

# Totengespräche in dunklen Kammern

Paul Celans *Engführung*

und Alain Resnais *Nacht und Nebel*

oder: Versuch, Schöpfung auf Nachahmung zurückzuführen

Michael Mandelartz

„Es lebe der König!“

Lucile Desmoulins in Büchners *Dantons Tod*,  
15 Monate nach der Hinrichtung des Königs.

Zit. n. Paul Celan: *Der Meridian*.<sup>1</sup>

## 1. Nachahmung unter den Bedingungen moderner Aufzeichnungstechniken

Die Schwierigkeit, moderne Gedichte zu verstehen bzw. zu interpretieren, verdankt sich, wenn man dem literaturwissenschaftlichen *common sense* folgt, der Abkehr vom mimetischen Prinzip, so daß es ‚hinter‘ der Literatur keine Wirklichkeit mehr aufzusuchen gelte, auf die hin sie durchsichtig werden könne und die durch sie aufgeklärt werde. Stattdessen werde — etwa bei Mallarmé — das Wort aus dem Nichts heraus zur „Schöpfungstat des reinen Geistes“, der ohne Anbindung an die materielle Wirklichkeit eine „diktatorische Phantasie“ entwickeln könne. Der Abkehr von der Wirklichkeit entspreche diejenige vom Publikum; die moderne Lyrik schließe sich hermetisch ab, ja kultiviere teilweise bewußt ihre ‚Dunkelheit‘ und rechne allenfalls noch auf Verständnis in einer unbestimmten Zukunft.<sup>2</sup> Die Literatur zu Paul Celans Lyrik folgt zu großen Teilen diesem Ansatz und kann sich dabei auf eine Bemerkung in der Büchnerpreisrede berufen.<sup>3</sup> Mit Blick auf

den Beginn von Celans *Engführung* argumentiert so auch die einflußreiche Interpretation Peter Szondis:

[...] der Text als solcher weigert sich, weiter im Dienst der Wirklichkeit zu stehen und die Rolle zu spielen, die ihm seit Aristoteles zugedacht wird. Die Dichtung ist nicht Mimesis, keine Repräsentation mehr: sie wird Realität. Poetische Realität freilich, Text, der keiner Wirklichkeit mehr folgt, sondern sich selbst als Realität entwirft und begründet. Deswegen darf weder dieser Text *gelesen* noch das Bild, das er beschreiben könnte, *angeschaut* werden. Der Dichter verlangt von sich und vom Leser, im *Gelände*, das sein Text ist, *voranzugehen*.<sup>4</sup>

Celans Bekenntnis zur Dunkelheit scheint mir Szondis Verbot, den Text als solchen zu *lesen* oder „das Bild, das er beschreiben könnte“, *anzuschauen*, kaum zu legitimieren. Der Dichter mag sich in Dunkelheit hüllen, des Lesers Aufgabe ist es, sich so weit wie möglich Klarheit zu verschaffen. Das impliziert auch den Versuch, das Verhältnis des Gedichts zur Wirklichkeit aufzuklären, es also entgegen dem literaturwissenschaftlichen *common sense* im Sinne der Nachahmung von Wirklichkeit zu verstehen. Sind Celans Gedichte nicht-mimetisch angelegt, so wird der Versuch scheitern und Szondis Verbot erübrigt sich von selbst; folgen sie aber doch einem mimetischen Verfahren, so muß es erlaubt sein, ihm nachzufahren.

Dem Satz, daß die Dichtung Realität wird (und ist), kann freilich kaum widersprochen werden, sofern nicht die ‚Fiktionalität‘ von Dichtung einer womöglich naturwissenschaftlich verstandenen ‚Realität‘ schroff gegenübergestellt wird. Wohl aber läßt sich bezweifeln, daß die moderne Dichtung „keiner Realität mehr folgt“. Die Techniken der Darstellung von Realität haben sich in der Moderne radikal gewandelt. Photographie, Film und Tonwiedergabe werden nicht mehr, wie die traditionelle Malerei oder die schriftliche Fixierung von Sprache, im Angesicht der Wirklichkeit auf dem Papier entworfen,

sondern die Realität selbst kopiert sich (wenn man die neuen Computertechniken außer Acht läßt) mittels der Apparatur auf das Zelluloid oder den Schellack. Diesem Wandel muß der Dichter gerecht werden, sofern er überhaupt seine Zeit erfassen und zum Ausdruck bringen, „unter dem Neigungswinkel seines Daseins“ (GW 3, 197) sprechen will und schreiben, „um [s]ich zu orientieren“ (GW 3, 186). Wenn das dichterische Verfahren, wie hier angenommen wird, weiterhin die Nachahmung oder auch Darstellung von Wirklichkeit zum Ziel hat, wird es auch diese neuen, technischen Verfahren der Reproduktion von Wirklichkeit einbeziehen, vielleicht sogar als Analoga der eigenen Verfahrensweise ins Zentrum stellen. Unter dieser Perspektive stellt sich heraus, daß Celan in mehreren Gedichten des Bandes *Sprachgitter* zugleich mit der Darstellung von Wirklichkeit eine durchdachte Theorie der Photographie und des Films vorlegt, deren Pointe darin besteht, daß die Vergangenheit mittels der Medien in die Gegenwart und umgekehrt die Gegenwart in die Vergangenheit hineinreicht, ja daß beide auf dem photographischen Abzug bzw. auf der Leinwand zusammenfallen. Nicht nur die Darstellung von Realität und ihre Mittel, sondern die Realität selbst hat sich verändert, insbesondere hinsichtlich des Verhältnisses von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Das Ineinanderblenden verschiedener Räume, Zeiten und Personen, nicht nur in *Engführung*, erhält so ein neues, völlig realistisches Ansehen.

Allerdings wird die Kontinuität der gegenwärtigen Wirklichkeit, und damit ihre Verständlichkeit, gestört, sobald sie von aufgezeichneten Vergangenheiten durchbrochen wird: Jeder Blick in einen Museumssaal, in dem die Kontextlosigkeit von Bildern aus verschiedenen Regionen und Epochen nur unzureichend durch eine chronologische oder thematische Hängung kaschiert wird, belehrt den Betrachter darüber, daß die Vertiefung in vergangene Zeiten und ferne Räume mit einem Verlust des Wirklichkeitszusammenhangs erkauft wird, der durch Lektüre des Katalogs dann reflexiv wiederhergestellt werden soll. A fortiori gilt das für die technischen Ton- und Bildauf-

zeichnungen auf Schallplatte, Photo und Film. Während die traditionellen Aufzeichnungsmedien Schrift und Bild den Vorgang der Aufzeichnung von Wirklichkeit in der persönlichen ‚Handschrift‘ des Handwerkers bzw. Künstlers immer mitdarstellen, bleibt er in den Produkten der technischen Medien in der Regel verborgen, weil sich die Wirklichkeit selbst auf sie kopiert. Dem zunehmenden ‚Realismus‘ der Aufzeichnungen auf Schallplatte, Photo und Film korrespondiert daher ein zunehmender Verlust des Wirklichkeitszusammenhangs. Je ‚realistischer‘ eine Aufzeichnungstechnik ist, desto mehr ist sie bei der Produktion und bei der Vorführung auf abgeschottete Kunsträume angewiesen: das Tonstudio und das Filmset bzw. die Dunkelräume der Kamera, des Vorführraums und des Kinos. Produktion und Rezeption der modernen Aufzeichnungsmedien beruhen auf der Herstellung von Wirklichkeiten, die sich gegen ihre Umgebung abschließen. Im Gegenzug wird die Wirklichkeit, in der wir leben, zunehmend löchrig, was ihr Verständnis erheblich erschwert.

Goethe spricht in den *Wanderjahren* davon, es bedürfe Menschen „höhere[r] Kultur“,<sup>5</sup> um die technisch induzierten Diskontinuitäten der Wirklichkeit reflexiv auszugleichen. Unter den verschärften Bedingungen der Moderne ließe sich inzwischen wohl ein Traditionsstrang ausmachen, der sich diesem Ausgleich zwischen der ‚wirklichen Wirklichkeit‘ unserer Lebenswelt und den technisch vermittelten Aufzeichnungen widmet, die sich darin einnisten und das Verständnis des Lebenszusammenhangs erschweren.<sup>6</sup> Auch Celans *Engführung* und einige andere Gedichte aus *Sprachgitter* gehören in diese Linie. Indem sie die technischen Verfahren von Photo und Film in die mimetische Abbildung der Wirklichkeit einbeziehen, bilden die Gedichte nicht mehr Ausschnitte einer unreflektiert verstandenen ‚Realität‘ ab und werden auf der Oberfläche ‚dunkel‘. In einem ‚höheren‘ Sinne sind sie dennoch realistisch und klar, indem sie mit der lebensweltlichen Realität zugleich die Techniken ihrer Durchlöcherung abbilden und die unverständliche Wirklichkeit auf diesem Wege dem Verständnis öffnen. Vor der Interpretation von *Engführung*, das dieses Verfahren auf Alain

Resnais' Film *Nacht und Nebel* und damit auf die Vergangenheit der Konzentrationslager anwendet, soll es an zwei kürzeren, weniger belasteten Gedichten vorgeführt werden.

## 2. Photographie: *ABER*

ABER

(Du  
fragst ja, ich  
sags dir.)

Strahlengang, immer, die  
5 Spiegel, nachtweit, stehen  
gegeneinander, ich bin,  
hingestoßen zu dir, eines  
Sinnes mit diesem  
Vorbei.

10 Aber: mein Herz  
ging durch die Pause, es wünscht dir  
das Aug, bildnah und zeitstark,  
das mich verformt —

die Schwäne,  
15 in Genf, ich sah's nicht, flogen, es war,  
als schwirrte, vom Nichts her, ein Wurfholz  
ins Ziel einer Seele: soviel  
Zeit  
denk mir, als Auge, jetzt zu:  
20 daß ichs  
schwirren hör, näher — nicht  
neben mir, nicht,  
wo du nicht sein kannst.<sup>7</sup>

Der Begriff „Strahlengang“ (V. 4) bezeichnet in der Optik den Weg von Lichtstrahlen durch ein optisches System, innerhalb dessen sie von Linsen gebrochen oder von Spiegeln reflektiert werden. Im Zusammenhang mit der Szene „in Genf“ (V. 15), an die das lyrische Ich sein Gegenüber erinnert, handelt es sich wohl um das optische System einer einäugigen Spiegelreflexkamera. Im Gegensatz zu Sucherkameras, die (wie auch zweiäugige Spiegelreflexkameras) über zwei separate optische Systeme für die Vorbereitung und die eigentliche Aufnahme verfügen, verwenden einäugige Spiegelreflexkameras das Objektiv sowohl für die Auswahl des Bildausschnitts und die Scharfeinstellung vor der Aufnahme als auch zur Belichtung des Filmstreifens während der Aufnahme. Dadurch wird u. a. die sog. ‚Parallaxe‘ (gr. ‚Abweichung‘) vermieden, d. h. die Differenz zwischen dem Bildausschnitt, der durch den Sucher zu sehen ist, und demjenigen, der bei der Aufnahme durch das Objektiv auf den Filmstreifen fällt. Der Blick des Photographen durch das Okular einer einäugigen Spiegelreflexkamera tritt vor der Aufnahme an die Stelle des Filmstreifens, der sich einige Zentimeter unter dem Okular befindet. Der waagerechte Sehstrahl durch das Okular wird zu diesem Zweck über ein fünfseitiges Glasprisma, oder alternativ über ein System von mehreren Spiegeln,<sup>8</sup> senkrecht nach unten auf einen weiteren, vor dem Filmstreifen sitzenden Spiegel gelenkt, der ihn noch einmal um 90 Grad umlenkt<sup>9</sup> und waagrecht durch das Objektiv leitet. Beim Druck auf den Auslöser klappt der Spiegel hoch, der Verschuß öffnet sich, und der zuvor gesehene Bildausschnitt fällt direkt auf den Filmstreifen. Solange der Spiegel hochgeklappt ist, ist durch das Okular nichts zu sehen.

Man kann das Verhältnis zwischen Sucher- und Spiegelreflexkamera auch so ausdrücken, daß der Blick des Photographen durch das Okular einer Sucherkamera zwar mit sich selbst identisch ist, insofern der Sucher prinzipiell keinen anderen Effekt hat, als den freien Blick durch Begrenzung an vier Seiten in einen Bildausschnitt zu verwandeln; die ‚Selbstidentität‘ des Blicks hat allerdings zur Folge, daß er vom ‚Blick‘ der Kamera durch das unterhalb des Suchers liegende

Objektiv abweicht, d. h. er geht an dem schließlich aufgenommenen Bildausschnitt „Vorbei“ (V. 9). Umgekehrt verhält es sich bei der Spiegelreflexkamera: Der vorweg bestimmte Bildausschnitt stimmt exakt mit demjenigen überein, der schließlich auf dem Film fixiert wird; stattdessen geht der Blick durch das Okular an sich selbst „Vorbei“, da der Photograph keineswegs sieht, was er von diesem Standort aus mit freiem Auge sehen würde, sondern dasjenige, was er einige Zentimeter unterhalb seines Auges, von der Position des Filmstreifens aus, sähe. Die Unterdrückung der Abweichung zwischen gesuchtem und fixiertem Bildausschnitt wird also erkauft mit der Abweichung des Blicks des Photographen von sich selbst. Grundsätzlich läßt sich sagen, daß die technische Reproduktion der Wirklichkeit nicht ohne derartige Abweichungen zu haben ist, weil jeder Raumpunkt nur einmal besetzt werden kann, vom Gerät oder von der aufnehmenden Person: Die Abweichungen lassen sich daher zwar je nach technischem Arrangement verschieben und minimieren, nicht aber gänzlich vermeiden.

