

Paul Celan und die Intermedialität

Henk Oosterling

Die Graphikerin Gisèle Celan-Lestrange radiert. Sie ätzt und markiert den Untergrund, den Jacques Derrida in einem Text über Antonin Artaud das Subjekt genannt hat: der Untergrund eines Gemäldes, einer Zeichnung oder einer Radierung. Lestrange schreibt mit einer Graviernadel ihre Bildern ein ins Medium des mit Wachs abgedeckten Ätzgrundes; wie ein Messer die Haut durchsticht und ins Fleisch einschneidet. Diese peinlich genaue Technik, dieses Ätzen gibt den augenscheinlich flachen Bildern eine taktile Qualität; darin sind sie den Gedichten Paul Celans ähnlich. Lestrange hat Graphiken zu den Gedichtbänden *Atemkristall* (1966) und *Schwarzmaut* (1969) gemacht. Aber nicht auf konventionelle Weise. Man ist geneigt, die Graphiken – trotz des nicht-illustrativen Charakters - wie ‚Illustrationen‘ auf zu fassen. Man setzt leicht voraus, dass Lestrange zuerst die Gedichte gelesen hat und dann - inspiriert ohne Zweifel – deren anerkannte Bedeutung in ihrem eigenen Medium, konform der dynamische Taktilität, so charakteristisch für die Graphik, mitschwingen lassen. Das heisst: es gab zuerst das Gedicht Celans und dann die Radierung Lestrange. Aber ist das so?

Im Wirklichkeit gibt es eine ganz andere Entstehungsgeschichte. Lestrange hat intensiv mit ihrem Gatten zusammengearbeitet. In einem Brief aan Otto Pöggeler spricht sie über ‚notre travail commun‘: unsere gemeinschaftliche Arbeit. Sie schreibt: „Je vous envoi ci-joint la liste des titres donnés par mon mari – en allemand et en français – à mes gravures“ (Ich sende Ihnen hierbei die Liste mit den Titeln, die mein Gatte – in Deutsch und Französisch – meinen Graphiken gegeben hat). Es handelt sich um 114 Titel. Celan hat die Bildern seiner Gattin angeschaut und die Worte gefunden, in denen das Bild poetisch mitschwingt. Später, erzählt Gisèle Lestrange, hat er sich von den Titeln inspirieren lassen und diese in Gedichten verarbeitet. Die meisten Titel verschwinden in Celans complexer poetischer Einbildungskraft. Nur einige können wir wieder erkennen: ‚Tenebrae‘ aus *Sprachgitter* (1959) und - wie Otto Pöggeler in einem Vortrag über Van Gogh mitteilt, den er vor zehn Jahre hier in Rotterdam gehalten hat: „Mächte, Gewalten“ aus *Fadensonnen* (1968). **(DIA&sheet:GEDICHT)**

I. Ekphrasis: Worte und Bilder

Nach der Meinung Celans waren die graphischen Bilder seiner Frau in Übereinstimmung mit der poetischen Bildung seiner Gedichte. Aber was heisst Übereinstimmung? Wie können die Möglichkeiten eines lyrischen Diskurses mit den gestalterischen Prinzipien der Malerie in Übereinstimmung gebracht werden? Lestranges Graphiken sind so wenig illustrativ wie die Gedichte Celans indikativ sind. Zumindest kann man sagen, dass es zwischen beiden Medien ein produktives spannungsvolles Verhältniss gibt. Aber welches? Bild und Wort sind nicht komplementär: sie brauchen einander nicht notwendig. Ebenso wenig wie man für das Verstehen des Gedichtes biographische Information braucht. Hans-Georg Gadamer weist in seinem Kommentar zu ‚Atemkristall‘ darauf hin, dass der Text selbst alle Information gibt, die man braucht. Das Biographisch-okkasionelle kann wohl über die Hintergründ informieren, aber am Ende kann man dieses völlig vergessen.
Im gleicher Weise geltet dies für Graphiken oder Gemälde. Und vielleicht auch für einen philosophischen Text. Die vier Medien – Poesie, Graphik, Malerei und Philosophie – sind nicht hiërarchisch geordnet. In ihrer geeigneten Materialität

reflektieren sie alle spezifische Erfahrungen, die höchstens supplementär sind: obwohl alle diese Medien in sich bedeutungsvoll sind, produziert ihre Verbindung einen Mehrwert, der den Bedeutungsgehalt der einzelnen Medien vertieft und bereichert. Es ist das ‚Zwischen‘, das zählt: eine nicht reduzierbare intermediale Spannung, in der Worten und Bilder einander reflektieren und ihre Leser und Betrachter sensibilisieren.

Celan hat das Illustrative immer vermieden. Dennoch hat er sich intensiv mit figurativer Kunst beschäftigt. Seine Interesse für malerische Darstellungen datiert schon aus der Vorkriegszeit. Nach dem Krieg in Wien befreundet er sich mit dem österreichischen Maler Edgar Jené (1904-1984). Er unterstützt Jené's intensive Versuche, den internationalen Surrealismus auch in Österreich einzuführen. In einem Brief an Alfred Margul-Sperer nennt er Jené „der Papst des Surrealismus“ und sich selbst „seinen einflussreichsten (einzigen) Kardinal“. Celan beteiligt sich an der ersten Wiener Surrealisten-Ausstellung mit einem Kunstwerk: eine mit zwei Reissnägeln auf Papier genagelte Augenmaske. Die taktile Qualität dieses Bild ist unverkennbar. In einer einzigen Geste wird eine unmögliche Verbindung zwischen Artaud und Levinas artikuliert: maskierte Unerkennbarkeit.

Celan schreibt für Jené's Monographie mit 30 Abbildungen eine Einführung. Einige Arbeiten von Jené bekommen Titel, die später publizierten Gedichten Celans entnommen sind, zum Beispiel *Todesfuge* und *Rosa Mystica*. In diesem ersten poetologischen Text versucht Celan nicht nur die Verhältnisse zwischen Bildern und Worten, sondern auch die zwischen Gebärden und Bewegungen zu erkunden. Sehen, Hören und Tasten ergeben sich als Elemente einer unaussprechlichen Erfahrung. Er schreibt: „Ihr Gewicht besitzt eine andere Schwere, ihre Farbe redet zu einem neuen Augenpaar, mit dem meine geschlossenen Lider einander beschenkt haben, mein Gehör ist hinüberbewandert in mein Getast, wo es sehen lernt...“(11).

