

Aus dem Paradies zur Hölle

Drei Eintrittswege zu Celans Gedicht *Eden*

*Gedichte, das sind auch Geschenke – Geschenke an die Aufmerksamen.
Paul Celan **

**Vera Petrovic Schön
C-Aufsatz, Lund 2006
Germanistisches Institut
Betreuerin: Angela Byrskog**

Inhalt

1	Einleitung	3
1.1	Untersuchungsgegenstand	3
1.2	Arbeitsmethode	4
1.3	Zielsetzung	4
2	Eintrittswege zur Celanschen Lyrik	5
2.1	Erste Stufe: <i>Werkimmanente Interpretation</i>	5
2.1.1	Werkimmanenz – <i>Methode</i>	6
2.2	Zweite Stufe: <i>Historisch-biographische Interpretation</i>	10
2.3	Dritte Stufe: <i>Psychoanalytische Interpretation</i>	10
2.3.1	Strukturelle Psychoanalyse: <i>Lacan</i>	11
3	Empirische Ergebnisse - <i>Eden</i>	12
3.1.	Erste Stufe: <i>Werkimmanente Interpretation</i>	13
3.2	Zweite Stufe: <i>Historisch-biographische Interpretation</i>	18
3.2.1	Paul Celan – <i>das Leben eines Dichters</i>	18
3.2.2	Paul Celan – <i>im Gefängnis der Sprache</i>	21
3.2.3	Historisch-Biographische Interpretation des Gedichtes	22
3.3	Dritte Stufe: <i>Psychoanalytische Interpretation</i>	25
4	Zusammenfassende Kommentare	28
	Literaturverzeichnis	29
	Internetadressen	30
Anhang		
A. Lebenslauf Paul Celans		
B. Eden – Metrik		

*Das Zitat stammt aus einem Brief an Hans Bender (Bender 1961: 86)

1. Einleitung

Das Schreiben eines Aufsatzes ist eine vielschichtige Beschäftigung, in der es möglichst viel innerhalb sehr festen Grenzen zu präsentieren gilt. Dazu kommt die manisch-depressive Wirkung dieser Arbeit: der Schritt zwischen etwas, das man fast Glückseligkeit nennen könnte, und reiner Misere, kann überraschend kurz sein. Eine engagierte Betreuung ist somit nicht nur für die Vollbringung eines Aufsatzes von Bedeutung, sie ist ebenso für die Zurechnungsfähigkeit der Studenten wichtig.

Frau Liz. Angela Byrskog hat mich auf der Spur gehalten, wenn ich auf dem Weg war, mich in den Labyrinthen der Literaturtheorien zu verirren. Außerdem hat sie viel positive Unterstützung geleistet; dafür möchte ich mich recht herzlich bedanken. Vielen Dank auch an Herrn Dr. Klaus Rossenbeck für die sprachgeschichtliche Entflechtung einiger Wörter.

1.1 Untersuchungsgegenstand

Paul Celan wurde früh als ein bedeutender Schriftsteller geschätzt, dem schon in den späten fünfziger Jahren Literaturpreise verliehen wurden (s. Anhang A). Sein Werk wurde jedoch von seinen Zeitgenossen als verschlossen, als hermetisch, gehalten; eine Meinung, die er aber selber nicht teilen konnte (Felstiner 1995:253).

In diesem Aufsatz wird der Versuch gemacht, einige mögliche Lesungen der Celanschen Lyrik anhand eines seiner späten Gedichte, *Eden*, anzudeuten. In dem theoretischen Teil des Aufsatzes werden drei verschiedene Interpretations-Methoden präsentiert (s.u.), danach folgt die empirische Applikation dieser Methoden, und schliesslich wird die Diskussion geführt, in wie fern die behandelten Techniken zu grösserem Verständnis geführt haben.

Da die *Werkimmanente Interpretation* eine sehr detaillierte Form der Analyse ist, nimmt sie dementsprechend viel Platz in dieser Arbeit auf; die *historisch-biographische* dagegen, hat keine eindeutig vorgegebene Arbeitsweise, somit wird sie nur in Kürze beschrieben. Die *Psychoanalyse* ist bekanntlich eine Wissenschaft an sich. Eine gänzliche Darstellung dieser Theorie würde den Rahmen dieser Arbeit völlig sprengen, deswegen ist nur das Nötigste zur Interpretierung des Gedichtes *Eden* erwähnt worden.

Die untersuchte Version des Gedichtes stammt aus Suhrkamps historisch-kritischer Ausgabe (Bücher 1994:12).

1.2 Arbeitsmethode

Die Welt der Literaturtheorien scheint „endlos“ zu sein. Da im folgenden drei verschiedene Theorien präsentiert werden, ist es am sinnvollsten, den Eintritt in die Lyrik Celans stufenweise vorzustellen. Natürlich könnte man sich nur mit einer der Theorien begnügen, dies wird jedoch selten gemacht. Beim Lesen des Sekundärmaterials konnte ich feststellen, daß es viel gebräuchlicher ist, zwei oder mehrere ergänzende Theorien für die Analyse eines Gedichtes zu verwenden. Durch diese Ergänzungen können Zusammenhänge, die sonst unsichtbar sind, ins Licht rücken.

Zuerst wird das, was ich „die erste Stufe“ nenne, diskutiert: d. H. ein genaues Lesen des Textes an sich - auch *Werkimmanente Interpretation* genannt. Die darauf folgende „zweite Stufe“ dient zur Erweiterung der Interpretation durch das Hinzufügen einer *historisch-biographischen* Perspektive, und in der „dritten Stufe“, hier durch die *Strukturelle Psychoanalyse* repräsentiert, wird die innere Struktur des Gedichtes analysiert.

Im ersten Teil des Aufsatzes werden diese Methoden, wie ich sie aus der Sekundärliteratur verstanden habe, vorgeführt; in dem empirischen Teil werden diese anschließend auf den lyrischen Stoff appliziert.

Der Umfang einer solchen Arbeit läßt eine ausführlichere Diskussion über die Theorien, und die daraus entstandenen empirischen Ergebnisse, nicht zu. Hier muß leider eine grobe und skizzenhafte Präsentation ausreichend sein.

Zum Schluß einige Bemerkungen über die Hinweise auf das Sekundärmaterial; auf die Sekundärliteratur wird laufend im Text hingewiesen, die Hinweisungen auf Internetquellen werden jedoch, der Länge mancher Internetadressen wegen, in Fußnoten dargestellt.

1.3 Zielsetzung

Die vorliegende Arbeit ist ein Versuch zu klären, ob Literaturtheorien zum grösseren Verständnis der Celanschen Lyrik beitragen können. Wird die Auswirkung durch die diskutierten Theorien beeinflusst? Kommen wir zu größerer Einsicht durch die Kombination mehrerer Theorien?

In der folgenden Arbeit bin ich von der Arbeitshypothese ausgegangen, daß dies der Fall ist. Ein weiteres Ziel ist, die Veranschaulichung solcher Theorien durch den empirischen Stoff.

2. Eintrittswege zur Celanschen Lyrik

Wie schon am Anfang erwähnt, ist die Vielfalt der Literaturtheorien fast überwältigend. Es gibt Theorien zu allen Aspekten eines Werkes: zum *Text*, zum *Autor*, zur Epoche, zum *Leser* und viel anderes mehr.

Jede der unten präsentierten Theorien könnte natürlich als eine einzelne Analyse-Methode verwendet werden, sie sind alle gleichrangig. Was sie unterscheidet, ist der Fokus der Analyse: Bei der *Werkimmanenten Interpretation* wird nur vom Text ausgegangen, bei der *Psychoanalyse* liegt der Schwerpunkt auf unbewußten seelischen Strukturen u.s.w. Es kann jedoch, aus Gründen einer vertieften Interpretation, bei der Analyse zweckmäßig sein, mehrere literaturwissenschaftliche Theorien zu kombinieren da eine Erscheinung, die aus unterschiedlichen Perspektiven betrachtet wird, an Tiefe gewinnt.

Um den Überblick beibehalten zu können, werden die ausgewählten Methoden und Theorien im folgenden stufenweise diskutiert, dies in der Hoffnung, daß jede s.g Stufe zu größerer Einsicht führen wird: zuerst wird eine Theorie präsentiert, die sich bloß mit dem Text an sich befaßt, die nächste – die historisch-biographische „Stufe“ – kann behilflich sein, wichtige Hintergründe zum Entstehen eines Werkes offenzulegen. Die letzte „Stufe“ bohrt in den tiefen Strukturen der menschlichen Psyche.

Es ist aber wichtig zu betonen, daß diese „Stufenkonstruktion“ eine ganz arbiträre ist; ihre einzige Funktion ist es, den Stoff in überschaubarer Art darzustellen.

2.1 Erste Stufe: *Werkimmanente Interpretation*

Die *Werkimmanente Interpretation* wurde in den 1950er und 1960er Jahren zu der dominierenden Strömung der deutschen Literaturwissenschaft¹. Dies ist auf die damalige zeitgeschichtliche Situation zurückzuführen; um „Dichtungs-Ideologie“ zu vermeiden - zu

¹ http://de.wikipedia.org/wiki/Werkimmanente_Interpretation
<http://www.uni-essen.de/einladung/Vorlesungen/hermeneutik/winterpret.htm>

jener Zeiten befanden sich sowohl bekennende Nazis, Mitläufer als auch Exilanten unter den deutschen Literaturwissenschaftlern - konzentrierten sich diese auf den Text *an sich*². Die Grundannahmen sind, daß der Text alles, was für das Verständnis nötig ist, enthält; die Befürworter sehen von jedem historischen, sozialen oder biographischen Kontext ab, und konzentrieren sich auf die formalen und ästhetischen Merkmale des Textes³.

