



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Literatur und Synästhesie – Anwendung der kognitiven
Konzeption von Metapher auf Paul Celans lyrische
Texte“

verfasst von

Katharina Anna Geosits, BA

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 190 299 333

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Lehramtsstudium UF Psychologie und Philosophie UF
Deutsch

Betreut von:

Univ.- Prof. Dr. Michael Rohrwasser

Eidesstattliche Erklärung:

Ich erkläre hiermit an Eides statt, dass ich die vorliegende Diplomarbeit selbstständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe. Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht.

Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

Wien, am 12.12.2014

Für Mama

Ich danke meinem Betreuer, Univ.- Prof. Dr. Michael Rohrwasser, für die kompetente Hilfe und Unterstützung. Weiters danke ich Herrn Dr. Thomas Eder. Im Übrigen danke ich meiner Familie, Michael und allen, die mir nahe stehen, für die Unterstützung und Motivation während meines gesamten Studiums.

Inhaltsverzeichnis

II. THEORIEN ZUR METAPHER IN BEZUGNAHME AUF DIE VORLIEGENDE ARBEIT	9
1. Vergleichstheorie	10
2. Die Substitutionstheorie	10
3. Interaktionstheorie	11
4. Die Kognitive Theorie von Mark Johnson und George Lakoff	14
a) Die Unterteilung von Metaphern in vier Einheiten	17
b) Klassifikation von synästhetischen Metaphern	18
5. Nelson Goodmans Theorie der Metapher	19
6. Nichtkognitivistische Theorien	21
IV. METAPHERN IN DER KOGNITIVEN PSYCHOLOGIE UND LINGUISTIK – LEBENSKONZEPTE	22
1. Konzeptuelle Metaphern als „mental mappings“	26
2. „Tote“ und „Lebendige“ Metaphern	29
V. SYNÄSTHESIE UND LITERATUR – DER ZUSAMMENHANG ZWISCHEN SINNLICHER WAHRNEHMUNG UND SPRACHE	31
1. Abgrenzung der literarischen Synästhesie zur Intermodalen Analogie	34
2. „Echte“, genuine Synästhesie vs. „Wahrnehmung mit viel Gefühl“- der metaphorischen Synästhesie	35
a) Die neurowissenschaftlichen Grundlagen der (psychologischen) Synästhesie – metaphorische (literarische) Synästhesie im wissenschaftlichen Kontext	35
b) Ontogenetische Bedingungen des metaphorischen Sprachgebrauchs	38
3. Die Unterscheidung von starker und schwacher metaphorischer Synästhesie	41
VI. DIFFERENZIERUNG ZWISCHEN SINN UND BEDEUTUNG IN CELANS DICHTUNG	43
VII. KONZINNITÄT IM KONTEXT VON PAUL CELAN	47
VIII. SPRACHE ALS WAHRNEHMUNGSABBILDUNG VS. SPRACHE ALS WAHRNEHMUNGSÜBERSCHREITUNG – SPRACHE ALS MATERIAL	49
IX. GEDICHTANALYSEN CELAN: „SCHNEEPART“ UND „MOHN UND GEDÄCHTNIS“	53

1. Einführung	53
3. „Mohn und Gedächtnis“ (1952)	58
4. „Schneepart“ (1971)	81
X. SCHLUSSBEMERKUNG UND RESÜMEE	95
Literaturverzeichnis	96
Zusammenfassung	101
Curriculum Vitae	102

„...Denn die Dichtung wird als Belegstelle für das Denken herabgesetzt [...] und [es wird] auch schon vergessen, worauf es ankommt, nämlich eine Erfahrung mit der Sprache zu machen.“ (Heidegger 1959, S. 166)

