

## «... den Himmel als Abgrund unter sich»: zu einer Poetik des Endes bei Paul Celan

*« Le ciel comme un abîme au-dessous de soi » : sur une poétique de la fin chez Paul Celan*

**Bernadette Malinowski**

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/germanica/2257>

DOI : [10.4000/germanica.2257](https://doi.org/10.4000/germanica.2257)

ISSN : 2107-0784

### Éditeur

Université de Lille

### Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 1999

Pagination : 177-203

ISBN : 2-913857-00-0

ISSN : 0984-2632

### Référence électronique

Bernadette Malinowski, « «... den Himmel als Abgrund unter sich»: zu einer Poetik des Endes bei Paul Celan », *Germanica* [Online], 24 | 1999, Online erschienen am: 31 Januar 2014, abgerufen am 06 Oktober 2020. URL : <http://journals.openedition.org/germanica/2257> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/germanica.2257>

---

Ce document a été généré automatiquement le 6 octobre 2020.

© Tous droits réservés

---

# «... den Himmel als Abgrund unter sich»: zu einer Poetik des Endes bei Paul Celan

*« Le ciel comme un abîme au-dessous de soi » : sur une poétique de la fin chez Paul Celan*

**Bernadette Malinowski**

---

- 1 Apokalyptisches Denken als imaginatives Zu-Ende-Denken von Zeit und Welt, als vorweggenommene Vorstellung des Unvorstellbaren, als fiktionale Präsentation einer «fiktiven Vorzeitlichkeit» ist «wesentlich Literatur»<sup>1</sup>. Aufgrund ihrer anthropologisch-existentiellen Brisanz, ihrer stets aktuellen Thematik – der vom Ende bedrohte Mensch –, sind die apokalyptischen Texte der Bibel über Jahrhunderte hinweg als Deutungs- und Interpretationsinstrumentarium theologischer, historischer und sozial-politischer Systeme und Ideologien herangezogen worden, andererseits setzten sie aufgrund ihrer reichen Metaphorik und ihrer ästhetischen Expressivität eine künstlerische Produktivität frei, die ungeachtet neuzeitlicher Erkenntniskepsis, Ideologiekritik, Aufklärung und Säkularisierung den Fortbestand genuin religiöser Formen und Motive garantieren. Die poetische Applikation apokalyptischer Topoi in der Neuzeit reicht dabei zwar über den Bereich einer religiös gebundenen, jüdisch-christliche Heilsbotschaften verkündenden Dichtung hinaus, jedoch verbürgt die Bekanntheit und die kanonische Geltung dieser Topoi – bei aller Vereinzelung, Verkehrung und Überschreibung im Verlauf ihrer Rezeptionsgeschichte – zugleich auch, daß der religiöse Kontext, dem sie entstammen, stets mitgedacht und impliziert ist. Somit ist apokalyptische Poesie stets beides: sich im apokalyptischen Diskurs fortschreibende (religiöse, historische und literarische) Tradition *und* autochthoner Reflex auf spezifische politische, anthropologische, historische und kulturelle Gegebenheiten; der apokalyptische Diskurs ist die Erinnerung und Versammlung von Geschichte und zugleich der Entwurf ihres radikalen Gegenteils, die Projektion einer zukünftigen Gegen-Geschichte in Form einer Fiktion. Der pragmatische Kontext, innerhalb dessen der apokalyptische Text fortgedacht und -geschrieben bzw. allererst initiiert wird, ist

die Gegenwart einer radikalen Krise: ein Wendepunkt, der einen katastrophalen Einschnitt im Sinne eines Ans-Ende-Gekommenseins des bisherigen Daseins markiert, also eine kollektive oder individuelle Zäsur im Sinne eines Abgeschnittenseins von aller Kontinuität darstellt und an dem sich zugleich Raum für eine letzte Hoffnung auf das Kommen und Eintreten eines ganz Anderen eröffnet. Aus dieser «Extremform einer verzweifelter Hoffnung», aus der Erfahrung «buchstäblich am Rande der Welt zu leben»<sup>2</sup> resultiert das Geheimnisvolle des Apokalyptischen als einer «interpretierenden, sinnerschließenden Rede, die in der Regel *vorwegnehmend*, vorausweisend die Nähe des Endes, der Letzten Dinge *suggeriert*»<sup>3</sup>. Apokalyptisches Sprechen situiert sich folglich in der Erfahrung der Krise, der Angst vor dem Unabwendbaren als Sprechen über dieses Unabwendbare im Sinne einer Deutung des darin sich durchkreuzenden Vergangenen und Zukünftigen, also Apokalyptik als Interpretationsverfahren, dessen Intention nicht nur die Sinnggebung und das Verstehen dessen, was war, ist und sein wird, ist, sondern das ebenso den *Aufschub* des unabwendbaren Endes bezweckt.

- 2 Symptomatisch für das apokalyptische Denken ist ein radikaler Dualismus, der diese Literatur inhaltlich wie formal durchzieht: *inhaltlich* als das [gottgelenkte] Ende der alten, diesseitigen Welt und die Besiegung des Antichristen als unabdingbare und notwendige Voraussetzung für das Entstehen der jenseitigen «neuen Erde», des «himmlischen Jerusalem», des «neuen Menschen»; *sprachlich* als antagonistisches «Metapherngestöber», genannt seien hier nur die metaphorisch-symbolischen Oppositionspaare «Lamm – Drache», «[Heilige] Frau – Hure Babylon» und schließlich *formal-diskursiv* als Offenbarung und Verhüllung, Reden und Schweigen, wobei auch auf dieser Ebene der Modus der Negativität Bedingung der Möglichkeit offenbarer Rede zu sein scheint. Mehr noch: die Offenbarung teilt zugleich mit, d.h. sie thematisiert, *wie* Offenbarung geschieht, *wie* Offenbarung vonstatten geht; der Diskurs wird zum Inhalt, dessen Inhalt wiederum die eigentliche Offenbarungserzählung ist. Anders ausgedrückt: Offenbarung findet ihren Niederschlag in einer literarischen Form, die ihrerseits als Prozeß der Niederschrift zur expliziten Darstellung gelangt. Offenbarung vollzieht sich im ästhetisch-poetischen Prozeß und gibt zugleich Aufschluß über die Entstehungsbedingungen dieses Prozesses. Offenbarung ist zugleich Dichtung und Meta-Dichtung, Poesie und Poetologie mit dem Zweck, die Wahrheit von den letzten Dingen<sup>4</sup> darzustellen und diese Erkenntnis im Verstehensvorgang zu vermitteln. Daß diese Wahrheit *nur* poetisch ausgedrückt werden kann, liegt ihrem Gegenstand, den «letzten Dingen», als einer «Vorstellung der Einbildungskraft, die viel zu denken veranlaßt», selbst begründet. Für diese Idee vom Ende gilt, was Kant von der «ästhetischen Idee» sagt: ihr kann kein «bestimmter Gedanke, d.i. *Begriff*, adäquat sein» und folglich kann sie durch «keine Sprache völlig erreicht und verständlich [gemacht werden]»<sup>5</sup>. Was in diesem Zusammenhang von der Kunst im allgemeinen gilt, gilt verstärkt für diejenigen Kunstformen, die das Unaussprechliche, das Absolute, das der Erkenntnis Entzogene zu ihrem Gegenstand haben und die Darstellung, Vergegenwärtigung und Vermittlung dieses Gegenstandes zum Anspruch nehmen. Apokalyptisches Sprechen, das in einer existentiellen Grenzsituation, die zugleich stets eine sprachliche Grenzsituation ist (Wie über diese Grenzsituation sprechen?), seinen Ausgang nimmt, überschreitet diese Grenzsituation gleichsam im Modus der Imagination: sie spricht diese Situation, durch die sie provoziert und initiiert wurde, aus und überschreitet, d.h. antizipiert und verzögert ihre (positive oder negative) Voll-End-ung. Apokalyptisches Sprechen geschieht dabei aber nicht um seiner selbst willen,

ist folglich nie auto-referentiell, sondern im Gegenteil: angesichts des nahen Endes wollen die Apokalyptücker «trösten und durch den Hinweis auf die Nähe der Wende zum Ausharren ermahnen»<sup>6</sup>. Mit anderen Worten: die Apokalyptik erinnert die Funktionstauglichkeit der Sprache, die Kontinuität der Kommunikation und des Dialogs zwischen Gott und seinem Volk *trotz* des beschlossenen Endes von Geschichte, Welt und Menschheit.

Erreichbar, nah und unverloren blieb inmitten der Verluste dies eine: die Sprache. Sie, die Sprache, blieb unverloren, ja, trotz allem. Aber sie mußte nun hindurchgehen durch ihre eigenen Antwortlosigkeiten, hindurchgehen durch furchtbares Verstummen, hindurchgehen durch die tausend Finsternisse todbringender Rede. Sie ging hindurch und gab keine Worte her für das, was geschah; aber sie ging durch dieses Geschehen. Ging hindurch und durfte wieder zutage treten, «angereichert» von all dem.

In dieser Sprache habe ich, in jenen Jahren und in den Jahren nachher, Gedichte zu schreiben versucht: um zu sprechen, um mich zu orientieren, um zu erkunden, wo ich mich befand und wohin es mit mir wollte, um mir Wirklichkeit zu entwerfen<sup>7</sup>.  
(III, 185 f.)