2.1.1 Werkimmanenz – Methode

Die Methode der *Werkimmanenten Interpretation* konzentriert sich auf, und analysiert den Text durch, Fragen über die verschiedene Bausteine, die das Gedicht ausmachen. Unten werden die für *Eden* relevanten Gedichtskomponenten diskutiert; dabei wird sich diese Diskussion zum großen Teil auf die in Franks Buch (Frank 1991) besprochene Methode anlehnen.

Die erste Begegnung mit einem jeden gedruckten Gedicht ist immer visuell. Das erste, was dem Leser auffällt ist der *Aufbau*, d.h wie das *Druckbild* aussieht. Bei der Untersuchung des *Druckbildes* und des *Aufbaus* achtet man auf rein äußerliche Erscheinungen: aus wievielen *Zeilen* besteht das Gedicht, ist es geteilt - in welcher Art? Ein gegliedertes Gedicht kann entweder in *Strophen* oder *Abschnitte* aufgeteilt sein. In einem Gedicht, das aus echten *Strophen* besteht, hat jede Strophe dieselbe Zeilenanzahl; in jeder *Strophe* ist zudem die Anzahl an *Hebungen* (s. unten), und die *Reimordnung* (s. unten) identisch (Frank 1991:36). Glieder eines Gedichtes, die die oben genannten Kriterien nicht ausfüllen, nennt man *Abschnitte* (ibid.). Bei einer durchdachten Gedichtskomposition sollten sich die innere und äußere Gliederung des Gedichtes entsprechen (Frank 1991:37).

Bei einer optischen Untersuchung des Druckbildes wird auch nach eventuellen *Wiederholungen* (noch nicht im Bezug auf die semantische Rolle der Wörter!) gesucht. Kommen Wiederholungen vor (Frank 1991:104 ff)? Die Funktion der Wiederholungen ist oft eindeutig verstärkend, sie kann aber auch ein Mittel sein, um eventuelle Kontraste vorzuheben (Elleström 1999:34). Solche Blickpunkte können für die spätere Analyse des Gedichtes von Bedeutung sein dadurch, daß sie die Wichtigkeit einiger Textstellen betonen können.

Im nächsten Schritt der Analyse ist das *metrische Schema* festzulegen. Dies wird dadurch gemacht, daß die Betonung der Silben in den Wörtern geprüft wird: ist die Silbe betont, spricht man von einer *Hebung* [X], eine unbetonte Silbe heißt dementsprechend

² ibid.

³ http://www.teachsam.de/deutsch/d_schreibf/schr_schule/txtinterpr/txtinterpr_3_1_1.htm

Senkung [x] (Frank 1991:24). Einsilbige Wörter können sowohl als Hebung oder Senkung auftreten; in mehrsilbigen Wörtern soll die Hebung auf das Wurzelwort fallen (Frank 1991:25f).

Die Betonungsfolge solcher Hebungen und Senkungen setzt die Versfüße zusammen (Elleström 1999:34ff). In (1) werden einige häufig anzutreffende Versfüße verzeichnet (Frank 1999:26 f):

- (1) *Jambus*: x X
Trochäus: X x
Daktylus: X x x
Anapäst: x x X
Ampibrachys: x X x

In einer werkimmanenten Untersuchung werden weiter die Anzahl an Hebungen und die Länge der Verse geprüft, da dies für die spätere Bestimmung der Versart notwendig ist (Frank 1991:27 ff). Wenn kein deutliches Schema vorliegt, oder wenn es viele Abweichungen vom Schema gibt, was häufig in der modernen Lyrik vorkommt, nennt man dies *freie Verse* (Frank 1991: 28).

Unter *Metrik* fällt des Weiteren die eventuelle Teilung – *Zäsur* – innerhalb der Verse. Die *Zäsur* (2), die als eine kurze Pause im inneren der Zeile zu verstehen ist, teilt den Vers „oft in eine Auf- und Abbewegung“ (Frank 1991:29) und ist häufig durch ein Interpunktionszeichen feststellbar (Frank 1991:29).

- (2) *Der schnelle Tag ist hin, | die Nacht schwingt ihre Fahn*
 (von Gryphius, Beispiel nach Frank)

Darüberhinaus wird nach *Reimen* gesucht; in einem Gedicht, das in *freien Versen* komponiert ist, kann ein *Reim* Schwerpunkte im Text hervorheben⁴.

Nachdem der Text in Bezug auf äußerliche und formale Bestandteile untersucht worden ist, kann sich der Leser den inhaltlichen Aspekten des Stoffes zuwenden. Ein erster Schritt wäre dann eine Untersuchung der verwendeten Wörter, d.h. der *Wortwahl*. Dabei werden die Wörter *morphologisch* und *semantisch* strukturiert (Frank 1991:38 ff).

⁴ celan.project.de

Die *Wortwahl* des Gedichtes soll analysiert werden, dabei soll auch auf die Beschaffenheit der Wörter geachtet werden: sind es ungewöhnliche Wörter? Arbeitet der Autor mit *Neologismen* –d.h. eigen- oder neuerfundenen Wörtern? Kommt *Umgangssprache* vor? Treten veraltete Formen, s.g. *Archaismen*⁵, der Wörter vor (Frank 1991:38 ff)? Häufige Wiederholungen eines Wortes, entweder am Satz- oder Versanfang – eine s.g. *Anapher* – oder allgemein häufig wiederholte Wörter s.g. *Tautotes*⁶, können auf Schlüsselstellen des Textes deuten.

Im Anschluss an die Zergliederung der verschiedenen Wörter folgt der Vorgang, in welchem der Text auf *Bildlichkeit* untersucht wird (Frank 1991:80 ff). Gibt es sie überhaupt, und - wenn dies der Fall sein sollte - welche Art Bilder werden dargestellt? Liegt irgendeine Verbindung vor, d. h. stehen die Bilder in einem Verhältnis zu einander (Frank 1991:80 ff)?

Zwei wichtige Begriffe in diesem Zusammenhang sind *Metapher* und *Metonymie*. Mit *Metapher* ist eine Ausdrucksform gemeint, in der Gleichartigkeiten, oder innere Übereinstimmungen einer Erscheinung (Sachverhältnis) durch eine andere Erscheinung (Bildverhältnis) ausgetauscht werden⁷. „Das Wüstenschiff“, z.B. ist eine *Metapher* für die Kamele. In der *Metonymie* hingegen wird ein Ausdruck durch einen anderen ersetzt, der eine gewisse Relation zu dem allgemein verbreiteten Ausdruck einnimmt; eine Ursache kann mit deren Wirkung bezeichnet werden, das Ganze mit einem Teil, ein Stoff mit einem Gegenstand u.s.w.⁸. In der Phrase „Celan lesen“, ist „Celan“ eine *Metonymie* für die Celansche Lyrik.

Durch ein Studium des *Satzbaus* können weitere Informationen über das Gedicht eingeholt werden. Wenn die Verslänge und Satzlänge nicht übereinstimmen, und der Satz in der folgenden Verszeile seine Fortsetzung findet, spricht man von einem *Enjambement* (Überschreiten)⁹. Die zwei ersten Zeilen aus Celans Gedicht „Dein Blondschaten“ dienen als Beispiel (3) für dieses lyrische Stilmittel:

(3) *DEIN BLONDSCHATTEN, auf*
Schwimmtrense gezäumt,

Dieser Kunstgriff sorgt für eine Spannung zwischen Vers und Satz (Frank 1991:53), die Unruhe in das Gedicht bringen kann (Frank 1991:54).

⁵ http://www.vokabeln.de/v2_Literaturwiss_Lyrik.htm

⁶ *ibid.*

⁷ www.ne.se

⁸ *ibid.*

⁹ *ibid.*

Die *formalen Kriterien* zu einem vollständigen Satz sollen auch beachtet werden. Stimmt der *Satzbau* mit den konventionellen Regeln der Syntax überein? Wenn nicht: in wie fern existieren Abweichungen und welcher Art sind sie (Frank 1991:57 ff)? Werden *syntaktische Figuren* irgendeiner Art eingesetzt? Die *Ellipse* ist eine dieser Figuren: der Begriff bedeutet, daß Satzteile ausgelassen werden¹⁰: „Ende gut, alles gut!“ ist ein Beispiel für die *Ellipse*.

Der *Klang* des Gedichtes ist ein weiterer Untersuchungsgegenstand (Frank 1991:71 ff). Dabei wird auf den *Rhythmus* geachtet, der Text soll aber auch nach eventuellen *Phonologischen Stilfiguren* wie z. B *Alliteration*, *Assonanz* und *Konsonanz* geprüft werden. In einer *Alliteration* (4), beginnen Wörter mit demselben Anfangslaut, in der *Assonanz* bzw. *Konsonanz* liegen eine Häufung gleicher Vokale bzw. Konsonanten (5) vor¹¹. Beispiel (5) stellt eine Häufung sowohl der Vokale als auch der Konsonanten dar:

(4) *Verliebt, verlobt, verheiratet*

(5) *Zwischen zwei Zwetschgenzweigen zwinkern zwei Zwerge*¹²

Fragen zu *Zeit* und *Raum* des Gedichtes müssen auch beantwortet werden (Frank 1991:94 ff); wann und wo spielt sich das Gedicht ab?

Das letzte, das in dieser Darstellung der *Werkimmanenten Methode* besprochen wird, ist die *Perspektive* des Textes (Frank 1991:85 ff). Es ist wichtig festzustellen, wer der „Sprecher“ des Gedichtes ist, und ob er sich an jemanden wendet, d. h. gibt es ein „Du“ im Text, und kann es festgestellt werden wer dieses „Du“ ist?

