

Werner Hamacher

# Keinmaleins

Texte zu Celan

Klostermann Rote Reihe

## Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© Vittorio Klostermann GmbH · Frankfurt am Main · 2019

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere die des Nachdrucks und der Übersetzung. Ohne Genehmigung des Verlages ist es nicht gestattet, dieses Werk oder Teile in einem photomechanischen oder sonstigen Reproduktionsverfahren oder unter Verwendung elektronischer Systeme zu verarbeiten, zu vervielfältigen und zu verbreiten.

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Satz: Marion Juhas, Frankfurt am Main

Druck: docupoint GmbH, Barleben

Printed in Germany

ISSN 1865-7095

ISBN 978-3-465-04376-8

## Inhalt

Vor-Rede von Jean-Luc Nancy	7
HÄM. Ein Gedicht Celans mit Motiven Benjamins	13
Versäumnisse. Zwischen Theodor W. Adorno und Paul Celan	57
WASEN. Um Celans Todtnauberg	93
Epoché Gedicht. Celans <i>Reimklammer</i> um Husserls Klammern	143
Tò autó, das Selbe, --	181
<i>Suggestions</i> des mèrrances	209
Quellennachweis	255

Eine Rede für Dich, eine Rede an Dich – noch ein Mal, immer noch, denn es ist mir unmöglich, *über* Dich zu sprechen oder zu schreiben. Ich kann nur *vor* Dir stehen, und gleichsam sprachlos.

Du sagst, das Sprachlose sei *Sprachoffenheit*, *Offenheit* für *Sprache und Offenheit* der *Sprache*. Ich weiß. Es ist sogar eines Deiner Leitmotive.

Sofort höre ich Dich: »Oder *Leidmotiv*...«

– Ja sicher, denn nur durch *die Unaussprechlichkeit des Leids kann eine Sprache wahr sein*.<sup>1</sup>

Ich höre Dich noch nicht von den Schmerzen sprechen, die Dich überstiegen... Nicht nur nicht von den letzten, den überreißenden, auch von denen, die Dir eine lange Zeit vor Deinem Leiden und Deiner Klage – Krankheit oder verschiedene Pflichten – den Atem nahmen, Dich belasteten, die unveränderte Spannkraft Deines Körpers, Deiner Seele und Deines Denkens einschnürten. Es gab niemals genug Zeit und Raum, nie genug Wörter, Blätter und Gesten, um zu sagen und zu tun, was über Dich eine erstaunliche Macht vollbringen wollte – erstaunlich ebenso durch seine Intensität wie durch sein immerwährendes Begehren, alle Kraft außer Gebrauch zu setzen. Das Wort *Kraft*<sup>2</sup> begegnet bei Dir am häufigsten im Syntagma *außer Kraft*.<sup>3</sup>

Du suchtest, Deine eigene Kraft zu erschöpfen – auf zwei Weisen: sie rückhaltlos einsetzend, bis zum Ende und über die mögliche Ausübung der Sprache und des Denkens hinaus – aber auch sie verausgabend, um sie wie ausgeblutet und vernichtet zurückzulassen. So ist es, dass sich Dein eigenes Genie ausdrückte, welches das Objekt seiner Übung war, und das mir eines Tages nahegelegt hat,

<sup>1</sup> [Bis hierher im Original deutsch. P.T.]

<sup>2</sup> [Im Original deutsch. P.T.]

<sup>3</sup> [Im Original deutsch. P.T.]

Deinen Namen buchstäblich zu nehmen – »Macher des *Ha!*« – das heißt Denker und Schriftsteller eines definitiven und wiederholten Aus-rufs, wo sich außer Atem aus-setzte, was Du *die exponierteste Sprache*<sup>4</sup> nennst. Du sprichst dann von Adornos Verdikt über die Dichtung nach Auschwitz und der Weise, wie Celan das gehört hat – oder noch besser von der Weise, in der Du dieses Hören in seiner Dichtung hörst.

Das ist, warum die Dichtung – singularär Celans, aber auch von anderen – ein bevorzugtes Objekt Deines Denkens gewesen sein wird. Und bevorzugt an dem Punkt, an dem es bei Dir kein Objekt mehr ist, sondern vielmehr – weder Objekt noch Subjekt – das Sein selbst oder das Tun, die Existenz und das Handeln eines Willens, *zu sagen, was ihm seine Konsistenz im alles Sagen und alles Wollen raubt*. Du sagst, dass es das ist, was Celans Dichtung will und dass es dieses Wollen ist, das Du deinerseits wollen willst, bis sich darin alles Wollen und alles Sagen erschöpft – aber in einer in Nichts nihilistischen Erschöpfung, denn sie sagt sich selbst, am Ende der Kräfte, am Ende des Sprechens: Sie sagt sich als das Gedicht selbst.