I. Einleitung

In meiner Diplomarbeit möchte ich die Forschungsbereiche Synästhesie und Literaturtheorie miteinander verknüpfen, um zu erklären, wie Dichtung funktionieren kann. Paul Celans Dichtung gilt als besonders unergründlich und hermetisch. Deshalb bietet die Dichtung dieses Autors einen ausgezeichneten Gegenstand auf dem Weg dieser Erklärung. Ein weiteres Element dieser Untersuchung ist die Theorie der Metapher. Die Theorie der Metapher ist ein umstrittenes Gebiet, nicht nur in der Kognitiven Poetik, auf die ich mich stütze. Sie gilt vielmehr generell als großes Problem, insbesondere in der Analytischen Philosophie. Grundsätzlich geht es mir darum, ein aktuelles Gebiet der neurokognitivistischen Metaphernforschung auf Celans Dichtung anzuwenden. Celans Lyrik gilt als Meisterwerk der Literaturgeschichte und es wurden bereits einige Deutungsversuche unternommen. Bis dato bleiben aber dunkle Stellen. Ich möchte deshalb klären, warum gerade der Ansatz der Cognitive Science neuerdings als Analyseinstrument für Dichtung gesehen wird. Diese Arbeit behauptet: Weil Celans Dichtung eben nur bedingt referentiell verstanden werden kann. Sprache agiert dort, abgesehen von einfließenden historischen Ereignissen und Begebenheiten, als Selbstzweck. Dennoch ist seine Dichtung eine *littérature engagée*, versteht sich also als politisch-polemische Literatur. Obwohl sie stark kompositionell ist, wird sie für uns dennoch historisch erfahrbar. Das möchte ich anhand neurowissenschaftlicher Modelle/Gedankenspiele erläutern. In diesem Fall beziehe ich mich sehr stark auf die Ansätze Lakoff und Johnsons, ebenso auf die Metaphertheorie Max Blacks¹. Die Grundannahme meiner Arbeit besagt, Celans Metaphorik sei bedingt ‚synästhetisch‘. Dabei ziehe ich eine terminologische Grenze zur synästhetischen Stilistik der Romantik, wie sie etwa bei Brentano, Eichendorff oder Novalis verkörpert ist. Diesen dienen die sprachlichen Ausdrücke dazu Wahrnehmungen zu überliefern und synästhetisch miteinander in Beziehung gesetzte Wahrnehmungen sprachlich zu transportieren. Celan ist der Dichter des Unaussprechlichen. Angesichts des Schreckens des Nationalsozialismus war für ihn die herkömmliche Sprache nicht ausreichend, um Erfahrungen und Erinnerungen für die Nachwelt zu konservieren. Seine dichterische Sprache führt unweigerlich ins Verstummen. Entgegen Adornos

¹ Vgl. Anselm Haverkamp: Theorie der Metapher. 2. Aufl. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1996.

Diktum: „Nach Auschwitz ist keine Dichtung mehr möglich“², versucht Celan das Unaussprechliche sprachlich zu überliefern und die Wirklichkeit so neu zu beschreiben. Durch die Verwendung von teils widersprüchlichen Ausdrücken wird der symbolhafte Charakter von Sprache, wie er noch für „Mohn und Gedächtnis“ typisch ist, aufgebrochen, in „Schneepart“ dekonstruiert und die Grenzen des Wahrnehmbaren gedanklich überschritten. Metaphorische Synästhesie – so könnte man sagen – ist eine Wahrnehmung mit sehr viel Gefühl. Eine These von René Spitz³ besagt, dass im Wahrnehmungsvokabular unserer Sprache eine entwicklungsbedingt verschüttete Ebene menschlicher Wahrnehmung durchsickert. Genau das begegnet uns, wenn wir Celans Lyrik lesen. Wir erinnern uns, wir reminiszieren mit der Sprache, welche unsere tiefsten Erfahrungen widerspiegelt. Mit Sinnbereichen, die ein einheitliches Konzept umschließen, welches Celans Gedichte jeweils einzeln oder zu mehreren innehaben, ergeben sich für uns Lebenskonzepte, die wir in uns tragen und nach denen wir uns in uns und um uns herum orientieren. Unser Vorstellungsvermögen wird durch die beabsichtigten Absurditäten gefordert und es wird das simuliert, was genuine Synästhetiker und Synästhetikerinnen als übergreifende Wahrnehmung beschreiben. Der Unterschied jener Beispiele zur genuinen Synästhesie ist, dass sie die Wahrnehmung als solche überschreiten, weil sie für uns nur mehr gefühlsmäßig vorstellbar sind.

² Vgl. Theodor W. Adorno: Kulturkritik und Gesellschaft I. In: Tiedemann, Rolf (Hg.): Gesammelte Schriften. Bd. 10/1. Frankfurt a. Main: 1977, S. (11-39) 30.

³ Vgl. Sabine Gross: Literatur und Synästhesie, Überlegungen zum Verhältnis von Wahrnehmung, Sprache und Poetizität. In: Adler, Hans in Verbindung mit Ulrike Zeuch: Synästhesie, Interferenz – Transfer – Synthese der Sinne. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002 (S. 57-92).