Der Photograph schaut also an seinem eigenen Blick „Vorbei“ (V. 9), wenn er durch das Okular auf den Gegenstand, in diesem Fall auf das ‚Du‘, „hingestoßen“ (V. 7) wird. Die „Spiegel“<sup>10</sup> innerhalb der Kamera stehen „nachtweit [...] / gegeneinander“ (V. 5f.), da sie das Kameragehäuse nach oben und unten begrenzen: Die Höhe der durch das Gehäuse umschlossenen ‚Nacht‘ innerhalb des Photoapparates wird vom Abstand der Spiegel bestimmt: Der Blick durch das Okular auf den Gegenstand wird für den Augenblick der Aufnahme unterbrochen, wenn der Spiegel hochklappt und der Verschluss vor dem Filmstreifen geöffnet wird. Statt des Blicks geht das „Herz“ (V. 10) des Photographen durch diese „Pause“ (V. 11), die ja den Zweck des Vorgangs ausmacht. Statt des direkten Blicks des Gegenübers in sein eigenes Auge, das durch die Kamera verdeckt wird, wünscht er sich dessen Blick in „das Aug, bildnah und zeitstark, / das mich verformt“ (V. 12f.): in die Linse, die sich „bildnah“, d. h. wenige Zentimeter vor dem zu belichtenden Filmstreifen, „zeitstark“ (V. 12), d. h. vielleicht relativ lange für eine abendliche Aufnahme, öffnet. Könnte sein Gegenüber

durch das optische System der Kamera hindurch das Auge des Photographen sehen, so erschiene es „verformt“. Praktisch ist das nicht möglich, weil das direkt vor das Okular gehaltene Auge nicht ausreichend beleuchtet ist.

Die Strophen eins bis drei erinnern im Präteritum an die Szene der Aufnahme in Genf, vielleicht in der Nähe des direkt am See liegenden ‚Bureau International du Travail‘, an dem Celan Anfang 1956 tätig war.<sup>11</sup> Die vierte Strophe wechselt ab V. 17 ins Präsens. Man wird sich vorstellen können, daß das „Du“ von Genf nun zur gemeinsamen Betrachtung des Photos neben dem lyrischen Ich sitzt („neben mir“, V. 22). Damals, beim konzentrierten Blick durch die Kamera auf das Bildmotiv, hatte der Photograph die heranfliegenden Schwäne nicht bemerkt, so daß ihm, als ihre Rufe plötzlich in sein Ohr drangen, vor Überraschung „war, / als schwirrte, vom Nichts her, ein Wurfholz / ins Ziel [s]einer Seele“ (V. 15–17). Beim Blick auf das Photo nun wünscht sich der Photograph diese Szene zurück: das Auge des „Du“ auf dem Photo möge die schwirrenden Schwäne noch einmal evozieren. Gelänge die Wiederholung, das Zusammenfallen der Vergangenheit mit der Gegenwart, der Zeit der Aufnahme mit der Zeit der Bildbetrachtung, so verwandelte sich die Photographie von einem bloßen Gegenstand zurück in die gesamte Situation, das jetzt neben ihm sitzende ehemalige Gegenüber stünde ihm erneut gegenüber. Es säße neben ihm und säße zugleich „nicht / neben mir, nicht, / wo du nicht sein kannst.“ (V. 21–23)

Unter dem Gesichtspunkt der Photographie läßt sich das Gedicht als sprachlich genaue ‚Nachahmung‘ und ‚Ineinanderblendung‘ zweier Situationen lesen. Den größten Raum nimmt die technische Beschreibung des Inneren der Kamera und des Ereignisses der Aufnahme ein, denn nur vermittels der Technik werden die in der kalendarischen Zeit getrennten Ereignisse der Aufnahme und der Erinnerung zusammengeführt, wenn der photographische Abzug die Vergangenheit in die Gegenwart hereinholt. So können sie im Gedicht aufeinander bezogen bzw. miteinander identifiziert werden. Mimesis bedeutet in der Zeit der, mit Benjamin zu reden, ‚technischen Reproduzierbarkeit des Kunst-

werks' zuallererst: Darstellung der Technik der Reproduktion, und erst in zweiter Linie: Darstellung von Ereignissen, die unter diesen Bedingungen stattfinden. Werden die technischen (Re-) Produktionsbedingungen bei der Lektüre des Gedichts vernachlässigt, so scheint es allerdings, als ob es ‚dahinter‘ gar keine Wirklichkeit mehr gäbe. Es wird ‚unlesbar‘ — woraus dann gelegentlich, wie bei Szondi, gefolgert wird, es *dürfe* nicht gelesen werden.

Das lyrische Ich des Gedichts ist kein Technikfeind, im Gegenteil: es ist „eines / Sinnes mit diesem / Vorbei.“ (V. 7-9) Es kommt allerdings nicht nur darauf an, das Resultat der Vervielfältigung von Wirklichkeit darzustellen: das Zusammenfallen zweier Ereignisse im ‚mystischen Moment‘ der Wiederholung der Vergangenheit, sondern auch seinen technischen Voraussetzungen nachzugehen. Diese stellen sich so dar, daß die reale ‚Ursprungssituation‘ gewissermaßen ‚verpaßt‘ werden muß, um reproduzierbar zu werden. Der Blick des Photographen ist „in Genf“ nicht direkt auf das „Du“ gerichtet, sondern geht zur Zeit der Vorbereitung der Aufnahme, des Blicks durch das Okular, „Vorbei“, oder technisch genauer: er wird mehrfach umgelenkt, um die *eigene* Perspektive durch die der Kamera zu ersetzen. Im Moment der Aufnahme sieht der Photograph dann rein gar nichts mehr, um dem in umgekehrter Richtung vom „Du“ her auf die Kameralinse treffenden Licht freie Bahn bis zum Filmstreifen zu gewähren. Die Reproduktion der Wirklichkeit und die dadurch erst mögliche zeitversetzte Wiederholung einer Situation — bei der Betrachtung des photographischen Abzugs — wird also durch einen Verlust an Wirklichkeit in der reproduzierten Situation erkaufte. Diese ‚Lücke‘ in der Wirklichkeit ist das Feld, auf dem im Moment der Aufnahme das Schwirren der Schwäne „vom Nichts her“ (V. 16) zur Überraschung wird und das Ineinanderfallen der Zeiten bei der Bildbetrachtung vorbereitet wird.

Die Auffassung, daß die technische Reproduktion einen Wirklichkeitsverlust zur Folge hat, scheint aber nicht diejenige des lyrischen Ichs zu sein, das „eines / Sinnes“ damit ist. Und in der Tat sind die technischen Vorgänge beim Photographieren so wirklich wie die

photographierte Wirklichkeit selbst. Von ‚Wirklichkeitsverlust‘ im eigentlichen Sinne ließe sich nur sprechen, wenn diese Vorgänge und somit auch das Verhältnis zwischen reproduzierter ‚Ursprungssituation‘ und Betrachtung des photographischen Abzugs unverstanden blieben. In das Kontinuum der Realität fiel dann eine unverstandene Lücke, eben der ‚Wirklichkeitsverlust‘. Umgekehrt wäre daraus zu folgern, daß die Resultate technischer Vorgänge — z. B. die gemeinsame Betrachtung von Photographien — ohne Wirklichkeitsverlust nur darstellbar sind, wenn die technischen Bedingungen ihrer Entstehung mitdargestellt werden. Indem das Entstehen der ‚Lücke‘ rekonstruiert wird, wird die in ihr abhanden gekommene Realität in das Kontinuum der Wirklichkeit reflexiv hineingeholt, und die Realität wieder Eine. Celan leistet in *Aber* für die technische Aufzeichnung, was die ‚Handschrift‘ des Künstlers bei den traditionellen Aufzeichnungen in Bild und Schrift leistete.

### 3. Kino: *SCHLIERE*

#### SCHLIERE

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

Wege, halb — und die längsten.

Seelenbeschriftene Fäden,  
 Glasspur,  
 rückwärtsgerollt  
 10 und nun  
 vom Augen-Du auf dem steten

Stern über dir  
weiß überschleiert.

- Schliere im Aug:  
15 daß bewahrt sei  
ein-durchs Dunkel getragenes Zeichen,  
vom Sand (oder Eis?) einer fremden  
Zeit für ein fremderes Immer  
belebt und als stumm  
20 vibrierender Mitlaut gestimmt.<sup>12</sup>

Die Wendung „Schliere im Aug.“ (V. 1) ist umgangssprachlich wohl auf eine leichte Sehstörung zu beziehen, die sich aus einer temporären Unterproduktion oder Verdickung der Tränenflüssigkeit ergibt, etwa morgens nach dem Aufstehen oder bei Übermüdung.<sup>13</sup> Die Tränenflüssigkeit befeuchtet dauernd die Hornhaut, gleicht dadurch leichte Unregelmäßigkeiten aus und sorgt für eine gleichmäßige Brechkraft des Auges. Variiert die Brechkraft durch ungleichmäßige Verteilung und Zähigkeit der Tränenflüssigkeit, so entstehen im Blickfeld ‚Schlieren‘: Die Gegenstände erscheinen nicht mehr klar umrissen und sachgemäß in sich gegliedert, sondern ihr Umriß wird unregelmäßig gebrochen, die Flächen erscheinen uneben oder unscharf; man erhält den Eindruck einer optischen Täuschung, etwa einer Fata Morgana. Das Gesehene wirkt unreal, weil sich die ‚Schliere‘ zwischen das wahrnehmende Auge und den Gegenstand schiebt.

Nehmen wir an, daß das Gedicht die Situation eines Kinzuschauers beschreibt, so wird die nach dem Doppelpunkt folgende Konkretisierung der ‚Schliere‘ bzw. des unrealen Seheindrucks verständlich: „von den Blicken auf halbem / Weg erschautes Verloren. / [...] Wege, halb — und die längsten.“ (V. 2f., 6) Der Blick des Zuschauers von seinem Sessel bis hin zur Leinwand, auf der die gezeigten Objekte ‚erschaut‘ werden, durchmißt nur die Hälfte des Weges, den die Lichtstrahlen von ihrem Ausgangspunkt (dem Filmprojektor) bis zum

Auge des Zuschauers durchlaufen. Ganz außerhalb des Kinos, und in der Regel auch außerhalb des zuschauenden Bewußtseins, liegt der Entstehungsprozeß der Bilder von der Aufnahme über Entwicklung und Vervielfältigung des Films bis zum Transport ins Kino. Die Bilder sind zwar im Rahmen der organisierten Wirklichkeit des Filmsets an bestimmter Lokalität mit den entsprechenden technischen Installationen sowie Regisseur, Schauspielern und anderem Personal produziert worden; sie sind aus einer Wirklichkeit gewissermaßen hervorgesponnen, die gänzlich außerhalb des geschlossenen Raums des Kinos liegt und als Bild zuvor nicht existiert hat: „Wirklichgesponnenes Niemals, / wiedergekehrt.“ (V. 4f.) Die vergangene, für die Gegenwart des Zuschauers ‚verlorene‘ Wirklichkeit der Filmaufnahme und die gegenwärtige der Projektion überlagern sich aber auf der Leinwand, die zwar zur Wirklichkeit des Zuschauers gehört, die vergangene Wirklichkeit aber abstrahlt. Sie schiebt sich daher wie eine ‚Schliere‘ zwischen den Zuschauer und die gezeigte Wirklichkeit.

Die andere Hälfte der optischen Strahlenwege innerhalb des Kinos: von der Leinwand zum Projektor, war in den weniger durchlüfteten Kinos der fünfziger Jahre, deren Luft nicht selten von Zigarettenrauch getrübt war, besser sichtbar als in den heutigen durchklimatisierten Kinosaälen mit nahezu klinisch sauberer Atmosphäre. Zahlreiche Filme, in denen das Kino thematisiert wird, zeigen die von der Projektorlinse im Vorführraum ausgehenden Projektionsstrahlen.<sup>14</sup> Sie ziehen sich in Form eines Kegels aus ständig bewegten ‚Lichtfäden‘ über die Zuschauer hinweg bis zur Leinwand: „Seelenbeschriftete Fäden“ (V. 7), über die die ‚Seelen‘<sup>15</sup> der Schauspieler und der aufgenommenen Dinge gewissermaßen auf die Leinwand zutanzen, bis sie dem Zuschauer von dort in scheinbarer Körperlichkeit zurückgestrahlt werden. Diese ‚Lichtfäden‘, von denen der im Parterre sitzende Zuschauer „weiß überschleiert“ (V. 13) wird, gehen aus von der Projektorlinse. Sie ist das „Augen-Du“ (V. 11), da sie genau diejenigen Bilder aussendet, die das Auge des Zuschauers von der Leinwand her empfängt. Trotz der Beweglichkeit der von ihr ausgehenden ‚Lichtfäden‘ bleibt die Projekt-

orlinse im Hintergrund des Zuschauers unbeweglich stehen und bildet derart einen „steten / Stern über dir“ (V. 11f.).

Die ‚Lichtfäden‘, die vom Projektor her auf die Leinwand fallen, bilden die Spur einer vergangenen Wirklichkeit, die bei der Aufnahme durch die Glaslinse der Filmkamera hindurch den Film belichtete. Die „Glasspur“ (V. 8), die durchs Glas hindurch entstandene Spur einer vergangenen Wirklichkeit auf dem Filmstreifen, wird nach dem Umkopieren (vom originalen Negativ ins Positiv) auf die Filmrolle „rückwärtsgerollt“ (V. 9), um den Film im Kino wiederum vorwärts ablaufen zu lassen.

Die entscheidenden Phasen der Filmproduktion, die Belichtung des Filmstreifens innerhalb der Kamera während der Aufnahme und die Vorführung im Kino, finden in Dunkelräumen statt. Der Ausschluß des Lichts, dieser Bedingung der Wahrnehmung von Wirklichkeit, ist Voraussetzung der Überlagerung zweier bzw. mehrerer Wirklichkeiten: der vergangenen Wirklichkeit der Schauspieler, des Regisseurs usw. bei der Aufnahme und der gegenwärtigen Wirklichkeit des Zuschauers bei der Projektion im Kino, die beliebig wiederholbar ist; Voraussetzung der „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.“ (V. 14–20). Real ist aller filmischen Technik zum Trotz allein die Gegenwart. Vergangenheit und Zukunft bleiben ihr fremd. Der Film eröffnet dem Zuschauer aber immerhin die Möglichkeit, im Durchgang durch die technischen Vorgänge der Produktion und der Vorführung das „Zeichen“ einer fremden Wirklichkeit, das er durch die Zeit trägt, als „Mitlaut“ der eigenen Existenz wahrzunehmen.