Du sagst: *Das Gedicht in seiner größten Verdichtung ist das Gedicht dort, wo es als Platzhalter einer Pause, im Phänomen eines Nichtphänomenalen, an sich hält.*<sup>5</sup>

Du sagst das *in* Celans Pause, im Intimsten seines Gedichts.

## 2

Werner Hamacher ist ein sehr mächtiger Riese, der sich über die Insekten beugt, die die schlanksten Gedichte Paul Celans sind, der sie auf empfindsame Weise zwischen seine Finger nimmt, ihre Gelenke, ihre Klauen, ihre Zellhäute untersucht, bevor er sie von neuem auf das Blatt legt, um sie sich bewegen zu sehen.

Werner Hamacher ist ein Denker, den die Worte Paul Celans aus seinem eigensten Denken denken machen, als wäre es in diesen Gedichten, dass es geboren würde, als war es, dieses Denken, nichts als die Resonanz des Gedichts. Nicht sein Kommentar, sondern sein Echo oder seine Verbreitung.

Werner Hamacher ist ein Brunnen, in den die tönenden Worte Paul Celans fallen wie in ihren eigenen Spiel- und Fallraum, derje-

<sup>4</sup> [Im Original deutsch. P.T.]

<sup>5</sup> [Im Original deutsch. P.T.]

nige, in dem sie ihre Sinn-Erscheinungen entblößen, um sich in der Stille-Verdickung unterhalb des Sprechens zu versenken.

Natürlich heißt das, dass man alles umdrehen muss, nicht gemäß einer Wechselseitigkeit, einer Symmetrie, jedoch gemäß den Spannungen, den Stößen, dem Gestalt-werden und -Auflösen im Kampf der Körper.

Celan ist einzig, ihm liegt nichts daran, auf seinem Weg einem Ausleger oder Übersetzer zu begegnen. Aber hier begegnet er sich selbst. Das heißt Unmöglichkeit, sich zu identifizieren, jene Unmöglichkeit, die das sich von sich trennt und es weitergehen lässt. Da, wo ausweglos entweicht, was nicht gesagt gewesen sein wird.

Celan ist ein verirrtes Insekt auf dem Blatt, das ein zuvorkommender Riese in seine Finger nimmt, um es empfindsam dort abzusetzen, wo es Schutz findet: unter dem Blatt, dort, wo die Worte nicht sagen wollen können, was sie sagen – ohne doch aufzuhören, sich zu sagen.

Celan ist auf die Rückseite gefallen, überraschtes Insekt, in einem Netz von Linien, von Werner gespannt. Natürlich ist es ein Netz, das sich selber spannt:

*fall ich dir zu, fällst / du mir zu<sup>6</sup>  
Du versus mir – oder besser Du für mich, Du zu mir<sup>7</sup>*

... quälende Frage der Übersetzung des *zu* – selbst auf Deutsch, auf Deutsch selbst. Sie – Du und ich – sind einer dem anderen zugewendet, einer dem anderen zugeneigt, einer gegen den anderen gedreht.

Das lässt sie nur übereinstimmen zum Preis einer Nichtübereinstimmung, genau wie die Übereinstimmung der Gedicht-Verse den Bruch ihres Rhythmus' herbeiführt. Auch der Celan-Leser – dieser Leser, der *du mir zu* liest – liest es nicht wahrhaft, wesentlich als Bruch des Verses, als Bruch durch den Vers. Das, was dann zur Lektüre hinzukommt, ist *das Nicht-Geschriebene*. Hier ist das gesagt, was Werner bei Celan liest, durch Celan, einer im anderen und einer trotz des anderen.

<sup>6</sup> Paul Celan: *Selbdritt, Selbviert*. In: Ders.: *Die Niemandsrose*. Frankfurt a. M.: S. Fischer Verlag, 1963, p. 17.