II. Theorien zur Metapher in Bezugnahme auf die vorliegende Arbeit

Die moderne Strömung der kognitiven Metapherntheorie bietet die Schnittstelle zwischen Synästhesie und Metapher. Theorien zur Metapher sind nicht in historische und gegenwärtige Konzepte unterteilbar, die Differenzierung erfolgt vielmehr dadurch, dass sie von Theoretikern und Theoretikerinnen im unterschiedlichen Ausmaß mehr oder weniger vertreten werden. In meiner Arbeit werde ich mich grundsätzlich auf die Kognitive Theorie zur Metapher von Max Black beziehen. In welcher Abgrenzung ich seine Theorie zur übrigen, gängigen Theorie zur Metapher sehe, werde ich in diesem Kapitel näher ausführen. Durch die Bewusstmachung des Unterschieds zwischen den einzelnen Theorien werden die Gemeinsamkeiten klar, und durch die Analyse der Unterschiede wird verständlich, um welche Schwerpunkte es bei der Funktion und Wirkung von Metaphern in der synästhetischen Forschung geht.

Alle Strömungen sind sich darüber im Klaren, dass Metaphern Inhalte übermitteln, die aus irgendeinem Grund nicht wörtlich ausdrückbar sind, oder nicht wörtlich ausdrückbar sein wollen. Die vier einflussreichsten Theorien zur Metapher sind die Vergleichstheorie, die Substitutionstheorie, die interaktionistische Theorie und die Kognitive Theorie zur Metapher. Daneben gibt es auch nichtkognitivistische Theorien, die in Anlehnung zur Vergleichs- bzw. Substitutionstheorie zu sehen sind:

1. Vergleichstheorie

Die Metapher wird im Rahmen dieser Theorie dem Vergleich zugeordnet, da sie sich, wie der Vergleich, auf das Vorhandensein von Ähnlichkeiten zwischen Sachverhalten stützt. (Baldauf 1997, S. 14)

Die Vergleichstheorie ist die älteste Theorie zur Metapher und geht auf Aristoteles zurück.⁴ Man spricht deshalb auch von der klassischen Theorie zur Metapher. Metaphern sind der Vergleichstheorie zu Folge verdichtete oder verkürzte Vergleiche, die auf einer Ähnlichkeit zwischen zwei Sachverhalten beruhen, oder diese Ähnlichkeiten durch den Vergleich deutlich machen wollen. Pointiert formuliert dienen Metaphern der Vergleichstheorie zu Folge zur Umrahmung oder schöngeistigen Bereicherung des Redevorgangs, mit Ausnahme der rhetorischen Stilfigur der Katachrese, welche wörtliche Unvollkommenheiten des Sprachgebrauchs beseitigt.⁵

2. Die Substitutionstheorie

Vergleichs- und Substitutionstheorie werden oft als zusammengehörig betrachtet. Die Substitutionstheorie kann allerdings als Erweiterung der Vergleichstheorie gedacht werden, weil sie behauptet, dass jede Metapher durch ein wörtliches Äquivalent ersetzt werden kann. Der semantische Gehalt eines Satzes verliert dabei nicht seinen Gehalt wie bei der Vergleichstheorie.

Bei C. Baldauf wird die Metaphorik als sprachliche Abweichung verstanden. Die gedanklich ausgelösten Assoziationen korrigieren im Verlauf des gedanklichen Verstehensprozesses die Normabweichung von der Sprache.⁶

⁴ Vgl. Marga Reimer / Camp, Elisabeth: Metapher. In: Franz-Josef Czernin / Thomas Eder (Hg.): Zur Metapher – Die Metapher in Philosophie, Wissenschaft und Literatur. München: W. Fink 2007. S. (23-44) 31.

⁵ Vgl. Max Black: Die Metapher (1954). In: Anselm Haverkamp: Theorie der Metapher, 2. Aufl. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1996, S. (55-79) 65.

⁶ Vgl. Christa Baldauf: Metapher und Kognition, Grundlagen einer neuen Theorie der Alltagsmetapher. In: Henning, Jörg / Straßner, Erich (Hg.), Frankfurt a. Main: P. Lang 1997 (Sprache in der Gesellschaft, Beiträge zur Sprachwissenschaft 24), S. 17.

3. Interaktionstheorie

Die Interaktionstheorie der Metapher gibt, wie auch die auf sie aufbauende Kognitive Theorie der Metapher, grundsätzlich an, dass Metaphern nicht oder nicht ohne semantischen Verlust in einen wörtlichen Ausdruck umgeformt werden können.