- 3 Paul Celan benennt in dieser Aussage zwei Extrempole sprachlicher Kapazität und Funktionsweise: zum einen die nationalsozialistisch – am biblischen Original modellierte apokalyptische – genormte Sprache, mittels derer das «Dritte Reich» etabliert, der Kampf gegen das Böse in Gestalt der Juden legitimiert und die Endlösung von Millionen von Menschen beschlossen wurde, eine Sprache also, deren glattes, reibungsloses und vor allem widerspruchsfreies Funktionieren sich als unendliches Verbrechen erwiesen hatte; zum anderen eine Sprache, die den «Geist der Utopie» freisetzt, die sich als ein Unterwegs-Sein zu Wirklichkeit, als *topopoietisch*, d.h. als Suche nach Ursprung und Ziel menschlichen Lebens begreift. Beide Möglichkeiten und Richtungen sind ein und demselben Sprachmaterial zueigen: einerseits Sprache als apodiktisch-dogmatische Festsetzung von Bedeutung und Ausdruck unumschränkter und absoluter Macht, andererseits Sprache als intersubjektiv-humaner und kreativ-konstruktiver Vollzug, Sprache als Kommunikationsprozeß, der Differenzen, Reflexionen und Entwürfe zuläßt, Sprache, die durch Geschichte hindurchgeht, die Geschichte nicht leugnet, sondern aufbewahrt, erinnert und «trotz allem» im Durchbrechen konventioneller Sprach- und Denknormen das Andere, das Neue zu stiften vermag.
- 4 Celan bezeichnet mit dieser Aussage über die Sprache zugleich die pragmatische Situation, der sie entspringt: eine Wirklichkeit, in der sich die Erfahrungen des Negativen, des Leidvollen, des Todes in einer unsäglichen Weise verdichtet haben, ein *apokalyptisches* Trauma, das den Dichter bis zu seinem Freitod nicht mehr verlassen hat. Der «Neigungswinkel seines Daseins», der «Neigungswinkel seiner Kreatürlichkeit» (III/197), unter dem dieser Dichter spricht, ist eine an ihre Grenzen gekommene Menschlichkeit, mehr noch: es ist der Neigungswinkel eines Daseins, dem die Erfahrung zugrundeliegt, daß diese Grenze überschritten werden kann im Sinne einer «Unendlichsprechung von lauter Sterblichkeit und Umsonst». Diese Grenzerfahrungen, die historischen Daten<sup>8</sup> des «Tausendjährigen Reiches» sind der Ort, von dem sich Celans Leben und Werk herschreiben. Seine Poesie und seine Poetik haben ihren Anfang *am Ende*. Die Realpräsenz dieses Endes, die Zäsur des Holocaust, radikalisiert nicht nur die Theodizeefrage und die «offenbleibende», «zu keinem Ende kommende», die ins «Offene und Freie weisende Frage» (III/199) nach Ursprung und Telos von Ding und Mensch, sondern sie kehrt zugleich die Bedingungen des apokalyptischen

Diskurses um: das bereits eingetretene Ende bedarf keiner fiktionalen Umschreibung und keiner veranschaulichenden Rhetorik mehr zu seiner Vermittlung. Die Apokalypse der Shoa ist zugleich die Apokalypse der Sprache, der Dichtung, der Fiktionalität. Die Frage nach der Tragfähigkeit der Sprache, die generell als das «Problem des apokalyptischen Redens»<sup>9</sup> zu verstehen ist, muß in dieser Situation des realen Endes, das der Dichtung kein Ausweichen in den Raum des Fiktiven gestattet, gänzlich neu gestellt werden. Dichtung, die das Ende weder mimetisch-realistisch abbilden noch fiktiv-metaphorisch umschreiben kann, vermag den Zusammenhang mit der Wirklichkeit nur noch deiktisch im Sinne eines «Hinführens auf das Unsagbare»<sup>10</sup> herzustellen – wobei dieses Hinführen in unserem Kontext freilich im doppelten Sinne eines Rück(be)deutens auf das Ende und eines Vor(ausbe)deutens auf die Utopie zu verstehen ist. Dem entsprechend konstatiert auch Hansen-Löve, daß in der apokalyptischen Redeweise die pragmatisch fundierten «Index- Zeichen» dominieren, die den «Gegenständen und Situationen des Lebens (des Adventisten) eine symbolische Bedeutung [...] sub specie aeternitatis oder genauer: finis» verleihen. Die Zeichen sind somit Rück- und Vorzeichen und übernehmen entsprechend eine gleichermaßen anamnetische wie prophetische Funktion. Die «apokalyptische Indexikalität» ist «an der Oberfläche der Gegenstands weit unabesbar», andererseits muß auch hier «eine absichtliche und offensichtliche Sinnhaftigkeit gewahrt bleiben [...], um den apokalyptischen Index *verbergen* zu können»<sup>11</sup>. Dies gilt für das fiktiv-konstruierte Ende ebenso wie für ein Dichten, das am Ende seinen Ausgang nimmt, denn entscheidend bleibt in beiden Fällen die pragmatische Situation der Katastrophe und Krise. Die Indexikalisierung konventioneller Zeichen und Realia ermöglicht aber nicht nur die Verheimlichung und Chiffrierung des zu Offenbarenden vor den Nicht-Eingeweihten, sondern ebenso die Enthüllung des eigentlichen Inhalts, der *immer* zugleich gnostische Erinnerung an historisch vergangene Situationen als auch Aufdeckung des noch zu Geschehenden ist mit der Intention, eine radikale Veränderung der gegenwärtigen Situation auszulösen.

- 5 Paul Celan versteht Dichtung als Offenbarung, wie sie hier dargestellt wurde: Dichtung schreibt sich nach dem Holocaust vom Ende her und bewahrt dieses Ende – als individuelles Schicksal jedes Menschen und als kollektives Schicksal eines ganzen Volkes – auf; das Gedicht «bleibt seiner Daten eingedenk» (III/197), ist *Yad Vashem* im eigentlichsten Wortsinn; zugleich versteht sich Dichtung als Unterwegssein, als Zuhalten auf und Sichvorausschicken zu sich selbst und damit zum Fremden, zum Anderen, zum «ganz Anderen». Dieses «Zugleich» verwischt dabei aber nicht die Grenze zwischen diesen Funktionsleistungen der Dichtung im Sinne eines «Sowohl-als-auch», sondern es markiert im Gegenteil jene (pragmatische) Zäsur, jenen katastrophalen Einschnitt, dem diese (differenzierende) Dichtung entspringt; diese für die Dichtung charakteristische Differenz hat Celan am prägnantesten mit dem poetologisch(-ontologischen) Begriff der «Atemwende» (III/195) bezeichnet. *Physiologisch* gibt es zwei Atemwenden: der nicht unterbrochene Wendepunkt zwischen Inspiration und Expiration und der durch eine Atempause unterbrochene Wendepunkt zwischen Expiration und Inspiration. Atmung als elementarer Lebensvollzug ist ein reziproker Vorgang, ist stofflich-energetischer Austausch zwischen Lebewesen und Umwelt; Atmung ermöglicht auch Sprachvollzug: die Atempause und die Phase der Inspiration (als Momente der Stummheit) bedingen das in der Phase der Expiration mögliche Sprechen. Poetologisch ist der Begriff der «Atemwende» engstens verknüpft mit «Richtung» und «Schicksal» und bezeichnet die Möglichkeit der Dichtung,

«Toposforschung [...] im Lichte der U-topie» (III/199) zu sein, mithin die Möglichkeit, das «Gegenwort» (III/189), den «Meridian» (III/202) auszusprechen. Damit verbunden ist ein *theologisch-philosophischer* Aspekt: im biblischen Umfeld ist der Begriff «*mach*» ein «theo-anthropologischer»: als (göttliche) «Kraft, die Veränderungen bewirkt» bezeichnet *mach* in der Regel ein «machtvolles Phänomen, das in der Verfügungsgewalt Jahwes steht»; *mach* ist eine Gabe – ein Datum – Gottes an die Menschen, sei es als «Lebenskraft», als Inspiration, als Begabung und Bevollmächtigung oder als «logos» und Geist. Wesentlich für diesen Aspekt ist die «dynamische Relation» zwischen Gott und Mensch im Kontext dieses Begriffsfeldes<sup>12</sup>, aber auch der «geistige Zusammenhang [...], der über das seelische und leibliche Leben der einzelnen Menschen, ja selbst über ihre Lebenszeit hinausreicht und die Einzelnen zu einer geistigen Gemeinschaft verbindet»<sup>13</sup>. Auch in der jüdischen Mystik ist «*Ruach*, der Geist, [...] die Kraft der Sprache»; in der kabbalistischen Literatur steht *mach* in enger Verbindung mit der Vorstellung einer «vollkommenen Natur» des Menschen, einer «Gestalt seines Selbst», die dem Menschen, «dem es gelingt, mit ihr in Verbindung zu treten, Offenbarungen über alles Verborgene [mitteilt]» und ihm ermöglicht, «mit pneumatischen Augen [zu] sehen und mit pneumatischem Herzen [zu] erkennen»<sup>14</sup>. Diese theo-anthropologische Bedeutung bleibt bei Celan erhalten: Dichtung, die eine «Atemwende» bedeuten will – und dies gilt für den produktionswie für den rezeptionsästhetischen Aspekt der Dichtung – setzt eine bestimmte Form der «Aufmerksamkeit» voraus :

Die Aufmerksamkeit, die das Gedicht allem ihm Begegnenden zu widmen sucht, sein schärferer Sinn für das Detail, für Umriß, für Struktur, für Farbe, aber auch für die «Zuckungen» und die «Andeutungen», das alles ist, glaube ich, keine Errungenschaft des mit den täglich perfekteren Apparaten wetteifernden (oder miteifernden) Auges, es ist vielmehr eine aller unserer Daten eingedenk bleibende Konzentration.

