, Wirklichkeit will gesucht und gewonnen sein. [...]” (CELAN 1983: 167-68)

Ebenfalls können in der Bremer Rede die zwei Bewegungen – Konzentration und Öffnung – gesehen werden. Nach der Danksagung und der Erinnerung der Orte und Autoren, die zu seiner persönlichen Geschichte gehören, bezeichnet Celan die Sprache als “erreichbar, nah und unverloren”, betont den “Weg”, durch den die Sprache gehen musste (hier wäre vor allem der Zusammenhang mit “Engführung” zu sehen), und hebt wieder den Orientierungsversuch durch die Sprache hervor. Nachdem die Frage der Zeit angesprochen wird, kehrt die Meerlandschaft wieder, die für die Gedichte von *Sprachgitter* so charakteristisch ist: Das Gedicht wird als “Flaschenpost” bezeichnet, die in einer bestimmten Richtung geht. (“sie halten auf etwas zu”).

Worauf? Auf etwas Offenstehendes, Besetzbares, auf ein ansprechbares Du vielleicht, auf eine ansprechbare Wirklichkeit. Um solche Wirklichkeiten geht es, so denke ich, dem Gedicht. Und ich glaube auch, daß Gedankengänge wie diese nicht nur meine eigenen Bemühungen begleiten, sondern auch diejenigen anderer Lyriker der jüngeren Generation. Es sind Bemühungen dessen, der, überflogen von Sternen, die Menschenwerk sind, der zeltlos auch in diesem bisher ungeahnten Sinne und damit auf das unheimlichste im Freien, mit seinem Dasein zur Sprache geht, wirklichkeitswund und Wirklichkeit suchend. (CELAN 1983: 186)

Wie im Gedicht *Sprachgitter* wird hier eine Richtung gegeben: “auf etwas Offenstehendes” hin. Die Offenheit ist hier Ziel der Dichtung, das “Offenstehende” kann durch die Dichtung erreicht werden. Die Möglichkeit, etwas Offenes zu finden steht auch im darauf folgenden Wort: “Besetzbares” – es handelt sich um etwas, das für das Ich da ist: das Ich darf es haben, wieder besetzen. Der Satz folgt in einem “crescendo”: Das, was für das Ich offen steht und besetzt werden kann, ist vielleicht ein “Du”, eine “Wirklichkeit”, mit der das Ich in Beziehung steht. Die erhoffte Wirklichkeit kann vom Ich angesprochen, jedoch nicht vor einem Prozess der Erkenntnis definiert werden.

Die nächsten Sätze bringen aber das Unsichere solcher Möglichkeit wieder: Es sind “Bemühungen” derjenigen, die schon wissen, dass eine Begegnung nicht nur von ihnen abhängt. Man ist “zeltlos”, hat kein Heim,



ist nicht versichert, irgendwo anzukommen, man ist “im Freien”. Da man nicht weiß, was geschehen kann, ist das Warten “unheimlich”. Man muss aber das Risiko eingehen, denn etwas wurde schon von der Wirklichkeit selber geöffnet: man ist “wirklichkeitswund”. Die Wunde ist ein Beweis dafür, dass die Wirklichkeit existiert und sich nicht auf vorbestimmte Denkweisen reduzieren lässt. Sie scheint hier selber offen zu sein und nur durch einen Öffnungsprozess begreifbar.

Im November 1958 schreibt Paul Celan noch einen Brief über die Veröffentlichung des Bandes *Sprachgitter* an Brigitte und Gottfried Bermann Fischer. Da wird die Dichtung als ein Mittel gekennzeichnet, das durch “Herbes” und “Graues” entsteht, sich der Distanz – des Abgrundes – bewusst ist, und genau deswegen sich auf den Anderen öffnen kann.

Erlauben Sie mir, Ihnen auf das herzlichste für alles mir während der an Ihrem Tisch verbrachten Stunden Zuteilgewordene zu danken: für Ihr Vertrauen, Ihr Entgegenkommen, Ihre Bereitwilligkeit, in dem – gewiss nicht lichterfüllten – Raum, wo ich meine Gedichte unterzubringen versuche, ein nicht ganz zu Unrecht bestehendes Medium zu erblicken, ein Medium, das bei all seiner Unerbittlichkeit, all seinem Grau, aller Herbe des darin Geatmeten eine Möglichkeit menschlichen Zueinanders offen lässt. Es ist kein Brückenschlagen, gewiss; aber es versucht, indem es an die Abgründe herantritt, das hier noch Mögliche – möglich sein zu lassen. Es versucht es mit dem ihm von der durch die Zeit gegangenen Sprache an die Hand gegebenen Mitteln, unter dem besonderen Neigungswinkel seiner (also meiner) Existenz. Es versucht es, inmitten der Beschönigung und Bemäntelungen, auf das ungeschminkteste. Es spricht ins Offene, dorthin, wo Sprache auch zur Begegnung führen kann. (BERMANN FISCHER 1990: 617)

Die Konzentration der Sprache auf einen besonderen “Neigungswinkel seiner [...] Existenz” erlaubt es, von einer Identifizierung zwischen existentieller und poetologischer Reflexion bei Celan zu sprechen. Der Schreibprozess, der im Gedicht *Sprachgitter* und in den erwähnten Texten reflektiert wird, darf somit als ein Verständnisprozess interpretiert werden. Er vollzieht sich in zwei Bewegungen. Zuerst als eine – mit einem Wort

Celans – “Engführung”, dann als eine Öffnung: Durch eine genaue Beobachtung eines ideologischen Sprachgebrauchs – die “Beschönigung und Bemäntelungen” – und durch eine Verschärfung des Blickes, wird eine Öffnung der Wahrnehmung hervorgebracht und kann die Sprache “zur Begegnung führen”.