Es gibt natürlich andere Einstiege zu dieser Art der Interpretation, man kann Fragen hinzufügen oder weglassen; gemeinsam jedoch ist die Betonung der *formalen Struktur* und die Konzentration auf den Text per se¹³.

¹⁰ http://www.vokabeln.de/v2_Literaturwiss_Lyrik.htm

¹¹ *ibid.*

¹² Beispiel aus: <http://www.mpe.mpg.de/~amueller/rhetorik.html#ass>

¹³ http://www.teachsam.de/deutsch/d_schreibf/schr_schule/txtinterpr/txtinterpr_3_1_2_1.htm
http://en.wikipedia.org/wiki/Explication_de_texte

2.2 Zweite Stufe: *Historisch-biographische Interpretation*

Die zweite Stufe der Interpretation und Analyse schliesst, wie oben erwähnt, die *äusseren Umstände*, die den Schriftsteller dazu bewegt haben können das Gedicht überhaupt zu schreiben, an das, was sich aus der ersten Interpretationsstufe ergeben hat¹⁴.

Der Lebenslauf des Schriftstellers wird hinzugezogen, aber auch spezifische geschichtliche, religiöse, soziale u.a Gegebenheiten, von denen man annehmen kann, daß sie die Entstehung, die Form und/oder den Inhalt des Textes beeinflusst haben können. Dadurch entsteht die Möglichkeit der Erläuterung von Themawahl und Textstellen, die sonst unverständlich oder undurchsichtig wirken können.

Eine vorgegebene Definition dieser Art der Interpretation ist schwer zu finden, da die inhaltlichen Aspekte dieser Interpretationsmethode weitgehend von den jeweiligen Literaturwissenschaftlern abhängig sind. In dem empirischen Teil des Aufsatzes werde ich mich hauptsächlich an eine Schilderung von Peter Szondi, der mit Celan befreundet war, anlehnen (Szondi 2003).

2.3 Dritte Stufe: *Psychoanalytische Interpretation*

Die *Psychoanalyse* wurde Ende des neunzehnten Jahrhunderts von dem österreichischen Arzt Sigmund Freud (1856-1939) als Mittel für die Diagnostizierung und als Therapie von Neurosen entwickelt¹⁵. Schon von Anfang an wurden Beispiele sowohl aus Märchen, Sagen als auch aus der Literatur, in die theoretischen Schriften der *Psychoanalyse* hineingezogen (Nylander 1986:9). Deswegen ist diese Theorie auch für den Literaturwissenschaftler als bedeutend erkannt worden. Diese Verflechtung zwischen Theorie und Literatur macht es sinnvoll, die *Psychoanalyse* als Interpretierungsmodell zu verwenden. Schon *Freud* hat unterschiedliche literarische Texte, z. B Shakespeares *Hamlet*, als analysanden abgehandelt (Nylander 1986:19).

¹⁴ http://www.uni-essen.de/literaturwissenschaft-aktiv/nullpunkt/rtf/becker_klage.rtf

¹⁵ <http://www.philosophenlexikon.de/freud.htm> und http://www.ne.se.ludwig.lub.lu.se/jsp/search/article.jsp?i_art_id=174968&i_word=freud

2.3.1 Strukturelle Psychoanalyse: Lacan

„...das Unbewußte ist strukturiert wie eine Sprache“

Jaques Lacan (Bogdal 1990:57)

Wie auch Freud hat sich der französische Psychoanalytiker *Jaques Lacan* (1901-1981) mit der *Psychoanalyse* beschäftigt. Es gibt eine Vielfalt von Aspekten der Lacanschen *Strukturellen Psychoanalyse*; im Folgenden werden nur diejenigen diskutiert, die für den empirischen Teil des Aufsatzes von Bedeutung sind.

In den frühen Entwicklungsphasen kann das Kind zwischen sich selbst – *Subjekt* - und der Umwelt – *Objekt* - keine Grenze ziehen; das Kind lebt in einer paradiesischen Symbiose mit der Mutter und ist für sein Überleben und für die Befriedigung seiner Bedürfnisse völlig von der Mutter abhängig. Diesen Zustand nennt Lacan das *Imaginäre*. Im Alter von 6-18 Monaten glaubt das Kind sich selbst im Spiegel zu erkennen. Von jetzt an formt es sein Ich – „in einem Akt der Entfremdung und Verkennung“ (Bogdal 1990:58) – nach diesem Bild, mit dem es sich gleichzeitig identifiziert, und sich als jemanden *anderen* auffasst (ibid.59). Während das Kind aufwächst, kommt es immer wieder zu solchen imaginären Identifikationen mit anderen Objekten, wodurch sich das *Ego* des Kindes aufbaut.

In diesem Stadium kennt das Kind eigentlich nur ein duales Verhältnis: das *Ich* und den *Anderen*. Dies wird jedoch mit dem Einstieg des *Vaters* in die Beziehung durchbrochen. Der *Vater* repräsentiert das, was Lacan *das Gesetz* nennt, er steht u.a für die allgemein geltenden Regeln in der Gesellschaft; ein Bruch gegen irgendeine dieser Normen (ibid:134) führt zur *symbolischen Kastration*.

Durch den Einstieg *des Anderen* wird die Relation des Kindes zur Mutter gestört, das Kind muß einsehen, daß es nur ein Teil eines grösseren sozialen Kontextes ist, somit treibt *Der Andere* dieses *Begehren* des Kindes in das *Unbewusste*. Fortan muss sich das Kind der symbolischen Ordnung der Sprache unterwerfen und bedienen, um seine "*Bedürfnisse*" als "*Verlangen*" verbalisieren zu können (Nylander 1986:73).

Ein weiterer Grund für den Bruch der oben beschriebenen Verbindung zwischen Mutter und Kind, ist die Erkennung des Kindes, daß die Mutter ein Begehren nach dem *Vater* hegt. Dadurch wird der *Phallus* zum *Symbol* dessen, was das Kind braucht, um sich „*das Paradies weiterhin sichern zu können*“ (Bogdal 1990:60).

Soweit sind deutliche Ähnlichkeiten mit der Freudschen Psychoanalyse zu erkennen. Das was *Lacan* hinzugefügt hat, ist die *linguistische, strukturelle* Perspektive.

Die Sprache befindet sich, so *Lacan*, in dem *Unbewussten*, das gleich einer Sprache strukturiert ist (Bogdal 1990:61). Diese Struktur hat er dem belgischen Sprachwissenschaftler *Ferdinand de Saussure* entnommen. *Linguistik* und ihre Unterabteilung die *Semiotik*, d. h die allgemeine Lehre von den *Zeichen*, sind somit wichtige Bestandteilen der Lacanschen Theoriebildung. *Germinal Čivikov* definiert *Zeichen* als etwas, das sich auf etwas anderes beruft (Čivikov 1984:120). Hier kann man sich von zwei Grundbegriffen Saussures bedienen: es geht um die Begriffe *Signifikant* und *Signifikat*. Der erste Begriff steht bei *Lacan* für den *Zeichenkörper*, der zweite für das *Vorstellungsschema* (Bogdal 1990:57).

Lacan hebt die Bedeutung des *Signifikants* vor, wobei er den *Signifikat* auf das verlorene Objekt oder auch den imaginären *Phallus*, der ins *Unbewusste* verdrängt worden ist, bezieht (ibid:61). Das *Signifikat* entsteht erst aus der Aktion der *Signifikanten*; er ist nicht gegeben sondern wird produziert (Bogdal 1990:61).

In diesem Zusammenhang arbeitete *Lacan* mit den oben erwähnten, wichtigen Termini: *Metapher* und *Metonymie*. Die *Metapher* versteht *Lacan* als die Bewegung der Ersetzung eines *Signifikanten* durch einen anderen *Signifikanten*, wobei der Effekt eines *Signifikats* entstehen kann, der *Signifikant* erhält eine Bedeutung. *Metonymie* sieht er als einen Weg, um die Zensur zu umgehen: d.h *Signifikant* und *Signifikat* lösen sich von einander ab, und ein *Signifikant* kann für einen anderen stehen (*Metapher*) bzw. ein *Signifikant* von einem benachbarten ersetzt werden (*Metonymie*), um die Zensur umgehen zu können (Bogdal 1990:61f).

Die Literatur ist, gemäß *Lacan*, eine *Letteratur*¹⁶, eine Zeichenaussage (Bogdal 1990:63). Der *Signifikant* bezieht sich auf das verlorene *Objekt*, infolgedessen stellt der literarische Text ein *Symbol* für die Abwesenheit des Vaters dar (Nylander 1986:84).

3. Empirische Ergebnisse – *Eden*

Das Gedicht *Eden* ist unter vielen Namen bekannt worden; am Anfang war es *Berlin, December, 22/23, 1967* bennant, später änderte *Celan* den Titel zu *Wintergedicht* bis es schliesslich als *Du liegst...* oder auch *Eden* bekannt wurde. Das Gedicht ist eines der wenigen Gedichte aus der Sammlung *Schneepart*, das noch zu *Celans* Lebzeit veröffentlicht wurde (in *Hommage für Peter Huchel, zum 3. April 1968*).