- 6 «Aufmerksamkeit», so fügt Celan Malebranche zitierend hinzu, «Aufmerksamkeit ist das natürliche Gebet der Seele». (III/198) Unter dieser Disposition wird das Gedicht «zum Gedicht eines – immer noch – Wahrnehmenden, dem Erscheinenden Zugewandten, dieses Erscheinende Befragenden und Ansprechenden; es wird Gespräch [...], in dessen Raum sich das «Angesprochene» «konstituiert und sich» um das es ansprechende und nennende Ich «versammelt»; zugleich bringt das «Angesprochene und durch Nennung gleichsam zum Du Gewordene auch sein Anderssein mit. Noch im Hier und Jetzt des Gedichts –, noch in dieser Unmittelbarkeit und Nähe läßt es das ihm, dem Anderen, Eigenste mitsprechen: dessen Zeit.» (III/198) Wie ist dieser Passus zu verstehen?
  
- 7 Apokalyptisch-offenbarendes Sprechen ist im Judentum wie im Christentum eine Gabe Gottes, die eng verbunden ist mit der Fähigkeit des *Hörens*: «Über den Abgrund der Transzendenz, den die Offenbarung überbrückt, reicht nur die Stimme Gottes. Die Theophanie ist das Vernehmen der Stimme, die vergeistigte aller sinnlichen Wahrnehmungen.<sup>15</sup> Ohne diese akustische Wahrnehmungskompetenz blieben «die Realia und Zeichen hinsichtlich ihrer indexikalischen Funktion stumm»<sup>16</sup>, d.h. erst das Hören ermöglicht das *Zur-Sprache-Kommen* des (dinglichen, menschlichen oder transzendenten) Gegenübers. Diesem Hören liegt folglich eine adventistische Haltung zugrunde: es ist ausgerichtet auf ein Gegenüber, dessen Zu-Wendung und Zur-Sprache-Kommen es allererst ermöglicht. Die Aufmerksamkeit, die Celan mit dem Gebet gleichsetzt, ist eine Erfahrung, welche die «diskursive Askese ein [richtet], den

Übergang durch die Wüste des Diskurses, die augenscheinliche referentielle Leerheit, die den schlechten Wahn und das Geschwätz nur vermeiden wird, indem sie damit beginnt, sich an den anderen, an dich, zu wenden», sprich: das Gebet ist die Möglichkeit, den/das Andere (akustisch) zu vernehmen. Das Gebet «spricht zu» und «impliziert für sich selbst nichts anderes als die Adresse an den anderen, in der dieser gebeten wird, vielleicht jenseits der Bitte und der Gabe das Versprechen seiner Gegenwart als anderer zu geben und schließlich die Transzendenz gar noch seiner Andersheit ohne irgendeine weitere Bestimmung»<sup>17</sup>. Nach Celans Poetik koinzidieren im Gedicht die Aspekte des Gebets und der Wahrnehmung in einem einzigen Ort: im «Gespräch»: «es spricht sich ihm [dem Anderen] zu», wodurch das Andere zum «Du» verwandelt und solchermaßen verwandelt in seinem «Anderssein», seinem «Eigensten», in seiner eigenen «Zeit» wahrnehmbar wird und mitspricht. Der Ort eines Gedichts ist Stattfinden von Kommunikation, die Zeit des Gedichts ist deshalb die Gegenwart - Kommunikation ist immer aktualisierte Sprache. Die Aktualisierung des Gedichts überbrückt dabei temporal die Differenz zwischen Vergangenheit und Zukunft, lokal die Differenz zwischen dem bereits Statt-Gefundenen und dem Noch-Nicht-Statt-Gefundenen, der U-Topie und personal die Differenz zwischen Ich und Es, löscht aber diese Differenzen nicht aus.

- 8 Celans poetologische Konzeption folgt darin dem dialogischen Prinzip Martin Bubers. Kommunikation ist demzufolge ein «Sich-in-Beziehung-Setzen»: erst in der Kommunikation, d.h. in einer *Beziehung* stehend, nimmt der Mensch an der Wirklichkeit teil und damit an einem «Sein, das nicht bloß an ihm und nicht bloß außer ihm ist»: «Wo keine Teilnahme ist, ist keine Wirklichkeit.»<sup>18</sup> Ich und Du verwirklichen, d.h. konstituieren sich durch Teilnahme. Die Beziehung wird bestimmt als ein «Erwähltwerden und Erwählen, Passion und Aktion in einem» (B 78). Das Apriori, das Datum der Beziehung ist «das eingeborene Du» und erlebte Beziehungen sind nichts anderes als «Realisierungen des eingeborenen Du am begegnenden» (B 31). Beziehungskraft, so Buber, ist jene Kraft, «vermöge deren allein der Mensch im Geist leben kann». Geist aber ist Wort, «die Antwort des Menschen an sein Du» (B 41).

Je mächtiger die Antwort, um so mächtiger bindet sie das Du, bannt es zum Gegenstand. Nur das Schweigen zum Du, das Schweigen aller Zungen, das verschwiegene Harren im ungeformten, im ungeschiedenen, im vorzunglichen Wort läßt das Du frei, steht mit ihm in der Verhaltenheit, wo der Geist sich nicht kundgibt, sondern ist. Alle Antwort bindet das Du in die Eswelt ein. Das ist die Schwermut des Menschen, und das ist seine Größe (B/41, 42).

- 9 Die Ich-Du-Beziehung ist transitorisch. «Das einzelne Du muß, nach Ablauf des Beziehungsvorgangs, zu einem Es werden.» (B 37) Es muß, weil der Mensch zwiefältig ist, weil seine (religiöse) *conditio humana* durch «wesenhafte und unauflösbare Antinomik gekennzeichnet ist» (B 97), die sich als zwiefältige Haltung des Menschen gegenüber der Welt in eben den beiden Grundworten Ich-Es und Ich-Du ausspricht. Das Ich im Ich-Du ist qualitativ verschieden vom Ich des Grundwortes Ich-Es: «Der Mensch empfängt, und er empfängt nicht einen <Inhalt>, sondern eine Gegenwart, eine Gegenwart als Kraft», die zum einen «Verbundensein» und zum anderen «die unaussprechliche Bestätigung des Sinn [...] nicht eines Drüben, sondern unserer Welt» einschließt (B 111). Und wie «jede wirkliche Beziehung in der Welt [...] sich im Wechsel von Aktualität und Latenz [vollzieht]» - Latenz als das «Atemholen [!] der Aktualität, darin das Du präsent bleibt» (B 101), so bestimmt auch «die Wesentat der Kunst den Vorgang, in dem die Gestalt zum Werk wird. Das Gegenüber erfüllt sich durch die

Begegnung, es tritt durch sie in die Welt der Dinge ein, unendlich fortzuwirken, unendlich Es, aber auch unendlich wieder Du zu werden.» (B 18) Gegenwart – die Gegenwart des Gedichts zum Beispiel – entsteht nur dadurch, «daß das Du gegenwärtig wird», d.h. in der Beziehung und Kommunikation. Gegenwart ist «nicht das Flüchtige und Vorübergehende, sondern das Gegenwartende und Gegenwährende» (B 16/17), das «Immer-noch» (III/197), wohingegen die Welt des Es im Gewesensein besteht.

- 10 Die Dichotomie und Antinomie zwischen Kunst und Dichtung, die Celan in seiner Meridian-Rede problematisiert, entspricht den Grundworten Ich-Es und Ich-Du: die Welt des Es ist in der Dichtung die zum Kunstwerk gewordene, wahrgenommene Gestalt des Anderen; die Welt des Du als Begegnung mit dem Anderen ist der eigentliche dichterische Schöpfungsakt, der sowohl im Produktions- als auch im Rezeptionsereignis zu leisten ist: das Gespräch mit dem Anderen, das auch das Gedicht sein kann. Das «Gegenwort», «das Wort, das den <Draht> zerreißt» und das in der Wahrnehmung und Konzentration auf das Andere entsteht, ist bereits Kunst gewordene Dichtung, das die für die «Gegenwart des Menschlichen zeugende Majestät des Absurden» (III/190) ausspricht. In der Möglichkeit des Sich-Beziehens-Auf, die der Tat, das Gegenwort zu sprechen, vorausgeht, liegt die Freiheit des Menschen begründet. Sich-Beziehen-Auf bedeutet, sich und das Andere freizusetzen, ins Offene und Freie zu stellen; der Ort der Freiheit ist folglich die Utopie, das Leere, das Vakante, das Noch-zu-Besetzende, das «Weit-Draußen»-Sein<sup>19</sup>. Dieser Ort der Abgeschiedenheit, wo Entscheidung möglich ist, wo das Dogma der naturgesetzlichen Abfolge und der «uneingeschränkten Ursächlichkeit» – damit *auch* das Dogma historisch-kanonisierter Diskurse – unterlaufen und unterbrochen werden kann, ist der Ort des Richtungswechsels, der Umkehr, der Revolte – der Ort des Gegenwortes zum Beispiel. Hier folgt der Mensch nicht den Determinismen der Es-Welt, sondern seiner Bestimmung, seinem «Schicksal», dessen Grundstruktur die Differenz, das zwiefältige Ich ist. Dies ist der «Bereich der Subjektivität, darin das Ich seiner Verbundenheit und seiner Abgelöstheit in einem innewird» (B/66), der Bereich «artikulierte[r] Sprache, freigesetzt unter dem Zeichen einer zwar radikalen, aber gleichzeitig auch der ihr von der Sprache gezogenen Grenzen, der ihr von der Sprache erschlossenen Möglichkeiten eingedenk bleibenden Individuation» (III/197). Sinnlichkeit als die Möglichkeit temporärer Öffnung nach außen ist das notwendige Korrelat zur Individuation – Individuation als der autopoietische Akt des Sichabgrenzens auf dem Weg zur Identität –, d.h. die *creatio continua* der Eigen-, Selbst- und Personwerdung geschieht im Wechsel von Ich-Welt-Ver-bundenheit und Ich-Welt- Abgelöstheit, im Wechsel also von Ich-Du und Ich-Es. In der Beziehung als Teilnahme am Sein wird der Mensch seines zwiefältigen Seins gewahr. Entscheidend ist nicht, ob Celans «Fremde», «Andere» oder «ganz Andere» ein subjektimmanentes, weltimmanentes oder transzendentes Du meint, sondern daß sich in der Beziehung «Selbst», «Du», «Gott», «Gegenwort», «Eigenstes» oder «Fremdes» in seiner ambivalenten, unterschiedenen Struktur freisetzt. Diese Freisetzung geschieht nach Celan im pneumatischen Raum, in der artikulierten Sprache, in der «Tat» des Sprechens im Sinne des Gegensprechens, des Sichabgrenzens der Sprache von Sprache als determinierten Diskursen. Dichtung als Unterwegssein von Sprache wäre dann nichts anderes als sprachliche Individuation. Der Akt der Abgrenzung, der im Innenraum der Begegnung – im «Geheimnis der Begegnung» (III/198) – stattfindet, läßt ein Negativ im Außen zurück, eine Zäsur, einen Einschnitt, eine Unterbrechung, in welcher sich das menschliche Subjekt subjektiviert bzw. Dichtung im Sinne von Gegensprache sich konstituiert. Subjekt und Sprache sind