Aber schliesslich befriedigen Jené's phantastisches Realismus und die Traumbegriffe des Surrealismus Celan nicht mehr. Als er, nachdem er Wien verlassen hat, seinen ersten Gedichtband *Der Sand aus den Urnen* herausbringt, in den Arbeiten Jené's aufgenommen sind, ist er so entsetzt über den ‚geschmacklosen‘ illustrativen Gehalt dieser Bilder – und eine Reihe sinnentstellender Druckfehler -, dass er diesen Band aus dem Verkauf nehmen lässt. Die konkrete Verbildlichung Jené's vernichtet die von ihm beabsichtigten spannungsvollen Verhältnisse zwischen Worten und Bildern. Aber obschon die komplexe Mehrstimmigkeit seiner Gedichte eine andere Art Bildung erfordert, publiziert er zwei Jahren später aufs Neue in einer der von Hölzer und Jené herausgegebenen *Surrealistischen Publikationen*, weil durch den lockeren Zusammenhang seiner Meinung nach eine Korrespondenz im Verfahren garantiert ist. Die von ihm gewünschte Sensibilität erkennt er mehr angemessen in der Kunst Gisèle Lestranges, die er in 1952 heiratet.

II. Aporetische Erfahrung und politisches Engagement

Es ist eine unaussprechliche Erfahrung, für die Celans Gedichte uns sensibilisieren. Viele Interpreten sind sich einig darüber, was diese unmögliche Erfahrung ist: der Holocaust. Es gibt auch andere Stimmen.

1984 hält Jacques Derrida in Seattle einen Vortrag über seine persönliche Lektüre der Dichtung Celans. Dies ist eine merkwürdige Lektüre, in der augenscheinlich die hermeneutische Deutung destruiert wird und in indirekter Weise die Verhältnisse zwischen Poesie und Philosophie transformiert werden. Derrida hat diesen Vortrag unter den Titel veröffentlicht: *Schibboleth. Pour Paul Celan*. Dieser Titel gibt uns einen Hinweis auf Derridas spezifische dekonstruktivistische Bemühungen um Celans

Poetik. ‚Schibboleth‘ ist nicht nur ein Wort, es ist auch ein Praxis: ein Wort, das als Klang in einem politischen Kontext über Leben und Tod entscheidet.
Derrida wählt zwei Gedichte aus, um diese Praxis zu erläutern.

Derrida ist sich zugleich seines eigenen Mediums völlig bewusst: die philosophische Sprache und der spezifische Erfahrungsgehalt dieses Mediums. Er versucht eine Resonanz herzustellen zwischen Celans Poesie und seiner eigenen philosophischen Unternehmung. Entscheidend ist Derrida's Umwertung des Begriffes ‚Aporie‘. Dies heisst wörtlich ‚kein (a) Durchgang (poros, wie ‚pore‘). Philosophisch deutet Aporie auf ein logisches oder epistemologisches Paradox: es deutet auf eine Verhakung des Denkens in sich selbst, in der das Denken stagniert und sich selbst vernichtet.

‚Schibboleth‘. Wörtlich bedeutet es ‚Strom‘, ‚Fluss‘, ‚Kornähre‘ oder ‚Ölzweig‘. Aber im Kontext von Celans Dichtung ist es vielmehr der phonetische Klang, der einen entscheidenden politischen Wert erhält. Wie die deutschen Besatzungstruppen der Niederlande im Zweiten Weltkrieg den Namen ‚Scheveningen‘ nicht richtig sagen konnten und deutsche Infiltranten in die holländische Widerstandsbewegung sich in einen phonetisch-performativen Widerspruch verstrickten, so konnten im Alttestamentlichen Kontext die von Jephthah besiegten Ephraimiten (11. Jahrhundert vor Chr.; Richter 12, 5-6) das Wort Schibboleth nicht richtig artikulieren. Für die Ephraimiten war Schibboleth ein unausprechlicher Name. Wollten sie dem von den Gileaditern eroberten Territorium entfliehen, war das nur möglich, wenn sie an der Grenze das ‚sji‘ richtig sagen konnten: nicht ‚Sibboleth‘, sondern ‚Schibboleth‘. Mann durfte den rettenden Strom überqueren, wenn dieser diakritische Unterschied gemacht werden konnte.

Für die Juden war Schibboleth das Kennwort. Es war die Parole, die einschliesst und – das dürfen wir das heutzutage nicht vergessen – gleichzeitig ausschliesst. Phonologisch eingeschrieben in den Körper der Juden ist ‚Schibboleth‘ Schutz und Waffe. Sprache heisst auch ‚Lippe‘, was Derrida veranlasst das Thema der Beschneidung mit Schibboleth zu verbinden. Es ist das Wort, das einritz: es veranlasst eine Entscheidung über Leben und Tod. ‚Schibboleth‘ ist das Wort, das die Gemeinschaft abgrenzt und die Identität bestimmt. Es ist die Parole für die Einheit. ‚Sie‘ – wer auch immer - sollen nicht durchkommen: der Zugang ist verschlüsselt. No pasaran. Aporie.

(SHEET1/Gedicht: IN EINS / Dreizehnter Feber. In Herzmund / erwachtes Schibboleth. Mit dir, / Peuple de Paris. *No pasarán*.) Im 8 Jahre vorher veröffentlichten Gedicht *Schibboleth* hiess es nur ‚Februar‘ oder ‚Feber‘. Es gedenkt des Generalstreiks der Arbeiter in Wien von 1934 gegen die Regierung Dolfuss und des Untergangs, mit dem die Unterdrückung anfängt. Österreich und Spanien: ‚Doppelflöte der Nacht‘ und ‚Zwielingröte‘.

Im Gedicht IN EINS ist das exakte Datum aufgenommen: 13. Februar. Wie ein pseudo-Kabbalist analysiert Derrida die Chiffren – Zahl und Geheimschrift – die in diesem Gedicht eingeschrieben sind. IN EINS gibt es in vier Sprachen – Deutsch, Hebräisch, Französisch und Spanisch – entsprechend den vier Revolutionen – Russland, Spanien, Ostereich und Frankreich – aber nur eine Datierung – 13. Februar – die aber in der Geschichte des 20. Jahrhunderts immer wiederkehrt. 13, die kabbalistische Zahl für das Fatum, das Datum, an dem die spanische Volksfront den Wahlsieg erringt, der drei Jahre später im schon internationalisierten Bürgerkrieg untergeht und den Zweiten Weltkrieg einläutet. Es war die Generalprobe für dem kommenden Krieg. Das Datum wird von Derrida nicht nur zurück in der Zeit

projiziert - die Gründung der Volksfront 1934 in Frankreich – sondern auch nach vorn – da es für uns dennoch ein doppelte Wiederkehr impliziert: der Spanische Bürgerkrieg als ‚répétition générale‘ für den Zweiten Weltkrieg.