¹⁶ *Lettre* französisch für *Buchstabe* und *Brief*

3.1 Erste Stufe – Werkimmanente Interpretation

Das Gedicht *Eden*¹⁷ (6) besteht aus 14 Zeilen, die in fünf *Gliederungen* aufgeteilt sind:

(6) *DU LIEGST im großen Gelausche,
umbuscht, umflockt.*

*Geh du zur Spree, geh zur Havel,
geh zu den Fleischerhaken,
zu den roten Äpfelstaken
aus Schweden –*

*Es kommt der Tisch mit den Gaben,
er biegt um ein Eden –*

*Der Mann ward zum Sieb, die Frau
mußte schwimmen, die Sau,
für sich, für keinen, für jeden –*

*Der Landwehrkanal wird nicht rauschen.
Nichts*

stockt.

Da die Gliederungen eine unterschiedliche Anzahl Zeilen enthalten, und die Länge der Verszeilen und Anzahl an *Hebungen* variieren, ist hier von *Abschnitten* und nicht *Strophen* die Rede.

Die verschiedenen Glieder sind nicht allein wegen dem Abstand zu einander erkennbar, sondern auch weil jedes Glied mit einem Großbuchstaben beginnt. Daß die drei mittleren Glieder des Gedichtes irgendwie zusammengehören müssen, wird vom *Druckbild* aus deutlich, da alle drei mit einem *Gedankenstrich* (-) enden. Das letzte Wort im Gedicht, „*stockt*“, ist besonders hervorgehoben durch die verschobene Platzierung auf eine eigene Zeile.

In dem zweiten Abschnitt des Gedichtes sind drei *Wiederholungen* zu finden (7), des Weiteren können die drei oben genannten *Gedankenstriche* (8) als solche erkannt werden, wie

¹⁷ nach Büchers historisch-kritischer Ausgabe

auch die dreifache *Wiederholung* des Wortes „für“. Im Beispiel (6) handelt es sich sowohl um eine *Anapher* als auch um einen *Tautotes*, im Beispiel (8) nur um den letzteren.

(7) *Geh du zur Spree, geh zur Havel,
geh zu den Fleischerhaken*

(8) *aus Schweden –
er biegt um ein Eden –
für sich, für keinen, für jeden –*

Die Hervorhebung, die in Beispiel (7) sichtbar wird, bekommt eine weitere Betonung durch die Erscheinung des Wortes „Eden“ direkt vor allen drei Gedankenstrichen: *Schweden, Eden, jeden*. Dies deutet auf die Wichtigkeit dieses Wortes hin.

Wiederholungen sind oft Ausdrücke eines zentralen Gedanken in einem Gedicht, sie sind „ein Mittel der Emphase“¹⁸

Die nächste Aufgabe der Analyse ist es festzustellen, wie das *metrische Schema* aussieht.

Wie schon erwähnt, kommen keine echten *Strophen* in diesem Gedicht vor; es ist ein modernes Stück Text. Auch die *Metrik* herauszufinden, kann problematisch sein, da einsilbige Wörter nicht eindeutig als *Hebungen* oder *Senkungen* einzuordnen sind (s. S. 8), und 43 von 60 Wörtern im Gedicht einsilbig sind.

Ein Versuch, die Versfüße zu identifizieren (s. Anhang B), ergibt kein formales, regelmäßiges Schema. Das Gedicht kombiniert verschiedene Versfüße, im Beispiel (9) werden einige davon illustriert, darunter auch den von *Celan* oft benutzten *Ampibrachys*¹⁹.

(9) <i>Versfuß:</i>	<i>Beispiel:</i>
<i>Jambus</i>	<i>umbuscht, umflockt</i>
<i>Ampibrachys</i>	<i>Gelausche, aus Schweden</i>
<i>Daktylus</i>	<i>Geh du zur, geh zu den</i>
<i>Trochäus</i>	<i>roten, Äppel</i>

¹⁸ <http://users.iafrica.com/h/hornpet/Celan-Phd-Ab.htm>

¹⁹ *ibid.*

Diese Vielfalt an Versfüße deutet darauf hin, daß das Gedicht in *freien Versen* geschrieben ist. Die Verwendung mehrerer Versfüße im Gedicht kann ein Versuch sein, Ordnung zu schaffen²⁰. Darüber wird in der dritten Stufe dieser Arbeit weiter die Rede sein.

Celan arbeitete in diesem Gedicht mit der *Zäsur* [|] . Dieses Stilmittel ist im *Eden* fünfmal zu finden: je einmal in den ersten zwei *Abschnitten* und viermal im vierten Abschnitt:

(10) *umbuscht, | umflockt*
Geh du zur Spree, | geh zur Havel
Der Mann ward zum Sieb, | die Frau
für sich, | für keinen, | für jeden

Die zentrale Rolle des zweiten Abschnittes und die letzte Zeile des vorletzten Abschnittes wird somit weiter betont. Diese beide Abschnitte werden mit dem dritten Abschnitt durch einen *Reim* verbunden: das schon in der Diskussion über den *Aufbau* des Gedichtes erwähnte Trio *Schweden, Eden, jeden*.

Es kommen zwei weitere *Reime* vor: *Fleischerhaken / Äppelstaken*, der den *Kontrast* zwischen den beiden Wörtern verdeutlicht und *Frau / Sau*, diesmal um die *Zusammengehörigkeit* zu unterstreichen, d.h *Sau* bezieht sich auf *Frau*. Diese *Reime* machen somit den Leser darauf aufmerksam, daß es eine Relation zwischen den gereimten Wörtern gibt. Der letzte – oder vielleicht erste - *Reim* verbindet den ersten Abschnitt des Gedichtes mit der letzten Zeile: *-flockt / stockt*.

Eden ist kein langes Gedicht. Es besteht aus 60 Wörtern, von denen die meisten zum allgemeinen Wortschatz gehören - die *Wortwahl* des Gedichtes erzeugt somit nur wenige Unklarheiten. Die Sprachebene ist im Großen und Ganzen als Standardsprache einzustufen, es gibt jedoch Ausnahmen.

Das Wort *Gelausche* scheint ein vom Lyriker erfundener *Neologismus* zu sein. Beim googeln des Wortes ergeben sich 191 Treffer, die sich alle entweder auf *Celan* beziehen, oder vom Zeitpunkt nach der Entstehung des Gedichtes datieren. Das Wort ist weiter weder auf der Duden-homepage, noch im Duden Universalwörterbuch zu finden²¹. Die direkt darauf folgenden ungewöhnlichen Wörter *umbuscht* und *umflockt* sind aber schon früher belegt.

²⁰ *ibid.*

²¹ <http://www.duden.de/index2.html?service/newsletterarchiv/archiv/2001/010420.html>

Umbuscht ist schon in *Goethes Faust II* zu finden, *umflockt* ist in der Erzählung *Papst und Kaiser im Dorf* (1924), von dem schweizer Schriftsteller *Heinrich Federer* belegt²².

Außer den beiden erwähnten Adjektiven *umbuscht* und *umflockt* kommt nur noch ein anderes Adjektiv im Gedicht vor: *rot*. Das Wort worauf sich die Farbe *rot* bezieht – *Äppelstaken* - ist höchst wahrscheinlich ein von *Celan* erfundener *Neologismus* zusammengesetzt aus den schwedischen Wörtern *Äpple* und *ljusstake* , d. h Kerzenhalter (Szondi 2003:86).

Das Wort *ward* - ein *Archaismus* - fällt auch in die Augen; die gängliche Form wäre *wurde*. Die Wahl des Wortes hängt jedoch mit Sicherheit vom Rhythmus ab. Eine Zeile weiter unten ist das Wort *Sau* zu finden. Der Gebrauch dieses Wortes, das sich auf *die Frau* bezieht, macht einen unerwartet derben Eindruck, diese *Wortwahl* kann aber ohne die *biographisch-historische Interpretation* nicht verstanden werden.

Wenn man alleine vom Text ausgeht, findet man nur eine Figur der *Bildlichkeit* (11), die als eine *Metapher* zu identifizieren ist:

(11) *Es kommt der Tisch mit den Gaben*

Die meisten Zentraleuropäer würden dies mit der Sitte, Weihnachtsgeschenke auf einen Tisch zu legen verbinden, demnach ist *der Tisch mit den Gaben* eine Metapher für Weihnachten. Auch die Zeile *Der Mann ward zum Sieb* sieht nach einer Metapher aus, das Bild ist aber ohne einen weiteren Kontext schwer einzuordnen und zu verstehen.

Nachdem der Text auf *Wortwahl* untersucht worden ist, erfolgt eine Analyse des *Satzbaus*. Das Gedicht enthält drei Sätze, die den Kriterien für einen *Satz* erfüllen²³, d.h. sie sind komplexe Einheiten, die ein *finites Verb* und ein *Subjekt* enthalten, und *abgeschlossen* sind (12-14):

(12) *Du liegst im großen Gelausche, umbuscht, umflockt.*

(13) *Der Landwehrkanal wird nicht rauschen.*

(14) *Nichts stockt.*

In (12), nach dem ersten Kommazeichen, sind Satzteile ausgelassen worden, *Celan* hat die stilistische Konstruktion der *Ellipse* benutzt. Eine Erklärung dafür wäre möglicherweise, daß

²² <http://gutenberg.spiegel.de>

²³ 5. Sprachwissenschaftliche Vorlesung , B-Stufe, Sommersemester 2006

die Ellipse die schöne *Assonanz* (s. S. 9) erlaubt. Eine andere könnte die Zersplitterung als Kontrast zum beruhigenden Satz „*Du liegst im großen Gelausche*“ sein.

Der vierte Abschnitt des Gedichtes, Beispiel (15), beinhaltet das einzige *Enjambement* des Textes

(15) *Der Mann ward zum Sieb, die Frau
mußte schwimmen, die Sau*

Diese Überschreitung und Nichtbeachtung der Verszeilen sorgt teils für Spannung und Elastizität im Text, bringt aber auch Unruhe und – möglicherweise – Unordnung hervor.