in diesen «Unterbrechungen» gleichermaßen auf dem Weg zu ihrer Identität, wobei die Identität des Subjekts, die Vollendung der Individuation im Tod bzw. im Selbst-Sein, die Identität der Sprache im Schweigen – Hölderlin nannte die Zäsur das «reine Wort» – erreicht wäre. Auf diesem Weg zur Identität sind Gedichte «Wege einer Stimme zu einem wahrzunehmenden Du», «Daseinsentwürfe vielleicht, ein Sichvorausschicken zu sich selbst [...], eine Art Heimkehr» (III/201). Existentiell wie sprachlich geschieht diese Ent-Wicklung in der Absurdität, in der Katastrophe – im Bewußtsein des «Vom-Endeher-auf-das-Ende-zu»<sup>20</sup> – in der immer wieder sich vollziehenden Umkehr, wo der «Himmel als Abgrund» (III/195) sich auftut und die Sprache sich als ein «Meridian», ein «über die beiden Pole in sich selbst Zurückkehrendes und dabei – heitererweise – sogar die Tropen Durchkreuzendes» erweist. (III/202)

- 11 Das Gegenwort, das «der für die Gegenwart des Menschlichen zeugenden Majestät des Absurden» (III/190) huldigt, ist aber nicht nur in diesem Sinne inhaltlich absurd, sondern auch formal in doppelter Hinsicht: es ist zum einen der «Ort, wo alle Tropen und Metaphern ad absurdum geführt werden», der U-Topos, wo Sprache und Kommunikation *letztlich* im Schweigen gelingt, zum anderen bleibt dieser Ort, will er realisiert werden, im Bereich der Kunst angesiedelt, d.h. er muß sich in der Kunst als Kunst – und Kunst ist Selbstvergessenheit (III/193) – freisetzen und somit das eigene Todesurteil fällen. (III/199) Das Gegenwort ist zwiefältig; die Dichtung Durchkreuzung von Sprache mit Sprache; sie ist Abkehr von und Rückkehr zur Kunst gleichermaßen. Die sprachlich-minimalistische «Engführung» des Gedichts ist deshalb der Versuch, das Gedicht auf der Schwelle von «Schweigen und Sprechen, zwischen dem *Nichts sagen* des Verstummens und der singulären Aphasie, und dem *Zu viel sagen* der Beredtheit»<sup>21</sup> anzusiedeln. Das Sprachereignis «Gegenwort» unterliegt folglich derselben Antinomie, der auch die menschliche Existenz unterworfen ist: es bildet sich in der Absenz von Sprache, nämlich in der Wahrnehmung, in der Atempause, in der Aktualität der Begegnung; es will auf der Artikulationsebene als Sprache jenseits von Sprache stattfinden, wird aber im Moment des Aussprechens bzw. Der Niederschrift notwendig zum Kunstwerk und sprachlichen Gegenstand. Die Kunst ist demnach der Tod der Dichtung. Die *conditio humana*, in der Zwiefältigkeit, im Wechsel von Ich-Es und Ich-Du existieren zu müssen – wobei dieser Wechsel ja nur die mikroskopische Struktur von Leben und Tod spiegelt, – ist auch die *conditio linguae poeticae*. Dieser Konzeption liegt ein weiteres Mal die apokalyptische Denkstruktur zugrunde: das Ende der Dichtung ermöglicht den Anfang der Kunst, aktualisierte Dichtung als Begegnung wiederum ist der Tod der Kunst. Die *catastrophé* setzt sich folglich konzentrisch vom pragmatischen Kontext bis in die Mikrostruktur des Textes, dieser Poetik und, wie zu zeigen sein wird, bis in Celans Dichtung, hinein fort. Diese Dichtung ist suizidär: sie beginnt am Ende und beendet sich selbst, indem sie zur Kunst wird. Die «Atemwende» veranschaulicht metonymisch genau diesen katastrophalen Prozeß des Werdens und Vergehens, dem die menschliche Existenz wie die Dichtung ausgesetzt sind.
- 12 Das absolute Gedicht, das es, wie Celan weiß, nicht gibt, würde sich am Zenit des Schweigens und damit am Nadir der Sprache ereignen. Solange aber die «Atempause» nicht eine endgültige ist, solange ist Dichtung notwendig gezwungen, sich als Kunstwort auszusprechen. «Schicksal» und «Richtung» der Dichtung ist immer das Ende, der Tod. Diesem Ende sind aber beide Aspekte der Apokalypse eingeschrieben: dem Ende der Dichtung in der Kunst liegt als immerwährende Latenz die Möglichkeit zugrunde, in der Begegnung mit einem Anderen wieder Dichtung zu werden.

Vielleicht ist das Gedicht von da her es selbst... und kann nun, auf diese kunst-lose, kunst-freie Weise, seine anderen Wege, also auch die Wege der Kunst gehen – wieder und wieder gehen? Vielleicht, (m/196)

- 13 «Von da her», von der existentiellen Katastrophe, vom «Abgrund» her ist das Gedicht es selbst, indem es die Absurdität der menschlichen Existenz ausspricht. Mit dieser Entscheidung, mit diesem «Schritt», die Apokalypse auszusprechen, begibt sich das Gedicht selbst in die Nähe des Verstummens, an den «Rand seiner selbst» (III/197). Dichtung ist Agonie: Todeskampf im Angesicht des Abgrundes und des Verstummens. Indem sie diesen Abgrund aufreißt, wird sie zur Tat, die das Versinken im Abgrund aufschiebt. Dichtung für Celan ist Schreiben vom Ende her auf das Ende zu. Das Ende als Anfang vom Ende also? Das absolute Ende, das Auffinden jenes Topos, der das Woher und Wohin des Menschen zur Antwort hätte, wird von Celan nicht näher bestimmt. Er ist der «U-Topos», dem das Ende in seiner absoluten Differenz eingeschrieben bleibt. Er ist als Möglichkeit eines Zusammentreffens des «ganz Anderen» «mit einem nicht allzu fernen, einem ganz nahen <anderen> denkbar – immer und wieder denkbar». (III/197) Dieses Zusammentreffen fände Statt, «wo der Geist [...] ist», im endgültigen Schweigen, in der endgültigen Unterbrechung, im Utopos als Telos und Tod der Dichtung. Das Paradox der Dichtung ist, daß sie vom Ende her zum Ende hin unterwegs ist und auf dieser «Wegstrecke» stets ihrem «kleinen Tod», den sie durch die Kunst erfährt, ausgesetzt ist, der sie wiederum ihr Sein verdankt. Die Hoffnung und Triebfeder des Gedichts ist sein Zur-Sprache-Kommen in der Begegnung mit dem Anderen; auf dieses «oft verzweifelte Gespräch», in dem das Wort trotz allem lebt, weil es *erlebt* wird, hält das Gedicht zu.

- 14 Das Gedicht «Die Posaunenstelle» (III/104) kann als poetische Explikation dieser Poetik des Endes gelesen werden<sup>22</sup>. Es hat folgenden Wortlaut :

DIE POSAUNENSTELLE  
 tief im glühenden  
 Leertext,  
 in Fackelhöhe,  
 im Zeitloch :  
 hör dich ein  
 mit dem Mund.

- 15 Das äußerst verdichtete und reduzierte Sprachcorpus, die ellipitische Syntax und die radikale Verkürzung stofflicher und motivischer Zusammenhänge, verleihen diesem Gedicht unmittelbar die Aura des Geheimnisvollen und Absurden. Gleichzeitig spielt das Gedicht mit dem Effekt des Wiedererkennens und Wiedererinnerns: die «fehler»hafte syntaktisch-grammatische Struktur verweist auf die Vollständigkeit und Funktionsweise logisch-rationaler Sprache, die dieses Gedicht unterläuft; ebenso ist der apokalyptisch-mythische Diskurs, dem einzelne Bilder dieses Gedichts entnommen sind, angedeutet und in seinen konnotativen Möglichkeiten mitgedacht, dabei aber gleichzeitig unterbrochen. Die produktive Bezugnahme auf diese sprachlich-strukturellen wie thematisch-mythischen Diskurse scheint kalkuliert zu sein: ihre Unterbrechung und Unterhöhlung sind erst möglich, wenn diese Diskurse in ihren logischen bzw. religiös-mythischen Zusammenhängen durch den Leser eingeholt und erinnert werden. Der Kontext, den die dechiffrierbaren Referenzen dieses Gedichts ins Gedächtnis des Lesers zurückrufen, bildet jenen historischpragmatischen, sprachlichen und motivischen Hintergrund, vor dem das Gedicht allererst als Gegenwort in Erscheinung treten kann. Zwei Redeweisen sind gleichsam in dieses Gedicht eingeschrieben, die einander kreuzen, sich begegnen und den Erscheinungs- und