<sup>7</sup> [Im Original: *Toi vers moi - ou bien toi pour moi, toi à moi*]

## 3

Denn wenn die Geste von Werners Lektüre – nicht Kommentar, nicht Auslegung, nicht Interpretation, nicht Glosse, aber das alles vermischt und mitgenommen in eine andere Bewegung, die, wie man auf Französisch sagt, *colle au texte* (auf Deutsch vielleicht *dicht am Gedicht* liest...) – dazu neigt, sich von der Geste des Gedichts ununterscheidbar und aus dem Celan-Hamacher eine Art des »Selben« zu machen, dann geschieht das nur nach dem Gesetz des Selben, dass sie sich einer dem anderen aussetzen.

(Welch ein Unterschied zu Heidegger und denen, die, wie er, aus dem Gedicht eine Wahrheit ziehen, wobei die Erscheinung des Gedichts als solchem unbeachtet bleibt! Hier und dort macht Werner darauf aufmerksam.)

Celan schreibt

*Das  
Selbe  
hat uns  
verloren, das<sup>8</sup>  
.....*

und Hamacher entfaltet die Selbigkeit des Selben in *seiner eigenen Unterscheidung, seiner Trennung, seiner Teilung*.

Denn das Selbe kommt vom Anderen und kann nur vom Anderen kommen, über ein Chaos und eine Kluft. Ein Abgrund trennt uns – *uns*, das heißt ihn und mich ebenso<sup>9</sup> wie die Welt und uns. Das Gedicht ist das Erscheinen dessen: von der Welt zur Sprache gekommen *und* von der Sprache zur Welt, die ihr fremd bleibt. Geteilt aus der Teilung gekommen.

Aber da noch, kein Nihilismus und kein fruchtbares Nein, denn das, was das Zwischen-Beiden besetzt, das Intervall der Teilung, ist *eine wandernde leere Mitte*.<sup>10</sup> Eine Mitte, die herumwandert, umherschweift, herumspaziert: nicht Nichts, kein Subjekt, aber eine Rührung, eine Aufregung, ein Anstoß.

Das ist so, wie es das Gedicht *À la pointe acérée*<sup>11</sup> (Titel und

<sup>8</sup> Celan: *Selbdritt, Selbviert*. A.a.O., p. 17.

<sup>9</sup> [Im Original: de même]

<sup>10</sup> Celan: *Selbdritt, Selbviert*. A.a.O., p. 17.

<sup>11</sup> Paul Celan: *À la pointe acérée*. In: Ders.: *Die Niemandrose*. A.a.O., pp. 48sq.

Eigenschaft) zeigt, dass die *Erze* sich in ein *Herzgewordenes* wandeln.

Schlagendes Herz, Einer Anderer, du mir zu, Pause und Wiederaufnahme, Aufsagen der Verse, *Hebung/Senkung*, Sein und Denken, Poem und Noem, Paul und Werner.

Jean-Luc Nancy, September 2018

*(Aus dem Französischen von Peter Trawny)*



# HÄM

## Ein Gedicht Celans mit Motiven Benjamins

(1999)

AUS DEM MOORBODEN ins  
Ohnebild steigen,  
ein Häm  
im Flintenlauf Hoffnung,  
das Ziel, wie Ungeduld mündig,  
darin.

Dorfluft, rue Tournefort.

Gedichte erheben sich aus ihrer Geschichte und erheben sich gegen sie. Keins, das nicht diese doppelte Bewegung beschriebe, keins, das sich nicht von der Geschichte, die es aufnimmt und trägt, absetzte und deshalb noch absetzte von sich selbst. Was in es einging, bleibt hinter ihm, dem Gedicht, das darüber hinausgeht, zurück. Wenn Gedichte in einem emphatischen Sinn geschichtlich sind, dann nicht nur, weil sie die Spuren des Vergangenen für die Zukunft bewahren, sondern zunächst weil sie Zukunft und damit eine andere als die gewesene Geschichte eröffnen: sie sind Bewegungen in einem Gelände, das von historischen Fakten und Ereignissen noch nicht besetzt ist und erst in diesen Bewegungen, in jeder von ihnen zum ersten Mal und allein in ihrer Weise, erschlossen wird. Es ist eine – mindestens eine – andere Geschichte, eine künftige, die sich in jedem Gedicht anbahnt, und mit dieser anderen Geschichte eine Gegengeschichte, eine, die noch keine Geschichte ist und nie eine gewesen sein wird. Wenn aber Geschichte sich in der Dimension des noch nicht und niemals Historischen bewegt; wenn sie immer auf dasjenige aus ist, was noch nicht historischer Bestand geworden und also noch nicht ist, dann ist alle Geschichte die Prähistorie des Künftigen und erschließt sich erst demjenigen Blick, der in ihr nicht das Gewordene und Fertiggewordene, sondern das Unab-