Es ist natürlich in der Praxis der Fall, dass es Metaphern gibt, die ohne semantischen Verlust wörtlich übertragbar sind (Vergleichstheorie) oder durch ein Äquivalent ersetzbar sind (Substitutionstheorie), aber es gibt eben auch, wie bei Celan, Metaphern, die so komplex sind, dass sie nicht wörtlich und nicht logisch übersetzbar sind.

Max Black schreibt pointierter, dass Vergleichs- oder Substitutionsmetaphern ohne Verlust von kognitivem Inhalt ersetzt oder umschrieben werden können, während bei Interaktionsmetaphern die Metapher dagegen unentbehrlich ist.⁷

Eine Interaktionsmetapher stellt eine Verbindung zwischen der ursprünglichen Bedeutung des Wortes und der sinngemäßen neuen Bedeutung, wie sie im jeweiligen Fall in der sprachlichen Äußerung verwendet wird, her und untersucht diese wechselseitige Beziehung.

Theorien dieser Art, welche zuerst von Ivor S. Richard entwickelt und anschließend von M. Black weiterentwickelt wurden behaupten, dass Metaphern einen unreduzierbaren kognitiven Inhalt besitzen, und dass dieser kognitive Inhalt durch die Interaktion unterschiedlicher kognitiver Systeme ergänzt wird.⁸

Wenn wir versuchen den kognitiven Gehalt einer Interaktionsmetapher in normaler Sprache anzugeben, so meint Black, können wir nämlich bis zu einem gewissen Punkt eine Reihe von relevanten Zusammenhängen zwischen den gleichzeitig wahrgenommenen Referenten feststellen. Bedeutsam sind dabei die Implikationen, die dem Ermessen der Leserin, des Lesers anheimgestellt werden, der/die sie mit

⁷ Vgl. Max Black: Die Metapher (1954). In: Anselm Haverkamp: Theorie der Metapher, S. 78.

⁸ Vgl. Reimer / Camp: Metapher. In: Czernin / Eder: Zur Metapher – Die Metapher in Philosophie, Wissenschaft und Literatur, S. 34.

Gefühl für ihre Wichtigkeit nach ihren Prioritäten und Abstufungen für sich selbst herausfinden kann.⁹

Bei M. Black passiert dabei eine Bedeutungserweiterung durch den Kontext, wenn sich der Leser, die Leserin der alten und der neuen Bedeutung bewusst wird.

Einem ähnlichen Eindruck scheinen die Autorinnen Marga Reimer und Elisabeth Camp zu folgen, wenn sie sagen, dass „die Metapher einem Schlag auf den Kopf gleiche“. (Reimer / Camp 2007, S. 40)

Black spricht vom „System assoziierter Gemeinplätze“ wenn er meint, dass die Metapher wie eine Art die menschliche Wahrnehmung organisierender Filter funktioniere, welcher die ähnlichen Eigenschaften des neuen Denk- bzw. Sachverhalts, oder zumindest die neue Perspektive auf ihn, und des bezeichneten Gegenstands subtrahiert.¹⁰

Die Interaktionstheorie der Metapher bedeutet eine Ausweitung des linguistischen Konzepts von Metapher zu einem, wenn man so will, supralinguistischen Konzept, wie es auch für die Psychoanalyse typisch ist (Einheiten sind hier nicht nur Worte, sondern Psychodynamik.). Dieses thematisiert Metapher nicht mehr als alleiniges Phänomen der Sprache, sondern als eines des Denkprozesses.¹¹

The metaphor-as-interaction theory (Black, 1962; Kelly & Keil, 1984; Keil, 1986; Richards, 1965; Tourangeau & Sternberg, 1981) asserts that the essence of metaphors lies not in their connecting words, but in the connecting systems or domains belonging to those words. (Borbely1997, S. 925)

Eng verwandt ist damit das psychoanalytische Konzept der ‚Transferenz‘, welches die Bedeutung der Reminiszenzen an frühere Entwicklungsstadien bis zur Kindheit verdeutlicht, weil es durch solche ‚Regressionen‘ in früheren Stadien der

⁹ Vgl. Max Black: Die Metapher (1954). In: Anselm Haverkamp: Theorie der Metapher, S. 78.

¹⁰ Vgl. Max Black: Die Metapher (1954). In: Anselm Haverkamp: Theorie der Metapher, S. 70-71.