‚Peuple de Paris‘ erinnert uns an der Französische Revolution und an die Pariser Kommune von 1871. Aber es gibt noch andere Assoziationen. Für Marlies Janz ist es zum Beispiel die Bombardierung von Dresden. Für Derrida aber ist der 13. Februar auch eine Chiffre für einen anderen Bürgerkrieg: am 13. Februar 1962 werden in Paris die Opfer der Massakers der O.A.S. in der Metrostation Charonne zu Grabe getragen. Das Volk von Paris – le peuple de Paris – demonstriert an diesem 13. Februar gegen den Bürgerkrieg. Als eine Hypothese kwalifiziert Derrida seine Anmerkung anlässlich der aktuellen Ereignisse in Paris. Natürlich hat diese Katastrophe für den in Algerien aufgewachsenen Derrida eine wichtige Bedeutung, aber ohne Zweifel war auch Celan in Paris, als dies geschah.

Das mittlere Teil ist der spanischen Situation gewidmet (**SHEET2**/Gedicht: Schäfchen zur Linken: er, Abadias, / der Greis aus Huesca, kam mit den Hunden / über das Feld, im Exil / stand weiss eine Wolke / menschlichen Adels, (...)) Und dann gibt Derrida seine unmögliche Dechiffrierung: (er sprach / und das Wort in die Hand, das wir brauchten, es war / Hirten-Spanisch, darin, / im Eislicht des Kreuzers ‚Aurora‘: / die Bruderhand, winkend mit der / von den Wortgrossen Augen / genommenen Blinde – Petropolis, der / Unvergessenen Wanderstadt lag / auch dir toskanisch zu Herzen. / *Friede den Hütten!*)

Warum spezifiziert Celan das Datum aus ‚Schibboleth‘? Im strukturalistisch-sprachlichen Kontext gibt es hier eine metonymische Verschiebung. Wie das Wort ‚Schibboleth‘ markiert Celans Poesie eine unaussprechliche Erfahrung, die er vermeidet zu explizieren. Die Geschichte ist für Celan eine Verkettung von Katastrophen ohne Sinn und Bedeutung. Das Datum ‚13. Februar‘ bedingt eine Verschiebung, die sich wiederholt. Im Holländische Kontext zum Beispiel der Februar-Streik am 21. Februar 1941 gegen die Deportation jüdischer Holländer. Das Datum kehrt immer wieder und wieder.

Aber im Grunde ist das Wort selbst das Datum, das Gegebene. Wenn Derrida fragt „Und wenn es mehr als einen 13. Februar gäbe?“ dann fragt er nicht nur nach der Möglichkeit der Wiederholung von etwas Unwiederholbarem: er weist auf die Notwendigkeit der Wiederholung an, genau indem wir das Unwiederholbare in seiner Singularität erkennen. Wie jede Primzahl ist 13 einmalig, unteilbar aber dennoch die verschlüsselte Fundierung einer Reihe: 26, 39, 52,

So ergibt sich eine Aneinanderreihung, die nicht aufhört, als Celan 1970 Selbstmord begeht. Was bedeutet das für das heutige Algerien und die Massaker oder für die Intifada? Was ist die Aktualität von Celans Gedichten? Februar, sagt Marlies Janz in *Vom Engagement absoluter Poesie* 1974, ist eine Synonym für einen emanzipatorischen politischen Streit. Die Einhorn–Allegorie mit Christus sollte die aporetische Spannung des ‚No pasaran‘ aufheben und die Gegenteile zusammenbringen.

Ist Derridas dekonstruktivistische Lektüre vielleicht ein Gegenoffensive, eine zentrifugale Divergenz gegen die zentripetale hermeneutische Konvergenz der Bedeutungen? Ist sie in derselben Geste Einschreibung und Inszenierung der Diaspora in Sprache? Aber, so könnte man ihm entgegenhalten, stiftet er dadurch nicht nur Verwirrung statt Bedeutung? Oder könnte man die Verschlüsselung einer Bedeutung, könnte man diese Verwirrung vielleicht auffassen wie eine Erfahrung, die genau das

Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit komponiert, das heißt: zusammensetzt, ohne die irreduzible Spannung zu vernichten?

Hans-Georg Gadamer beendet seinen Kommentar zu Celans ‚Atemkristall‘ mit einem hermeneutischen Grundsatz: „eine Interpretation ist nur dann richtig, wenn sie am Ende ganz zu verschwinden vermag, weil sie ganz in die neue Erfahrung des Gedichts eingegangen ist. An diesem Ende sind wir bei Celan vorerst nur in seltenen Fällen“(156).

Natürlich hat Derrida die Hermeneutik karikaturalisiert, indem er es kritisieren könnte. Gadamer hat selbstverständlich recht wann er aufmerkte dass er „eine hermeneutische Methode nicht gibt“(150) Die Singularität eines Gedicht kann nicht reduziert werden auf eine allgemeines methodisches Einsicht.

„Was ihnen an diesem Datum geschieht, ist ja gerade das Datum, eine gewisse Erfahrung des Datums. Eine sehr alte Erfahrung, gewiss, eine ohne Datum, doch zu diesem Zeitpunkt absolut neu“(19).

„Die Philosophie befindet sich, ja *findet sich also wieder* im Umkreis des Dichterischen, kurz in der Literatur. Sie findet sich dort deshalb wieder, weil die Unentschiedenheit dieser Grenze möglicherweise das ist, was sie am meisten dazu herausfordert nachzudenken“(95). Am Ende situiert Derrida an dieser Grenze ‚eine philosophische Erfahrung‘: „eine gewisse hinterfragende Überschreitung der Grenzen, die Unsicherheit bezüglich der grenze des bereichs der Philosophie – und vor allem die *Erfahrung der Sprache*, die stets ebenso dichterischer oder literarischer wie auch philosophischer Natur ist“(95/96).

Für Derrida ist eine philosophische Erfahrung vor alles eine Erfahrung der Sprache und genau dieses erklärt seine Bemühungen mit Celan.

Derrida respecteert de afstand tussen het singuliere en de taal en blijft zich in het ‚tussen‘ ophouden. Wat de aard van dit ‚tussen‘ is, wat het ‚esse‘ van dit ‚inter‘, das heisst wat precies ‚inter-esse‘ is, blijft in het midden.