*Aber* und *Schliere* reflektieren das Über- oder Ineinanderblenden verschiedener Zeiten mittels der Reproduktion von Wirklichkeit in den Medien Photo und Film. Im Unterschied zu den traditionellen Medien der Schrift und des manuell gefertigten Bildes, in denen die ‚Handschrift‘ des abbildenden Individuums im Text bzw. im Bild

sichtbar wird, kopiert sich die Wirklichkeit selbst in den optischen Medien durch die Linse auf den Filmstreifen. Die Tatsache, daß der Kameramann das Ergebnis der Aufnahme auf vielfältige Weise beeinflusst (Distanz zum Objekt, Lichtverhältnisse, Einstellungen an der Kamera usw.), ändert daran nichts. Denn er beeinflusst lediglich die Bedingungen, unter denen sich die Wirklichkeit auf den Film kopiert; die Abbildung selbst vollzieht nicht der Kameramann, sondern die Wirklichkeit — im Gegensatz etwa zum Zeichnen, das keineswegs die Wirklichkeit, sondern der Zeichner zu besorgen hat. Photographie und Film transportieren daher nicht beliebige, sondern ‚wirklich-gesponnene‘, d. h. aus der vergangenen Wirklichkeit selbst hergestellte Bilder in die Gegenwart und weiter in die Zukunft. Diese Bilder können, wie in *Schliere*, als bloße Zeichen gelesen werden, deren Wirklichkeitsgehalt uns die Korrespondenz unserer Zeit mit Vergangenheit und Zukunft vor Augen führt; sie können aber auch, wie in *Aber*, zum Anlaß eines ‚mystischen‘ Einheitserlebnisses von Vergangenheit und Gegenwart werden. In jedem Fall wird damit zu rechnen sein, daß Celan in ähnlich gelagerten Gedichten die technischen Produktionsbedingungen von Photographie und Film mitbedenkt.

#### 4. Die Kamera im Konzentrationslager: *Engführung*

Paul Celan begann die Arbeit an dem 1959 erschienenen Gedichtzyklus *Sprachgitter* Anfangs des Jahres 1955. Im selben Jahr übersetzte er die von Jean Cayrol verfaßten Kommentare zu Alain Resnais halbstündigem Film *Nacht und Nebel*<sup>16</sup> ins Deutsche. Man wird annehmen können, daß der kontroverse Dokumentarfilm über die nationalsozialistischen Konzentrationslager, der die Haltung ganzer Schülergenerationen zum Nationalsozialismus geprägt und in der bundesdeutschen Literatur- und Filmgeschichte seine Spuren hinterlassen hat,<sup>17</sup> auch Paul Celan tief beeindruckte. Nach den Wochenschaubildern, die von den Alliierten unmittelbar nach Kriegsende im Rahmen der ‚Umerziehung‘ zusammengestellt und schnell wieder in den Archiven verschwunden waren,

waren dies die ersten Bilder aus den Konzentrationslagern, die einer größeren Öffentlichkeit gezeigt wurden. Anders als die früheren Wochenschauen nähert sich *Nacht und Nebel* reflektiert und mit Sensibilität gegenüber den Opfern dem Thema. Wahrscheinlich nutzte Celan als Übersetzer auch die Gelegenheit, sich den schwer erträglichen Film mehrfach anzusehen.

Kommentare und Interpretationen zu Gedichten aus *Sprachgitter*, insbesondere zur *Engführung*, nennen den Film des öfteren,<sup>18</sup> ohne allerdings systematische Konsequenzen für die Interpretation daraus zu ziehen. Es bleibt bei zwar erhellenden, aber vereinzelt Hinweisen auf inhaltliche Parallelen. Im folgenden wird dagegen die These vertreten, daß *Engführung* sich nicht nur über ganze Passagen an dem Film orientiert und im wesentlichen auch seinem Verlauf folgt; darüber hinaus soll deutlich werden, daß die ‚Engführung‘ zwischen den im Film gezeigten Opfern der Shoah und dem über ein Jahrzehnt später die Ereignisse verfolgenden Dichter in den Dunkelräumen der Kamera und des Kinos einen der wesentlichen Gehalte des Gedichts ausmacht.

Die thematische Konzentration des Aufsatzes auf den Film hat zur Folge, daß andere Interpretationsansätze nicht oder kaum zum Zuge kommen. Diese Einseitigkeit kommt der Interpretation aber womöglich zugute, indem sie das Gedicht fokussiert und dadurch einem (mehr oder weniger) durchgängigen Verständnis öffnet. Das ‚moderne Gedicht‘, dem man mit hermeneutischen Mitteln nicht beizukommen glaubt, erweist sich als konsistentes Gebilde, das den Konsequenzen der Filmtechnik nachgeht und dem Film selbst Schritt für Schritt folgt. Daraus ergeben sich die Anlage der folgenden Interpretation als partien-, teils auch zeilenweiser Kommentar und ihr Plädoyer für das mimetische Prinzip als Grundlage auch der modernen Dichtung.

*Engführung*

\*

VERBRACHT ins  
 Gelände  
 mit der untrüglichen Spur:

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

- Geh, deine Stunde  
 10 hat keine Schwestern, du bist —  
 bist zuhause. Ein Rad, langsam,  
 rollt aus sich selber, die Speichen  
 klettern,  
 klettern auf schwärzlichem Feld, die Nacht  
 15 braucht keine Sterne, nirgends  
 fragt es nach dir.

\*

Nirgends

fragt es nach dir —

- 20 Der Ort, wo sie lagen, er hat  
 einen Namen — er hat  
 keinen. Sie lagen nicht dort. Etwas  
 lag zwischen ihnen. Sie  
 sahn nicht hindurch

25 Sahn nicht, nein,  
 redeten von  
 Worten. Keines  
 erwachte, der  
 Schlaf  
 30 kam über sie.

\*

Kam, kam. Nirgends  
 fragt es —

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

\*

Bin es noch immer —

Jahre.  
 Jahre, Jahre, ein Finger  
 45 tastet hinab und hinan, tastet  
 umher:  
 Nahtstellen, fühlbar, hier  
 klafft es weit auseinander, hier  
 wuchs es wieder zusammen — wer  
 50 deckte es zu?

\*

Deckte es  
zu — wer?

Kam, kam.

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

Asche.

Asche, Asche.

60 Nacht.  
Nacht-und-Nacht. — Zum  
Aug geh, zum feuchten.

\*

Zum

65 Aug geh,  
zum feuchten —

Orkane.

Orkane, von je,  
Partikelgestöber, das andre,  
70 du  
weißt ja, wir  
lasens im Buche, war  
Meinung.

War, war

75 Meinung. Wie  
faßten wir uns  
an — an mit

diesen  
Händen?

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

An, ja,  
Pflanzliches.

- Ja.  
95 Orkane, Par-  
tikelgestöber, es blieb  
Zeit, blieb,  
es beim Stein zu versuchen — er  
war gastlich, er  
100 fiel nicht ins Wort. Wie  
gut wir es hatten:

- Körnig,  
körnig und faserig. Stengelig,  
dicht;  
105 traubig und strahlig; nierig,  
plattig und

klumpig; locker, ver-  
 ästelt -: er, es  
 fiel nicht ins Wort, es  
 110 sprach,  
 sprach gerne zu trockenen Augen, eh es sie schloß.

Sprach, sprach.  
 War, war.

Wir  
 115 ließen nicht locker, standen  
 inmitten, ein  
 Porenbau, und  
 es kam.

Kam auf uns zu, kam  
 120 hindurch, flickte  
 unsichtbar, flickte  
 an der letzten Membran,  
 und  
 die Welt, ein Tausendkristall,  
 125 schoß an, schoß an.

\*

Schoß an, schoß an.

Dann —

Nächte, entmischt. Kreise,  
 130 grün oder blau, rote  
 Quadrate: die  
 Welt setzt ihr Innerstes ein  
 im Spiel mit den neuen

- Stunden. — Kreise  
 135 rot oder schwarz, helle  
 Quadrate, kein  
 Flugschatten,  
 kein  
 Meßtisch, keine  
 140 Rauchseele steigt und spielt mit.

\*

Steigt und  
 spielt mit —

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

sichtbar, aufs  
 neue: die  
 Rillen, die

- 155 Chöre, damals, die  
 Psalmen. Ho, ho-  
 sianna.  
 Also  
 stehen noch Tempel. Ein  
 160 Stern  
 hat wohl noch Licht.

Nichts,  
nichts ist verloren.

165 Ho-  
sianna.

In der Eulenflucht, hier  
die Gespräche, taggrau,  
der Grundwasserspuren.

\*

170 ( – taggrau,  
der  
Grundwasserspuren –

175 Verbracht  
ins Gelände  
mit  
der untrüglichen  
Spur:

180 Gras.  
Gras,  
auseinandergeschrieben.)<sup>19</sup>

### Erste Partie

Joachim Seng hat darauf hingewiesen, daß die Verse 1–7 von *Engführung* sich auf die Bilder zu Beginn von Alain Resnais Film *Nacht und Nebel* beziehen.<sup>20</sup> Der Filmzuschauer wird vermittelt der Kamera in das „Gelände“ „VERBRACHT“ (V. 1–3), das die Spuren der nationalsozialistischen Verbrechen trägt. „[...] es ist nur eine Kamera, die jetzt

diese Blocks besichtigen kommt“, hat Celan das französische „les blocks ne sont plus visités que par une caméra“ (2'15“)<sup>21</sup> übersetzt und den gegenwärtigen Blick des Zuschauers von vorneherein mit dem vergangenen Blick der Kamera identifiziert. In den ersten Minuten des Films wird er anhand von Außenaufnahmen, die Resnais selbst in Farbe drehte, an das Lager herangeführt: Äcker sind zu sehen, Stacheldrahtzäune, Grasflächen (1'35“, vgl. V. 5), die Ausgänge unterirdischer Bunker, Wachtürme, Ruinen ehemaliger Lagerbauten mit Resten von weißem Putz (V. 5). Es folgen Originalaufnahmen aus der NS-Zeit, zunächst von Naziaufmärschen, dann Photos aus den Lagern. Sie korrespondieren den zuvor gezeigten Farbaufnahmen: Grasflächen (3'16“), Lagerbauten, Wachtürme. *Gras* wird zu Beginn des Films also *zweimal*, getrennt durch andere Aufnahmen, gezeigt: zum einen das Gras um das Lager der 50er Jahre im Farbfilm, zum anderen das Gras um das Konzentrationslager der NS-Zeit im Schwarzweiß-Photo. Der Gegenwart des Films wird auf diese Weise die Zeitdifferenz *eingeschrieben*, oder anders gesagt: *dieselbe Graslandschaft* um das Konzentrationslager herum wird *kinematographisch auseinandergeschrieben*: „Gras, auseinandergeschrieben“ (V. 5).

„VERBRACHT“ wird der Zuschauer in das „Gelände“ nicht physisch, sondern vermittelt der Kamera und des Films nur insofern, als er sich auf die Bilder einläßt und ‚mit ihnen geht‘. Trotz der dem Film eingeschriebenen Zeitdifferenz kommt es dem lyrischen Ich darauf an, das Bewußtsein der Differenz zwischen Gegenwart und Vergangenheit, zwischen Subjekt und Objekt, wie es bei der Auseinandersetzung mit der Geschichte der Konzentrationslager über Lektüre und selbst Photographien unvermeidlich bleibt, möglichst weitgehend aufzuheben: „Lies nicht mehr — schau! / Schau nicht mehr — geh!“ (V. 7f.) Der Film wird im Anschluß an den Begleittext als Aufforderung begriffen, sich selbst an die Stelle der Kamera zu setzen, die gegenüber der aufgenommenen Wirklichkeit völlig indifferent ist, und mit ihr durch das Lager zu gehen. Das lyrische Ich hebt die Verdoppelung der Zeit durch die technische Reproduktion der Wirklichkeit im Film auf, indem

es die reproduzierte Zeit imperativisch an die Stelle seiner Gegenwart, oder auch umgekehrt seine Gegenwart an die Stelle der reproduzierten Zeit setzt: Vergangenheit und Gegenwart fallen jedenfalls in der Vergegenwärtigung der Vergangenheit vor den Augen des Zuschauers bzw. des lyrischen Ichs zusammen. Der Dunkelraum des Kinos ist vielleicht derjenige Ort, der eine solche Versetzung des Subjekts in eine andere Zeit am meisten begünstigt.

Solange dies Mit-Gehen mit dem Film bzw. mit der Kamera anhält und die differenten Zeiten zusammenfallen, hat „deine Stunde / [...] keine Schwestern, du bist — / bist zuhause.“ (V. 9–11) Der Vers wird zumeist als Hinweis auf die singuläre Todesstunde gelesen,<sup>22</sup> doch läßt er sich auch vor dem mythologischen Hintergrund der Göttinnen der Zeit und der Stunden deuten, der Horen, die sich schvesterlich die Hand reichen, d. h. den Zusammenhang von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft darstellen. Dieser Zusammenhang fällt hier weg, und zwar nicht etwa, weil die Zeitdifferenz unüberbrückbar ist, sondern weil die Zeiten zusammenfallen. Die Zeit zerfällt nicht mehr in ‚Schwestern‘, sondern ist *eine*, und das „du“ bzw. der Zuschauer ist „zuhause“, dort, wo es nichts Fremdes, keine andere Zeit mehr gibt. Diese eine Zeit ist der *Augenblick* des Schrittes, den Kamera bzw. Zuschauer jeweils vorangehen, es ist aber auch die *Ewigkeit*, in der die Zeiten (des Zuschauers und der Aufnahme) zusammenfallen.

Die folgenden Verse: „Ein Rad, langsam, / rollt aus sich selber“ (V. 11f.) gehen, darauf hat Otto Pöggeler hingewiesen, auf Nietzsches *Zarathustra* zurück.<sup>23</sup> Das Kapitel *Von den drei Verwandlungen* spricht von der Verwandlung des Geistes ins Kamel (Bereitschaft, das Schwerste zu tragen), in den Löwen (Verneinung der Pflichten) und schließlich ins Kind: „Unschuld ist das Kind und Vergessen, ein Neubeginnen, ein Spiel, ein aus sich rollendes Rad, eine erste Bewegung, ein heiliges Ja-sagen.“<sup>24</sup> Erinnerung setzt die Differenz von Vergangenheit und Gegenwart des erinnernden Subjekts voraus. Gerade diese Differenz aber wurde in den vorangegangenen Versen aufgehoben. Der Gang durch das Konzentrationslager knüpft an keine Erinnerung an,

übernimmt keine Schuld und weist keine zu, er folgt bloß dem Gang der indifferenten Kamera und ist in jedem Augenblick ein Neubeginn, der zu sich selbst und zu dem, was zu sehen sein wird, ‚Ja‘ sagt. Einem solchen Abseien von aller Schuld und Erinnerung scheinen die Biographie und das daran anknüpfende Schreiben Celans entgegenzustehen; da aber Schuld und Erinnerung notwendig an die Zeit gebunden sind, so folgt aus „deine Stunde hat keine Schwestern“ Nietzsches Unschuld, Vergessen, spielerischer Neubeginn und Ja-sagen, mit der sich das lyrische Ich dem Film aussetzt.