Begegnungsort dieses Gedichts einräumen: das Gedicht tritt in die Dialogsituation mit dem Leser über seine lesund deutbaren Referenzen, über das Mitteilbare ein. Diese Referenzen koordinieren gleichsam den Raum, in dem das Gespräch zwischen Leser und Text stattfinden kann. Der Dialog – und sei er nur als Gestus, als Wink oder Händedruck verstanden – setzt eine Sequenz voraus, die dem Rezipienten eine Richtung weist. Im vorliegenden Gedicht ist dies die Bildsequenz, die dem Fundus der Bibel entnommen ist, die den Dialog «einrichtet» und deren narrativ-dramatischer Ablauf aufgrund ihrer Bildstärke und ihrer kanonischen Geltung überhaupt nicht verhindert werden kann. Indem das Gedicht die Erinnerung an die historisch-mythischen Erzählungen im Leser aktualisiert und seine Teilnahme an diesen (fiktiven) Ereignissen geradezu erzwingt, konstituiert es für diesen gleichsam die pragmatische Situation, in diesem Fall: die Situation der apokalyptischen Katastrophe. Anders ausgedrückt: will ein Gedicht mit all seiner Absurdität in den Dialog treten, d.h. will es mehr sein als ästhetizistischer, autoreferentieller Monolog, muß es Markierungen und Halterungen aufweisen, welche die Rekonstruktion eines Sinnzusammenhangs ermöglichen, vor dem sich das Absurde allererst ereignen kann. Der apokalyptische Diskurs, den dieses Gedicht aufruft, umschließt das mosaische Theophanieerlebnis am Berg Sinai und dessen kultische Vergegenwärtigung an *Rosh ha-Shana* ebenso wie die sieben Posaunen vor Jericho und die Offenbarung des Johannes auf der Insel Patmos<sup>23</sup>. Die Frage, die sich von hier aus stellt, betrifft das Verhältnis dieser dem Gedicht «eingedenken Daten», des historisch-religiösen Diskurses also, den das Gedicht durch seine Motivik in der Erinnerung auslöst, zum Gedicht selbst.

- 16 Auf allen Ebenen folgt das Gedicht einem binäroptionellen Prinzip: es ist typographisch und syntaktisch zweigeteilt, wobei jede Strophe aus jeweils einem Satz von unterschiedlicher Länge und konträrer Gewichtung der Wortarten besteht: während im ersten Satz die Nomina dominieren, sind es im zweiten die Verben; grammatisch entsteht die oppositionelle Struktur durch Ellipse des Verbs im ersten und des Subjekts im zweiten Satz: es entsteht jeweils ein grammatisches «Loch», das durch den jeweils anderen Satz zwar nicht inhaltlich, aber formal bzw. durch Erinnerung des logisch-konventionellen Sprachdiskurses aufgefüllt wird. Entsprechend impliziert die grammatische Leerstelle des Verbs in der ersten Strophe einen Modus des Verortetseins; ebenso verweist die Absenz eines Subjekts in der zweiten Strophe auf die Präsenz eines lyrischen Ich. Damit unterbricht das Gedicht auf dieser Ebene die Struktur der logischen Aussage, deren Vollständigkeit in einer Subjekt-Verb-Konstruktion bestehen würde; zugleich wird diese sprachliche Logik durch eben diese Unterbrechung (notwendig) erinnert. Die Auslassung des Verbs bedeutet zum einen, daß über den Modus der Position, also wie die Posaunenstelle in den angegebenen Örtlichkeiten anwesend ist, nichts ausgesagt ist, zum anderen wird dadurch auch die Zeit ausgesetzt: die Positionierung der Posaunenstelle kann vergangen, gegenwärtig und/oder zukünftig sein. Diese fehlenden Angaben können auch rückwirkend über die zweite Strophe nicht ersetzt werden, da sich hier der Modus des lyrischen Sprechens grundsätzlich ändert: der deskriptive Diskurs der ersten Strophe geht über in den imperativen Diskurs der zweiten. Hier gilt umgekehrt, daß die Auslassung des Subjekts in diesem Imperativsatz zwar indirekt auf ein «Ich» verweist, doch kann dieser personale Referent nicht näher bestimmt werden. Die Erinnerung an den historisch-religiösen Zusammenhang bietet zwar Möglichkeiten darüber, wie diese Leerstellen zu interpretieren wären, aber die Umkehrungsstruktur des Gedichts verweigert sich einer bestimmten Festlegung. Dennoch sind die Möglichkeiten, auf die das Gedicht verweist,

nicht beliebig: die Leerstellen, und dies gilt, wie wir im weiteren Verlauf der Interpretation sehen werden, auch für die Unbestimmtheitsstellen dieses Textes, verweisen zwar ins Leere, aber sie verweisen *richtungsweisend* ins Leere. Die Richtung, die das Gedicht einschlägt, resultiert aus der Über- und Durchkreuzung der beiden Redeweisen, die in dieses Gedicht eingeschrieben sind.

- 17 Wie läßt sich diese Richtung (in ihren Möglichkeiten) näher bestimmen? Die erste Strophe konstruiert einen Ort, der vertikal – also zwischen einer Tiefe («im [...] Leertext», «im Zeitloch») und einer Höhe («Fackelhöhe») – ausgerichtet ist. Die topographischen Angaben, welche die «Posaunenstelle», selbst ein Topos, situieren, sind dabei so zusammengesetzt, daß sie jeweils einen Gegenstand (Posaune, Text, Fackel) mit einer Raum- bzw. Zeitdimension (-stelle, Leer-, -höhe) bzw. im letzten Vers, eine Zeit und eine Raumdimension verbinden (Zeitloch). Durch die Verräumlichung der Zeit bzw. ihre Aufhebung in der Vertikalität des Raumes, wird die Zeitlosigkeit ein weiteres Mal sprachlich dargestellt. Die aussagekräftigen Toposangaben «Posaunenstelle» und «Fackelhöhe», die ihre Konkretetheit aus der Erinnerung des historisch-religiösen Diskurses gewinnen<sup>24</sup>, stellen das Gedicht zusätzlich in einen zeitlosen bzw. durch alle Zeiten hindurch gegenwärtigen Zusammenhang und erinnern darüberhinaus an die Aus-Sezung profaner Zeit im Inspirations- und Offenbarungsgeschehen. Die vertikale topographische Ausrichtung des Gedichts verbindet den Gedanken der Zeitlosigkeit mit einer Transzendenz, die als zeitloser, dauernder und wahrer Grund in der Tiefe des Seins, des Welttextes und damit der Immanenz, verwurzelt ist. Umgekehrt kann die Verlagerung des Transzendenten, auf das metonymisch durch die «Posaunenstelle» verwiesen wird, in der Tiefe des leeren Textes und des Zeitlochs auch als Negation im Sinne eines Nicht-Seins, eines Zu-Ende-Seins oder einer Seinsvergessenheit gedeutet werden. Diese Negation erfährt eine erste Relativierung durch das Adjektiv «glühend», das den Leertext näher bestimmt und dabei textimmanent auf das Glühen der «Fackel» vorausweist, zugleich ergibt sich über den Kontext der zweiten Strophe eine weitere biblische Referenz auf die Prophetenbücher des Alten Testaments und ein weiteres Mal auf die Johannesoffenbarung: so geschieht Jesajas Berufung durch Gott dadurch, daß ein Seraph mit einer «glühenden Kohle» in der Hand auf ihn zufliegt und damit den Mund des Propheten berührt. Der dadurch erwirkte kathartische Effekt ermöglicht Jesaja, sich der «Stimme des Herrn» zu überantworten. Ein ähnliches Initiationsritual durchläuft Ezechiel, der aufgefordert wird, eine Schriftrolle zu essen: «Du Menschenkind, iß, was du vor dir hast! Iß diese Schriftrolle und geh hin und rede zum Hause Israel!» (Ez 3, 1). Schließlich wird auch Johannes vor dem Blasen der siebten Posaune und damit vor dem Tag, an dem «auch das Geheimnis Gottes vollendet sein wird» (Offb. 10, 7) von «einer Stimme aus dem Himmel» aufgetragen, ein kleines Büchlein zu essen, wodurch er zu weiteren Weissagungen befähigt wird. Bereits hier wird deutlich, wie weit die durch einzelne Motivzitate des Gedichts provozierte Erinnerung reicht und wie sehr die Redeweisen des Gedichts und der zitierten und erinnerten narrativen Bibelsequenzen interdependieren: die Rekonstruktion der dem Gedicht eingeschriebenen Daten ermöglicht zugleich das Lesen und Interpretieren des Gedichts selbst<sup>25</sup>. Die «Geschichtlichkeit» des Gedichts<sup>26</sup> verschafft dem Leser gleichsam eine Lese- und Deutungskompetenz, mit welcher das Gedicht selbst dechiffriert werden kann. Dabei wird *zugleich* der rekonstruierte Diskurs dekonstruiert und destruiert, so daß das Gedicht als absurdes Gegenwort in Erscheinung treten kann. Beide Prozesse sind ineinander verschränkt, müssen aber auf dieser theoretischen Ebene getrennt