Die Datum soll im Gedicht erwischt werden, indem es gerade durch dieses Erwischtwerden im Gedicht als Datum erinnert werden kann. Trotz der Tatsache, dass das singuläre Geschehen jede Wiederholung verneint – ein Datum ist unwiederholbar, einmalig – wird es durch seine Iterabilität – wie Derrida diese bedeutungskonstituierende Dynamik qualifiziert – möglich, dass Bedeutung entstehen kann. Die metonymische Verschiebung - das Gedicht ist als Teil dieser Erfahrung zugleich ein Zeichen für die vollkommene Erfahrung – ermöglicht ein Einblick in das ‚Sein‘.

“Ich möchte mich vielmehr auf die Aporie beschränken (auf die kursive Passage *no pasaran*, die einer *Aporie* gleichkommt). Was die Durchgängigkeit der Übersetzung

zu hemmen scheint, ist die Vielfalt der Sprachen in ein und demselben Gedicht, in einem einzigen Mal.“(50)

Es handelt sich hier um vier Sprachen: Deutsch, Hebräisch, Französisch und Spanisch.

„Vielfalt und Wanderung der Sprachen, gewiss, und in der Sprache selbst: Babel in *einer einzigen* Sprache. *Schibboleth* ist ein Merkmal für die Vielfalt in der Sprache, der bedeutungs-lose Unterschied als Bedingung für die Bedeutung“ (63)

III. Post-traumatische Lektüre

Kann man die Dichtung Celans auf die Erfahrung des Holocaust reduzieren?

Paul Celan

I. Ekphrasis

Gisele Celan-Lestrangé ätzt. Sie graphiert Merkmale in leeren Flächen, schreibt mit einem Nadel ihre Bilder ein in Medium der mit Wachs abgedeckte Kupfer. Wie im Fleisch. Sie hat die Gedichte ihrer Gattens Paul Celans illustriert, sagt man. Doch die Bilder sind nicht figurativ. Gibt es vielleicht eine Resonanz zwischen die Bilder Lestrangés und die poetische Sprache Celans. Hat sie zum Beispiel zuerst die Gedichte gelesen und dann, nachher - inspiriert ohne Zweifel – die anerkannte Bedeutung oder die einander intensivierende Metaphern in ihrer eigenen Medium, konform die dynamische Taktilität, so charakteristisch für die Graphik, resonanz lassen? Kaum. Die Verhältnis zwischen die Bilder und Poesie hat eine ganz andere Genealogie. Wie Lestrangé in einem Brief an Otto Pöggeler schreibt: zuerst gab es die graphische Vorstellung und dann die Gedichte Celans. Celan hat sich die Bilder angeblickt und diesen eine Titel angemessen. Und später waren seinen Titeln Anlass zu einem Gedicht. Lestrangé gibt eine Liste von mehr als 100 Gedichte, die Celan zwischen 1956 und 1969 gemacht hat, die auf Grund diese Maieutiek entstehen sind.

Frederiecke Kimmerle hat sich inspirieren lassen durch drei Gedichte Celans. Betrachtet man ihre Gemälde – drei Serien – dann fällt die Anordnung verschiedene stilistische Proceede's ins Auge: in die erste Serie arbeitet sie vornehmlich den Formen und Linien heraus damit Celans Bedeutungsvolle Worten entschlossen werden. In der Zweite ist es die Explosivität der Farbe die die Arbeit eine materielle Taktilität gibt. Die dritte Serie ist figurativ, aber nicht illustrativ.

Hans-Georg Gadamer weist in seinem Kommentar auf ‚Atemkristalle‘ darauf, dass die Text alle Information gibt die man braucht um das Gedicht zu verstehen. Das biographisch-okkasionelle darf wohl hintergründlich zu informieren, aber am Ende kann man diese völlig vergessen. Ich bin damit einverstanden. Im gleichen Masse geltet das für Graphik oder Gemälde. Und vielleicht auch für eine philosophische Text. Diese vier Medien aber resonanz wie verschiedene Erfahrungen

II. Aporetische Erfahrung

Hans-Georg Gadamer endet sein Kommentar auf Celans ‚Atemkristall‘ mit einer hermeneutischen Grundsatz: „eine Interpretation ist nur dann richtig, wenn sie am Ende ganz zu verschwinden vermag, weil sie ganz in neue Erfahrung des Gedichts eingegangen ist. An diesem Ende sind wir bei Celan vorerst nur in seltenen Fällen“(156).

„Was ihnen an diesem Datum geschieht, ist ja gerade das Datum, eine gewisse Erfahrung des datums. Eine sehr alte Erfahrung, gewiss, eine ohne Datum, doch zu diesem Zeitpunkt absolut neu“(19).

Die Datum soll erwischt werden im Gedicht, indem es gerade durch diese Erwischung im Gedicht als Datum erinnert werden könnte. Trotz der Tatsache dass das Singuliere Geschehen jede Wiederholung verneint – die Datum ist unwiederholbar, einmalig – ist es durch eine Iterabilität – wie Derrida diese Bedeutungs konstituierende Dynamik qualifiziert – das Bedeutung entstehen könnte. Die metonymische Verschiebung - das Gedicht ist als Teil dieser Erfahrung gleichzeitig ein Zeichen für die völlige Erfahrung – ermöglicht ein Einblick in dem ‚Sein‘.

“Ich möchte mich vielmehr auf die Aporie beschränken (auf die kursive Passage *no pasaran*, die einer *Aporie* gleichkommt). Was die Durchgängigkeit der Übersetzung zu hemmen schein, ist die Vielfalt der Sprachen in ein und demselben Gedicht, in einem einzigen Mal.“(50)

Es gibt vier Sprachen: Deutsch, Hebraisch, Französisch und Spanisch.

„Vielfalt und Wanderung der Sprachen, gewiss, und in der Sprache selbst: Babel in *einer einzigen Sprache*. *Schibboleth* ist ein Merkmal für die Vielfalt in der Sprache, der bedeutungs-lose Unterschied als Bedingung für die Bedeutung“(63)

Natürlich hat Derrida die Hermeneutik karikaturalisiert, indem er es kritisieren könnte. Gadamer hat selbstverständlich recht wann er aufmerkte dass er „eine hermeneutische Methode nicht gibt“(150) Die Singularität eines Gedicht kann nicht reduziert werden auf eine allgemeines methodisches Einsicht.