Das ‚aus sich selber rollende Rad‘ ließe sich freilich auch als Referenz auf die Filmrolle deuten, die im Vorführraum „aus sich selber“ rollt, insofern sie sich nicht, wie andere Räder, von der Stelle bewegt, und außer dem ‚aus ihr selbst hervorgesponnenen‘ Film auch nichts antreibt. Seine Speichen „klettern auf schwärzlichem Feld“ (V. 14), nämlich im dunklen Vorführraum, in dessen „Nacht / [...] keine Sterne“ existieren,<sup>25</sup> ja es „braucht“ nicht einmal Sterne, da die Filmrolle, insofern sie „aus sich selber“ rollt, die Selbstbewegung des nächtlichen Sternenhimmels schon vollzieht. Orientierung (anhand des Sternenhimmels) ist in der Nacht des Kinos weder möglich noch notwendig. Wer sich orientiert, will seine *eigene* Richtung einhalten. Der Kinozuschauer aber sitzt still, er hat kein Ziel, auf das hin er sich zubewegen wollte, sondern folgt allein den Bildern, die ihm vorgegeben werden. Als wollendes, auf ein Ziel gerichtetes Subjekt ist er nichtexistent, oder wird zumindest vom Film ignoriert, der abrollt, was auch immer der Zuschauer fragen oder wollen mag: „nirgends / fragt es nach dir.“ (V. 15f.) Damit begegnen sich die Intentionlosigkeit des Zuschauers, sein ‚Ja‘ zum Film, und dessen technisch bedingte Intentionlosigkeit.

## Zweite Partie

Die zweite Partie beginnt mit den letzten, nach rechts eingerückten Versen der ersten: „Nirgends / fragt es nach dir, —“ (V. 18f.). Ihre Bedeutung verschiebt sich jedoch von der Gegenwart des lyrischen Ichs, vor dem Alain Resnais *Nacht und Nebel* abläuft, ohne daß nach ihm

gefragt würde, zur Gegenwart der im Film gezeigten Menschen im Lager, nach denen niemand fragt, d. h. im Verhältnis zur Gegenwart des lyrischen Ichs: in die Vergangenheit. Daher wechseln die folgenden Verse ins Präteritum. Der Film zeigt (8'50") in Farbe dreistöckige Bettgestelle, die Resnais selbst aufnahm. Später (10'20") folgt ein Schwarzweiß-Photo, das in die Kamera schauende Lagerinsassen zu dritt oder viert in solchen Gestellen zeigt. Dieser „Ort, wo sie lagen, er hat / einen Namen“ (V. 20f.). Die Lager waren an konkreten, benennbaren Orten errichtet worden, und auch der Ort, an dem das Photo aufgenommen wurde, „hat einen Namen“. Der Film zeigt allerdings, wie auch schon zu Beginn, ‚typische‘ Situationen, ohne sie zu identifizieren: Der gezeigte Ort „hat / keinen“ (V. 21f.) Namen, und die Personen auf dem Photo „lagen nicht dort“, an dem unbenannten Ort des Films, sondern an einem benennbaren. Celan kritisiert hier die didaktisierende Haltung Resnais, der, um den Film in der von Verdrängung der nationalsozialistischen Verbrechen geprägten<sup>26</sup> politischen Lage der Nachkriegszeit überhaupt annehmbar zu machen, das Typische statt des Konkreten in den Vordergrund rückt.

„Etwas / lag zwischen ihnen. Sie / sahn nicht hindurch“ (V. 22–24): Zwischen den Lagerinsassen, die der Film in Bettgestellen zeigt, lag offenbar die Kamera, *in* deren, aber nicht *durch* deren Objektiv sie sehen, weder das Auge des Kameramanns hinter dem Okular<sup>27</sup> noch das lyrische Ich, das sich am anderen Ende der Produktionskette befindet. Wohl aber sieht in umgekehrter Richtung dieses lyrische Ich, wenn auch Jahre später, durch das Objektiv auf die Gefangenen, wenn es (im Kino) die Position der Kamera einnimmt: eine asymmetrische Kommunikationssituation, die die Gefangenen nicht wirklich zu Worte kommen läßt und sie des Blicks auf ihr Gegenüber beraubt: „Sahn nicht“ (V. 25).

Der Film, bzw. das darin gezeigte Schwarzweiß-Photo, zeigt die Insassen des Lagers an dieser Stelle zwar in Bettgestellen, aber keineswegs schlafend. Dennoch heißt es: „Keines / erwachte, der / Schlaf / kam über sie.“ (V. 27–30) Die ungewöhnliche Konstruktion bezieht sich

wohl nicht auf die übliche Bedeutung von ‚Schlafen‘. In diesem Falle wäre die Reihenfolge umgekehrt, das Erwachen (bzw. Nicht-Erwachen) würde dem Kommen des Schlafes, d. h. dem Einschlafen, folgen, während hier der Schlaf dem (Nicht-)Erwachen folgt. Nun meint das Wort ‚erwachen‘ nicht nur das Ende des Schlafs, sondern auch erste Regungen, die das ‚Erwachen‘ des Lebens anzeigen, ja es kann das Bedeutungsfeld ‚Schlaf‘ ganz verlassen, wie etwa im Falle des erwachenden Interesses, Gewissens usw. Man wird daher eher vermuten, daß sich das Nicht-Erwachen auf die bleibende Regungs- und Sprachlosigkeit der vom Bett auf das Photo Gebannten bezieht. Die Hoffnung des lyrischen Ichs, doch noch in ein Gespräch mit ihnen zu kommen, wird enttäuscht. „Keines / erwachte“ heißt: Keines regte sich. Und diese Hoffnung wird auch weiterhin unerfüllbar bleiben, denn inzwischen kam, wie der Zuschauer weiß, nicht bloß der nächtliche, sondern der ewige „Schlaf / [...] über sie.“ Das über den Film gesuchte Gespräch mit den Opfern der Shoah scheint schon am Ende der zweiten Partie an sein Ende gekommen zu sein.

### **Dritte Partie**

„Kam, kam. Nirgends / fragt es —“ (V. 32f.). Der Beginn der dritten Partie unterdrückt die Ansprache „nach dir“, mit denen die Verse am Schluß der ersten bzw. zu Beginn der zweiten Partie abschlossen. Das angesprochene ‚du‘ hatte dort eine Bedeutungsverschiebung vom filmsehenden lyrischen Ich zu den Lagerinsassen erfahren. Hier, zu Beginn der dritten Partie, fällt die Ansprache ganz weg, so daß sich das „Nirgends / fragt es —“ auf beide beziehen läßt. Die beiden Orte der Rede: das Kino (erste Partie) und das Lager (zweite Partie), werden unbestimmt; sie sind nicht mehr auseinanderzuhalten, nicht mehr „auseinandergeschrieben“. Dieses Wort bezeichnete in der ersten Partie die Differenz der Zeit des Lagers während und nach dem Nationalsozialismus, die nun entfällt. Die Zeiten werden eins. Die Verdoppelung des „Kam, kam“ bestätigt diesen Befund. Meint das erste noch: „Schlaf / kam über sie“ (V. 29f.; Hervorh. M. M.), die Lagerinsassen, so ist mit

dem zweiten wohl gemeint: Schlaf kam über *mich*, das lyrische Ich. Denn: „Ich bins, ich, / ich lag zwischen euch“ (V. 34f.). Das Liegen zwischen den Lagerinsassen ist keineswegs metaphorisch oder als bloßer Traum zu verstehen. Das Ich *ist* im Lager, zwischen den Menschen in den Betten, da sein Auge identisch mit dem Auge der Kamera ist, das Jahre zuvor anstelle des Ichs zwischen den Betten des Konzentrationslagers die Bilder aufnahm, die jetzt im Kino auf die Leinwand projiziert werden.

Das Auge des Ichs ist das Auge der Kamera: „ich war / offen, war / hörbar, ich tickte euch zu, Euer Atem / gehorchte, ich / bin es noch immer, ihr / schlaft ja.“ /V. 35-40) Die Blende stand offen, der Auslöser tickte,<sup>28</sup> der Atem der Photographierten stand still für die Zeit der Aufnahme, um ein Verwackeln zu verhindern. Nach Jahren schaut das Auge des Ichs „noch immer“ auf die Lagerinsassen in den Gestellen, während sie ‚schlafen‘ — und „noch immer“, nach Jahren, schauen sie unbeweglich aus dem Photo heraus, schlafend auch den Schlaf, der über sie kam.

Neben dem Ticken der Kamera wird dasjenige der Uhr mitgemeint sein.<sup>29</sup> Die Zeitdifferenz, die das lyrische Ich von den Gefangenen im Lager trennt, wird immer kleiner, wenn die Uhr nicht bloß tickt, sondern (auf) „euch zu“, in Richtung auf *eure* Zeit tickt, bis das filmschauende Ich in der Zeit des Lagers angekommen ist.

### **Vierte Partie**

Die vierte Partie bietet in dem hier vorgeschlagenen technisch-medialen Deutungshorizont vielleicht die größten Schwierigkeiten. Versuchsweise könnte man annehmen, daß sie noch einmal die Zeitdifferenz herausarbeitet, die in der dritten annulliert wurde. Das Wort ‚Finger‘ hat im Englischen die Nebenbedeutung des Uhrzeigers, und auch im Deutschen liegt diese Assoziation nicht fern, wenn der Kontext (wie hier von der dritten Partie her) die Uhr aufruft. Der Finger könnte als Uhrzeiger gelesen werden, der auf dem Zifferblatt „hinab und hinan [tastet], tastet / umher:“ (V. 45f.) einen Zeitpunkt suchend, der den

Sprung vom Jetzt in die Zeit des Konzentrationslagers möglich machte. Es bleiben aber „Nahtstellen“ in der Zeit, die teils noch als offene Wunden ‚klaffen‘, teils schon zusammengewachsen, aber noch sichtbar sind, teils auch zugedeckt wurden. Wenn das lyrische Ich der *Engführung*, wie an der ersten Partie herausgearbeitet wurde, anhand des Films einen ‚unschuldigen‘, einen von den eigenen Erinnerungen unbelasteten Zugang zur Wirklichkeit der Konzentrationslager sucht, so sind die Schwierigkeiten, die sich einem solchen Versuch entgegenstellen, besonders im Falle Celan gut vorstellbar. Die klaffenden Wunden der Erinnerung, die noch sichtbaren Nahtstellen früherer Heilungsversuche, ja selbst die ‚Decke des Schweigens‘ oder des Vergessens stehen der angestrebten Aufhebung der Zeitdifferenz entgegen.

### **Fünfte Partie**

Etwa in der Mitte des Films beginnt eine längere Passage über den „Krankenbau“ und den „chirurgischen Block“ (GW 4, 89) im Konzentrationslager. In einer der wenigen nicht mit der Photo-, sondern mit der Filmkamera aufgenommenen Szenen aus dem Lagerbetrieb sieht man eine Krankenschwester (16'48"); die, vielleicht im Rahmen eines Interviews, die Verhältnisse in der ‚Chirurgie‘ des Konzentrationslagers ganz aufgeräumt und sachgerecht zu erläutern scheint. Es ist dies die einzige Rede, die innerhalb des Films aus den Konzentrationslagern heraus an den Zuschauer gerichtet wird. Hörbar ist sie nicht. Auf diese Szene bezieht sich wohl der Beginn der fünften Partie: „Kam, kam. / Kam ein Wort, kam, / kam durch die Nacht, / wollt leuchten, wollt leuchten.“ (V. 52-55) Das gedoppelte, auf die Gegenwart des lyrischen Ichs bzw. die Zeit der Konzentrationslager verweisende „Kam, kam“ (V. 32) zu Beginn der dritten Partie wird hier ergänzt durch ein drittes: das Kommen des Wortes „durch die Nacht“ der Filmkamera und des Kinos, den möglichen Beginn einer Kommunikation über die Zeit hinweg. Das Wort wollte „leuchten“, indem es in die lichttechnische Apparatur der Kamera gesprochen wurde, und es leuchtet tatsächlich, insofern es auf

die Leinwand vor dem lyrischen Ich projiziert wird; es leuchtet aber nur filmisch, nur technisch, nicht so, wie Worte leuchten sollen: als gebündelter Sinn. Das Ergebnis des leuchten wollenden Wortes ist Sinn-los, und zwar nicht nur, weil die gesprochenen Worte nicht hörbar sind, sondern insbesondere weil der Zweck des ‚chirurgischen Blocks‘ in sein Gegenteil verkehrt wird, wie der Sprecher unmittelbar anschließend erläutert: „Willkürliche Operationen, Amputationen und Verstümmelungen zu Versuchszwecken. [...] Einige dieser Versuchstiere überleben es [...]“ (GW 4, 89f.) Die meisten nicht. Sie wurden für die Krematorien (20'30“) und die Scheiterhaufen (22'45“) bestimmt, und zu „Asche“ (V. 58, vgl. 22'45“).

Aus dem „Wort“, das leuchten wollte und sollte, ist „Asche“ geworden, Nacht. Nacht über die gedoppelte „Nacht-und-Nacht“, die Nacht der Kamera und des Kinos, über die schon gesprochen wurde, hinaus: die Nacht des Todes, aus der wie aus der „Asche“ alles Leuchten verschwunden ist: „Nacht. / Nacht-und-Nacht.“ (V. 60f.) Angesichts dieser, wie es in der Bremer Rede heißt, „tausend Finsternisse todbringender Rede“ (GW 3, 186) wird die Kommunikation über die Zeit hinweg abgebrochen. Das lyrische Ich beendet von sich aus das ‚Mit-dem-Film-Gehen‘. Es kehrt sich von den technischen Augen der Kamera und des Projektors ab und seinen eigenen zu: „Zum / Aug geh, zum feuchten.“ (V. 61f.)

### **Sechste Partie**

Der Film aber nimmt bekanntlich, anders als das Theater, auf die Reaktionen der Zuschauer keine Rücksicht: er „rollt aus sich selber“ (V. 12) ‚wie ein Automat<sup>30</sup> ab, ob sie sich ihm zu- oder von ihm abwenden. In dieser Rücksichtslosigkeit des technischen Mediums liegt das Potential zur Vergewaltigung derjenigen, auf die hin er produziert wurde.<sup>31</sup> Es liegt darin aber auch das Potential eines Neuanfangs. Durch die tränenden Augen hindurch — daher die Wiederholung der Schlußverse der fünften zu Beginn der sechsten Partie — sieht sich das lyrische Ich nun in das Zentrum des nationalsozialistischen Tötungssystems

versetzt: in die Gaskammer. Der „Weg zu Medusenhaupt und Automat“, den die Kunst der Bühnenerpreisrede zufolge zu gehen hat, bzw. der Weg der Dichtung „mit einem selbstvergessenen Ich zu jenem Unheimlichen und Fremden“ erreicht hier sein Ziel. Daraus folgt die problematische, allerdings erst in der achten Partie vollzogene Wende, in der sich die Kunst „Vielleicht [...] wieder frei[setzt]“ (GW 3, 193).