werden, um das angewandte produktive Verfahren sowie die hermeneutische Funktionsweise dieses Gedichts deutlich machen zu können. Wenn Celan sagt, er versuche «Erinnerung wachsen zu machen» und wenn er ferner *anamnesis* mit den Worten beschreibt: «Erst Wiederbegegnung macht die Begegnung zur... Begegnung», dann ist damit nichts anderes gemeint als dieser Wieder(ein)holungsprozeß, der durch die vom Gedicht freigesetzte Erinnerung geschieht. In der *anamnesis* wird der Raum frei, der Begegnung, Ent-Fremdung, Entscheidung und damit auch Umkehr ermöglicht. Das Gedicht schreibt sich von diesen anamnetischen Orten her und zugleich ist es die Suche nach jenem Ort, auf den es sich selbst projizieren kann. Ebenso unterliegen diesem Gedicht die erinnerten Subjekte («Stimme Gottes», «Engel», auch der implizite Autor des Gedichts, der für dessen Gesamtkonstruktion verantwortlich ist und von dem lyrischen Ich, das «Du» sagt, unterschieden werden muß etc.) und zugleich ist es die Konstituierung einer anderen Subjektivität. Die sinnliche Öffnung nach außen «Hör dich ein / mit dem Mund» hat vor der Niederschrift dieses Gedichts stattgefunden und die Individuation dieses Gedichts und seines Subjekts ermöglicht – ein Prozeß, den dieses poetologische Gedicht (erinnernd-wiederholend) thematisiert und der *ad infinitum* in der Rezeption dieses Gedichts wieder (ein-ge) holt, wiedererinnert wird. In diesem Sinne ist Celans Gedicht «Transzendentalpoesie»: es führt seine eigene Individuation als Text und als produktivschöpferisches und rezeptivwahrnehmendes Subjekt vor und setzt sich so von seinen Kontexten, Koautoren und -rezipienten frei, um Gegenwart zu sein, um sein «Eigenstes», seine Singularität auszusprechen. Anders ausgedrückt: die indexikalischen Zeichen brauchen den konventionellen Zeichen- und Realiakorpus, um ihre deiktische Funktion überhaupt «leisten» zu können. In diesem Sinne vermittelt «das apokalyptische Reden / Hören zwischen den archaischen Formen des inkorporierenden Kommunizierens (als *communio* gipfelnd im Eß-Akt eines verbalen Kannibalismus) und jenen bloß kommunizierenden Sprechens, das vornehmlich mit konventionellen, arbiträren Zeichen und typisierten Situationen operiert»<sup>27</sup>, wobei die «Posaunenstelle» jene archaischen Formen erinnert und wiederholt, die im Laufe ihrer (theologisch-kirchlichen) Rezeptionsgeschichte dem «bloß kommunizierenden Sprechen» in rituell erstarrten und «typisierten Situationen» preisgegeben wurden. Die Zerstörung dieses archaisch-mythischen Diskurses bedeutet – und darauf verweist das Gedicht ebenfalls – die in diesem Diskurs angekündigte Vernichtung der Welt. Der «Leertext» und das «Zeitloch» sind Versuche, die geschehene und immer noch geschehende Apokalypse als Offenbarung und deren Realisierung, konkreter: den Aspekt des Untergangs und der Vernichtung, *ex negativo* zu benennen. Isoliert man die sprachlichen Paradoxa «Leertext» und «Zeitloch» aus dem Kontext des Gedichts, so verweisen sie in ihrer Negativität auf alle Formen menschlicher Katastrophe: der «glühende Leertext» als Metonymie für eine zerstörte Welt, für das verbrannte Buch, für den versengten Geist und den toten Gott, aber auch Metonymie für die «Unlesbarkeit dieser Welt» durch den Menschen, für die Absurdität und Sinnlosigkeit dieses Textes, für die verzerrte und undeutbare Wirklichkeit, für gnostische Blindheit und Ignoranz – dies alles wiederum nur Metonymien für die im Grunde unsagbare physische, psychische und geistige Vernichtung des Humanen. Ebenso markiert das «Zeitloch» jene Schnittwunden der Geschichte, in denen Humanität in all ihren Manifestationen vergewaltigt und ausradiert wurde, jene Ereignisse, die die Evolution des Menschlichen grausam unterbrochen haben, und es bezeichnet zugleich jene Löcher im Gedächtnis der Menschheit, in denen diese Katastrophen der dauernden Verdrängung und Vergessenheit preisgegeben sind.

- 18 Der negativen Topologie und Topographie ist das Sein der Posaunenstelle im Sinne eines Existenzseins wie im Sinne eines ImRaum-Seins (Position) und In-der-Zeit-Seins gegenübergestellt. Die Präsenz dieses Positivums – es gibt *etwas* inmitten des Nichts von Raum und Zeit – ist gleichsam als Brandmarke und Siegel auf dem Grund des leeren Textes bzw. auf dem Grund einer unterbrochenen oder gar vollendeten Zeit eingraviert. In dieser Hinsicht erfüllt die «Posaunenstelle» eine mehrfache Funktion. Sie konnotiert, um dies vorwegzunehmen, den Inhalt wie den Diskurs apokalyptischer Rede. Als Siegel, das in den glühenden Leertext, ins Zeitloch eingraviert ist, kann die «Posaunenstelle» zum einen als das diese Negativität verursachende Prinzip gelesen werden: so wie das Einbrennen eines Zeichens eine Spur bzw. ein Loch auf dem Material hinterläßt, so hinterläßt die Posaunenstelle eine Leere im Text, ein Loch in der Zeit und bezeichnet somit den Aspekt des Untergangs, der Vernichtung bzw. der gewaltsamen autoritären Unterbrechung. Diese Negation kann eines «Um-zu» willen geschehen: wie das Ende als Mortalität (Endlichkeit und Tod) in den apokalyptischen Schriften dem Ende als Finalität (Zweck, Ziel und Vollendung) einer Verheißung (einer Offenbarung über die Etablierung der Gottesherrschaft auf Erden bzw. im Himmel) unterstellt ist, so kündigt auch in Celans Gedicht die «Posaunenstelle» ein Kommendes an<sup>28</sup>. Als Siegel ist die «Posaunenstelle» desweiteren Aufweis und Nachweis von Identität und Zugehörigkeit; das Siegel leistet die Grenzziehung zwischen Auserwählten und Verdammten: es besiegelt und verbürgt das Besiegelte im Namen und in der Zeugenschaft Gottes als rechtens. Auch hier erfüllt das Siegel eine anamnetische Funktion, indem es an die letzte Urheberinstanz erinnert, und eine projizierende Funktion als Verheißung dessen, was besiegelt wurde (z.B. die Möglichkeit, Gottes Rhetorik zu lesen und damit Sinn und Bedeutung zu erlangen). Schließlich ist das Siegel Zeichen der Zitation, eines InSpuren-Gehens: wo es sich eindrückt, wird der alte Text einer neuen Textur unterworfen, damit werden seine verblaßten Konturen erneuert und wieder lesbar<sup>29</sup>.
- 19 In diesem Zusammenhang erfahren auch der «Leertext» und das «Zeitloch» eine positive Konnotation. Der leere Text – sei es ein noch nicht geschriebener, ein noch nicht oder nicht mehr gelesener bzw. gedeuteter (kryptischer) Text –, wie die Zäsur der Zeit stellen jenen Raum dar, in dem sich Erinnerung und damit Begegnung ereignen kann. Sie werden zu Orten der Offenbarung, in denen sich das Vergessene (die Katastrophe ebenso wie die Verheißung) versammelt und sich in der Gegenwart eines menschlichen Subjekts in einer neuen und doch «tief» im Text immer schon eingeschriebenen bzw. eingesagten Sprache aktualisiert. Das Gedicht *Die Posaunenstelle* als Text, selbst Produkt dieser Begegnung und Versammlung, ebenso wie das ihn konstituierende und ihm eingeschriebene lyrische Subjekt gewinnen aus diesen erinnerten Kontexten auch ihre Legitimation. Die biblische Posaunenstelle in der Tiefe des Leer-Textes erinnert metonymisch und ex negativo Gott als Urheber und Grund aller Offenbarung und alles Offenbaren; der Posaunenklang als Aufforderung, sich in seinem Namen zu versammeln und sich für sein Wort empfänglich zu machen, tönt in diesem Gedicht fort und vergegenwärtigt – positiv – über den evozierten semantischen Kontext die Herkunft und die Autorität dessen, der es ermöglicht hat. Sprache wie die ihr zugrundeliegende Subjektivität partizipieren gleichermaßen an dieser göttlichen Autorschaft und Autorität, die zugleich die Garantie für die Wahrheit des Wortes übernimmt. Text und Subjekt des Textes inkarnieren sich aus diesem biblischen Kontext und vice versa. *Die Posaunenstelle* demonstriert seine *archäologische* Entstehungsweise; sein Dichter erweist sich als «Philologe einer Textkultur, die aus den