¹¹ Vgl. Antal F. Borbely: A Psychoanalytic Concept of Metaphor, In: The International Journal of Psychoanalysis 79/5 (1998), S. 923-936, S. 935.

Entwicklung, in ungewöhnlichen neuen Umständen, zu kreativen kognitiven Leistungen eines Menschen kommt.

Metaphors translate or transcribe meanings from one domain to another, familiar to us from the psychoanalytic concept 'transference' (in Greek: 'metaphor'), in which the meaning of a childhood constellation may be translated into one of adulthood, with more or less regard for changed circumstances. Mere transcriptions occur when immature or regressed strivings are re-enacted; translations occur as successful (creative) adaptations of earlier strivings to present-day circumstances. (Borbely 1997, S. 926)

Die Interaktionstheorie der Metapher bildet die Grundlage für Kognitive Theorien zur Metapher, auf die sich insbesondere George Lakoff & Mark Johnson mit ihren populären Büchern: „Metaphern nach denen wir leben“ (engl.: „Metaphors we live by“) oder: „Philosophy in the flesh“ stützen, und die sie weiterentwickeln. Die enge Verbindung zwischen Metapher und Denken erleichtert uns nicht nur abstrakte Dinge- und Sachverhalte im alltäglichen Sprachgebrauch in Worte zu fassen (wie z.B. Raum und Zeit, die Liebe oder den Tod), sondern ihre Theorie beweist zu einem großen Teil die Funktion und das Wirken von dichterischer Sprache auf die Lebenswelt. Grundsätzlich ist es aber gar nicht so einfach unmetaphorisch zu denken. Was sich dabei in unseren Köpfen abspielt werde ich im nächsten Punkt erläutern. Die Schnittstelle zu literarischer Synästhesie ist insofern gegeben, als wir durch den Rückgriff (oder eine ‚Reminiszenz‘) auf konkret sinnlich erfahrene Denkinhalte und Erinnerungen, die wir sprachlich verarbeitet haben, abstrakte oder komplexe Themen greifbar und gefühlvoll erfahrbar machen.

4. Die Kognitive Theorie von Mark Johnson und George Lakoff

Diese Kognitive Wende hatte in der Metapherndiskussion zur Folge, dass insbesondere die Forscher Lakoff & Johnson in den 80ern mit ihren Büchern, worin Metaphern als Konzepte eingeführt werden, nach denen wir Menschen leben, großes Aufsehen erregten. Dabei legen die Autoren das Augenmerk weniger auf außergewöhnliche poetische Metaphern, sondern auf die Metaphern, die uns alltäglich begegnen und die wir tagtäglich verwenden. Lakoff und Johnson versuchen in ihren Büchern zu erklären, dass Metaphern meistens sogar eher in unauffälliger Form in der Sprache vorkommen und gerade für das menschliche Denken und Handeln grundlegend sind.

Die Forscher stellten heraus, dass es sich bei gewissen Metaphern um eine Form der menschlichen Kognition, eine Form der so genannten „Erfahrungsbewältigung“ handelt. Die Grundthese dieser Annahme, die die Autoren eingehend kommentiert haben, ist es nach C. Baldauf, dass der Mensch zur Konzeptualisierung einer sehr komplexen Wirklichkeit auf metaphorische Prozesse zurückgreift, um Erfahrungen oder Sachverhalte, die abstrakt (und daher schwer fassbar) sind, mit Hilfe konkreterer, elementarerer Erfahrungen zu strukturieren und sie somit fassbar und rational verfügbar zu machen.¹² Die Parallele zu der Transferenz bzw. dem psychoanalytischen Konzept der Metapher wird unweigerlich wieder deutlich.

Der Begriff der Erfahrung ist ein Schlüsselbegriff des von Lakoff und Johnson entwickelten kognitiven Ansatzes zur Metapher. Abstrakte, gedanklich schwer fassbare Sachverhalte werden mit Hilfe von erfahrungsnäheren, physischen oder kulturellen Grunderfahrungen gedanklich fassbar gemacht. Interessant ist dabei, dass es überraschende Parallelitäten der synästhetischen Metaphern in unterschiedlichen Sprach- und Kulturkreisen gibt, was auf C.G. Jungs Arbeit¹³, zu seiner Archetypenlehre und zu einer Theorie des kollektiven Gedächtnisses

¹² Vgl. Christa Baldauf: Metapher und Kognition, Grundlagen einer neuen Theorie der Alltagsmetapher, S. 15-16.