Vers 67: „Orkane.“ wird von der Forschung, einem Hinweis Celans folgend, als Verweis auf „die Orkane, in denen sich atomare Explosionen entladen“<sup>32</sup> sowie auf Dantes *Hölle* verstanden; das Wort verweise darüberhinaus „generell auf den Aspekt des Katastrophischen.“<sup>33</sup> Die nächste Bedeutung läßt sich hier aber genauer angeben: ‚Orkan‘ ist der Oberbegriff zu ‚Zyklon‘, womit tropische Wirbelstürme, vorzugsweise in Orkanstärke, bezeichnet werden; die feuchte, schwüle Luft mit sich bringen.<sup>34</sup> Von daher lassen sich die Verse 64–66: „Zum / Aug geh, / zum feuchten —“, analog zu den Bedeutungsverschiebungen bei den Wiederholungen zu Beginn früherer Partien, hier auch als ‚Auge des Sturms‘ verstehen, als sein stilles Zentrum, um das herum alles andere kreist. Das Zentrum der nationalsozialistischen Vernichtungsmaschinerie waren die Gaskammern. In ihnen kam Zyklon B zum Einsatz. Zyklon B-Fässer werden im Film gezeigt (21’25“, vgl. GW 4, 93), bevor er sich dem Inneren der Gaskammer zuwendet.

Die zweite und dritte Strophe (V. 67–79) bereiten zunächst das gedankliche Feld für den Gang in die Gaskammer vor. Dieses ‚Feld‘, auf dem sich die Bedeutung der Gaskammern (und von *Engführung*) ergibt, ist im philosophisch-systematischen wie im historischen Sinne lesbar. Die Verse „Orkane. / Orkane, von je. / Partikelgestöber, das andre, / du / weißts ja, wir. / lasens im Buche, war / Meinung“ (V. 67–73) werden daher im folgenden zweifach gedeutet.

Celan selbst legte in einem Widmungsexemplar des *Sprachgitter*-Bandes an Hans Mayer die Quelle der Verse 69. und 73 offen, die auf Demokrits Atomtheorie verweisen.<sup>35</sup> Demokrit hält — so läßt sich Celans Hinweis auf die Quelle lesen — das atomare „Partikelgestöber“ für die materielle Grundlage des Universums „von je“, d. h. von Beginn

der Welt an, und „das andre“, die Gegenthese, für bloße „Meinung“. Nun entnahm Celan das Zitat einer Einführung in die moderne Physik von Arthur March. Demokrits Atomtheorie wird dort sowohl als Vorläufer der neuzeitlich-klassischen, deterministisch-mechanischen Physik als auch der modernen Physik seit Einstein gesehen. Ihr gegenübergestellt wird die aristotelische, teleologisch verfahrenende Physik, die v. a. in der Antike (gegen Demokrit) und im Mittelalter in Geltung war.<sup>36</sup> Auf welcher Seite Celan sich selbst sah, geht aus einem Brief an Erich Einhorn hervor:

In meinem letzten Gedichtband (*Sprachgitter*) findest du ein Gedicht, das die Verheerungen der Atombombe evoziert. An einer zentralen Stelle steht, fragmentarisch, dieses Wort von Demokrit: ‚Es gibt nichts als die Atome und den leeren Raum; alles andere ist Meinung.‘ Ich brauche nicht erst hervorzuheben, daß das Gedicht um dieser Meinung — um der *Menschen* willen, also gegen alles Leere und Atomisierung geschrieben ist.<sup>37</sup>

Nun lautet das Demokrit-Zitat bei March: „Nichts existiert als die Atome und der leere Raum, alles übrige ist Meinung.“<sup>38</sup> Celan setzt im Gedicht (nicht im Brief) das präsentische „ist“ Demokrits ins Präteritum, zunächst wohl nur, um die Vergangenheit der gemeinsamen Lektüre („wir ./ lasens“) ganz unabhängig vom Wahrheitsgehalt zu betonen. Zu Beginn der folgenden Strophe wird dieses „war“ jedoch wiederum verdoppelt: „War, war / Meinung.“ (V. 74f.). Das zweite „war“ betont nun nicht mehr die Vergangenheit der Lektüre, sondern die ihres Inhalts: Die Gegenthese zu Demokrit, die Nicht-Determiniertheit des Kosmos, seine teleologische Hinordnung auf den Menschen. *War* Meinung heißt hier: *ist nicht mehr* bloße Meinung, sondern bildet *ab jetzt* eine ernstzunehmende Alternative zum Denken der klassischen und der modernen Physik. In der Gegenwart des lyrischen Ichs, das sich Resnais Dokumentarfilm über die Konzentrationslager ansieht, entsteht eine neue Epoche des Denkens, die, über den

Atomismus hinweg in Anknüpfung an Aristoteles und andere nicht-deterministische Traditionen, den Menschen wieder aufwertet. Denn wie, so die daran anknüpfende konjunktivische Lesart der folgenden Verse, wie wäre es möglich gewesen, daß wir (Menschen) uns an den Händen faßten, d. h. uns verbrüdereten, Gesellschaften bildeten und uns liebten, wenn Demokrits Atomismus wahr wäre? — „Wie / faßten wir uns / an — an mit / diesen / Händen?“ (V. 75-79)

So die systematische Lesart im Anschluß an den von Celan selbst gegebenen Hinweis auf Demokrit. Im Kontext von Alain Resnais Film kommt dagegen die historische Deutung zum Zuge. Die „Orkane“ werden hier als wörtlicher Hinweis auf Zyklon B gedeutet und das „Partikelgestöber“ als Ausströmen der in Kieselgur gebundenen Blausäure nach dem Einfüllen in die Gaskammer.<sup>39</sup> Das „von je“ wäre in diesem Zusammenhang nicht systematisch als überzeitlicher Anspruch einer Naturphilosophie, sondern historisch als schon immer bestehender eschatologischer Zielpunkt einer deterministischen Geschichtsphilosophie zu deuten: von je (her) lief die Geschichte auf diese Orkane und dieses Partikelgestöber zu, auf die technische Vernichtung der Menschen in den Konzentrationslagern. Optimistischere Geschichtsauffassungen waren bloße Meinung. Man könnte beispielsweise an Oswald Spenglers pessimistische Geschichtsphilosophie denken oder an Thomas Manns *Doktor Faustus*, in dem die deutsche Geschichte von Luther an auf die nationalsozialistische Katastrophe zuläuft. Aber auch hier wird die Gegenposition aufgewertet: „War, war / Meinung.“ Denn wie hätten wir uns je mit diesen Händen anfassen können, wenn die Geschichte immer schon auf dieses Ende zugelaufen wäre?

Das Gedicht wendet sich gegen den Determinismus sowohl in seiner natur- wie in seiner geschichtsphilosophischen Gestalt. Dagegen ergibt sich gerade hier, im Angesicht der Toten und des Konzentrationslagers, die noch unbestimmte, nämlich bloß negativ gegen den Determinismus bestimmte Hoffnung auf eine neue Menschlichkeit. Genauer ausgearbeitet werden kann sie jedoch allenfalls während des weiteren Ganges durch das Lager. Eine Hoffnung, die unabhängig von dieser Erfahrung

etabliert würde, wäre Selbstbetrug.

„Es stand auch geschrieben, daß. / Wo? / Wir taten ein Schweigen darüber“ (V. 80–82). Was geschrieben stand, läßt sich zunächst nicht näher bestimmen, da der mit der Konjunktion angekündigte Nebensatz ausgelassen ist. Der Kommentar zu *Sprachgitter* verweist darauf, daß der Vers „in biblischer Diktion“<sup>40</sup> formuliert ist und nennt neutestamentliche Stellen, die sich auf das Alte Testament zurückbeziehen (Mt 21, 13; Lk 24, 46). Gemeint sein dürften hier aber eher solche *alttestamentlichen* Stellen, die den richtigen Vollzug der Brandopfer geradezu formelhaft fordern mit der Begründung, daß sie im Gesetz stehen, und zwar 2. Mo 20, 25 sowie 5. Mo 27, 4–10. So etwa 1. Chr. 16, 39.40: „[...] daß sie dem HErrn täglich Brandopfer täten auf dem Brandopferaltar, des Morgens und des Abends, wie geschrieben steht im Gesetz des HErrn, das er an Israel geboten hat [...].“<sup>41</sup>

Die Bibelanspielung in V. 80 weist aber zunächst ganz allgemein darauf hin, daß es — beispielsweise eben im Alten Testament — auch Auffassungen gab, die ein dem weltimmanenten Determinismus transzendentes Heiliges annahmen. Die Fragen jedoch: Was stand geschrieben? und „Wo“ stand es geschrieben? werden nicht beantwortet, denn: „Wir / taten ein Schweigen darüber“ (V. 81f.). Um welche Art von über die Antworten(den) gekommenes Schweigen es sich handelt, ergibt sich aus seiner näheren Beschreibung: „giftgestillt, groß / ein / grünes / Schweigen, ein Kelchblatt, es / hing ein Gedanke an Pflanzliches dran — / grün, ja / hing, ja, / unter hämischem / Himmel. // An, ja, / Pflanzliches.“ (V. 83–93) Diese Verse lassen sich wohl nur mit Blick auf Resnais *Nacht und Nebel* angemessen verstehen.

Nach dem Blick in einen Lagerraum mit Zyklon B-Fässern wendet sich der Film dem Inneren einer Gaskammer zu (21'30"). Der mit größeren Pausen gesprochene Text dazu lautet in Celans Übersetzung:

Nichts unterscheidet eine Gaskammer von einem gewöhnlichen Block. Der Neuangekommene betritt einen Raum, den er für einen Dushraum hält.

Man schließt die Türen.

Man beobachtet.

Das einzige Zeichen — aber das muß man ja wissen — ist die von Fingernägeln gepflügte Decke. Beton läßt sich erweichen. (GW 4, 93 und 95)

Die Einstellung wechselt zunächst von der Außenansicht auf einen holzverschalteten Lagerblock zur Innenansicht. Die Kamera schwenkt sodann von einem starken Zuleitungsrohr an der Decke in die eigentliche Gaskammer: ein nur von links schwach erhellter Raum, in dem eine Holzkonstruktion aus vier Holzpfeuern untergebracht ist, die im oberen Bereich von V-förmig angebrachten Streben stabilisiert wird. Unterhalb der Decke verlaufen etwa armdicke Rohre, von denen blecherne Duschköpfe herabhängen. Das Bild macht auf den ersten Blick den Eindruck einer Pergola, von der große, geöffnete Blüten herabhängen. Nach diesem Bild dürfte Celan die Verse 81–93 geschrieben haben.

Die Auskunft, was als Alternative zum Determinismus geschrieben stand, und wo es stand, wurde „giftgestillt“. Diejenigen, die hätten Auskunft geben können, denen Text und Deutung des Alten Testaments noch präsent waren, wurden von oben herab („darüber“) zum Schweigen gebracht, mit Gift stillgestellt. Mit dem „Kelchblatt“ — der Ausdruck mag nebenher auch auf das liturgische Gerät anspielen, das umgekehrt aufgehängt vorzustellen wäre — sind die blechernen Duschköpfe gemeint, deren Form trotz ihres Materials einen „Gedanke[n] an Pflanzliches“ hervorruft, ja sogar an „grün“. Das „Kelchblatt [...] hing, ja, / unter hämische[m] / Himmel“, der, statt den mit dem Gas Eingeschlossenen einen Ausweg ins Offene zu bieten, sich in Form des Betons über ihnen schließt. Anstatt der Erde wird dieser ‚Himmel‘, wie es in der deutschen Fassung des Films heißt, „gepflügt [...]“.<sup>42</sup>

Nachdem in der vierten Strophe die Vergiftungsanlage beschrieben und in der fünften der ‚hämische‘ Kontrast zu dem ‚lebendigen‘ Ein-

druck hervorgehoben wurde, den sie auf den ersten Blick vermittelt („An, ja, / Pflanzliches“, V. 92f.), wendet sich die sechste wiederum dem „Partikelgestöber“ zu. War es zuvor in den theoretischen Kontexten der Philosophie diskutiert worden, so leitet das „Ja.“ zu Beginn der Strophe die ‚reale‘ Erfahrung der Gaskammer durch das lyrische Ich ein, das sich an die Stelle der Opfer versetzt und damit weit über den Film hinausgeht, der die leere Gaskammer nach der Schließung der Konzentrationslager zeigt.

Nachdem das „Par- / tikelgestöber“ von Zyklon B einsetzte, „blieb / Zeit, blieb, / es beim Stein zu versuchen“: bei der „von Fingernägeln gepflügte[n] Decke“ aus Beton. Zyklon B blockiert die Zellatmung, führt zu Atemnot<sup>43</sup> und schneidet daher jeden sprachlichen Ausdruck ab. Es „fällt ins Wort“, wogegen der Stein „gastlich“ ist: „er / fiel nicht ins Wort.“ (V. 99f.) Die in den Versen 102–108 folgenden Termini bezeichnen Aggregatformen von Mineralien, d. h. die mit bloßem Auge sichtbaren Formen, in denen Kristalle sich häufig anordnen und an denen sie relativ leicht erkennbar sind. Sie verweisen vermutlich auf Kieselgur, das Trägermaterial für Zyklon B.<sup>44</sup> „Er, es / fiel nicht ins Wort, es / sprach, / sprach gerne zu trockenen Augen, eh es sie schloß.“ (V. 108–111) Die Passage ist wohl so zu deuten, daß „Er“, der Stein, nicht ins Wort fiel, d. h. weder die Atmung noch die sprachliche Artikulation blockierte, während „es“, das mineralogisch beschriebene Gift, zunächst (V. 99f.) zwar noch ins Wort fiel, dann aber, nachdem es in den Körper eingedrungen war, ebenfalls nicht mehr ins Wort fiel, weil es die Atmung schon abgestellt hatte. Stattdessen spricht „es“ nun zu den Augen, indem es die Tränenproduktion anregt.<sup>45</sup> Die doppelte Adressierung des Giftes an die in der Gaskammer Eingeschlossenen und das lyrische Ich, das sich zwar in diese Situation versetzt, ‚realistisch‘ gesehen aber dem Film vom Kinositz aus mit ebenfalls tränenden Augen folgt, findet ihren Ausdruck in der folgenden Strophe: „Sprach, sprach. / War, war.“ (V. 112f.)