III. Post-traumatischer Lesung

Kann man die ganze Dichtung Celans auf die Erfahrung der Holocaust reduzieren?

„Ich wollte, ich wäre so gelehrt wie Pöggeler, und Pöggeler wollte gewiss, er wäre so gelehrt wie Celan. Und Celan? Nun, er wollte gewiss, er wollte gewiss, dass ihm das Gedicht gelänge, nichts sonst“(153).

Paul Celan

(DIAS: Entschuldigung für die schlechte Qualität der Diapositive, aber in dieser Weise bekommen sie mindestens ein Eindruck des Graphiks Gisèle Celan-Lestrange) Die Graphikerin Gisèle Celan-Lestrange radiert. Sie ätzt und markiert den Untergrund, den Jacques Derrida in einem Text über Antonin Artaud das Subjekt genannt hat: der Untergrund eines Gemäldes, einer Zeichnung oder einer Radierung. Lestrange schreibt mit einer Graviernadel ihre Bildern ein ins Medium des mit Wachs abgedeckten Ätzgrundes; wie ein Messer die Haut durchsticht und ins Fleisch einschneidet. Diese peinlich genaue Technik, dieses Ätzen gibt den augenscheinlich flachen Bildern eine taktile Qualität; darin sind sie den Gedichten Paul Celans ähnlich. Lestrange hat Graphiken zu den Gedichtbänden *Atemkristall* (1966) und *Schwarzmaut* (1969) gemacht. Aber nicht auf konventionelle Weise. Man ist geneigt, die Graphiken – trotz des nicht-illustrativen Charakters - wie ‚Illustrationen‘ auf zu fassen. Man setzt leicht voraus, dass Lestrange zuerst die Gedichte gelesen hat und dann - inspiriert ohne Zweifel – deren anerkannte Bedeutung in ihrem eigenen Medium, konform der dynamische Taktilität so charakteristisch für die Graphik, mitschwingen lassen. Das heisst: es gab zuerst das Gedicht Celans und dann die Radierung Lestrange. Aber ist das so?

Im Wirklichkeit gibt es eine ganz andere Entstehungsgeschichte. Lestrange hat intensiv mit ihrem Gatten zusammengearbeitet. In einem Brief aan Otto Pöggeler spricht sie über ‚notre travail commun‘: unsere gemeinschaftliche Arbeit. Sie schreibt: „Je vous envoi ci-joint la liste des titres donnés par mon mari – en allemand et en français – à mes gravures“ (Ich sende Ihnen hierbei die Liste mit den Titeln, die mein Gatte – in Deutsch und Französisch – meinen Graphiken gegeben hat). Es handelt sich um 114 Titel. Celan hat die Bildern seiner Gattin angeschaut und die Worte gefunden, in denen das Bild poetisch mitschwingt. Später, schreibt Gisèle Lestrange, hat er sich von den Titeln inspirieren lassen und diese in Gedichten verarbeitet. Die meisten Titel verschwinden in Celans complexer poetischer Einbildungskraft. Nur einige können wir wieder erkennen: ‚Tenebrae‘ aus *Sprachgitter* (1959) **(DIA/SHEET)** und - wie Otto Pöggeler in einem Vortrag über Van Gogh mitteilt den er vor zehn Jahre hier in Rotterdam gehalten hat: „Mächte, Gewalten“ aus *Fadensonnen* (1968).**(DIA&sheet:GEDICHT)**

I. Ekphrasis: Worte und Bilder

Nach der Meinung Celans waren die graphischen Bilder seiner Frau in Übereinstimmung mit der poetischen Bildung seiner Gedichte. Aber was heisst Übereinstimmung? Wie können die Möglichkeiten eines lyrischen Diskurses mit den gestalterischen Prinzipien der Malerie in Übereinstimmung gebracht werden? Lestranges Graphiken sind so wenig illustrativ wie die Gedichte Celans indikativ sind. Zumindest kann man sagen, dass es zwischen beiden Medien ein produktives spannungsvolles Verhältniss gibt. Aber welches? Bild und Wort sind nicht komplementär: sie brauchen einander nicht notwendig. Man kann die graphische Bilder anschauen und sich nur durch ihre Formele Dynamik berühren lassen. Hans-Georg Gadamer weist in seinem Kommentar zu ‚Atemkristall‘ darauf hin, dass der Text selbst alle Information gibt, die man braucht. Das Biographisch-Okkasionelle kann wohl über die Hintergründ informieren, aber am Ende kann man dieses völlig vergessen. Nicht alle Interpreten sind einverstanden. Celans Dichtung würde von unausprechlichen Schmerzen heimgesucht, dass nur durch biographischen Analyse freigesetzt worden kann.

Das Biographische Element geltet im gleicher Weise für Graphiken oder Gemälde. Es würde interessant sein die spätere Bildung Gisèle Lestrange - nach dem Tod ihres

Gatten - zu analysieren. Plötzlich fängt sie an farbige Zeichnungen zu machen. Auch für eine Analyse philosophischer Texte gibt biographisches Material einen interessanten Hintergrund. Aber wenn Bildung und Worten aufeinander bezogen werden entwickelt sich eine autonome Dynamik die Bedeutungen produziert die nie zur Biographie oder zu einem der Medien reduziert werden kann.

Poesie, Graphik, Malerei und Philosophie. Vier Medien die nicht hierarchisch geordnet sind. Nie spricht die Philosophie das letzte Wort, nie zeigt die Malerei das endgültige Bild. Man könnte höchstens sagen das jeder in seiner geeigneten Materialität spezifische Erfahrungen reflektiert, die mit einander interferieren. In dieser Weise sind Worten und Bilder supplementär: obwohl alle diese Medien in sich bedeutungsvoll sind und ihre eigene Erfahrungstiefe explorieren, produziert ihre Verbindung einen Mehrwert, der den Bedeutungsgehalt der einzelnen Medien bereichert. Was zählt, ist vielleicht das was Heidegger mit Buber als das ‚Zwischen‘ qualifiziert hat. In *Sein und Zeit* heisst das Dasein „das Sein dieses Zwischen“ das aber nicht „als Resultat der convenientia zweier Vorhandenen begriffen“ werden soll. Das Zwischen ist nicht determiniert und nicht determinierbar. Es konstituiert ein ‚in-der-Welt-sein. Diese nicht reduzierbare ‚intermediale‘ Spannung zwischen den Worten und Bildern sensibilisieren ihre Leser und Betrachter für eine Präsenz ohne Anwesenheit.