geschlossene, Offene und Mögliche erkennt. Zur Geschichte des Gedichts gehört demnach zuerst und vor allem, was ihr noch nicht angehört, sondern sich ihr entzieht; was keinem bekannten Gesetz des Handelns oder der Erkenntnis gehorcht, sondern virtuell jedes außer Kraft setzt; was die überlieferten Akte nicht bestätigt, ohne sie durch Suspendierung zugleich offenzuhalten für weitere Überlieferungen. Zu seiner Geschichte verhält sich das Gedicht als zu einer Vorgeschichte, zu seiner Welt als einer Vorwelt. Von dieser Vorwelt und Vorgeschichte setzt sich das Gedicht ab, gegen sie erhebt es sich mit dem Anspruch – einem vielleicht verzweifelten, vielleicht ironischen Anspruch –, eine andere Geschichte oder anderes als Geschichte zu eröffnen.

Von einer »Vorwelt« (31) und ihren »Uranfängen« (28) spricht Walter Benjamin in dem großen Essay, den er 1934 unter dem Titel »Franz Kafka. Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages« veröffentlicht hat.<sup>1</sup> Um das Rätsel von Kafkas Schriften zu charakterisieren, verweist Benjamin auf die eigentümliche Konjunktion, in die Alltägliches darin mit Heroischem, Unscheinbares mit Monumentalem tritt, und besteht darauf, daß Kafka gezwungen war, nicht nur Zeitalter, sondern *Weltalter im Schreiben zu bewegen* – ein Größtes in einem Kleinsten (28). Im zweiten Abschnitt des Essays zitiert er einen Satz aus Kafkas »Betrachtungen über Sünde, Leid, Hoffnung und den wahren Weg«: »*Sein Ermatten ist das des Gladiators nach dem Kampf, seine Arbeit war das Weißtünchen eines Winkels in einer Beamtenstube.*« Und er vermerkt im Anschluß an dies Zitat: *Georg Lukács hat einmal gesagt: um heute einen anständigen Tisch zu bauen, muß einer das architektonische Genie von Michelangelo haben.* Da aber Kafkas Arbeit für Benjamin über die Borniertheit der bloß innerhistorischen – und das heißt für ihn: der bloß historistischen – Perspektive hinausgeht, setzt er hinzu: *Wie Lukács in Zeitaltern, so denkt Kafka in Weltaltern. Weltalter hat der Mann beim Tünchen zu bewegen. Und so noch in der unscheinbarsten Geste. Vielfach und oft aus sonderbarem Anlaß klatschen Kafkas Figuren in die Hände. Einmal jedoch wird beiläufig gesagt, daß diese Hände »eigentlich Dampfhämmer« sind.* (10) Die unscheinbare, beiläufige Ver-

<sup>1</sup> Benjamins Kafka-Essay wird hier zitiert nach *Benjamin über Kafka. Texte, Briefzeugnisse, Aufzeichnungen* (ed. Hermann Schweppenhäuser), Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1981. Die Seitenzahlen werden künftig im Text vermerkt. Von »Vorwelt« ist auf Seite 31, von »Uranfängen« auf Seite 28 die Rede.