Klang und *Rhythmus* sind wichtige Bestandteile der Celanschen Lyrik. Dazu trägt die Verwendung der *Alliteration*, *Assonanz* und *Konsonanz* bei (16-18). Unten werden diese Stilmittel mit Beispielen aus dem Gedicht illustriert:

(16) *Alliteration: großen Gelausche*

(17) *Assonanz: umbuscht, umflockt*

(18) *Konsonanz: mußte schwimmen, die Sau*

Im Gedicht kommt keine konkrete Zeitangabe vor, *wir* wissen, daß es zuerst *Berlin, December, 22/23, 1967* benannt wurde, dieser Titel wurde jedoch später von *Celan* gestrichen. Trotzdem ergibt sich aus dem Text, daß es sich um Weihnachten abspielt; darauf deuten das Wort *umflockt* und die Metapher *der Tisch mit den Gaben*. Das Gedicht räumlich einzuordnen, ist aber einfacher. In dem Text wird jemand aufgefordert sich zur *Havel* und zur *Spree* zu begeben. Auch der *Landwehrkanal* wird erwähnt. Da sich alle diese drei Wasserläufe in Berlin befinden, spielt es sich mit Sicherheit in Berlin ab.

Die *Perspektive* des Textes ist ein bißchen problematisch festzustellen. Es wird ein „*Du*“ direkt am Anfang angesprochen, jedoch ohne weitere Angaben oder Hinweise, die eine Identifizierung des „*Du*“ ermöglichen.

Damit ist die *werkimmanente Interpretation* durchgeführt. Um weitergehen zu können ist es wichtig, die bisherigen Ergebnissen zusammenzufassen: Die Stilmittel in allen Abschnitten, vor allem jedoch in dem mittleren Teil des Textes, sowie auch - durch die ungewöhnliche Platzierung – das letzte Wort des Gedichtes, dienen als Hervorhebung einiger Schlüsselstellen im Gedicht. Einige dieser stilistischen Figuren haben auch andere

Funktionen, sie werden z.B dem *Rhythmus* wegen verwendet. Weiter wurde geklärt, wann und wo sich das Gedicht abspielt, die Frage nach der Identität des „Du“ ist aber noch zu klären.

3.2 Zweite Stufe – Historisch-biographische Interpretation

In der zweiten Interpretationsstufe werden bekannte Tatsachen, die zum Verständnis des Gedichtes beitragen können, präsentiert. Aus der *werkimmanenten Interpretation* haben sich zwar viele Zugangswinkel ergeben, dennoch sind mehrere Textstellen ohne die *historisch-biographische Interpretation* noch undurchsichtig.

Paul Celans Leben und Werk waren durchgehend von seinen Erfahrungen aus dem zweiten Weltkrieg geprägt²⁴. Aufgrund dessen wird die folgende Interpretation mit einer Schilderung seines Lebens anfangen. Danach folgt eine Diskussion über Celans Verhältnis zu der Deutschen Sprache. Die Analyse wird mit einer Darstellung der Ereignisse beim Entstehen des Gedichtes *Eden* und deren Bedeutung für das Verständnis des Textes beendet.

3.2.1 Paul Celan - das Leben eines Dichters

Der rumänische Lyriker Paul Antschel (besser bekannt als *Paul Celan*), wurde am 23. November 1920 in Czernowitz, Bukowina (heute Černivcy in der Ukraine), als einziger Sohn rumänischer Juden geboren. Die Bukowina war bis 1918 ein Teil des Habsburger Reiches, sie fiel aber nach dem Zerfall des KuK Österreich Rumänien zu²⁵. Zu diesen Zeiten war die Bukowina ein kulturell bedeutender Vielvölkerstaat: dort lebten Ukrainer, Rumänen, Deutsche, Schwaben und Juden nebeneinander (Felstiner 1995:6); die Hälfte der Bevölkerung in Cernowitz waren Juden²⁶ bis zur Besetzung durch die Nazis.

Paul Celans Kindheit war dementsprechend von dieser Mannigfaltigkeit beeinflusst; zu Hause wurde Deutsch gesprochen, in der Schule lernte er Rumänisch; er verstand auch Jiddisch, obwohl er vor dem Krieg die Geringsachtung der Hochdeutschsprechenden für diese Sprache teilte (Felstiner 1995:6). Die Bräuche seiner Familie waren während seiner Kindheit

²⁴ www.luise-berlin.de/Lesezei/Blz01_01/text02.htm

²⁵ celan-projekt.de

²⁶ *ibid.*

von sowohl den österreichisch-deutschen, als auch von den jüdischen Traditionen geprägt (ibid.).

Seine Eltern Leo und Friedrike Antschel wollten, daß er Arzt wird (Felstiner 1995:10), und schickten ihn 1930 aus diesem Grund in das Oberrealgymnasium von Cernowitz. Hier machte sich aber später das Geschehen in Deutschland bemerkbar; am 2. August 1934 übernahm Adolf Hitler das Amt des Reichspräsidenten, wodurch er unumschränkter Herrscher Deutschlands wurde²⁷. Dies sollte Folgen haben, nicht nur für den jungen Paul Antschel, sondern für ganz Europa.

Paul Celan fühlte sich früh von dem Antisemitismus betroffen. In einem Brief an seine Tante Minna aus dem Jahr der Machtergreifung schrieb er, daß er als der zweitbeste in der Schule galt, obwohl er sich für den besten hielt. Seine Erklärung: er war Jude (Felstiner 1995:4). Kurz danach musste er das Gymnasium wegen des Anti-semitismus verlassen²⁸. Er setzte seine Studien am Cernowitzer Vierten Staatsgymnasium fort, bis zu seinem Abitur 1938, wonach er nach Frankreich ziehen musste, um Medizin studieren zu können²⁹.

1939 wurde der Hitler-Stalin-Pakt unterzeichnet, ein Nichtangriffspakt zwischen Deutschland und der Sowjetunion³⁰. Durch den Vertrag erhielten die Sowjeten Bukowina. Im selben Jahr kehrte *Celan* nach Cernowitz zurück, um mit Studien der Romanistik an der Universität in Cernowitz anzufangen. Zu dieser Zeit lernte er auch russisch und ukrainisch sprechen (Felstiner 1995:12). Schon weniger als zwei Jahre danach, 1941, brach Hitler den Pakt und besetzte zusammen mit rumänischen Soldaten das sowjetische Territorium Bukowina. Jetzt begann die Zeit des Grauens in Cernowitz: In Zusammenarbeit mit den rumänischen Soldaten setzten sich die Deutschen vor, die 600-jährige Anwesenheit der Juden in der Stadt völlig zu zerschlagen; die Synagogen wurden verbrannt, der Judenstern wurde eingeführt, Folter und Plünderung gehörten zur Tagesordnung (Felstiner 1995:12). Über 3000 Juden wurden ermordet; die übriggebliebenen, zu denen auch *Paul Celans* Familie gehörte, mussten ins Getto (Felstiner 1995:12f).

Der 27. Juni 1942 ist ein Tag, der *Paul Celan* für den Rest seines Lebens prägen wird: an diesem Tag wurden seine Eltern nach Transnistria (heute in der Ukraine) deportiert (Felstiner 1995:14). Felstiner führt an, *Celan* sei ein Versteck in einer Kosmetikfabrik angewiesen worden; seine Eltern hätten nicht mitkommen wollen, weil sie angeblich das Gefühl hatten, es lohne sich nicht gegen ihr Schicksal zu kämpfen. Eine weitere Version führt

²⁷ ibid.

²⁸ ibid.

²⁹ ibid.

³⁰ de.wikipedia.org

an, er sei bei einem Freund gewesen. Wie es auch war; als *Celan* zurück nach Hause kam, waren seine Eltern nicht mehr da (Felstiner 1995:14).

Die Ereignisse dieses Tages folgten *Celan* und er wurde sein Schuldgefühl nie los (Felstiner 1995:15). Später erfuhr er, daß sein Vater 1942 dem Typhus erlag, und daß seine Mutter als arbeitsunfähig durch einen Genickschuss ermordet wurde (Felstiner 1995:16f). *Celan* sollte das Regime der Nazis auf seiner eigenen Haut fühlen; er musste für 19 Monate ins Arbeitslager (Felstiner 1995:15).

Den Verlust seiner Eltern konnte *Paul Celan* nicht verkraften; es sollte sein Leben, wie auch seine Arbeit, immer wieder beeinflussen. In einer Rede zu *Celans* 80. Geburtstag sagte der deutsche Literaturwissenschaftler und Schriftsteller Michael Fisch:

*Paul Celans Leben und Werk ist geprägt vom Aufstieg und Fall des Nationalsozialismus, vom sogenannten Dritten Reich und seinen antisemitischen Verbrechen. Man könnte sagen, daß Hitlers Größenwahn, der Holocaust und der Zweite Weltkrieg zu den bestimmenden Koordinaten seines Lebens wurden.*³¹

Vor allem der Verlust seiner Mutter hat einen grossen Einfluss auf den jungen *Paul Celan* ausgeübt. Die deutsche Sprache bekam er von seiner Mutter überliefert: die Umgangssprache, Märchen, Lieder und – später – die deutsche Literatur sind ihm durch sie bekannt worden. Auch die Zuneigung und die Nähe, die seine sensible Natur brauchten, ging von der Mutter hervor. Die Relation zwischen Vater und Sohn aber war gespannt: einer der Gründe dafür war, so Felstiner, daß *Celan* vom Vater gezwungen wurde, hebräisch zu lernen. Daher könnte dies als eine sowohl kulturelle als auch persönliche Entfremdung bezeichnet werden. (Felstiner 1995:4ff).