Celan hat das Illustrative immer vermieden, obschon er sich intensiv mit figurativer Kunst beschäftigt hat. Seine Interesse für malerische Darstellungen datiert schon aus der Vorkriegszeit. Nach dem Krieg - in Wien - befreundet er sich mit dem österreichischen Maler Edgar Jené (1904-1984). Er unterstützt Jené's intensive Versuche, den internationalen Surrealismus auch in Österreich einzuführen. In einem Brief an Alfred Margul-Sperer nennt er Jené „der Papst des Surrealismus“ und sich selbst „seinen einflussreichsten (einzigen) Kardinal“. Celan beteiligt sich sogar an der ersten Wiener Surrealisten-Ausstellung mit einem Kunstwerk: eine mit zwei Reissnägeln auf Papier genagelte Augenmaske. Die taktile Qualität dieses Bild ist unverkennbar. In einer einzigen Geste wird avant-la-lettre eine unmögliche Verbindung zwischen Artaud und Levinas artikuliert: maskierte Unerkennbarkeit.

Celan schreibt eine Einführung zur Jené's Monographie mit 30 Abbildungen. Einige Arbeiten von Jené bekommen Titel, die später publizierten Gedichten Celans entnommen sind, zum Beispiel *Todesfuge* und *Rosa Mystica*. In diesem ersten poetologischen Text versucht Celan nicht nur die Verhältnisse zwischen Bildern und Worten, sondern auch die zwischen Gebärden und Bewegungen zu erkunden. Sehen, Hören und Tasten ergeben sich als Elemente einer unaussprechlichen Erfahrung der Traumbilder Jené's. Er schreibt: „Ihr Gewicht besitzt eine andere Schwere, ihre Farbe redet zu einem neuen Augenpaar, mit dem meine geschlossenen Lider einander beschenkt haben, mein Gehör ist hinüberbewandert in mein Getast, wo es sehen lernt...“(11).

Aber schliesslich befriedigen Jené's phantastischer Realismus und die Traumbegriffe des Surrealismus Celan nicht. Als er, nachdem er Wien verlassen hat, seinen ersten Gedichtband *Der Sand aus den Urnen* herausbringt, in den, Arbeiten Jené's aufgenommen sind, ist er so entsetzt über den ‚geschmacklosen‘ illustrativen Gehalt dieser Bilder – und eine Reihe sinnentstellender Druckfehler -, dass er diesen Band aus dem Verkauf nehmen lässt. Seiner Meinung nach vernichtet die konkrete Verbildlichung Jené's die von ihm beabsichtigten spannungsvollen Verhältnisse zwischen Worten und Bildern. Die komplexe Mehrstimmigkeit seiner Gedichte erfordert eine andere Art Bildung. Dennoch publiziert er zwei Jahre später aufs Neue in einer der von Hölzer und Jené herausgegebenen *Surrealistischen Publikationen*,

weil durch den lockeren Zusammenhang doch eine Korrespondenz im Verfahren garantiert ist. Die von ihm gewünschte Sensibilität erkennt er mehr angemessen in der Kunst Gisèle Lestranges, die er in 1952 heiratet.

II. Aporetische Erfahrung und politisches Engagement

Wie die Bilder Gisèle Lestranges – sehr genau komponiert und geätzt – so sensibilisieren die neologische Wortbilder Celans uns für eine unaussprechliche und unwiederholbare Erfahrung. Viele Interpreten sind sich einig darüber, was diese unmögliche Erfahrung ist: der Holocaust, das Alles verbrennende. Es gibt aber auch Interpreten die – diese genaue Identifizierung nicht abstreitend – sich genau auf die sprachliche Unwiederholbarkeit diese Orientierung als Erfahrung orientieren um so das spezifische von Celans poetologik an zu deuten. Nur ein dieser Interpreten wünsche ich kurz zur Sprache zu bringen, damit die Verhältnisse zwischen dem Erfahrungsgehalt Celans Dichtung und dem der philosophischen Umschreibung ein wenig weiter erleutert wird: ich spreche über Jacques Derrida. In 1984 hält Derrida in Seattle einen Vortrag über seine persönliche Lektüre der Dichtung Celans.

Derridas dekonstruktivistische Lektüre könnte man verstehen als ein Gegenoffensive gegen die Hermeneutik. Oder genauer: als eine zentrifugale Divergenz, die die zentripetale hermeneutische Konvergenz der Bedeutungen entgegenarbeitet. Natürlich hat Derrida die Hermeneutik karikaturalisiert, damit er sie kritisieren könnte. Sogar Hans-Georg Gadamer hat gesagt dass es „eine hermeneutische Methode nicht gibt“ (150). Aber wann in Gadamers Kommentar zum Celans ‚Atemkristall‘ behauptet wird dass „eine Interpretation nur dann richtig ist, wenn sie am Ende ganz zu verschwinden vermag, weil sie ganz in die neue Erfahrung des Gedichts eingegangen ist“ und er hinzufügt dass „wir an diesem Ende bei Celan vorerst nur in seltenen Fällen sind“ (156) dann können wir mit Derrida zuerst fragen ob diese Seltenheit eine Erfahrung der Singularität ist und zweitens ob diese eine Erfahrung der Sprache, eine politische oder eine existentielle Erfahrung ist.

Für Derrida ist Interpretation und Erfahrung Celans Dichtung immer orientiert auf eine Konfiguration dieser Singularitäten: Sprache, Politik und existentielle Erfahrung. Diese Singularitäten können selbstverständlich nicht reduziert werden auf ein allgemeines methodisches Einsicht. Ein Singularität ist was es ist: ein Ab-solutes das in die Lektüre relatiert und orientiert, aber nie erklärt und definiert wird: das absolute Gedicht gibt es nicht. Derrida wählt für seiner Exerzierübung zwei Gedichte: „In eins“ aus *Die Niemandrose* (1963) und ‚Schibboleth‘ aus *Von Schwelle zu Schwelle* (1955). Zwei politisch geladenen Gedichte. Dies gibt uns einen Hinweis auf Derridas spezifische dekonstruktivistische Bemühungen um Celans Poetik: ‚Schibboleth‘ ist nicht nur ein Wort, es ist auch ein Praxis: ein politisierter Klang der entscheidet über Leben und Tod.