schiebung der Optik, die in den *Händen Hämmer* entdeckt, stellt für Benjamin eine Bewegung nicht mehr bloß von Zeitaltern, sondern von Weltaltern vermutlich deshalb dar, weil diese Hämmer *Dampfhämmer* sind und mit den Elementarkräften, die sie mobilisieren, nicht nur dem Industriezeitalter, sondern zugleich dem vorgeschichtlichen *Nebelstadium* (14) angehören. Die Spanne, die diese Hände und Hämmer durchmessen, ist die Spanne zwischen Geschichte und dem, was aller Geschichte vorausliegt. Wenn Kafka *Weltalter im Schreiben* bewegt hat und wenn diese Bewegung, wie es Benjamins Parallelförmigkeit andeutet, derjenigen gleicht, in der *Weltalter [...] beim Tünchen* bewegt werden, dann wird jenes Schreiben zu einem Tünchen, einem Übermalen und Weißen, unter dem die geschichtlichen Ereignisse und ihre Epochen verschwinden und etwas anderes als Geschichte – ein Vor oder Nach der Geschichte – sich zeigt: sich *unscheinbar* zeigt und alles Zeigen *unscheinbar* macht im *Weißtünchen eines Winkels in einer Beamtenstube*. Die Hände des Schriftstellers, die dies *Weißtünchen* besorgen, sind aber, so legt Benjamin mit seiner Zitate-Collage nahe, »*eigentlich Dampfhämmer*«, die gegen einander klatschen. Schreiben bewegt Weltalter und bewegt sich aus der geschichtlichen Welt und der Geschichte hinaus, indem es sich selbst löscht und, paradox, als Löschen schreibt, indem es an seiner äußersten Grenze und über sie hinaus, indem es sich aus-schreibt und entschreibt. Wenn es nicht Schwarz auf Weiß schreibt, sondern so, daß hinter sein Weiß alle geschichtlichen Epochen zurücktreten, erst dann bewegt das Schreiben für Kafka, wie ihn Benjamin liest, Welt und Geschichte, denn erst dann setzen die Weltalter in einer unscheinbaren *epoché* aus, auf deren vakantem Grund eine andere Geschichte oder etwas anderes als Geschichte beginnen kann. Für Benjamin bescheiden sich die Texte der Literatur nicht damit, historische Replikat von historischen Fakten und Konfigurationen zu sein, sie bewegen, verschieben und transformieren vielmehr historische Konfigurationen und diejenige Konfiguration, die Geschichte heißt, insgesamt und transformieren sie so, daß sie einem Nicht-Geschichtlichen, einem Vor- und Nach-Geschichtlichen Raum geben. Literatur, wie Benjamin sie in Kafkas Schriften liest, ist geschichtskritisch in dem eminenten Sinn, daß sie die Geschichte, wie sie ist und gewesen ist, um einer anderen Geschichte oder etwas anderem als Geschichte willen darangibt.

Es erleichtert und es erweitert das Verständnis von Celans

»Aus dem Moorboden«,<sup>2</sup> wenn man es im Kontext von Benjamins Kafka-Aufsatz liest.<sup>3</sup> Ihm sind fast alle seine Motive entlehnt, und diese Motive sind ausnahmslos solche, die das Verhältnis der Vorgeschichte zur Geschichte und Nachgeschichte berühren. Die Titelwendung »Aus dem Moorboden« nimmt eine Benjaminsche Formulierung auf, in der es heißt: *Es ist der Moorboden solcher Erfahrungen, aus denen die Kafkaschen Frauengestalten aufsteigen. Sie sind Sumpfgeschöpfe wie Leni, die »den Mittel- und Ringfinger ihrer rechten Hand« auseinanderspant, »zwischen denen das Verbindungshäutchen fast bis zum obersten Gelenk der kurzen Finger« reicht.* – »Schöne Zeiten«, erinnert die zweideutige Frieda sich ihres Vorlebens, »du hast mich niemals nach meiner Vergangenheit gefragt.« *Diese führt eben in den finsternen Schoß der Tiefe zurück, wo sich jene Paarung vollzieht, »deren regellose Üppigkeit«, um mit Bachofen zu reden, »den reinen Mächten des himmlischen Lichts verhaßt ist und die Bezeichnung luteae voluptates, deren sich Arnobius bedient, rechtfertigt.«* (29) Für Benjamin gilt die Beschreibung des Moorbodens, dem Kafkas Schriften gewidmet sind, nicht einem Zeitalter vor dem gegenwärtigen, sondern einem Weltalter, das als vergessenes und vermöge seiner Vergessenheit noch ins jetzige hineinreicht. *Das Zeitalter, in dem Kafka lebt, so schreibt er, bedeutet ihm keinen Fortschritt über die Uranfänge. Seine Romane spielen in einer Sumpfwelt. Die Kreatur erscheint bei ihm auf der Stufe, die Bachofen als die hetärische bezeichnet. Daß diese Stufe vergessen ist, besagt nicht, daß sie in die Gegenwart nicht hineinragt. Vielmehr: gegenwärtig ist sie durch diese Vergessenheit. [...] »Ich habe Erfahrung«, lautet eine der frühesten Aufzeichnungen Kafkas, »und es ist nicht scherzend gemeint, wenn ich sage, daß es eine Seekrankheit auf festem Lande ist.«* (28)

<sup>2</sup> Hier zitiert nach Paul Celan: *Gesammelte Werke* (Herausgegeben von Beda Allemann und Stefan Reichert unter Mitwirkung von Rolf Bücher), Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1983 (künftig abgekürzt als GW), Band II, p. 389.