Die poetologische Reflexion Celans stimmt mit der Reflexion über die Möglichkeit der Erkenntnis und der Begegnung überein. Es mag erstaunlich sein, dass es sich bei Celan um keine „Utopie“ – im Sinne einer Unmöglichkeit – zu handeln scheint, sondern um das „noch Mögliche“. Die „U-topie“, von der Celan später spricht, betrifft vielmehr eine neue Art von Sprache, die nicht einen bekannten „Topos“ sucht, sondern versucht, „ungeschminkt“ und „offen“ zu sein.

Die nötige “nähere Bestimmung” dieses Prozesses, mit der Celan seinen Brief abschließt, wird er in der Dichtung von *Die Niemandrose* und in *Der Meridian* erreichen. In *Der Meridian* spitzt Paul Celan den Vorgang in einem Satz zu: “Die Kunst erweitern? Nein. Sondern geh mit der Kunst in deine allereigenste Enge. Und setze dich frei.” (*Der Meridian*, TCA: 1999, 11). In dieser Möglichkeit liegt der positive Aspekt von Celans Dichtung und vielleicht seine Hoffnung.

## Literaturverzeichnis

- CELAN, Paul. *Gesammelte Werke in fünf Bänden*. Hrsg. Beda Allemann und Stefan Reichert. Frankfurt a. M., Suhrkamp 1983, Bd. 3.
- CELAN, Paul. *Sprachgitter*. Historisch-kritische Ausgabe. Besorgt v. der Bonner Arbeitsstelle für die Celan-Ausgabe. Hrsg. Holger Gehle unter Mitarbeit von Andreas Lohr. Frankfurt a. M., Suhrkamp 2002. (BCA 5.1/5.2)
- CELAN, Paul. *Sprachgitter*. Vorstufen-Textgenese-Endfassung. Hrsg. Bernard Böschenstein; bearbeitet v. Heino Schmull. Frankfurt a. M., Suhrkamp 1996. (*Sprachgitter*, TCA)
- CELAN, Paul. *Der Meridian*. Endfassung. Vorstufen. Materialien. Hrsg. Bernard Böschenstein; bearbeitet v. Heino Schmull. Frankfurt a. M., Suhrkamp 1999. (*Der Meridian*, TCA)

CELAN, Paul. "Brief an Brigitte und Gottfried Bermann Fischer". In: BERMANN FISCHER, Gottfried. *Briefwechsel mit Autoren*. Frankfurt a. M., Fischer 1990.

### Sekundärliteratur:

BOLLACK, Jean. "Paul Celan über die Sprache. Das Gedicht *Sprachgitter* und seine Interpretationen". In: HAMACHER, W. / MENNINGHAUS, W. *Paul Celan*. Materialien. Frankfurt a. M., Suhrkamp 1988, 272-308.

BÖSCHENSTEIN, B. / BEVILACQUA, G. *Paul Celan*. Zwei Reden. Marbach a. N., Deutsche Schillergesellschaft 1990.

GELLHAUS, Axel. "Die Polarisierung von Poesie und Kunst bei Paul Celan". In: *Celan-Jahrbuch* 6/1995, 51-92.

HARBUSCH, Ute. *Gegenübersetzungen. Paul Celans Übertragungen französischer Symbolisten*. Diss. RWTH-Aachen 2001.

HARTUNG, Harald. *Masken und Stimmen. Figuren der modernen Lyrik*. München, Hanser 1996.

HUPPERT, Hugo. "Spirituell. Ein Gespräch mit Paul Celan". In: HAMACHER, W. / MENNINGHAUS, W. *Paul Celan*. Materialien. Frankfurt a. M., Suhrkamp 1988. 319-324.

KOHLER-LUGINBÜHL, Dorothee. *Poetik im Lichte der Utopie: Paul Celans poetologische Texte*. Frankfurt a. M., New York, Lang 1986.

JEAN PAUL. "Das Kampaner Tal". In: *Werke*. Kleine erzählende Schriften 1796-1801. Hrsg. Norbert Miller. München, Carl Hanser 1962, 561-716.

SENG, Joachim. *Auf den Kreis-Wegen der Dichtung. Zyklische Komposition bei Paul Celan am Beispiel der Gedichtbände bis ‚Sprachgitter‘*. Heidelberg, Winter 1998. (SENG 1)

SENG, Joachim. "Vom blühenden Sprachgitter: Paul Celan als Leser Jean Pauls". In: *Die Neue Rundschau* 109/1998, 1, 157-161. (SENG 2)

- SOLOMON, Petre. “Briefwechsel mit Paul Celan 1957-1962”. In: *Neue Literatur* 32/1981, 60-80.
- TUNKEL, Tobias. *Das Verlorene Selbe. Paul Celans Poetik des Anderen und Goethes lyrische Subjektivität*. Freiburg i. B., Rombach 2001.