‚Schibboleth‘. Wörtlich bedeutet es ‚Strom‘, ‚Fluss‘, ‚Kornähre‘ oder ‚Ölzweig‘. Aber im Kontext von Celans Dichtung ist es der phonetische Klang, der einen entscheidenden politischen Wert erhält. Wie die deutschen Besatzungstruppen der Niederlande im Zweiten Weltkrieg den Namen ‚Scheveningen‘ nicht richtig sagen konnten und deutsche Infiltranten in die holländische Widerstandsbewegung sich sprechend in einen phonetisch-performativen Widerspruch verstrickten, so konnten im Alt-testamentlichen Kontext die von Jephthah besiegten Ephraimiten (11. Jahrhundert vor Chr.; Richter 12, 5-6) das Wort Schibboleth nicht richtig artikulieren. Für die Ephraimiten war Schibboleth ein unaussprechlicher Name. Wollten sie dem von den Gileaditern eroberten Territorium entfliehen, war das nur möglich, wenn sie an der Grenze das ‚sji‘ richtig sagen konnten: nicht ‚Sibboleth‘, sondern

„Schibboleth“. Mann durfte nur den rettenden Strom überqueren, wenn dieser diakritische Unterschied gemacht werden konnte.

Für die Juden war Schibboleth das Kennwort. Es war die Parole, die einschliesst und – dürfen wir das heutzutage nicht vergessen – gleichzeitig ausschliesst. „Schibboleth“ ist das Wort, das die Gemeinschaft abgrenzt und die Identität konstituiert. Es ist die Parole für die Einheit von der die Anderen ausgeschlossen werden. Phonetisch eingeschleift in den Körper der Juden ist „Schibboleth“ Schutz UND Waffe. Es ist das Wort, das - eingätzt - über Leben und Tod entscheidet. „Sie“ – wer auch immer - sollen nicht durchkommen: für „sie“ ist der Zugang verschlüsselt. No pasaran. Oder in einem philosophischen Diskurs: Aporie. „Ich möchte mich vielmehr auf die Aporie beschränken (auf die kursive Passage *no pasaran*, die einer *Aporie* gleichkommt)“, sagt Derrida. Aporie heisst wörtlich ‚kein (a) Durchgang (poros, wie ‚pore in der Haut‘). Philosophisch deutet Aporie auf ein logisches oder epistemologisches Paradox: es deutet auf eine Verhakung des Denkens in sich selbst: das Denken stagniert und vernichtet seine Kohärenz.

(SHEET1/Gedicht: IN EINS / Dreizehnter Feber. In Herzmund / erwachtes Schibboleth. Mit dir, / Peuple de Paris. *No pasarán*.) Das mittlere Teil ist der spanischen Situation gewidmet (Schäffchen zur Linken: er, Abadias, / der Greis aus Huesca, kam mit den Hunden / über das Feld, im Exil / stand weiss eine Wolke / menschlichen Adels, (...). Im 8 Jahre vorher veröffentlichten Gedicht *Schibboleth* hiess es allein ‚Februar‘ oder ‚Feber‘. Diese Gedicht gedenkt des Generalstreiks der Arbeiter in Wien von 1934 gegen die Regierung Dolfuss und des Untergangs, mit dem die Unterdrückung anfängt. In beide Gedichte werden diese politische Ereignisse in Österreich und Spanien mit einander verbunden: ‚Doppelflöte der Nacht‘, ‚Zwielingröte‘. Im Gedicht IN EINS ist aber ein exaktes Datum aufgenommen: 13. Februar. Wie ein pseudo-Kabbalist analysiert Derrida die Chiffren als Zahl und Geheimschrift, die in diesem Gedicht eingeschrieben sind. IN EINS gibt es in vier Sprachen – Deutsch, Hebräisch, Französisch und Spanisch – vier Revolutionen – in Frankreich, Russland, Spanien, Österreich. Alle in eine Datierung: 13. Februar.

13, ein Primzahl. 13, die kabbalistische Zahl für das Fatum. *Ein* Datum, das in der Geschichte der Modernität immer wiederkehrt. Jeder Epoche hat sein Datum. Es sind epochale data. Das Datum der Wahlsieg der spanischen Volksfront, die drei Jahre später im schon internationalisierten Bürgerkrieg untergeht am Vorabend der Zweiten Weltkrieg. Das Datum wird von Derrida zurück in der Zeit projiziert: ‚Peuple de Paris‘ erinnert uns an der Gründung der Volksfront 1934 in Frankreich, aber natürlich auch an der Französische Revolution und an die Pariser Kommune von 1871. Für Derrida ist der 13. Februar eine Chiffre für verschiedene Bürgerkriege: am 13. Februar 1962 werden in Paris die Opfer der Massakers der O.A.S. in der Metrostation Charonne zu Grabe getragen. Das Volk von Paris – le peuple de Paris – demonstriert am 13. Februar gegen den Bürgerkrieg in Algerien. ‚Eine Hypothese‘ kwalifiziert Derrida seine Anmerkung anlässlich der aktuellen Ereignisse in Paris. Natürlich hat diese Katastrophe für den in Algerien aufgewachsenen Derrida eine wichtige Bedeutung, aber ohne Zweifel war auch Celan in Paris, wann dies geschah.

Aber sind diese biographische Data wirklich von ausschlaggebender Bedeutung für die Lektüre Celans Gedichte? Es gibt viele andere Assoziationen dann die von Celan und Derrida angeführte. In Februar, sagt Marlies Janz in *Vom Engagement absoluter Poesie* (1974) gibt es die Bombardierung von Dresden. Im Holländische Kontext erinnert ‚Feber‘ an der Februar-Streik am 21. Februar 1941 gegen die Deportation jüdischer Holländer. Die Data sind wiederholbar, nicht die Ereignisse, geschweige denn die individuelle Erfahrungen. In politischer Hinsicht ist das Datum eine

Metonym für einen emanzipatorischen politischen Streit die sich durch die Katastrophen hindurch beständig. Im strukturalistisch-sprachlichen Perspektive gibt es eine metonymische Verschiebung. Das Datum ‚13. Februar‘ bedingt diese Verschiebung, eine Wiederholung der Singularität der spezifischen Ereignissen auf diesen Tag Hier und Jetzt. Die metonymische Verschiebung - das Gedicht ist als Teil dieser Erfahrung zugleich ein Zeichen für die vollkommene Erfahrung – ermöglicht ein Einblick in die Wirklichkeit, aber „Wirklichkeit“, sagt Celan, „ist nicht, Wirklichkeit will gesucht und gewonnen sein“.