Nach der Auflösung des Arbeitslagers 1944, kehrte *Celan* nach Cernowitz zurück. In dieser Zeit entstehen 93 Gedichte, u.a. das Gedicht *Die Todesfuge*, das später als eines seiner bekanntesten Gedichte betrachtet wurde³². Ein Jahr später zog er nach Bukarest, wo er als Verlagsrektor und Übersetzer tätig war, hier erschienen in der rumänischen Zeitschrift *Agora* seine ersten Veröffentlichungen, unter dem von ihm gewählten Anagramm *Paul Celan*, das er für den Rest seines Lebens beibehalten sollte (Glenn 1973:Chronology).

³¹www.luise-berlin.de/Lesezei/Blz01_01/text02.htm

³² celan-projekt.de

Nach dem Kriegesende fiel die Bukowina unter die Sowjetunion als ein Teil der Ukraine. Unter dem zunehmenden Druck des Stalinismus floh *Celan* 1947 nach Wien; er fühlte sich in Österreich jedoch nicht wohl, weshalb er sich 1948 für immer in Paris niederließ³³. Die ersten Jahre in Frankreich bieteten ihm Schwierigkeiten; um sich zu ernähren, arbeitete er in einer Fabrik; weiter war er als Übersetzer, Dolmetscher und Lehrer tätig (Felstiner 1995:60). Zur gleichen Zeit fing er an, Philologie und Deutsche Litteratur an der École Normale Supérieure in Paris zu studieren (ibid.).

1952 heiratete er die französische Graphikerin Gisèle Lestrangé, mit der er 1955 einen Sohn, Erik - nach *Celans* Mutter Friederike genannt - bekam (Felstiner 1995:67, 97). Von 1959 bis 1970 war *Celan* Lektor an der École Normale Supérieure³⁴, zwischen 1930-1970 veröffentlichte er ca. 800 Gedichte (Felstiner 1995:xvi); sein inneres Leben kam jedoch nicht ins Gleichgewicht. Er war um die politische Entwicklung in Deutschland und über das Auftreten der Neonazis, besorgt (Felstiner 1995:147f) Dazu kam, daß er vom Schreibkrampf betroffen wurde (Felstiner 1995:60).

Celan konnte als eine schwierige Person empfunden werden. Er brach mehrmals Freundschaften ab aus Gründen, die trivial oder sogar unbedeutend scheinen. Jedoch fühlten seine Freunde eine tiefe Loyalität und Zuneigung ihm gegenüber (Glenn 1973:19). Seine Schwermut wurde ihm in den letzten Jahren seines Lebens jedoch zu unerträglich. Im Jahr 1965, sowie 1967, liess er sich in eine psychiatrische Klinik einweisen (Felstiner 1995:225, 233), und um den 20. April 1970 endete er sein Leben in der Seine.

3.2.2 Paul Celan - im Gefängnis der Sprache

Das Gedicht ist einsam. Es ist einsam und unterwegs. Wer es schreibt, bleibt ihm mitgegeben. Aber steht das Gedicht nicht gerade dadurch, also schon hier, in der Begegnung – im Geheimnis der Begegnung? (Celan, Der Meridian, 1960)

Paul Celan machte mit 15 seine Anfänge als Dichter; damals waren seine Gedichte überwiegend von melancholischen, romantischen und symbolischen Strömungen geprägt (Felstiner 1995:10). Vor 1944 hatten seine Gedichte Titel wie: *Regennacht*, *Abendlied*, *Bergfrühling* und dergleichen³⁵. Der Titel seines ersten Gedichtes zeigt aber deutlich die tiefe

³³ celan-projekt.de

³⁴ ibid.

³⁵ http://www.uni-greifswald.de/~dt_phil/litwiss/Gratz/celan.html

Bindung und Zuneigung, die ihn mit seiner Mutter verband: es heisst *Muttertag 1938* (Felstiner 1995:10).

Nach dem Krieg problematisierte sich sein Verhältnis zu der deutschen Sprache. Die Tatsache, daß seine Muttersprache, die Sprache, in der er schrieb und seine innersten Gedanken und Empfindungen ausdrückte, dieselbe war, wie diejenige der Destruktion und des Fölkermordes, daß sie ihn mit einer nationellen Identität verband, die er verabscheute, wurde ihm zu einem schmerzlichen Dilemma (van der Laan 1993:209).

Es ist unbedingt zu unterstreichen, daß mit dem Tod der Eltern das entscheidende Datum für die Dichtung des Sohnes gesetzt ist. Seine frühe Liebeslyrik wird zur Todeslyrik, die Muttersprache zur Mördersprache³⁶.

Dies führte zu einer Entfremdung gegenüber der deutschen Sprache; in einem Brief an einen Freund bestätigte *Paul Celan* diesen Verlust und schrieb ihm den Nationalsozialismus zu (van der Laan 1993: 209f). Diese Entwicklung macht sich im Gesamtwerk des Künstlers sichtbar; in seiner späteren Dichtung findet eine Zersplitterung der Sprache statt, wie auch eine Intensivierung in der Verwendung von Zeilenbrüchen³⁷.

Paul Celan ging also nicht nur körperlich ins Exil, er hatte überdies das Gefühl, daß man ihm seine Sprache raubte und ihn ins sprachliche Exil vertrieben hat. Am Ende musste er diese Sprache zum Schweigen bringen – und damit auch sich selbst (van der Laan 1993:210).

3.2.3 Historisch-Biographische Interpretation des Gedichtes

Eden wurde in der Nacht zwischen dem 22. und 23. Dezember 1967, während eines mehrtägigen Aufenthaltes in Berlin, geschrieben (Szondi 2003:86). *Celan* hatte wenige Verpflichtungen während dieser Reise; er traf Freunde³⁸ und unternahm in deren Gesellschaft Spaziergänge durch das verschneite Berlin (ibid. 2003:86). Er wohnte in einem modernen Gebäude, mit Blick auf das Gebüsch des Tiergartens, eine Berliner Parkanlage. Hier schrieb er, so Peter Szondi, die Zeilen:

(19) *Du liegst im großen gelausche*

³⁶ www.luisse-berlin.de/Lesezei/Blz01_01/text02.htm

³⁷ <http://users.iafrica.com/h/ho/hornpet/Celan-Phd-Ab.htm>

³⁸ unter denen Peter Szondi, der darüber geschrieben hat, s. Literaturverzeichnis

umbuscht, umflockt.

Zwei Ereignisse, die *Celan* angeregt haben das Gedicht zu schreiben, waren ein Besuch der Gedenkstätte Plötzensee, wie auch ein Besuch eines Weihnachtsmarktes in Berlin (ibid. 2003:86).

Im Jahre 1868 wurde am Plötzensee eine Strafanstalt errichtet. Während der nationalsozialistischen Zeit wurden dort fast 3000 Menschen ermordet, darunter befanden sich die Widerstandskämpfer, die am 20. Juli 1944 versuchten, Adolf Hitler umzustürzen. Im Hinrichtungsraum wurden 1942 acht Eisenhaken an einem Stahlträger befestigt, an welchen von da an Erhängungen vollzogen wurden³⁹. Die *Fleischerhaken*, von denen *Celan* schreibt, haben hier ihre Erklärung.

Den *roten Äppelstaken*, siehe Beispiel (20), sah der Schriftsteller in dem Weihnachtsmarkt, an einem Stand mit Waren aus Schweden. Es handelt sich um einen - für Schweden typischen - roten, hölzernen Kerzenhalter, der mit rotgestrichenen Holzkugeln – Äpfeln - verziert war (ibid. 2003:87). Damit sind die folgenden Zeilen transparenter geworden:

(20) *Geh Du zur Spree, geh zur Havel,
geh zu den Fleischerhaken,
zu den roten Äppelstaken
aus Schweden –*

Der nächste Abschnitt des Gedichtes (21) enthält die schon diskutierte Metapher mit dem Weihnachtstisch:

(21) *Es kommt der Tisch mit den Gaben,
er biegt um ein Eden –*

Die räumliche Angabe *Eden* ist jedoch, ohne die dahinterliegenden biographischen Ereignisse, schwer zu verstehen. Da *Celan* nichts zum Lesen mitgebracht hatte, bittete er Szondi um ein Buch. Zu der Zeit war gerade das Buch *Der Mord an Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht: Dokumentation eines politischen Verbrechens* erschienen; Szondi gab ihm dieses Buch. Rosa

³⁹ http://www.gedenkstaette-ploetzensee.de/02_dt.html

Luxenburg und Karl Liebknecht waren u.a. Gegner der deutschen Kriegspolitik; deshalb bildeten sie 1916 den *Spartakusbund*. 1919 sind Luxenburg und Liebknecht während der Unruhen in Berlin ermordet worden⁴⁰.

Bei einer Fahrt mit *Paul Celan* zeigte ihm Szondi das Apartmenthaus *Eden*, das auf derselben Stelle wie das alte *Hotel Eden*, in der Nähe vom Tiergarten, aufgebaut worden war, und wo Luxenburg und Liebknecht die letzten Stunden ihres Lebens verbracht haben (Szondi 2003:87). Das Wort *Eden* erhält durch diese zusätzliche Information eine zweideutige Bedeutung: beim Lesen des Wortes wird sowohl an das Paradies als auch an den Tod und an die Hölle gedacht. Die nächstfolgenden Zeilen

(22) *Der Mann ward zum Sieb, die Frau
mußte schwimmen, die Sau,
für sich, für keinen, für jeden –*

sind Gerichtsprotokollen entnommen, die - in dem *Celan* geliehenen Buch - wiedergegeben waren. Als einer der Täter fragte, ob Karl Liebknecht tot sei, bekam er die Antwort : Liebknecht sei mit Kugeln wie ein Sieb durchschossen. Über Rosa Luxenburg sagten die Mörder, die alte Sau schwimme schon (ibid. 2003:88). Um die letzte Zeile des Abschnittes zu verstehen, muß man die Abscheu, die *Celan* gegen die Politik in Deutschland hegte, in Erinnerung haben. Sein seelischer Zustand (er hat sich ja 1967 in eine psychiatrischen Klinik einweisen lassen) spiegelt sich auch in dieser Zeile wieder.