¹³ Vgl. Carl Gustav Jung: Die Archetypen und das kollektive Unbewusste. In: Jung-Merker, Lilly / Rüd, Elisabeth (Hg.): C. G. Jung, Gesammelte Werke. 6. Aufl. Zürich: Rascher 1985, S. 417-432.

tiefenpsychologisch zurückführbar wäre. Nicht nur innerhalb einer Kultur werden also konkrete, elementare menschliche Erfahrungen sprachlich-sinnlich überliefert.

Die auffällige Übereinstimmung ganz spezifischer synästhetischer Metaphern in einer Reihe europäischer Sprachen – wie das Beispiel „schreiende Farben“, (engl. „loud“ oder „screaming colours“) – lassen vermuten, dass synästhetische Metaphern keineswegs beliebig und nur innerhalb der eigenen Kultur verankert sein müssen.¹⁴

Lawrence E. Marks, den Christa Baldauf häufig anführt, liefere durch seine Experimente überzeugende Belege dafür, dass synästhetische Metaphern vielmehr Gesetzmäßigkeiten folgen, die in unserer Wahrnehmung und der Art, wie wir Sinneseindrücke verarbeiten, verankert sind.¹⁵ (wie z.B. „warme Farben“, „klirrende Kälte“, ein „klarer Gedanke“ etc.)

C. Baldauf belegt, dass durch Metaphern kodifizierte Konzepte als feste, routinierte Bestandteile in eine Sprache eingeschlossen werden, und somit als Teil der herrschenden sprachlichen Konvention das Weltbild der betreffenden Kultur formen und prägen. In ihrer Arbeit nennt sie die Beispiele ‚Parteienkrieg‘ oder ‚Wahlkampf‘, die bei genauerer Betrachtung bewusst machen, dass sie einem größeren Wortfeld angehören, welches einen bestimmten Erfahrungsbereich strukturiert. Die konzeptuelle Metapher oder der grundlegende Gedanke, die/der allen diesen sprachlichen Ausdrücken zu Grunde liegt, lautet: „Politik ist Krieg“; das ist die Art wie der Bereich der Politik gedanklich strukturiert ist.¹⁶

Obwohl diese Theorie plausibel ist, hatte die Kognitive Theorie der Metapher bis in die 80er Jahre keine nennenswerte Bedeutung. Das entscheidende Problem ist vermutlich der Fokus auf die Verifikationsbedingungen der Metapher, die fehlen, weil sie den logischen Konventionen nicht entsprechen.

¹⁴ Vgl. Christa Baldauf: Metapher und Kognition, Grundlagen einer neuen Theorie der Alltagsmetapher, S. 62.

¹⁵ Vgl. Christa Baldauf: Metapher und Kognition, Grundlagen einer neuen Theorie der Alltagsmetapher, S. 64.

¹⁶ Vgl. Christa Baldauf: Metapher und Kognition, Grundlagen zu einer neuen Theorie der Alltagsmetapher, S. 15-19.

Die Positivisten schrieben der Metapher keine kognitive Bedeutung zu, weil sie angenommen hatten, dass Metaphern diese Verifikationsbedingungen für Bedeutungen fehlen. Aus dieser Tatsache schlossen sie, dass metaphorischem Sprechen ein kognitiver Inhalt fehle und es stattdessen nur dazu dient Gefühle oder Bilder bei seinen Hörerinnen und Hörern zu wecken.¹⁷

¹⁷ Vgl. Reimer / Camp: Metapher, S. 25.

a) Die Unterteilung von Metaphern in vier Einheiten

Einer Einteilung von Lakoff & Johnson entsprechend¹⁸ werden Metaphernkonzepte und Metaphernsysteme vier großen Gruppen alltäglicher Erfahrung zugeordnet; den Ontologischen Metaphern, den Orientierungsmetaphern, den strukturellen Metaphern und den so genannten Behälter- oder Conduit (vom engl. „Leitung, Kanal etc.“)-Metaphern:

- Die Ontologischen Metaphern schreiben abstrakten Vorstellungen Subjekt- bzw. Substanzcharakter zu. Auch der Anthropomorphismus zählt zu der ontologischen Kategorie.
- Metaphern der Räumlichen Orientierung nutzen die menschliche Grunderfahrung des Raums.
- In der Gruppe der Strukturellen Metaphern werden komplexe Erfahrungsbereiche durch erfahrungsnähere, einfachere Bereiche und Sinnkonstellationen konzeptualisiert.
- Die Auffassung der Metapher als Behälter setzt sich aus folgenden Grundsätze zusammen:
 - Der Mensch als Sprecher und Hörer ist ein Behälter (für Gedanken und Gefühle)
 - Gedanken und Bedeutungen sind (gegenständliche) Objekte
 - Sprachliche Ausdrücke sind Behälter für Gedanken- bzw. Bedeutungsobjekte
 - Kommunikation ist das Zusenden solcher Behälter

Die Bedeutung dieser Unterteilung und die folgende Klassifikation von Synästhetischen Metaphern werden bei der Analyse von Celans ausgewählten Gedichten, im zweiten Teil meiner Arbeit, zum Tragen kommen.

¹⁸ Vgl. Christa Baldauf: Metapher und Kognition, Grundlagen einer neuen Theorie der Alltagsmetapher, S. 20-24.

b) Klassifikation von synästhetischen Metaphern

Bei der Kategorisierung synästhetischer Metaphern nach Sabine Gross fällt auf, dass am häufigsten binäre, attributive – oder auch prädikative - Fügungen der Form „Adjektiv aus Sinnesbereich A, bezogen auf Substantiv aus Sinnesbereich B“ sind, wie auch die angeführten Beispiele bestätigen:¹⁹

- Prototypische, zweistellige Sprachsynästhesien – sie folgen in der Alltagssprache überwiegend dem Muster attributive Fügung, Nomen + Adjektiv
- Komplexe oder Mehrfach-Synästhesien (drei- oder viergliedrige Synästhesien)
- Wahrnehmungsmetaphern oder erweiterte Synästhesien. (Es gibt verschiedentlich Plädoyers dafür, auch solche Kopplungen zwischen Sinneswahrnehmungen einerseits und Abstrakta, Gefühlen o.ä. andererseits als sprachliche Synästhesie gelten zu lassen.)
- Summierende Synästhesien – eine Aneinanderreihung synästhetischer Ausdrücke
- Binnen-Ästhesie, für Kopplungen innerhalb desselben Sinnesbereichs, die aber Oxymora und Paradoxa vorstellen. In diese Kategorie fallen Fügungen wie ‚lärmende Stille‘ etc.

¹⁹ Vgl. Sabine Gross: Literatur und Synästhesie, Überlegungen zum Verhältnis von Wahrnehmung, Sprache und Poetizität, S. 71-73.

5. Nelson Goodmans Theorie der Metapher

Nelson Goodman spricht bei „lebendigen“ oder (bei ihm) „logisch absurden“ Metaphern von „kalkulierten Kategorienfehlern“. Das bedeutet, dass bei sprachlich innovativen Metaphern absichtlich bei fehlenden Ausdrücken nicht auf einen nach Eleanor Roschs Konzept²⁰ gängigen Vertreter der eigenen Kategorie zurückgegriffen wird, sondern auf einen außerhalb des Systems.

Christian Strub spricht in seinem Buch „Kalkulierte Absurditäten“ davon, dass Metaphern trotz ihrer wörtlichen Absurdität meist ganz verständlich sind, und tiefsinnig sein können.²¹ Er entwickelt dafür die Formel, dass Metaphern wörtlich absurd aber metaphorisch logisch seien.

Analog zu Harald Weinrichs Theorie zur Semantik der Metapher, die wir im Kapitel über Sinn und Bedeutung noch einmal kurz aufgreifen werden²², wird die in der Wortbedeutung erwartete Determinationsbedeutung (Kalkulierte Absurdität) enttäuscht. Metapher ist ein Wort in einem konterminierten Kontext. Gerne werden bei Celan nun etwa Wörter mit enger Wortbedeutung gewählt: die berühmten „Eigennamen“. Sie zeichnen sich durch großen Bedeutungsinhalt (invariablen Bedeutungswert) und variablen Meinungswert aus, wobei letzterer durch den Kontext bestimmt wird.²³

Allerdings bezeichnet Strub hier als Allegorien, was wir in unserem Fall nicht mit Metaphern gleichsetzen können (weil Celan nicht „bildlich“ verstanden werden will), wenn er von metaphorischen Realitäten und übertragenen Bedeutungen spricht.