Darum betont Derrida das Datum so eindringlich in Celans Dichtung. Wie das Wort ‚Schibboleth‘ markiert Celans Poesie eine unaussprechliche und unwiederholbare Erfahrung, die nie in das Gedicht artikuliert werden kann: „Was ihnen an diesem Datum geschieht, ist ja gerade das Datum, eine gewisse Erfahrung des Datums. Eine sehr alte Erfahrung, gewiss, eine ohne Datum, doch zu diesem Zeitpunkt absolut neu“(19). Wenn Derrida fragt „Und wenn es mehr als einen 13. Februar gäbe?“ dann fragt er nicht nach der Möglichkeit der Wiederholung von etwas Unwiederholbares. Er weist auf die Notwendigkeit der Wiederholung an, damit ein Singularität eine Bedeutung bekommt: „*Schibboleth*, sagt Derrida, „ist ein Merkmal für die Vielfalt in der Sprache, der bedeutungslose Unterschied als Bedingung für die Bedeutung“(63) Paradoxal formuliert: Nur durch die Wiederholung kann das Unwiederholbare in seiner Singularität erkannt werden.

Im Grunde ist das Gedicht selbst das Datum, das Gegebene und das Gift, wie Derrida das Pharmakon in einer andere Kontext qualifiziert. Nur der kryptische Stil erinnert uns an das Unwiederholbare. Aber jeder Gedicht ist eigentlich ein Verrat. Das Datum wird im Gedicht erwischt, aber gerade durch dieses Erwischtwerden im Gedicht als Datum kann dieser erinnert werden. Trotz der Tatsache, dass das singuläre Geschehen jede Wiederholung verneint – ein Datum ist unwiederholbar, einmalig – wird es durch seine Iterabilität – wie Derrida diese bedeutungskonstituierende Dynamik qualifiziert – möglich, dass Bedeutung entstehen kann. In die Worten Derrida’s gedenkt Celan des Datums des Holocaust UND des Holocaustes des Datums.

„Überall dort, heisst es am Ende des *Schibboleth Für Paul Celan*, „wo eine Unterschrift das Idiom auftritt, um inder Sprache eine Spur, die Erinnerung an einen *zugleich (à la fois)* einmaligen und wiederholbaren, kryptischen und lesbaren Einschnitt zu hinterlassen, gibt es ein Datum. Nicht etwa *das* absolute Datum, das gibt es genausowenig wie das ‚absolute Gedicht‘; sondern das Datum, der Wahnsinn des ‚wann‘; der ‚wann/Wahnsinn‘, das undenkbare *Einmal*“(102). Einmal und nur indirekt, also diskret wie seine ganze Umgang mit Celans Dichtung erwähnt Derrida die 20. Januar und die Wannsee Konferenz auf der die Entscheidung über die Endlösung genommen was, in dem Wortspiel aus Huhediblu: „Ja wann?/Wann, wannwann./Wahnwann, ja Wahn-/Bruder“. Wenn er diese Tag eine Fiktion nennt, denn nur gegen der Hintergrund des Datums: wir können es nur gedenken in der Wiederholung im Sprache der Dichtung und der Philosophie.

Wie verhält die Philosophie Derrida’s sich zur Dichtung Celans? „Die Philosophie, sagt Derrida, befindet sich, ja *findet sich also wieder* im Umkreis des Dichterischen, kurz in der Literatur. Sie findet sich dort deshalb wieder, weil die Unentschiedenheit dieser Grenze möglicherweise das ist, was sie am meisten dazu herausfordert nachzudenken“(95). Am Ende situiert Derrida an dieser Grenze ‚eine philosophische Erfahrung‘: „eine gewisse hinterfragende Überschreitung der Grenzen, die Unsicherheit bezüglich der Grenze des Bereichs der Philosophie – und vor allem die

Erfahrung der Sprache, die stets ebenso dichterischer oder literarischer wie auch philosophischer Natur ist“(95/96).

Es ist diese aporetische Erfahrung die Dichten und Denken verbindet und trennt, das heisst für Derrida: konstituiert wie die Distanz zwischen Ereignis und Sprache die Dichtung ermöglicht. Wenn Heidegger versucht hatte die Grundworte des Denkens neu zu sammeln um die Tradition die notwendige Schärfe zu geben, dann gilt das nicht nur für ‚Sein‘ aber ebenso für das Wort ‚Zwischen‘. Wie Heidegger, unterschreibt und umschreibt Derrida das Zwischen als eine originäre Intermediale Spannung, das immer wieder Wirklichkeiten produziert, wenn die Bereiche von Dichtung, Philosophie und Politik auch jeweils ihre eigene Gesetzlichkeit haben und Zusammenwirken dieser Bereiche immer voll Schwierigkeiten bleibt. Das ‚esse‘ dieses Zwischen oder dieser Inter, ist vielleicht das was wir im Gedicht und in der Philosophie entgegenen. Ein Sein des Zwischen das wir in einem fast trivialen Vokabulär das ‚esse‘ des ‚Inter‘ nennen: ein Inter-esse. Einmal aufgegliedert aus dem weiteren Bereiche seiner noch mythischen Sprache, konnte gerade im Interesse das Denker dem Dichtern helfen – und konnten der Dichter den Denker helfen – das Ort des Jetzt und Hier im Menschlichen leben zu gewinnen.

Könnte man die intermediale Spannung zwischen Dichten und Denken nicht auffassen wie eine singuliere Erfahrung, die auch die Beziehungen zwischen Kunst und Wirklichkeit konstituiert?

III. Post-traumatische Lektüre

Kann man die Dichtung Celans auf die Erfahrung des Holocaust reduzieren? Derrida sagt das jede Kultur, jede Zivilisation sein 20. Januar hat. Ich glaube nicht dass dies eine Relativierung des Holocausts impliziert. Es ist vielmehr ein Plädoyer für eine übersteigende Sensibilität für eine Grausamkeit, die nicht exklusiv abendländisch ist und ebenfalls nicht kennzeichnend für die 20. Jahrhundert. Die Gedichte Celans sind - um mit Artaud zu sprechen - ein Theater der Grausamkeit indem sie in die aporetische Erfahrung die Vernichtung der Singularität enszeniert und in dieser Weise Trauerarbeit ist.

Aber wie kann meine Tochter in zehn Jahre Celan lesen? Was ist ein Datum in einem Welt von Data, in einer Experience economy, wie Harvard ökonomen wie Pine und Gilmore die heutige Ökonomie qualifizieren? Was bedeutet ‚Schibboleth‘ in das heutige Algerien oder für die Intifada? Was wird die Aktualität von Celans Gedichten sein?