Der abschliessende Abschnitt (23) weist auf den Platz hin, an welchen die Mörder den Körper von Rosa Luxenburg geworfen haben – den Landwehrkanal, den er während des Berliner Aufenthaltes besucht hatte (ibid. 2003:88).

(23) *Der Landwehrkanal wird nicht rauschen.
Nichts
stockt.*

Die letzten zwei Wörter *Nichts stockt* könnten - mit den Kenntnissen, die bis jetzt vorhanden sind, in dem Sinne verstanden werden, daß der Körper Rosa Luxenburgs – „*Nichts*“ - den Landwehrkanal nicht zum Stillstehen bringt – nichts hat sich geändert.

⁴⁰ <http://www.ne.se>.

Durch die Hinzufügung der *biographisch-historischen* Fakten sind viele Fragen, die nach dem werkimmanenten Lesen zu beantworten waren, geklärt worden. In der Interpretation ist veranschaulicht worden, daß *Celan* in dem Gedicht zwei kontrastbildende Themen kombinierte: das *Weihnachtsthema* und das *Thema Mord und Tod*.

Dieses Abwechseln der Themen, hebt die Greuelthaten der Ermordungen in einer sehr eindringlichen Weise hervor.

3.3. Dritte Stufe- Psychoanalytische Interpretation

... – das Gedicht zeigt, das ist unmerkbar, eine starke Neigung zum Verstummen.

(*Celan, Der Meridian, 1960*)

In der ersten Interpretationsstufe ist der Text untersucht worden, in der zweiten wurden historische und biographische Fakten hinzugeführt, um die dunklen Stellen zu erleuchten – der Hintergrund des Textes ist präsentiert worden. In der dritten Stufe wird aber ein weiterer Schritt vollzogen: das *Unbewußte* wird bei der Analyse berücksichtigt.

Da Jacques Lacan, die Struktur des *Unbewußten* mit derjenigen der Sprache verglich, ist es sinnvoll sich die Sprache *Celans* anzusehen. Er war, wie oben schon kommentiert (S. 19), ein sprachlich begabter Mensch, der bereits als Kind mehrere Sprachen beherrschte. Jedoch hat er für dieses Gedicht die hochdeutsche Sprache gewählt; die Sprache seiner Mutter, die Sprache der Geborgenheit, die Sprache seiner Kindheit. Dementsprechend könnte man behaupten, daß die Sprachwahl des Gedichtes kein Zufall sein kann; die Wahl der Deutschen Sprache weist auf die paradiesische Zeit der *Symbiose* hin, in der es noch keine Zersplitterung zwischen *Subjekt* und *Objekt* gab. Der ganze erste Abschnitt deutet auf diese Symbiose hin:

(24) Du liegst im großen Gelausche,
umbuscht, umflockt.

Der Säugling liegt geborgen bei seiner Mutter, die schöne, runde Assonanz ist behilflich dabei, dieses Bild hervorzurufen. Jedoch wird schon in diesem ersten Abschnitt eine drohende Gefahr sichtbar, die durch die erste Zäsur des Gedichtes verdeutlicht wird: das Wort *umflockt*. Umflockt bedeutet von Schneeflocken umgeben zu sein, und in der Celanschen Lyrik steht *Schnee* für „das gefrorene Lebenswasser“ – für den Tod (Pöggeler 1986:25).

Das erste Wort in dem Gedicht ist das Personalpronomen *Du*. Auf wen sich dieses *Du* bezieht verblieb nach der werkimmanenten Interpretation eine offene Frage. Da es in dem Text gar keine Hinweise zur Identität des *Du* gibt, ist es durchaus möglich, daß es sich um eine *Selbstansprache*, um ein „Du als Ich“, handelt (Breithaupt 1995:644). Das Personalpronomen könnte sich also auf den Autor selbst beziehen in einem Versuch, durch das Schreiben des Gedichtes eine Reaktion, oder eine Antwort, offenzulegen (Meyerhofer 1981: 78), d.h. das Schreiben des Gedichtes könnte als eine Art Selbsttherapie verstanden werden.

In dem nächstfolgenden Abschnitt erscheint der Reim *Fleischerhaken / Äppelstaken*, das letzte Wort mit dem Bezugswort *rot* – die Farbe des Blutes, das aus denen, die auf den Haken aufgehängt wurden, floß. Auch das auf den ersten Blick gemütlich klingende Wort *Äppelstaken*, hält eine Bedrohung inne, da das Wort *Staken*, - so Szondi - sowohl aus „*stechen*“ abgeleitet ist, als auch *Stake/Staken* - eine lange Holzstange- bedeuten kann - gemäß Dudens Universal-Wörterbuch (Szondi 2003:92).

Was in diesem Teil des Textes passiert, ist nicht weniger als ein entsetzliches Verbrechen gegen die Menschheit, d. h. gegen das *Gesetz des Vaters*. So ein Verstoß gegen diesen „kategorischen Imperativ“, um mit Kant zu sprechen, bringt jedoch Konsequenzen mit sich.

Die geographischen Namen: *Spree, Havel, Schweden*, können als bloße räumliche Angaben verstanden werden. *Schweden* enthält aber, wie oben besprochen wurde (s. S. 14), das Wort *-eden*.

Dieses Wort wiederholt sich in dem darauffolgenden Abschnitt:

(25) *Es kommt der Tisch mit den Gaben,
er biegt um ein Eden –*

Schon die *Wiederholung* dieses Wortes stellt sein Gewicht fest. Zudem kann *Eden* als ein Kollektivsymbol gelten, d. h. als ein Begriff, der in fast allen Bereichen verwendet werden kann, und zu dem nahezu alle Menschen ein Verhältnis haben (Bogdal 1990:47).

Der ganze Abschnitt ist stark zweideutig: Der Gabentisch, der als eine *Metapher* für Weihnachten verstanden werden kann, *biegt um ein Eden* (*Metonymie* für das Paradies). Diese Art der Bewegung bringt Assoziationen zu einem Wagen auf⁴¹. Dabei gehen die Gedanken vom Paradies weg, zu dem *Hotel Eden*, in dem Rosa Luxemburg und Karl Lieb-

⁴¹ Diese Deutung verdanke ich Frau A. Byrskog

knecht die letzten Stunden ihres Lebens verbracht haben. Diese Verflechtung von Paradies und Hölle wird in den Zeilen durch das Wort *Eden* signalisiert.

In diesem Abschnitt ist die Wechselwirkung zwischen *Signifikant* und *Signifikat* sehr deutlich geworden in dem, daß die - sich widersprechende - Assoziation von dem Paradies und von der Hölle (das *Vorstellungsschema* – *Signifikat*) sich durch das Lesen des Wortes *Eden* (der *Zeichenkörper* – *Signifikant*) auslöst.

Der Teil des Gedichtes, der die aus dem Gerichtsprotokoll entnommenen Zitate wiedergibt, *Der Mann ward..., die Frau* etc, siehe Beispiel (22), bietet Anlass für weitere Analysen. Ein Zitat ist eine Reprise (Breithaupt 1995:645). Dieses Stück könnte somit als eine Wiederholung der Greuelthaten verstanden werden – der Verstoß gegen das *Gesetz des Vaters* – was direkt zu den Konsequenzen des Verstoßes führt.

(26) *Der Landwehrkanal wird nicht rauschen.*

Nichts

stockt.

Die Schlüsselwörter zu diesen Zeilen sind *rauschen* und *stockt*. *Rauschen* bezieht sich nicht nur auf den Laut, das fließendes Wasser hervorbringt, das Wort hat auch die Bedeutung „*brünstig sein*“ (Duden 2003: 1280). Das Wort *stockt* hat ebenfalls mit sexuellen Trieben zu tun. Eine dieser Bedeutungen ist *steifwerden*⁴².

Die zwei Sätze können also als Folgen des oben diskutierten Bruches verstanden werden. Weil ein Verstoß durch die Morde an sowohl den Widerstandskämpfern als auch an Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht, gegen das Gesetz des Vaters, stattgefunden hat, erfolgt die Kastration: Nichts rauscht, nichts stockt.

Die Leerstelle vor dem Wort *stockt* kann als eine Verstummung durch den Autor interpretiert werden. Bei *Celan* kann das Schweigen oft als „*ein empfundener Druck in der Sprache des Gedichtes*“⁴³ (Fioretos 1994:120) wirken. Der Autor kann wegen dem, was passiert ist, nichts mehr schreiben.

Das Gedicht handelt somit von der Machtlosigkeit – Impotenz – und daher von dem Tod, etwas das nachträglich durch den Reim *umflockt* (der Tod) / *Nichts stockt* (Impotenz), hervorgehoben wird. Solch eine Welt ist eine Welt, die von Chaos beherrscht ist.

⁴² Erklärung der verschiedenen Bedeutungen des Wortes, verdanke ich Herrn K. Rossenbeck

⁴³ Meine Übersetzung

Alle Regeln sind aufgehoben – es gibt kein Ordnungsprinzip, dies wird durch die Abwesenheit der *Metrik* illustriert.