Der Mensch lebt wie andere Lebewesen auch vom regulierten Austausch mit seiner Umwelt. Sein gesamter Leib, sämtliche Organe

und Zellen grenzen sich nach außen durch Membranen ab, die die Zu- und Abfuhr bestimmter Stoffe regulieren, dabei aber auf eine zuträgliche Umwelt angewiesen sind. Die Öffnungen einer solchen Membran wie z. B. der Haut bezeichnet man als ‚Poren‘. Jeder Mensch ist ein „Porenbau“. Die Eingeschlossenen „standen / inmitten ein / Porenbau, und / es kam. // Kam auf uns zu, kam / hindurch, flicke / unsichtbar, flicke / an der letzten Membran, / und / die Welt, ein Tausendkristall, / schoß an, schoß an.“ (V.115–125). Die Blausäure ‚flickt‘, d. h. verstopft die Poren, blockiert den Austausch der Organe mit der Umwelt bis hin zur letzten Zelle und beendet damit den Lebensprozeß. Die Opfer ‚schießen‘ im Sinne der Kristallographie an „die Welt, ein Tausendkristall“, ‚an‘. Kristalle und Mineralien tauschen sich, im Unterschied zu Lebewesen, nicht mit ihrer Umwelt aus, sondern verbleiben, sofern sie nicht von außen gestört werden, in der ihnen eigenen kristallinen Struktur. Sie sind von ihrem Material her *determiniert*. An diese kristalline, tote Struktur sind die Toten nun angeschlossen, sie sind zu einem Bestandteil der bloß chemisch-mechanisch aufgebauten und daher determinierten Welt geworden, des „Tausendkristall[s]“.

### **Siebte Partie**

Das „Innerste[...]“ (V. 132) der Welt sind nach Demokrit die (kugelförmig gedachten) Atome. Sie sind zwar selbst farblos, regen die Augen aber zur Wahrnehmung der vier Primärfarben weiß, schwarz, rot und grün an, deren Vermischung die weiteren Farben ergibt.<sup>46</sup> Celan erweitert und aktualisiert nur Demokrits Bestimmungen der Atome, wenn er dem Kreis das Quadrat hinzufügt und die antiken Primärfarben durch die heutzutage für die additive Farbmischung (auch in den farbigen Anteilen von Resnais Film) verwendeten Primärfarben Grün, Blau und Rot ersetzt.<sup>47</sup> „Kreise, / grün oder blau, rote / Quadrate“ (V. 129–131). Die farblich wahrgenommenen Atome spielten dann „mit den neuen / Stunden“ (V. 133–135), der neuen Zeitrechnung, die mit dem Geschehen in der Gaskammer bzw. seiner Rezeption durch das lyrische Ich einsetzen soll.<sup>48</sup> Rote Kreise nämlich

finden sich auch auf den Toten, wenn die Gaskammer geöffnet wird: Die Leichenflecken erscheinen nach dem Tod durch Blausäure „leuchtend rot“.<sup>49</sup> Die Gleichartigkeit der innersten Teile der Welt mit der Gestalt des Menschen — ein anderer Ausdruck für das ‚Anschließen‘ des Menschen an den „Tausendkristall“ der vorherigen Strophe — schließt die epochale Wende vom natur- oder geschichtsphilosophischen Determinismus zu einer neuen Menschlichkeit, die sich über die materielle Welt hinaus auf das transzendente Heilige beziehen würde, aber erneut aus: „kein / Flugschatten, / kein / Meßtisch, keine / Rauchseele steigt und spielt mit.“ (V. 136–140)

Marlies Janz hat den „Flugschatten“ zuerst auf Bomber bezogen, die Atomwaffen abwerfen, und den „Meßtisch“ auf die „strategische[...] Planung militärischer Operationen“.<sup>50</sup> Nach Peter Szondi stellt dagegen „die dreifache Negation [...] die Leere, den ‚Mangel‘ des *Tausendkristalls*, dieser Welt, heraus,<sup>51</sup> ohne daß dieser Mangel allerdings genauer bestimmt würde. Wenn es richtig ist, daß die Wende, deren Möglichkeit in der siebten Partie erneut dementiert wird, das Heilige wieder herauf-rufen soll, so wären die drei negierten Begriffe auf eben dieses Heilige zu beziehen: der „Flugschatten“ (einer Anregung Szondis folgend)<sup>52</sup> auf fliegende Schatten, d. h. die als Schatten vorgestellten Seelen, die sich nach griechischer Auffassung beim Tode vom Körper trennen,<sup>53</sup> der „Meßtisch“ auf den Altar, auf dem den Göttern geopfert wird und die Seele sich vom geopfertem Tier oder Menschen löst; und schließlich die „Rauchseele“ auf die Seelen, die nach Homer im „Dampf des frisch vergossenen, noch heißen Blutes“ eines geopfertem Tieres oder Menschen nach oben steigt.<sup>54</sup> Gemeint wäre demnach mit den drei Begriffen dasselbe: Die Seele des Getöteten, die sich bei der regelgerechten Opfe-rung als Schatten oder Rauch vom Körper löst, aufsteigt und ‚mit-spielt‘ in den Sphären des Heiligen, die das Gedicht sucht. Eben dies ist hier nicht der Fall, weil die Poren der Toten verschlossen und sie selbst der bloßen Materie ‚angeschossen‘ sind: „kein / Flugschatten, / kein / Meßtisch, keine / Rauchseele steigt und spielt mit.“ Die Hoffnung auf eine neue Öffnung auf die Transzendenz hin scheitert nicht nur daran,

daß diejenigen, die Auskunft über deren Vollzug hätten geben können, zum Schweigen gebracht wurden; die Öffnung wurde auch in dem Sinne unterbunden, daß den Seelen der Toten der Weg in die Transzendenz verstellt wurde. Das ‚Brandopfer‘, das auf den Scheiterhaufen und in den Krematorien an ihnen vollzogen wurde (vgl. 22‘40“ sowie GW 4, 95), war sinnlos.

### **Achte Partie**

Der letzte Vers der siebten wird unter Umkehrung der Bedeutung in die achte Partie übernommen: es fehlt die Verneinung. „Steigt und / spielt mit —“ (V. 142f.). Die erhoffte Wende zu einer menschlicheren, nicht bloß immanent-materiellen und deterministischen Auffassung der Welt vollzieht sich, die Seelen der Getöteten steigen als „Flugschatten“ oder „Rauchseele“ vom „Meßtisch“ auf und gewinnen die Sphäre des Heiligen, und zwar: „In der Eulenflucht, beim / versteinerten Aussatz, / bei / unsern geflohenen Händen, in / der jüngsten Verwerfung, / überm / Kugelfang an / der verschütteten Mauer“ (V. 144–151). Unter einer „Eulenflucht“ ist nach Grimm „das dreieckige loch unter der giebelspitze des hauses, wo die eule ihren aus und eingang hat“,<sup>55</sup> zu verstehen. Es handelt sich um einen engen Ausgang am obersten Punkt des geschlossenen Raumes ‚Haus‘ ins Freie. Innerhalb des geschlossenen Raumes des Konzentrationslagers und besonders des, wie es in *Nacht und Nebel* heißt, „den Blicken verborgene[n], für Erschießungen eingerichtete[n] Hof[s] von Block elf“ sieht das lyrische Ich über der „Mauer mit Kugelfang“ (GW 4, 87; vgl. 14‘35“) einen solchen engen Ausgang aus einer ausweglosen Wirklichkeit, der zwar in den Tod führt, aber im Gegensatz zur Gaskammer der Seele die Freiheit gibt, aufzusteigen und ‚mitzuspielen‘, weil die Poren bei dieser Tötungsart nicht verschlossen werden.

An diesem Kugelfang sind „sichtbar, aufs / neue: die / Rillen“ (V. 152–154). Als mögliche Deutung der „Rillen“ schlägt John Felstiner vor: „Blutabzugsrinnen?“<sup>56</sup> Solche Rinnen gab es an den Opferaltären zahlreicher Kulturen, so auch im alten Israel. Dokumentiert sind sie für den

## Brandopferaltar im Vorhof des Jerusalemer Tempels:

In der südwestlichen Ecke des Altars befanden sich zwei Rinnen, Schittin genannt, welche „so eng wie Nasenlöcher“ waren und in die das Opferblut abfloß; sie mündeten in einen unterirdischen Kanal, der das Blut dann in den Bach Kidron weitertrug.<sup>57</sup>

Der Kugelfang übernimmt die Funktion eines Altares, zūmal er im Gedicht (nicht im Film) „an / der verschütteten Mauer“ lokalisiert wird: die senkrechte Vorrichtung für Erschießungen erscheint hier in der Waagerechten, als Opfertisch (und die „Eulenflucht“ entsprechend „überm“ Kugelfang, nicht davor). Daß die Rillen bzw. Rinnen „aufs / neue“ sichtbar werden, deutet auf den Anbruch einer neuen Epoche: Sie waren unsichtbar, so lange die Seelen der Toten ihre Körper nicht verlassen konnten bzw., im geschichtsphilosophischen Kontext, der Mensch als Teil einer determinierten Natur und Geschichte ohne Zugang zur Transzendenz verstanden wurde.<sup>58</sup> Der Höhepunkt dieser Epoche wird in den Gaskammern erreicht und zur selben Zeit mit den Erschießungen als ‚regelgerecht vollzogenen Opfern‘ auf eine neue Epoche hin überwunden, deren Anbruch selbst von Chören (der Erschossenen), die Psalmen und Hosianna singen, begrüßt wird. Rauchseelen steigen wieder auf: Die ‚stotternde‘ Zerlegung des Jubelrufs in „Ho, ho- / sianna“ (V. 156f.) ist wohl weniger als „Hohngelächter“<sup>59</sup> zu deuten, wie der Kommentar vorschlägt, denn als Stammeln der Opfer in der Todesangst vor der Erschießung.

Die Schlußfolgerung: „Also / stehen *noch* Tempel“ (V. 158f.; Hervorh. M. M.) überrascht allerdings, da sie das zuvor als Anbruch einer *neuen* Epoche gefeierte Ereignis nun in den Rahmen einer größeren Epoche einordnet, innerhalb derer der Determinismus und sein Höhepunkt, die Gaskammern, lediglich eine Episode bilden würden. Auch der „Stern“, der nun im Gegensatz zur sternlosen Nacht der ersten Partie (V. 14f.) „*noch* Licht“ (V. 161; Hervorh. M. M.) hat und wieder Orientierung erlaubt, deutet in dieselbe Richtung: „Nichts, / nichts ist

verloren. // Ho- / sianna.“ (V. 162–165) Das lyrische Ich stimmt in den ‚Jubelgesang‘ der Opfer ein.

Die „Eulenflucht“, „das dreieckige loch unter der giebelspitze des hauses“, bietet den Seelen der Ermordeten im Gedicht die letzte Ausflucht aus dem Konzentrationslager, durch das sie aus ihrem Körper in die Sphäre Gottes entweichen können. In der Eulenflucht, dem obersten Punkt der Wirklichkeit, an dem sie sich auf die Transzendenz hin öffnet, finden sich aber auch „die Gespräche, taggrau, / der Grundwasserspuren.“ (V. 167f.) Die Grundwasserspuren gehen wiederum auf *Nacht und Nebel* zurück. Gegen Ende des Films sind, wie zu Beginn, Landschaftsaufnahmen zu sehen: sumpfige, moosige Flächen mit Austrittslöchern des Grundwassers (28‘25“). Der Text dazu lautet: „Während ich zu euch spreche, dringt das Wasser in die Totenkammern; es ist das Wasser der Sümpfe und Ruinen, es ist kalt und trübe — wie unser schlechtes Gedächtnis. / Der Krieg schlummert nur.“ (GW 4, 97). Der Text konnotiert das in die „Totenkammern“ — gemeint sind die Massengräber, die nach Kriegsende um die Konzentrationslager herum angelegt wurden — eindringende Grundwasser mit der Verdrängung der nationalsozialistischen Verbrechen in den fünfziger Jahren, aus der sich eine Wiederholung der Geschichte, ein Wiedererwachen des Krieges, ergeben könnte. Im Gedicht dürfte aber nach der Identifikation der Erschießungen mit rituellen Opfern vor allem das über die Rinnen in das Grundwasser bzw., im Falle des Jerusalemer Tempels, in den Kidron abfließende Blut der Opfer gemeint sein. Die Spuren im Grundwasser sollte man sich rot vorstellen. Nun finden zwar die *Gespräche* dieser Spuren „In der Eulenflucht“ statt, dort, wo die Seelen der Opfer den Weg ins Freie suchen, sie finden aber statt als das Gespräch *ihres Blutes*, das über die Rillen des Kugelfangs ins Grundwasser abfließt. Der Ort der *Gespräche* am Ausgang aus der materiellen Wirklichkeit spricht dafür, daß die Seelen befreit sind, daß der transzendente Sinn, den das Gedicht bzw. das lyrische Ich den Morden in den Konzentrationslagern zu geben sucht, gefunden wurde. Insofern hätte das Gedicht an dieser Stelle sein Ziel erreicht. Der Ort der *Blutspuren* spricht

aber dagegen. Diese räumliche Inkohärenz führt zur skeptischen Infragestellung des positiven Ergebnisses der Sinnsuche in der neunten Partie.

### Neunte Partie

Der Status der neunten Partie ist unbestimmt, da sie insgesamt in Klammern gesetzt ist. Man kann das als Vorbehalt deuten etwa im Sinne einer skeptischen Bemerkung, die man in Klammern unter einen abgeschlossenen Text setzt. Unter diesem Gesichtspunkt wäre *Engführung* mit der achten Partie als abgeschlossen zu betrachten: Das lyrische Ich hätte im ‚Mit-Gehen‘ mit der Kamera des Films *Nacht und Nebel* den Konzentrationslagern einen Sinn abgerungen, der die Opfer in eine der materialistisch-deterministisch verstandenen Geschichtsphilosophie entgegengesetzte nicht-determinierte, offene Geschichte einordnete und damit den Horizont auf eine humane Fortsetzung der Geschichte hin öffnete, in der die Barbarei keinen definitiven Abschluß darstellte, sondern ein Ende und einen Neubeginn zugleich. Das Gedicht wäre das Resultat der Suche nach einem Sinn im offensichtlich sinnlosen Geschehen. Daß diese Suche zu einem positiven Ergebnis gelangt, hätte neben der ‚Rettung‘ der Opfer im Gesamtverlauf einer humanen Geschichte auch zur Folge, daß das lyrische Ich *sich selbst* in diesen Verlauf einordnen und seinem Leben wieder einen Sinn geben könnte.