<sup>3</sup> Darauf hat bereits David Brierley in seiner Studie ›Der Meridian‹ – *Ein Versuch zur Poetik und Dichtung Paul Celans* (Frankfurt a. M.: Peter Lang 1984; pp. 442–44) hingewiesen. Otto Pöggeler (*Spur des Worts – Zur Lyrik Paul Celans*, Freiburg: Alber 1986; pp. 288–94) und Christine Ivanvic (*Trauer – nicht Traurigkeit. Celan als Leser Benjamins. Beobachtungen am Nachlaß*, in: Celan-Jahrbuch 6, Heidelberg: Winter 1995; pp. 148–49) sind Brierleys Bemerkungen gefolgt, aber keiner der drei Kommentatoren geht über eine ebenso cursorische wie lückenhafte Auflistung der Sachgehalte von Celans Text hinaus.

Was aus dem Moorboden aufsteigt, ist die vergessene Welt der hetärischen Sumpfgestalten, die sich vom Tierischen noch nicht ganz gelöst haben und in der Welt der geschichtlichen Gegenwart – und das ist eine Welt der Menschen – nur als animalische Atavismen, als Parasiten und Monstren erscheinen können. Der Moorboden ist der Bereich des Vergessenen, einer *Vorwelt*, die, so fern sie sein mag, noch das Nächste, das Hier und Jetzt des eigenen Körpers in ihren Bann zieht und verstellt; er ist aber eben deshalb auch der Bereich des undefinierten, des unfertigen und ungeschickten, für das – so meint Benjamin – in Kafkas Welt allein die Hoffnung da ist. Denn die Zwischenwesen aus dem Sumpfgebiet, die Benjamin »Gehilfen« nennt, sind noch nicht ganz geboren und unterstehen deshalb nicht dem Gesetz patriarchalisch-familialer und weiterhin ödipaler Organisationsformen, die zu Schuld und Hoffnungslosigkeit verdammen. *Indische Sagen kennen die Gandharwe, unfertige Geschöpfe, Wesen im Nebelstadium. Von ihrer Art sind die Gehilfen Kafkas; keinem der anderen Gestaltenkreise zugehörig, keinem fremd: die Boten, die zwischen ihnen geschäftig sind. [...] Noch sind sie aus dem Mutterschoße der Natur nicht voll entlassen [...]. Für sie und ihresgleichen, die Unfertigen und Ungeschickten, ist die Hoffnung da.* (14–15) Diese *Ungeschickten, Wesen im Nebelstadium* – und auch, so kann man hinzufügen, im Nebelstadium vor jeder Bestimmung, die sie als substantielle Gestalten dem begrifflichen Verstehen zugänglich machen könnte – unterhalten nun den engsten Kontakt zu jenem Gestus, von dem Benjamin sagt, daß nur in ihm Kafka etwas faßbar war. *Und dieser Gestus, den er nicht verstand, bildet die wolkige Stelle der Parabeln. Aus ihm geht Kafkas Dichtung hervor.* (27)<sup>4</sup> Die Parallele zwischen dem Hervorgehen von Kafkas Dichtung aus einer *wolkigen Stelle* und dem Aufsteigen von Kafkas Frauengestalten aus dem *Moorboden* ist zu exponiert, als daß sie bloßer Zufall sein könnte. Man wird sie so verstehen dürfen, daß wie aus einer *wolkigen Stelle* jene Dichtung, die durchweg hetärische Züge trägt, aus dem *Nebelstadium*, der *Sumpfwelt* und dem *Moorboden* hervorgeht und deshalb, kaum anders als die »Gehilfen« und »Boten«, von denen sie erzählt, unfertig, ungeschickt, keiner bekannten historischen oder auch nur anthropologischen Figur zugehörig und dabei doch keiner fremd

<sup>4</sup> Für eine ausführlichere Diskussion dieser Sätze und ihres weiteren Zusammenhangs verweise ich auf »Die Geste im Namen« in Werner Hamacher: *Entferntes Verstehen* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998), pp. 280–323.