in die Erde eingegangenen und dort im biblischen Sinne gestorbenen früheren (Text-)Samen hervorwächst»<sup>30</sup>. Das archäopoietische Verfahren ist also umgekehrt immer auch ein «teleopoietisches»: dem erinnerten und ausgegrabenen Text – auch dies ein Akt der Re-Volte im Sinne eines Umpflügens – entspringt der neue Text, der sich wiederum in den Diskurs des apokalyptischen Abdrucks einpflanzt: Er partizipiert an diesem Diskurs und schreibt ihn zugleich weiter, indem er einem neuen Text, diesem Gedicht, und einer neuen Offenbarung stattgibt. Diese Offenbarung hat die imperativische Struktur eines Gebots: «Hör dich ein / mit dem Mund». Der Appell, sich einzuhören, evoziert für den Leser dieser Verse erstmals die Posaunenstelle als Klang. Dieses akustische Siegel erinnert und wiederholt die Funktionen der Posaunenstelle als sichtbare Gravur auf einer rein klanglichtonalen, außersprachlichen Ebene. Das Signal des Shofar, das in den Theophanieberichten des Alten und Neuen Testaments sowohl eine physische Versammlung (z.B. die Versammlung der Israeliten am Berg Sinai) als auch eine mentale Konzentration als Vorbereitung auf das (akustische und/oder optische) Erscheinen Gottes einleitet, durchtönt und durchbricht alle Textur und Zeit und erinnert jene Wahrheit Celans, die als «Dröhnen» «mitten ins Metapherngestöber» (H/89) unter die Menschen tritt. Negativ formuliert grenzt dieses Signal ebenfalls ab und aus: es trennt die alte und die erhoffte neue Zeit, die Bekennenden und die Ausgestoßenen, das wahre Wort von der geschwätzigsten Metapher usw. Es ist ein Zeichen der Unterbrechung und der Zäsur, das der Ankündigung des Neuen Raum gibt: wer ihm Folge leistet, setzt sich (zunächst der Ungewißheit) aus; er begegnet seinem (besiegelten) Schicksal und erlangt die Möglichkeit einer Umkehr<sup>31</sup>. Die Wende, die das Gedicht in dieser zweiten Strophe vornimmt, ist nach allem bisher Gesagten, bereits Antwort auf ein Gehörtes, vielleicht «nur» die Wiederholung des vernommenen Gebots für den Leser. Die Begegnung des lyrischen Ich mit sich, dem Anderen oder ganz Anderen ist dem Gebot «Hör dich ein / mit dem Mund» bereits vorausgegangen – vielleicht in der Zäsur des Gedichts, in der Leerzeile zwischen den Strophen oder irgendwo im Raum seiner Transtextualität (Genette). Es ist in diesem Sinne ein Zitat (Selbstoder Fremdzitat), das an den Rezipienten weitergegeben wird, und es erinnert zugleich die Produktionsbedingungen dieses Gedichts. Das Ohr und der Mund als die für die *Kommunikation* zwischen den Menschen und zwischen Mensch und Gott unerläßlichen Organe, begründen im Alten Testament die Auszeichnung des Menschen vor allen anderen Kreaturen. Erfolgen dort der Akt des Hörens und Redens (also die Anrufung des Menschen durch Gott und die Antwort des Menschen, in der er seine Bereitschaft erklärt, Gott zu gehorchen) sukzessive, fallen in Celans Gedicht Hören und Sprechen ineins. Der Mund und damit das Sprechen werden zum Instrument des Hörens. Berücksichtigt man ferner, daß der rezeptive Akt des Hörens gleichgesetzt werden kann mit dem des Lesens – so sind etwa bei Augustinus gehörte und gelesene Offenbarung Gottes analog – und der produktive Akt des Sprechens mit dem des Schreibens<sup>32</sup>, dann impliziert dieser Schlußappell die Verheißung, daß die zeitliche Differenz zwischen Vergangenheit und Zukunft, die personale Differenz zwischen Dichter und Leser, Schöpfer(gott) und (menschlichem) Geschöpf, zwischen Ich und Du sowie die «sachliche» Differenz zwischen Text als Literatur und Text als Welt sowie zwischen Wort und Ton überbrückt werden kann. Das Gebot des Gedichts – das im übrigen das negativ biblische «Du sollst nicht» ins Positive verkehrt – überträgt und überantwortet dem Leser damit gleichfalls eine Siegelfunktion: im erinnernden und projizierenden Tun, im Eingedenken der Daten und im Entwurf von Wirklichkeit Spur und Zeichen im Horizont dieser Verheißung zu sein, die letztlich das doppelte Ende –

im Sinne von Tod und Völlendung – des Menschen und damit auch der Dichtung meint. Obgleich das Gedicht diese Verheißung nicht ausspricht, ist sie doch in den Text richtungsweisend eingeschrieben: wie der Leser nicht umhin kann, den im Gedicht angelegten Spuren in die historischmythische Vergangenheit zu folgen, ist er auch angehalten, den prophetischmantischen Spuren in die Zukunft voranzugehen. Das Gedicht selbst demonstriert diese Umkehr als Übergang zu einem Dialog, der am Ende – dargestellt durch die deskriptiv-aper-sonale und in diesem Sinne tote Sprache – seinen Anfang nimmt, sich im Schweigen als Aussetzung von Sprache – repräsentiert durch die Leerzeile – sammelt und konstituiert und schließlich als appellatives Gegenwort die Kommunikation mit dem Du beginnt.

- 20 Der Ausruf, «hör dich ein/mit dem Mund», der selbst bereits Antwort auf einen Ausruf ist, stellt den toten Leertext mit all seinen erinnerbaren und utopisch imaginierbaren Sinnhorizonten ins Offene des lebendigen Gesprächs mit dem Leser. Das Gedicht, selbst Siegel und Posaunenecho, d.h. eingedenkes Datum und Gegenwort, setzt sich damit selbst aus: es gibt sich – als Datum – dem Leser mit dem Auftrag, den Prozeß des Fortschreibens und – Sprechens aufrechtzuerhalten. Das Gedicht vollendet sich durch die (erhoffte, ja geforderte) Antwort eines Du, das sein Angesprochenwerden durch dieses Gedicht in einer neuen Textur aufbewahrt, die zugleich sein Gegenwort ist. So kann das Gebot, «hör dich ein / mit dem Mund», letztlich auch die Inkorporierung, das Verschlingen dieses Gedichts selbst meinen. Das Gedicht setzt die Energie und den Raum für neue Offenbarungen frei und demonstriert damit die Notwendigkeit seines doppelten Endes als Vollendung im Tod.

---

## NOTES

1. – Eugen Drewermann: *Tiefenpsychologie und Exegese*, Bd. 2, S. 469.
2. – Eugen Drewermann: *Tiefenpsychologie und Exegese*, Bd. 2, S. 477.
3. – Aage A. Hansen-Löve: «Diskursapokalypsen: Endtexte und Textenden.» In: *Das Ende. Figuren einer Denkform*. [= *Poetik und Hermeneutik XVI*, S. 183-250], S. 188. Hervorhebungen im Original.
4. – «Das Pathos, das die apokalyptischen Bücher bis in all ihre Verästelungen hinein beherrscht, ist das der Erkenntnis. [...] Hier wird wirklich <eine vollständige Lehre der Weisheit geboten (Äth. Hen. 921), die mit ihrem Erkenntniswillen bis zu den Stufen des Thrones Gottes vorstößt, denn Apokalyptik ist Entschleierung der letzten Weltgeheimnisse.» (Gerhard von Rad: *Theologie des Alten Testaments*, Bd. II, München 1980, S. 318, 319).
5. – Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*, § 49.
6. – Gerhard von Rad: *Theologie des Alten Testaments*, S. 326.
7. – Paul Celan: *Gesammelte Werke* in 3 Bänden; alle folgenden Zitate beziehen sich auf diese Ausgabe; Band und Seitenzahl werden jeweils in Klammern angegeben.
8. – Paradigmatisches Datum ist für Celan der «20. Jänner», der Tag, an dem Büchners Lenz durch das Gebirge ging und sich wünschte, auf dem Kopf gehen zu können, und es ist der Tag, an dem die «Endlösung der Judenfrage» beschlossen wurde. Der «20. Jänner» steht stellvertretend für die vielen historischen Daten, an denen sich die Absurdität menschlichen Lebens unvermittelt

zeigt, wo der «Himmel als Abgrund» sich öffnet (III/194) und der Dichter «den Ort [s]einer eigenen Herkunft» verlor.

9. – Hansen-Löve: «Diskursapokalypsen», S. 216.

10. – Otto Lorenz, «Gedichte nach Auschwitz oder: Die Perspektive der Opfer.» In: *Bestandsaufnahme Gegenwartsliteratur* (= Text + Kritik Sonderband), hg.v. H. L. Arnold, München 1988, S. 35-53, hier S. 39.

11. – Hansen-Löve, «Diskursapokalypsen», S. 189 u. 191. Nach Hansen-Löve entspricht das Index-Zeichen dem «Dritten Reich, jenem des maskulinen (Pneuma) oder femininen Geistes (gnostische Sophia) [...], der posthistorischen und postkulturellen Ära nach dem Ende der Zeiten und auch nach der Beendigung des Reiches des Sohnes und damit des institutionalisierten Christentums» (189 f.).

12. – Ausführlich dazu: Hans Walter Wolff: *Anthropologie des Alten Testaments*, München 1984, bes. S.57-67, hier, S. 67.

13. – Franz Rosenzweig: *Kleinere Schriften*, Berlin 1937, S. 12.

14. – Gershom Scholem: *Von der mystischen Gestalt der Gottheit. Studien zu Grundbegriffen der Kabbala*. Frankfurt / Main 1973, S. 242 u. 254. Celan hatte in seiner Ausgabe diese Passagen markiert.

15. – Scholem: *Von der mystischen Gestalt der Gottheit*, S. 8.

16. – Hansen-Löve: «Diskursapokalypsen», S. 192.

17. – Jacques Derrida: *Wie nicht sprechen. Verneinungen*, hrsg.v. Peter Engelmann [Aus dem Franz. von Hans-Dieter Gondek], Wien 1989, S. 75 u. 77.

18. – Martin Buber: *Das dialogische Prinzip*. Gerlingen 1994, S. 65. Im folgenden abgekürzt mit B plus Seitenzahl.

19. – Vgl. Buber, S. 54: In der Beziehung «stehen Ich und Du einander frei gegenüber, in einer Wechselwirkung, die in keine Ursächlichkeit einbezogen und von keiner tingiert ist; hier verbürgt sich dem Menschen die Freiheit seines und des Wesens. Nur wer Beziehung kennt und um die Gegenwart des Du weiß, ist sich zu entscheiden befähigt. Wer sich entscheidet, ist frei, weil er vor das Angesicht getreten ist.» Dieser Ort der Freiheit kann synonym als Ort der «radikalen In Frage-Stellung» gedeutet werden, zu dem «alle heutige Dichtung zurück muß, wenn sie weiterfragen will» (HI/192). Vgl. dazu auch H.G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Tübingen 1960, S. 368 f.