Man sollte dieses (vorläufige) Ergebnis auch angesichts der sinnlos erscheinenden Mordmaschinerie in den Konzentrationslagern nicht geringschätzen. Wenig spricht etwa dafür, daß das „Ho, ho- / sianna“ (V. 156f.) als „Hohngelächter“<sup>60</sup> über den Glauben an Transzendenz zu deuten ist. Denn das Heilige, das die Opfer unmittelbar vor ihrer Erschießung anrufen, ist eben diejenige Instanz, deren Ausklammerung aus dem Weltbild des Determinismus dem Gedicht zufolge der Inhumanität der Konzentrationslager den Weg ebnet. Dem lyrischen Ich geht es, zumindest im Rahmen der hier vorgelegten Interpretation, um die Wiedergewinnung eines humanen Weltbildes *durch* die Anerken-

nung der historischen Ereignisse *hindurch*; das Gedicht „sucht, durch die Zeit hindurchzugreifen“ (GW 3, 186). Daß ein offenes Weltbild mit kaltem Blick durch die indifferente Kameralinse hindurch wiedergewonnen wurde und die Opfer selbst es aufrufen, bildet wohl die Voraussetzung seiner Anerkennung durch das lyrische Ich.

Nun ist die letzte Partie aber eingeklammert, und das gewonnene Ergebnis wird einem skeptischen Vorbehalt ausgesetzt. Der Beginn der neunten Partie nimmt die Schlußverse der achten wiederum auf, allerdings unter Auslassung der „Eulenflucht“ und der „Gespräche“ der Seelen: „(- - taggrau, / der / Grundwasserspuren —“ (V. 170–172) Der Ausweg der Seelen aus einer ausweglosen Wirklichkeit an ihrem obersten Punkt, an den die Wiedergewinnung der Transzendenz und eines humanen Geschichtsbildes anknüpfte, wird nicht wieder erwähnt, die paradoxe Verschränkung von oben und unten aus der achten Partie wird eliminiert. Es bleiben lediglich die Grundwasserspuren, der Blick des lyrischen Ichs nach unten. Es folgt damit wiederum dem Film. Anschließend an die gegen Ende aus einem sehr niedrigen Augenpunkt aufgenommene sumpfige Landschaft zeigt er nämlich wieder Gras. Der Blick der Kamera erhebt sich langsam und gewinnt die Perspektive des Anfangs auf die Umgebung des Konzentrationslagers. Das lyrische Ich, das dem Film folgt, sieht sich wieder „ins Gelände / mit / der untrüglichen / Spur“ verbracht (V. 173–177, vgl. V. 1–3). Kein Himmel, keine Transzendenz, keine Ausflucht.

Während *Engführung* bis zur achten Partie ein eher lineares, humanes Geschichtsbild mit offener Zukunft entwickelt; schließt es sich unter Einschluß der neunten Partie zum Kreis. Das lyrische Ich wird von der Korrespondenz der Anfangs- und Schlußbilder des Films in eine Kreisbewegung hineingezwungen, die mit dem Rückwärtsspulen und erneuten Abspielen des Films zu vollziehen wäre. Sie entspricht aber wohl auch der Verfaßtheit des Ichs selbst (und darüberhinaus wohl auch Paul Celans), das zwanghaft in den Ereignissen einen Sinn sucht, der zugleich seinem eigenen Leben wieder Sinn verleihen würde. Temporär, eine „Atemwende“ lang, gelingt dies mit der achten Strophe;

das Resultat bleibt jedoch instabil, das Ich fällt immer wieder an den Ausgangspunkt der Suche zurück. Es bleibt eingeschlossen in den Kreisen der Hölle, die es „wieder und wieder gehen“ muß. Diesen Zusammenhang hat Celan im *Meridian* beschrieben:

Dichtung: das kann eine Atemwende bedeuten. Wer weiß, vielleicht legt die Dichtung den Weg — auch den Weg der Kunst — um einer solchen Atemwende willen zurück? Vielleicht [...] gelingt es ihr hier, zwischen Fremd und Fremd zu unterscheiden, vielleicht schrumpft gerade hier das Medusenhaupt, vielleicht versagen gerade hier die Automaten — für diesen einmaligen kurzen Augenblick? [...] Vielleicht ist das Gedicht von da her es selbst ... und kann nun [...] die Wege der Kunst gehen — wieder und wieder gehen? (GW 3, S. 196)

Wenn die Einklammerung der letzten Partie als skeptischer Vorbehalt zu lesen ist, der keine unbedingte Gültigkeit beansprucht, dann sind die letzten Verse des Gedichts: „Gras. / Gras, / auseinandergeschrieben.“ allerdings nicht nur als Wiederaufnahme seines Beginns und Hinweis auf die Kreisbewegung des lyrischen Ichs zu lesen. „auseinandergeschrieben“ werden in der letzten Partie auch das lyrische Ich und seine Leser. Letztere können an die in der achten Partie erreichte Öffnung des Gedichts auf eine humane Wirklichkeit anschließen. Vor ihnen öffnet sich der geschichtliche Horizont wieder auf die Zukunft hin, während das lyrische Ich zwanghaft der Suche nach dem Gespräch mit den Toten und der ewigen Wiederholung verfallen bleibt. Linie und Kreis als zwei Formen des Umgangs mit der Zeit stehen sich gegenüber und bedingen sich zugleich. Daß das lyrische Ich in der Wiederholung den Opfern dauerhaft verbunden bleibt, ja selber zum Opfer wird, wäre Bedingung der Möglichkeit eines Neuanfangs für die anderen.

*Engführung* stellt sich vor dem Hintergrund der mimetischen Annäherung an und der medientechnischen Reflexion auf Alain

Resnais Film *Nacht und Nebel* als Versuch dar, über die historische Zäsur der Konzentrationslager hinweg einen offenen Zukunftshorizont zu gewinnen. Dieser Versuch erlangt Bedeutung für die Opfer, deren Tod nicht völlig sinnlos gewesen sein soll, sodann für das lyrische Ich, das sich selbst in einen sinnvollen historischen Zusammenhang stellen will, und zuletzt auch für die Leser des Gedichts. Bedingung einer sinnvollen Geschichte ist die Fortführung der Tradition, das Gespräch der Generationen untereinander. Dieses Gespräch ist dem lyrischen Ich unmöglich gemacht worden: seine Gesprächspartner — man kann wohl konkretisieren: Paul Celans Eltern — wurden im Lager ermordet. Der Film ist in dieser Situation die Bedingung der Möglichkeit der Wiederaufnahme des Gesprächs mit den Toten. Indem der Zuschauer sich mit der Position der Kamera identifiziert, versetzt er sich über die vergangene Zeit hinweg ins Konzentrationslager zu den Toten. Das Gespräch bleibt jedoch einseitig, Antworten erhält der Zuschauer nicht. Er treibt daher die Identifikation noch weiter, läßt die Kamera hinter sich und identifiziert sich mit den Sterbenden in der Gaskammer („Wir“, V. 114). Daraus folgt jedoch nur die Reduktion des Individuums auf die Materie, das ‚Anschließen‘ an den „Tausendkristall“ Welt. Der Kugelfang, als Opfertisch unter offenem Himmel gedeutet, scheint den Seelen der Sterbenden dagegen zwar einen Ausweg in die Transzendenz zu eröffnen, gegenüber dem Zuschauer bleiben sie aber weiterhin stumm. Vielmehr führen sie bzw. ihre Spuren ihr Gespräch im Grundwasser nur untereinander. Die Rettung der Seelen in die Transzendenz erlaubt dem Zuschauer aber, auch ohne mit den Toten ins Gespräch zu treten, erneut Orientierung: Wo Tempel stehen, stehen auch Sterne, die an den Himmel versetzten Opfer. Damit hat das lyrische Ich für sich und den Leser den Horizont einer Zukunft, auf die hin und in der man sich orientieren kann, wieder geöffnet. Der Leser mag den Weg antreten, das lyrische Ich dagegen richtet den Blick mit dem Film weiter auf die Grundwasserspuren, schließt sich in die Kreise der Hölle ein und sucht „wieder und wieder“ das Gespräch mit den Toten.

## Anmerkungen

- 1 Paul Celan: Gesammelte Werke in fünf Bänden. Hrsg. v. Beda Allemann und Stefan Reichert. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986 (i. f. abgek. GW), Bd. 3, S: 189.
- 2 Hugo Friedrich: Die Struktur der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zur Gegenwart. Hamburg: Rowohlt Tb. Vlg. 1956. Zitate S. 96 und 104.
- 3 GW 3, S. 195: „Meine Damen und Herren, es ist heute gang und gäbe, der Dichtung ihre ‚Dunkelheit‘ vorzuwerfen. — Erlauben Sie mir, an dieser Stelle unvermittelt — aber hat sich hier nicht jäh etwas aufgetan? —, erlauben Sie mir, hier ein Wort von Pascal zu zitieren, ein Wort, das ich vor einiger Zeit bei Leo Schestow gelesen habe: ‚ne nous reprochez pas le manque de clarté puisque nous en faisons profession!‘ — Das ist, glaube ich, wenn nicht die kongenitale, so doch wohl die der Dichtung um einer Begegnung willen aus einer — vielleicht selbstentworfenen — Ferne oder Fremde zugeordnete Dunkelheit.“ — Übersetzung des (leicht variierten) Pascal-Zitats: „Werft uns also nicht mehr den Mangel an Klarheit vor, weil wir uns gerade dazu bekennen.“ Vgl. auch Blaise Pascal: Gedanken über die Religion und einige andere Themen. Hrsg. v. Jean-Robert Armogathe u. übers. v. Ulrich Kunzmann. Stuttgart: Reclam 1997 (Nr. 228/751).
- 4 Peter Szondi: Durch die Enge geführt. Versuch über die Verständlichkeit des modernen Gedichts. In ders.: Schriften II. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1978, S. 345–389, hier S. 348f.
- 5 Das volle Zitat lautet: „Wer durch Brillen sieht, hält sich für klüger, als er ist, denn sein äußerer Sinn wird dadurch mit seiner innern Urteilsfähigkeit außer Gleichgewicht gesetzt; es gehört eine höhere Kultur dazu, deren nur vorzügliche Menschen fähig sind, ihr Inneres, Wahres mit diesem von außen herangerückten Falschen einigermaßen auszugleichen. Sooft ich durch eine Brille sehe, bin ich ein anderer Mensch und gefalle mir selbst nicht; ich sehe mehr, als ich sehen sollte, die schärfer gesehene Welt harmoniert nicht mit meinem Innern, und ich lege die Gläser geschwind wieder weg, wenn meine Neugierde, wie dieses oder jenes in der Ferne beschaffen sein möchte, befriedigt ist.“ Goethe: Sämtliche Werke (Frankfurter Ausgabe). Hrsg. v. Hendrik Birus u. a. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 1985–1999, Bd. 10, S. 384f. — In der *Novelle* behandelt Goethe das Problem anhand des Fernrohrs und der Bilder wilder Tiere auf einer Jahrmarktsbude Vgl. dazu Vf.: Goethe, Kleist. Literatur, Politik und Wissenschaft um 1800. Berlin: Erich Schmidt 2011, S. 400–429, bes. S. 409f.
- 6 Als mustergültiges Beispiel sei hier Mauricio Kagels Hörspiel *Soundtrack* (WDR 1975) angeführt, das die akustische Schicht aus einem familiären Fernsehabend herauslöst. Die Ebenen der familiären Unterhaltung, des klavierspielenden Sohnes und der Gespräche und Geräusche aus einem im

Fernsehen gezeigten Western überlagern, durchschneiden und stören sich derart, daß keine sinnvolle Kommunikation mehr auszumachen ist, weder über die Lebenswirklichkeit der Familie noch über den Western. Daß Kagels Hörspiel im Ganzen dennoch ein stimmiges akustisches Kunstwerk ist, ändert nichts an der Diagnose.

- 7 Die Gedichte werden, der hilfreichen Zeilenzählung wegen, zitiert nach Paul Celan: *Die Gedichte*. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band. Hrsg. v. Barbara Wiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, hier S. 106.
- 8 In der Nachkriegszeit wurden öfters Spiegelreflexkameras mit sog. ‚Porro-Spiegelsuchern‘ gebaut, in denen der Sehstrahl nicht wie heute üblich über ein Pentaprisma im ‚Dach‘ der Kamera, sondern durch mehrere Spiegel senkrecht nach unten gelenkt wird.
- 9 In den Wortlisten, die sich Celan als Materialsammlung zu *Sprachgitter* anlegte, findet sich auch der Fachbegriff „Umlenkspiegel“. Paul Celan: *Werke*. Tübinger Ausgabe. Hrsg. v. Jürgen Wertheimer. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1996–2004, Bd. zu *Sprachgitter*, S. 111.
- 10 Der Plural ist technisch korrekt nur für Porro-Spiegelreflexkameras (vgl. Anm. 8).
- 11 Vgl. dazu: Kommentar zu Paul Celans *Sprachgitter*. Hrsg. v. Jürgen Lehmann. Heidelberg: Winter 2005, S. 344.
- 12 Celan: *Die Gedichte* (wie Anm. 7), S. 96.
- 13 Wiedemann nimmt stattdessen ungleiche Stellen im Glaskörper des Auges an, die dann aber mit einer dauernden Sehstörung verbunden wären. Vgl. ihren Kommentar in Paul Celan: *Die Gedichte* (wie Anm. 7), S. 648.
- 14 So z. B. in: *Cinema Paradiso (Nuovo Cinema Paradiso)*: Italien / Frankreich 1988. Regie: Giuseppe Tornatore.
- 15 Die Identifikation von Licht und Seele könnte sich von der jüdischen Mystik herschreiben: „Denn auch die Seele ist ein Funke aus dem göttlichen Licht, der das Leben der göttlichen Stufen in sich trägt, die auch sie durchwandert hat.“ Gershom Scholem: *Die jüdische Mystik in ihren Hauptströmungen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1980, S. 262. Scholems grundlegendes Werk, das Celan kannte, erschien allerdings erst 1957, d. h. nach der Entstehung des Gedichts *Schliere*. Möglich wäre auch ein Bezug auf den Neuplatonismus.
- 16 *Nacht und Nebel (Nuit et brouillard)*. 32 Min., Frankreich 1955. Regie: Alain Resnais. Drehbuch: Jean Cayrol. Deutsche Übersetzung: Paul Celan. Musik: Hanns Eisler. Kamera: Ghislain Cloquet. — Der Film war im Dezember 1955 fertiggestellt und wurde Vertretern der deutschen Botschaft in einer Privatvorführung vorab gezeigt. Die deutsche Regierung intervenierte daraufhin, und Frankreich zog die Kandidatur des Films für die Filmfestspiele in Cannes zurück. Nach Protesten in beiden Ländern fand die Uraufführung dann in Cannes außerhalb des