ist. Die *wolkige Stelle*, die die Transparenz der Parabel trübt und sie für die Lehre, die sie gleichwohl intendiert, unbrauchbar macht; diese Entstellung und Verunfertigung aller überlieferten Genre- und Dichtungskonventionen, aus der Kafkas Dichtung hervorgeht, läßt, so schreibt Benjamin, seinen Versuch, *die Dichtung in die Lehre zu überführen*, scheitern. Indem sie aber an genau derjenigen *wolkigen Stelle*, aus der sie hervorgeht, scheitert – und genauer: indem sie aus ihrem Scheitern hervorgeht, scheitert Kafkas Dichtung schon in ihrer Geburt, schon in ihrem Hervorgang und Aufstieg zur Dichtung, verfehlt sie, Dichtung zu werden, und erfüllt derart genauer als jede andere das Bilderverbot. *Kein Dichter*, so urteilt Benjamin, *hat das »Du sollst Dir kein Bildnis machen« so genau befolgt.* (28) Die Einhaltung des Bilderverbots ist aber in Kafkas Texten keine Unterwerfung unter das Gesetz eines vergöttlichten Vaters, sondern vor jedem Gesetz, nämlich vor der Geburt zum Gesetz die Suspension von dessen Setzung. Von den noch ungeborenen Wesen aus dem *Nebelstadium* wie von Kafkas Dichtung aus der *wolkigen Stelle* wird das Gesetz der Bildlosigkeit nicht deshalb eingehalten, weil es diese Einhaltung geböte, sondern weil es für sie, die nicht recht Geborenen, ein Gesetz, das gebieten könnte, gar nicht gibt, und weil ihnen eine Form, die nachgebildet oder zum ersten Mal gebildet werden könnte, fehlt. Wie die aus dem *Moorboden* steigenden Gestalten sind die Schriften aus der Wolkenstelle im strengen Wortsinn Anamorphosen: Ungestalten auf dem immer wieder umgelenkten oder abgebrochenen Weg zu einer Gestalt, die von ihnen ebensowenig erreicht wie antizipiert werden kann. Weil sie noch nicht ganz geboren sind, gehören sie dem Bereich bloßer Möglichkeit an, einer vorwirklichen Potentialität, deren Aktualisierung von ihnen hintertrieben werden muß. Deshalb machen sie nicht nur Aussagen über etwas anderes als sich selbst – sie sind, so betont Benjamin, Boten –, sondern fallen jeder Aussage, jeder Lehre und jedem Gesetz ins Wort, um sie auf ihre ungeminderte Möglichkeit, darin aber auf die Unmöglichkeit ihrer Verwirklichung zurückzuführen. Kafkas Dichtung gehört selbst zu jenen *Unfertigen und Ungeschickten*, von denen sie berichtet. Nur für sie kann es Hoffnung geben, weil nur für sie die Welt und sie selbst noch offen sind. Nur was noch keine Geschichte hat und keine Welt, kann für Geschichte und Welt offen sein. Nur das bewegt sich und bewegt anderes: als Motiv, das noch nicht zu einem Gesetz, einem Thema oder Topos stillgestellt ist.

»Aus dem Moorboden ins / Ohnebild steigen« – die ersten bei-

den Verse von Celans Gedicht geben ebenso deutlich zu erkennen, daß sie Motive von Benjamins Kafka-Essay aufnehmen, wie sie durch die epigrammatische Verkürzung von Benjamins Überlegungen den Eindruck erwecken, ihre diffusen Gestalten nähmen in ihrem formelhaften Duktus feste Kontur und Richtung an. Denn steigen aus dem *Moorboden* Kafkas Ungestalten und mit ihnen eine Dichtung auf, die sich keiner kanonischen Gestalt fügt, weil sie sich von jenem Mutter- und *Moorboden* nie gänzlich löst, so visiert die Celansche Wendung, deren Infinitiv sie zum Memorandum und zum Imperativ macht, einen Aufstieg anscheinend anderer Art: eine Elevation, die vom »Moorboden« abhebt und gradewegs aufs »Ohnebild« zielt. Offenbar anders das Steigen in Benjamins Kafka-Charakteristik; es ist das von Kreaturen, von denen es heißt: *keine die nicht im Steigen oder Fallen begriffen ist; keine die nicht mit ihrem Feinde oder Nachbarn tauscht; keine welche nicht ihre Zeit vollbracht und dennoch unreif, keine welche nicht tief erschöpft und dennoch erst am Anfang einer langen Dauer wäre* (15). Wenn Kafkas Figuren steigen oder fallen, weil keine eine feste Stelle und einen festen, nicht eintauschbaren Umriß hat (15), so sind Celans Verse, in denen von Figuren nicht mehr die Rede ist, dennoch in einem vergleichbaren Prozeß wenn nicht des Tauschs, dann der Verschleifung semantischer Konturen und der Bewegung grammatischer Positionen begriffen. Ihre grammatisch-semantischen Instanzen werden nämlich durch die akzentuierte Homophonie zwischen dem gedehnten »oo« von »Moorboden« und dem gleichfalls gedehnten »Oh« des Neologismus »Ohnebild« verschränkt. Während die semantische und topische Differenz zwischen den Nomen für die Vorgeschichte und das messianische Ende der Geschichte kaum größer sein könnte als in diesen Versen, hält die Phonetik von »Ohnebild« in ihrem ersten Element die Gehöhltheit seiner Herkunft noch fest und kontrastiert sie erst in ihrem letzten mit dem hellen Ton eines »i«, der in »ins« angekündigt und im »steigen« bestätigt wird. Auch in Celans Transformation von Benjamins Beschreibungen führt also der Aufstieg in die Bildlosigkeit, die Kafkas Prosa charakterisiert, jenen »Moorboden« – wenn auch nur stückweise – mit, der nicht erst steigen muß, um vor-bildlich und bildfremd zu sein. Die sonderbare Amphibolie von Sumpfwesen und Bildlosem, Herkunft und Zukunft, die sich aus der Interferenz zwischen Phonetik und Semantik dieser Verse ergibt, wird durch die Struktur des Wortes »Ohnebild« nicht aufgelöst, sondern bestätigt. Denn »Ohnebild« – ein im Deutschen