4. Zusammenfassende Kommentare

...*jedes Lesen ist ein Wiederschreiben (Fioretos 1994:115)*⁴⁴

Einmal wurde mir erklärt, Kommunikation sei wie eine Fahrt mit Verkehr in beiden Richtungen. Deswegen können manchmal Hinweise, oder eine Landkarte, für die sichere Fahrt behilflich sein.

Die literaturwissenschaftlichen Theorien können als eine Art Landkarten benutzt werden, vor allem beim Lesen eines Lyrikers wie *Paul Celan*, der so viele literarische, geschichtliche und kulturelle Referenzen in seine Gedichte einbaute, z. B. die Aussagen aus dem Gerichtsprotokoll in dem Gedicht *Eden*.

In diesem Aufsatz ist das Celansche Gedicht *Eden* mit Hilfe von drei verschiedenen Theorien interpretiert worden: die *Werkimmanente*, *Historisch-biographische* und die *Psychoanalytische*. Die drei Theorien sind vorgelegt und in dem nachfolgenden empirischen Teil des Aufsatzes durch Beispiele aus dem Gedicht diskutiert worden .

Aus der empirischen Untersuchung erfolgte, daß in allen drei Theorien dieselben Schwerpunkte zu finden waren: sowohl die *werkimmanente*, *historisch-biographische* als auch die *psychanalytische Theorie* ergab die außerordentliche Wichtigkeit des Wortes *Eden*, und die des *Reimes umflockt/stockt*.

Eden ist ein Todesgedicht, es schildert Menschen auf dem Weg aus dem Paradies in die Hölle. Es stellt eine symbolische Beschreibung der Kastration, der Impotenz, des Todes dar: der Fluß stockt, und somit die Sprache, die Kunst und letztendlich auch der Künstler. Damit ist *Eden* eines der Gedichte, das sich mit einer der „ewigen Fragen“ befaßt: Wie überlebe ich als Mensch?

Dieser Aufsatz versuchte zu zeigen, daß die verschiedenen Theorien, die zur Interpretation verwendet wurden, als „Landkarten“ dienen können. Jetzt wissen wir nicht nur, daß wir einen traurigen, gedankenserregenden Ort besucht haben.

Wir wissen wo wir sind.

⁴⁴ Meine Übersetzung

Literaturverzeichnis:

- Bender Hans (Hrsg.), *Mein Gedicht ist mein Messer. Lyriker zu ihren Gedichten*, München, Paul List Verlag, 1961
- Bogdal Klaus-Michael (Hrsg.), *Neue Literaturtheorien: eine Einführung*, Opladen, Der Westdeutsche Verlag, 1990
- Breithaupt Fritz, *Echo. Zur neueren Celan-Philologie* in *MLN* 110.3, ss 631-657, 1995
- Bücher Rolf (Hrsg.), *Paul Celan, Werke: historisch-kritische Ausgabe*, Bd 10.1, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1994
- Celan Paul, *Der Meridian*, Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises, Darmstadt am 22. Oktober 1960, aus dem Internet; www.paulcelan.de:20.04.2006:18.10
- Čivikov Germinal, *Interpretationsprobleme moderner Lyrik am Beispiel Paul Celans*, Amsterdam, Rodopi, 1984
- Duden, *Deutsches Universalwörterbuch*, Mannheim/Lepizig/Wien/Zürich, 2003
- Eagleton Terry, *Literary Theory: an Introduction*, Oxford, Blackwell, 1983
- Elleström Lars, *Lyrikanalys: En Introduktion*, Lund, Studentlitteratur, 1999
- Felstiner John, *Paul Celan: Poet, Survivor, Jew*, New Haven, Oxford University Press, 1995
- Frank J. Horst, *Wie interpretiere ich ein Gedicht?: eine methodische Anleitung*, Tübingen, Francke cop., 1991
- Fioretos Aris, *Wordtraces: Readings of Paul Celan*, Baltimore/London, The John Hopkins University Press, 1994
- Glenn Jerry, *Paul Celan*, New York, cop., 1973
- Laan van der James, *The Problem of Language and Nationality for Holocaust Poet, Paul Celan*, in *History of European Ideas*, Jahrgang 16, Nr. 1-3, ss 207-212, 1993
- Meyerhofer Nicholas, *The Poetics of Paul Celan* in *Twentieth Century Literature*, Jahrgang 27, Nr. 1, ss 72-85, 1981
- Nylander Lars (Hrsg.), *Litteratur och psykoanalys: en antologi om modern psykoanalytisk litteraturforskning*, Stockholm, Nordstedt, 1986
- Pöggeler Otto, *Spur des Worts. Zur Lyrik Paul Celans*, Freiburg/München, 1986
- Szondi Peter, *Celan studies*, Stanford, Stanford University Press, 2003

Internetadressen:

<http://www.celanprojekt.de>, 25/4-06:08.40

<http://www.duden.de> (mehrmals)

http://www.gedenkstaette-ploetzensee.de/02_dt.html, 24/7-06:15.30

<http://gutenberg.spiegel.de>, 18/5-06:21.00

<http://www.mpe.mpg.de/~amueller/rhetorik.html#ass>, 22/7-06: 15.00

<http://users.iafrica.com/h/hornpet/Celan-Phd-Ab.htm>, 13/6-06:15.15

http://www.luise-berlin.de/Lesezei/Blz01_01/text02.htm, 20/6-06:10.10

<http://www.ne.se>. (mehrmals)

<http://www.philosophenlexikon.de/freud.htm>, 1/7-06:15.30

http://www.teachsam.de/deutsch/d_schreibf/schr_schule/txtinterpr/txtinterpr_3_1_2_1.htm,
29/6-06:14.30

<http://www.uni-essen.de/einladung/Vorlesungen/hermeneutik/winterpret.htm>, 29/6-06:13.50

http://www.uni-essen.de/literaturwissenschaft-aktiv/nullpunkt/rtf/becker_klage.rtf,
15/5-06: 07.30

http://www.uni-greifswald.de/~dt_phil/litwiss/Gratz/celan.html, 27/6-06:17.10

http://www.vokabeln.de/v2_Literaturwiss_Lyrik.htm, 6/5-06:7.30

<http://de.wikipedia.org/wiki/Hitler-Stalin-Pakt>, 26/6-06:17.05

http://de.wikipedia.org/wiki/Werkimmanente_Interpretation, 29/6-06:14.40

http://en.wikipedia.org/wiki/Close_reading, 29/6:14.00

http://en.wikipedia.or./wiki/Expkication_de_texte, 29/6-06:14.00

Anhang A: Lebenslauf Paul Celans

- 1920 Am 23 November in Czernowitz (Bukowina) von deutsch-jüdischen Eltern geboren.
- 1938 Abitur.
Beginn des Studiums an der Ecole de Médecine in Tours (Frankreich).
- 1939 Rückkehr nach Czernowitz.
- 1940 Czernowitz wird sowjetisch
- 1941 Besetzung von Czernowitz durch deutsche und rumänische Truppen.
Ghetto.
- 1942 Deportation der Eltern in ein Vernichtungslager.
Arbeitslager in Rumänien.
- 1943 Bukowina wird sowjetisch.
- 1944 Wiederaufnahme des Studiums.
- 1945 Ausreise aus der Sowjetunion. - Übersetzer und Verlagslektor in Bukarest.
- 1947 Erste Veröffentlichung in der rumänischen Zeitschrift *AGORA*.
Die erste Benutzung des Anagramms Celan.
Umzug nach Wien.
- 1948 Der erste Gedichtband, *Der Sand aus den Urnen*
Umzug nach Frankreich; Wohnsitz in Paris.
Studium: Germanistik und Sprachwissenschaft.
- 1950 Übersetzer, freier Schriftsteller, Lektor für deutsche Sprache und Literatur an der Ecole Normale Supérieure.
Heiratet die Graphikerin Gisele Celan- Lestrangé.
- 1952 *Mohn und Gedächtnis*
- 1955 *Von Schwelle zu Schwelle*
- 1957 Ehrengabe des Kulturkreises im Bundesverband der deutschen Industrie.
- 1958 Literaturpreis der Freien Hansestadt Bremen.
- 1959 *Sprachgitter*
- 1960 Georg-Büchner-Preis der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung in Darmstadt.
- 1963 *Die Niemandrose*
- 1964 Literaturpreis des Landes Nordrhein-Westfalen in Düsseldorf.
- 1965 *Atemkristal*
- 1967 *Atemwende*
- 1968 *Fadensonnen*
- 1969 *Schwarzmaut*
Reise nach Palästina.
- 1970 Ende April: Selbstmord in der Seine.
Lichtzwang
- 1971 *Schneepart*

Anhang B: Eden – Metrik**DU LIEGST im großen Gelausche,**

x X x X x x X x

umbuscht, umflockt.

x X x X

Geh du zur Spree, geh zur Havel,

X x x X x x X x

geh zu den Fleischerhaken,

X x x X x X x

zu den roten Äpfelstaken

X x X x X x X x

aus Schweden -

x X x

Es kommt der Tisch mit den Gaben,

x X x X x x X x

er biegt um ein Eden –

x X x x X x

Der Mann ward zum Sieb, die Frau

x X x x X x X

mußte schwimmen, die Sau,

X x X x x X

für sich, für keinen, für jeden –

x X x X x x X x

Der Landwehrkanal wird nicht rauschen.

x X x X x x x X x

Nichts

X

stockt.

X

(Hebungen sind gemäß Frank 1991: 24 mit X markiert, Senkungen mit x)