- Programms statt. In Deutschland wurde er bei den Filmfestspielen in Berlin erstmals am 1. Juli 1956 gezeigt. — Der Film kann über die Bundeszentrale für politische Bildung bezogen (URL: <https://www.bpb.de/>) und bei YouTube (URL: <https://www.youtube.com/playlist?list=PL691A6AF0E06AB5E0>) gesehen werden. Vgl. auch den Artikel der deutschen Wikipedia zum Film. URL: [https://de.wikipedia.org/wiki/Nacht\\_und\\_Nebel\\_\(Film\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Nacht_und_Nebel_(Film)) (Stand der URLs: 18. August 2012).
- 17 Vgl. etwa Uwe Johnson: Jahrestage. Aus dem Leben der Gesine Cresspahl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1996, Bd. 1.2, S. 851f.; in Margarethe von Trottas Film *Die bleierne Zeit* (1981) erträgt die Protagonistin die Vorführung des Films nicht, verläßt den Raum und übergibt sich.
- 18 Grundlegend dazu Joachim Seng: Auf den Kreis-Wegen der Dichtung. Zyklische Komposition bei Paul Celan am Beispiel der Gedichtbände bis *Sprachgitter*. Heidelberg: Winter 1998, S. 269–271, 280 und 282f. Der Forschungsstand bis ca. 2003 ist eingearbeitet in: Lehmann: Kommentar (wie Anm. 11).
- 19 Celan: Die Gedichte (wie Anm. 7), S. 113–118.
- 20 Vgl. Seng: Auf den Kreis-Wegen (wie Anm. 18), S. 269–271.
- 21 GW 4, S. 76f. (Text und Übersetzung von Jean Cayrol: *Nuit et Brouillard / Nacht und Nebel*). Die Zeitangaben beziehen sich auf die bei der Bundeszentrale für politische Bildung erhältliche DVD-Ausgabe des Films (s. Anm. 16).
- 22 „Die Stunde, die keine Schwestern mehr hat, ist die letzte Stunde, der Tod. Wer dort ist, ist *zuhause*.“ Szondi: Durch die Enge geführt (wie Anm. 4), S. 349.
- 23 Otto Pöggeler: Spur des Worts. Zur Lyrik Paul Celans. Freiburg: Alber 1986, S. 249, leider ohne weitere Schlußfolgerungen aus der Parallele. Ebenso Anke Bennholdt-Thomsen: Auf der Suche nach dem Erinnerungsort. In: Celan-Jahrbuch 2 (1988), S. 7–28, hier S. 14.
- 24 Friedrich Nietzsche: Kritische Studienausgabe. Hrsg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. 3. Aufl. München, Berlin: DTV, de Gruyter 1993, Bd. 4, S. 31.
- 25 Oben (S. 11) wurde dagegen hervorgehoben, daß die Projektorlinse den „steten / Stern“ (V. 11f.) über dem Zuschauer darstellt. Der Widerspruch wird mit der Feststellung gehoben, daß die Projektorlampe durch ein kleines Fenster aus dem Vorführraum heraus in den Kinosaal hineinleuchtet. Im Hintergrund über dem Zuschauer positioniert, nimmt sie für ihn die Position eines Sterns ein, nicht aber für den Vorführer.
- 26 Vgl. etwa zur Reaktion der deutschen Regierung oben, Anm. 16.
- 27 Zum (unmöglichen) Blick des Gegenstandes durchs Objektiv auf den Photographen vgl. oben, S. 6 zu *Aber*.
- 28 Bei Marlies Janz: Vom Engagement absoluter Poesie. Zur Lyrik und Ästhetik Paul Celans. Frankfurt a. M.: Syndikat 1976, S. 81 wird das

- ‚Ticken‘ unter Verweis auf einen Hinweis Celans zum Ausgangspunkt der Deutung des Gedichts nicht nur auf die Shoah, sondern auch auf die Atombombe. Besonders an der sechsten Partie arbeitet Janz dafür weitere Anhaltspunkte heraus, die in der vorliegenden Interpretation, die ganz anderen Gesichtspunkten folgt, nicht weiter berücksichtigt werden.
- 29 So auch Szondi: Durch die Enge geführt (wie Anm. 4), S. 358.
- 30 Fr. *automate*, v. gr. *autómatos*: ‚sich selbst bewegend‘.
- 31 Diese Tendenz wird mustergültig demonstriert in einer Szene in Stanley Kubricks Film *Uhrwerk Orange* (1971). Der Protagonist wird zu therapeutischen Zwecken mit aufgeklebten Augenlidern Gewaltfilmen ausgesetzt.
- 32 Janz: Vom Engagement (wie Anm. 28), S. 82. Celan schränkte allerdings ein: „in der *Engführung* habe ich (vgl. ‚Partikelgestöber‘ etc.) versucht von Atomen und Atombomben zu sprechen — auch davon zu sprechen, nicht nur implizite“. Zit. n. Celan: Die Gedichte (wie Anm. 7), Komm. zu V. 67–69, S. 668. Atome und Atombomben sind demnach nicht das Hauptthema.
- 33 Lehmann: Kommentar (wie Anm. 11), S. 454.
- 34 Vgl. etwa den Art. ‚Sturm‘ in: Meyers Großes Konversations-Lexikon. 6. Aufl. Leipzig, Wien: Bibliographisches Institut 1905–1909, Bd. 19, S. 150.
- 35 Vgl. Janz: Vom Engagement (wie Anm. 28), S. 223, Anm. 98.
- 36 Vgl. Arthur March: Das neue Denken der modernen Physik. Hamburg: Rowohlt 1957, S. 11.
- 37 Zit. n. Celan: Die Gedichte (wie Anm. 7), Komm. zu V. 71–73, S. 669.
- 38 March: Das neue Denken (wie Anm. 36), S. 15. Das Exemplar aus Celans Bibliothek liegt im Deutschen Literaturarchiv Marbach. Ich konnte das von der Forschung teils schon ausgewertete Exemplar mit Celans eigenhändigen Anstreichungen einsehen. Das Zitat findet sich unterstrichen auf S. 15. Vgl. auch Celan: Die Gedichte (wie Anm. 7), Komm. zu V. 71–73, S. 668. — March gibt die Quelle des Zitats nicht an. Es stammt von Diogenes Laertius und lautet im Kontext: „Seine [Demokrits] Lehre aber faßt sich in folgende Sätze zusammen: Urgründe des Alls sind die Atome und das Leere, alles andere ist nur schwankende Meinung. Es gibt unendlich viele Welten, entstanden und vergänglich. Nichts wird aus dem Nicht-Seienden und nichts vergeht in das Nicht-Seiende. Auch die Atome sind unendlich an Größe und Menge; sie bewegen sich im All wirbelartig und erzeugen so alle Zusammensetzungen, Feuer, Wasser, Luft, Erde; denn auch diese sind Verbindungen bestimmter Atome; die Atome aber sind frei von Leiden (Beeinflussungen) und unveränderlich infolge ihrer Starrheit.“ Diogenes Laertius: Leben und Meinungen berühmter Philosophen. Hrsg. v. Klaus Reich. 2. Aufl. Hamburg: Meiner 1967, Bd. 2, S. 182 (IX, 44).
- 39 Zur naturwissenschaftlichen Seite des Massenmordes durch Zyklon B vgl.: Nationalsozialistische Massentötungen durch Giftgas. Eine Doku-

- mentation. Hrsg. v. Eugen Kogon u. a. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1983, S. 281–287.
- 40 Lehmann: Kommentar (wie Anm. 11), S. 456.
- 41 Ähnlich auch Jos. 8, 31; 2. Chr. 23, 18; 2. Chr. 31, 3; 2. Chr. 35, 12; Esr 3, 2.4.
- 42 Im französischen Text heißt es: „[...] c'est ce plafond labouré par les ongles.“ (GW 4, S. 94). Cayrol dürfte bei ‚labourer‘ eher an die Nebenbedeutung ‚zerkratzen‘ als an die Hauptbedeutung ‚pflügen‘ gedacht haben. Celan nutzt die Doppeldeutigkeit in seiner Übersetzung, um Himmel und Erde zu verkehren. Etwa zwei Jahre nach Entstehung von *Engführung* hielt Celan die Büchnerpreisrede *Der Meridian*, in der er eine ähnliche Verkehrung aus Büchners *Lenz* herausliest: „Wer auf dem Kopf geht, meine Damen und Herren, — wer auf dem Kopf geht, der hat den Himmel als Abgrund unter sich.“ GW 3, S. 195.
- 43 Es sind „sehr geringe Mengen [Blausäure] ausreichend [...], um die Atmung der Zellen außer Kraft zu setzen und sie somit absterben zu lassen. Die Zellen des Atmungszentrums sind unter den ersten, die von dieser Paralyse beziehungsweise Lähmung erfaßt werden.“ Nationalsozialistische Massentötungen (wie Anm. 39), S. 285.
- 44 Lehmann: Kommentar (wie Anm. 11), S. 459 nimmt ohne weitere Quellenangabe an: „Die in den Versen genannten Begriffe bezeichnen Mineralien, die aus sog. imperfekten, aus verschiedenen chemischen Elementen bestehenden Kristallen gebildet sind.“ Eine Internetrecherche ergab, daß unter den häufiger vorkommenden Mineralien Quarz, aus dem Kieselgur besteht, die V. 102–108 am nächsten kommenden Aggregatformen ausbildet: „dicht, faserig, stengelig, körnig, derb, Kristalle auf und eingewachsen, Kristallgruppen, Kristalldrusen, gebändert, knollig, nierig.“ Daniel Oriwol: Mineralogie-erleben.de, Abschnitt *Steckbriefe*. URL: <http://www.mineralogie-erleben.de/steck.htm> (Stand: 21. August 2012).
- 45 „Man fügt [zur Blausäure] einerseits einen ‚Stabilisator‘ hinzu, denn reine Blausäure verliert im Lauf der Zeit ihre Wirksamkeit, und andererseits einen reizerzeugenden — Tränen bildenden —, flüchtigen Wasserstoff.“ Nationalsozialistische Massentötungen (wie Anm. 39), S. 282.
- 46 Vgl. etwa Walter Kinkel: *Geschichte der Philosophie als Einleitung in das System der Philosophie*. Erster Theil: Von Thales bis auf die Sophisten. Gießen: Töpelmann 1906, S. 218f.
- 47 Vgl. etwa den Art. ‚Farbe‘ in: *Der Brockhaus in Text und Bild 2005* (CD-Rom). Mannheim: Bibliographisches Institut, Brockhaus 2004 sowie den Abschnitt ‚Entwicklung des Farbfilms‘ in: *Kleine Enzyklopädie Film*. Hrsg. v. Albert Wilkening. Leipzig: VEB Bibliographisches Institut 1966, S. 24–28.
- 48 Vgl. zu diesem Epochenwechsel oben, S. 32f. zu V. 74–79.
- 49 Vgl. Wikipedia, Art. ‚Blausäurevergiftung‘. URL: <https://de.wikipedia.org/wiki/Blaus%C3%A4urevergiftung> (Stand: 21. August 2012).

- 50 Janz: Vom Engagement (wie Anm. 28), S. 86.
- 51 Szondi: Durch die Enge geführt (wie Anm. 4), S. 375.
- 52 Szondi: Durch die Enge geführt (wie Anm. 4), S. 377.
- 53 Vgl. Homer: Ilias XXIII, 73 und 104 sowie Odyssee XI, 83.
- 54 Theodor Gomperz: Griechische Denker. Eine Geschichte der antiken Philosophie. 2. Aufl. Leipzig: Veit 1903–1909, Bd. 1, S. 200. Celan notierte sich die Begriffe ‚Atemseele‘ und ‚Rauchseele‘ bei der Lektüre von Erwin Rohde: Psyche. Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen. Hrsg. v. Hans Eckstein. Stuttgart: Kröner o. J., wo S. 45, Anm. 1 auf Gomperz verwiesen wird. Vgl. dazu Celan: Die Gedichte (wie Anm. 7), Komm. S. 670.
- 55 Jacob und Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch. München: DTV 1984, Bd. 3, Sp. 1194 (Art. ‚Eulenflucht‘). Das Wort ist in der Literatursprache nicht belegt und entstammt wohl der älteren Volkssprache. Vgl. etwa: Sagen, Märchen und Lieder der Herzogthümer Schleswig Holstein und Lauenburg. Hrsg. v. Karl Müllenhoff. Siegen i. W.: Westdeutsche Verlagsanstalt o. J. (Nachdr. d. Ausg. Kiel: Schwers 1845), S. 221f.: „Der Drache kommt zu den Leuten, die mit ihm in Verbund sind, gewöhnlich durch den Schornstein oder das Eulenloch. [...] An demselben Orte sah ein andrer auch, wie der Drache bei einem reichen Bauern in die Eulenflucht hineinschlüpfte.“ — Die andere Bedeutung des Wortes: ‚Abenddämmerung‘, ist hier wohl weniger gemeint.
- 56 John Felstiner: Paul Celan. Eine Biographie. München: Beck 1997, S. 168.
- 57 Encyclopaedia Judaica. Das Judentum in Geschichte und Gegenwart. Hrsg. v. Jakob Klatzkin. Berlin: Eschkol 1928–1934, Art. ‚Altar‘, Bd. 2, Sp. 493.
- 58 Religionsgeschichtlich hätte die zu überwindende Epoche mit der Zerstörung des Tempels im Jahre 70 n. Chr. zu beginnen. Seitdem hatte das Judentum weder Tempel noch Altar. Der Zugang zur Transzendenz mag zwar im Gebet und anderen Ritualen geöffnet gewesen sein; vermittels des im Alten Testament geforderten Brandopfers war er jedoch verschlossen.
- 59 Lehmann: Kommentar (wie Anm. 11), S. 471.
- 60 Lehmann: Kommentar (wie Anm. 11), S. 471.