befremdliches Nominalsyntaxagma, das in Analogie zum französischen, doch auch im Französischen befremdlichen, »le sans-image« gebildet sein könnte –, »Ohnebild« heißt zum einen, was ohne Bild ist; zum andern aber auch das Bild eines Ohne –: so daß sich in ihm das Bild noch in seiner Negation erhält, Bild sich mit Bildlosem mischt und in einem einzigen Wort jene *wolkige Stelle* ergibt, die Benjamin an der Struktur von Kafkas Parabeln ausgemacht hat. Undurchsichtig – und so erst unsichtig und bildfern – ist dies Wort »Ohnebild« aber deshalb, weil es keine nominale Einheit, sondern ein aporetisches Syntaxagma ist, in dem sich zwei einander ausschließende Bedeutungstendenzen verschränken. Das Bild des Ohne ist zwar Bild ohne Bild, aber immer auch Bild noch des Ohne und daher sein Ohne noch Bild. Ohnebild, ist es aber zugleich ohne das Bild noch des »Ohne« und deshalb ein Ohne ohne Ohne. Bild ohne Bild, hat es am Bild wie am Bildlosen teil und trägt das eine wie das andere, Position wie Negation durch einen internen Chiasmus, der beide durchkreuzt, in das Intervall zwischen beiden so ein, daß keins von ihnen seinen semantischen oder syntaktischen Status, keines auch nur seine Funktion als »sprachliches Zeichen« bewahrt. »Ohnebild« zeigt, daß sein Zeigen sich entzieht, heißt, daß es nicht heißt, und sagt bloß die Revokation seines Sagens. Die Logik der Celanschen Sprache, die sich in diesem Wort kondensiert, ist ihre Ent-sprechung.

»Aus dem Moorboden ins  
Ohnebild steigen,«

Liest man das Enjambement zwischen den ersten Versen von Celans Gedicht nicht als bruchlosen Übergang vom einen zum andern, sondern als Übergang zunächst in den Versbruch, dann führt der Weg »Aus dem Moorboden ins« – ins Weiß der Seite und ins Aussetzen der Sprache –: in eine Sprachpause, die von keinem Wort und noch weniger einem Bild besetzt ist. »Ohnebild« stellt sich am Beginn des zweiten Verses als Transmutation jenes Mutum, jener Bild-, Schriftbild- und Laut-Vakanz ein, welche der erste Vers durchqueren muß, um im zweiten zu münden.<sup>5</sup> Die Transmutation ist nicht nur Verwandlung der Muta zwischen den Wörtern

<sup>5</sup> Wie wichtig Celan die Stummzonen der Sprache waren, läßt sich leicht an einem der großartigsten unter den von ihm nicht veröffentlichten Gedichten, an »MUTA«, ablesen – einem Text vom 7. August 1961, der nicht allein *von*, sondern *mit* stummen Konsonanten, Versbrüchen, Leerzeilen, der Mehrsprachigkeit und dem »Vielleicht einer Sprache« redet (in Paul