20. – Vgl. auch Philippe Lacoue-Labarthe: «Katastrophe». In: *Paul Celan*, hrsg.v. Werner Hamacher u. Winfried Menninghaus, Frankfurt / Main 1988, S. 31- 60: «Wenn der Ruf Luciles – die Dichtung – eigentlich das Eigentümliche des Menschen sagt, dann muß im Eigentümlichen, hier, das Eigene desveigenen Todes' gehört werden. Im Gegenwart, und genauer, im <Gegen> des Gegenworts, eröffnet sich die Möglichkeit des Todes, und in der Tat das, was Heidegger aufs Dasein bezogen, die 'eigenste Möglichkeit' nennt.» (41)

21. – Lacoue-Labarthe, S. 45.

22. – Zu weiteren Interpretationen dieses Gedichts vgl. Stéphane Moses : «Patterns of Negativity in Paul Celan's 'The Trumpet Place'.» In: *Languages of the Unsayable*, hrsg.v. Sanford Budick u. Wolfgang Iser, New York 1989, S. 209- 224; Bernhard Böschenstein: «Erste Notizen zu Celans letzten Gedichten.» In: *Paul Celan [= Text+Kritik 53/54; 1974]*, S. 56-57; Jean Bollack: «Die Posaunenstelle von Paul Celan.» In: *Celan-Jahrbuch 4/1991*, S. 39-53; Lydia Koelle: *Paul Celans pneumatisches Judentum*. Mainz 1997, S. 296-305; Pöggeler: «Sein und Nichts. Mystische Elemente bei Heidegger und Celan.» In: *Zu dir hin. Über mystische Lebenserfahrung*, S. 270-301.

23. – vgl. Ex 19,16; Jos 6 und Offb 8.

24. – Siehe Anmerkung 29; in Ex 20,15 ist die Theophanie durch Donner, Posaunenschall und Blitze begleitet; letztere übersetzt Buber als «Fackelngeleucht»; ebenso wirft, ehe die erste Posaune geblasen wird, ein Engel «glühende Kohlen» vom Himmel auf die Erde; «da begann es zu donnern und zu dröhnen, zu blitzen und zu beben» (Offb 8,5).

25. – Diese Rekonstruktion kann dabei nur fragmentarisch erfolgen: Die Assoziationen, die das Gedicht durch seine minimalistische Motivik provoziert, sind derart vielschichtig und vielstimmig, daß es unmöglich ist, sie einem einzigen Diskurs zuzuordnen. Bei allen Bestimmungsversuchen bleiben diese Motive im Gewirr ihrer historischmythischen Kontexte und erst recht im Hinblick auf ihre mögliche utopische Bedeutung unbestimmt. Unbestimmt, aber nicht leer und richtungslos! In diesem Sinne erkennt auch Derrida das Hauptmerkmal des apokalyptischen Diskurses darin, daß «man nicht mehr weiß, wer spricht oder wer schreibt», und er schließt daran die Frage: «Ist das Apokalyptische nicht eine transzendente Bedingung eines jeden Diskurses, selbst jeder Erfahrung, jeder Markierung oder jeder Spur?» Die «apokalyptisch» genannten Schriften wären dann nur «ein Beispiel, eine *exemplarische* Offenbarung dieser transzendentalen Struktur. In diesem Fall, wenn die Apokalypse offenbart, dann ist sie zuvor Offenbarung der Apokalypse, d.h. Selbstdarstellung der apokalyptischen Struktur der Sprache, der Schrift, der Erfahrung der Präsenz, sei es des Textes oder der Markierung im allgemeinen.» (Jacques Derrida: *Apokalypse*, hrsg.v. Peter Engelmann [Aus dem Franz. von Michael Wetzel], Graz, Wien 1985, S. 71 f.)

26. – Geschichtlichkeit meint hier den Rückgriff auf zumeist mythische Vorlagen, dessen sich alle apokalyptischen Dichter bedienen, um ihre eigene Zeit zu deuten. Mit diesem intertextuellen Rekursverfahren gibt der apokalyptische Autor zu verstehen, «daß die Geschichte in ihrer historischen Bedeutung sich selbst transzendiert in das Bild eines ewigen Dramas. Nicht das Historische also ist das Primäre an den apokalyptischen Visionen, sondern die mythische Bildebene ist der tragende Grund der endzeitlichen Geschichte; m.a.W.: die reale Geschichte ist nicht das Thema, sondern nur der Anlaß, um die entsprechenden Bilder auf den Plan zu rufen.» (Drewermann: *Tiefenpsychologie und Exegese*, Bd. 2, S. 549).

27. – Hansen-Löve: «Diskursapokalypsen», S. 192.

28. – Der Doppelpunkt am Ende der ersten Strophe symbolisiert diese zweifache Funktion der Unterbrechung und der adventistischen Ankündigung eines Zukünftigen.

29. – Alle diese Siegelfunktionen finden sich auch in der Johannesapokalypse, wo Ent- und Versiegelungsprozesse auf narrativer wie diskursiver Ebene eine entscheidende Rolle spielen. Eine detaillierte Analyse dieser Funktionen im Kontext von Erinnerung und Antizipation, Intertextualität und neuer Offenbarung, Initiation und Retardation, Siegel als Motiv und Siegel als Methode etc. ist nach wie vor ein Desiderat der theologischen bzw. literaturwissenschaftlichen Forschung.

30. – Hansen-Löve: «Diskursapokalypsen», S. 239; vgl. dazu Joh. 12,24.

31. – Der Schofar kündigt das Neue Jahr an, wird aber zugleich als Ruf Gottes zur Umkehr und Buße im Kontext von Yom Kippur gedeutet. Der englische Begriff für Buße und Sühne, «atonement», erinnert nicht nur den Ton («tone»), sondern auch die damit implizierte Aufforderung zur Umkehr im Sinne einer Begegnung und eines Einsseins mit Gott («at-one-ment»). Eine Versöhnung mit Gott kann aber nur nach einer Versöhnung der Menschen untereinander stattfinden.

32. – Vgl. Gershom Scholem: *Judaica 3*: «Für den Kabbalisten ist die Sprachmystik zugleich eine Mystik der Schrift. Jedes Sprechen ist in der geistigen Welt zugleich ein Schreiben, und jede Schrift ist potentielle Rede, die bestimmt ist, lautbar zu werden. [...] Der Buchstabe ist das Element der Weltsschrift. In dem fortdauernden Akt der Schöpfungssprache, die alle Dinge durchzieht, ist die Gottheit der einzige unendliche Redner, aber auch zugleich der urbildliche Schreiber, der sein Wort in seine erschaffenen Werke einsenkt.» (S. 35 u. 36).

---

## RÉSUMÉS

Paul Celan entwirft seine Dichtung nach der Katastrophe des Holocaust vom Ende her auf das Ende zu. Seine Poetik formuliert dabei den Anspruch, den er seinen Gedichten zugrundelegt: dieses Ende als singuläres Schicksal jedes Menschen und als kollektives Schicksal eines ganzen Volkes sprachlich aufzubewahren und der Daten, von denen sich diese Dichtung herschreibt, im erinnernden Wort eingedenk zu bleiben; zugleich versteht sich diese Dichtung als Unterwegs sein und als Sich voraus schicken zu sich selbst und damit zum «Fremden», zum «Anderen», zum «ganz Anderen». Der Raum, in dem Dichtung stattfindet, ist das «Gespräch», die Begegnung mit dem «Anderen», das sich in der «Atempause» und somit in der Absenz von Sprache konstituiert: nur in der konzentrierten Ausrichtung auf ein Anderes, wird dieses zum «Du» verwandelt und kann somit in seinem Anderssein zur Sprache kommen. Die Manifestation dieser Aus-Sprache des Anderen im Kunstwerk des Gedichts bedeutet bereits das Ende des Gesprächs und der Dichtung. Die Sprache ist folglich wie die menschliche Existenz einer zwiefältigen Seinsweise unterworfen, die Martin Buber in den beiden Grundworten Ich-Es und Ich-Du und Celan in der sprachlichen Dichotomie zwischen Dichtung und Kunst ausgesprochen haben. «Schicksal» und «Richtung» der humanen wie der sprachlichen Individuation ist letztlich das Ende als Tod, dem aber beide Aspekte der Apokalypse eingeschrieben sind: wie dem Ende des alten Menschen die Geburt des «neuen Menschen» folgen kann, so liegt auch dem Ende der Dichtung in der Kunst als immerwährende Latenz die Möglichkeit zugrunde, in der Begegnung mit dem Anderen wieder als Dichtung freigesetzt zu werden.

Paul Celan conçoit son œuvre poétique après la catastrophe de l'holocauste à partir de la fin et en direction de la fin. Sa poétique ambitionne de conserver dans la langue cette fin en tant que destin singulier de tout homme et destin collectif de tout un peuple et de garder dans le souvenir des mots la mémoire des dates historiques qui ont fait naître cette œuvre poétique; en même temps cette poésie est à comprendre comme cheminement et envoi anticipée vers soi-même, et donc vers « l'étranger », « l'autre », le « tout autre ». L'espace dans lequel se déploie la poésie, c'est la « conversation », la rencontre de l'autre, qui se constitue dans la « pause respiratoire » et donc dans l'absence de parole : ce n'est que l'orientation attentive vers un autre qui transforme celui-ci en « tu » et peut le faire advenir à la parole dans sa différence. La manifestation de cet être de parole de l'autre dans l'œuvre d'art du poème signifie déjà la fin de la conversation et de la poésie. En conséquence, la langue comme l'existence humaine sont soumises à l'ambiguïté de l'être, que M. Buber a exprimé dans les deux termes fondamentaux je-ça et je-tu, et Celan dans la dualité linguistique de la poésie et de l'art. La fin en tant que mort est finalement « destin » et « direction » de l'individuation humaine et linguistique. C'est en cela que la poétique de Celan suit la figure apocalyptique : au dualisme radical de l'anéantissement et du recommencement correspond la fin de la poésie dans l'art qui dans la rencontre avec l'autre recèle la possibilité de retrouver sa liberté comme poésie et conversation.