Wird sie nach Strub übertragen verstanden, als (zweideutige) Allegorie, dann ist sie nicht absurd, vielmehr weder bildlich noch semantisch abweichend. Die Allegorie als

²⁰ Vgl. Eleanor Rosch: Principles of Categorization. In: Rosch, Eleanor / Lloyd, Barbara B. (Hg.): Cognition and Categorization. Hillsdale: L. Erlbaum Associates: 1978, S.27-48

²¹ Vgl. Reimer / Camp: Metapher, S. 24.

²² Vgl. Weinrich, Harald: Semantik der Metapher. In: FoliaLinguistica 1/1 (1967), S. 3-17

²³ Vgl. Harald Weinrich: Semantik der Metapher, S. 6-7.

Art der Metapher sage das Eine durch Worte, etwas anderes durch ihren eigentlichen Sinn.²⁴

Der eigentliche Sinn wird hier als bildlich verstanden. Wir fragen uns allerdings, ob im Fall von Celan auch „wörtliche Metaphern“, die vielleicht auf den ersten Blick absurd wirken, ebenfalls semantisch sinnvoll und bedeutungsvoll sein können.

²⁴ Vgl. Christian Strub: Kalkulierte Absurditäten, Versuch einer historisch reflektierten sprachanalytischen Metaphorologie. Freiburg i.Br.; München: K. Alber 1991, S. 225-227.

6. Nichtkognitivistische Theorien

Nichtkognitivistische und Grice'sche Theorien²⁵ behaupten, dass Metaphern, bis auf ihren wörtlichen Gehalt, keine substantielle Bedeutung haben. Die beiden Theorien unterscheiden sich dadurch, dass nicht-kognitivistische Theorien jeglichen kognitiven Inhalt von Metaphern ablehnen, während die Paul Grice'sche Theorie behauptet, dass Metaphern einen kognitiven Inhalt besitzen, den der Sprecher/die Sprecherin durch die missverständliche Äußerung mitteilen will.

Grice'sche Metaphertheorien sind also in erster Linie Theorien metaphorischer Interpretation. Ihre zentrale Behauptung ist, dass eine Metapher zu verstehen bedeute, zu verstehen, was eine sprechende Person mit ihrer Hilfe kommunizieren möchte. Insofern also eine Metapher als Träger einer Bedeutung gesehen werden kann, wird sie mit dem, was die Sprecherin oder der Sprecher mitteilen möchte, gleichgesetzt.²⁶

Anhänger und Anhängerinnen von nicht-kognitivistischen Theorien ähneln somit Vertretern und Vertreterinnen der Grice'schen Theorie in der Auffassung, dass die geäußerten Worte selbst keine außergewöhnliche Bedeutung haben. Die sprechende Person lässt glauben, dass Ähnlichkeiten da sind, *meint* mit ihrer Äußerung allerdings nichts. Die Nichtkognitivistinnen und Nichtkognitivistinnen verneinen, dass es einen bestimmbar propositionalen Gedanken gebe, den die Sprecherin/der Sprecher mit Hilfe ihrer/seiner Worte kommunizieren will.²⁷

Mit dem Phänomen „toter Metaphern“ lassen sich diese beiden Theorien allerdings nicht vereinbaren.

²⁵ Vgl. Paul Grice: *Studies in the Way of Words*. Cambridge (G.B.): Harvard University Press 1991.

²⁶ Vgl. Reimer / Camp: *Metapher*, S. 36.

²⁷ Vgl. Reimer / Camp: *Metapher*, S. 39.

IV. Metaphern in der kognitiven Psychologie und Linguistik – Lebenskonzepte

George Lakoff und Mark Johnson²⁸, deren Theorie wiederum auf M. Blacks Metapherntheorie basiert, nehmen den mächtigsten Einfluss auf die *cognitive science*, den modernsten und aktuellsten Forschungszweig innerhalb der Linguistik.

Lakoffs und Johnsons Metapherntheorie ist demzufolge in die Disziplin der kognitiven Sprachwissenschaft einzuordnen, die sich als noch junge sprachwissenschaftliche Tendenz, als Teil der umfassenden, Mitte der 70er Jahre entstandenen Richtung der Kognitionswissenschaft versteht. Ziel dieser Richtung ist es, Einsichten in die Beschaffenheit der menschlichen Kognition, und damit in die Strukturen und Prozesse des menschlichen Wissens und Denkens zu gewinnen.²⁹

Wir gehen davon aus, dass Metaphern Denkwerkzeuge sind, die es uns ermöglichen uns in der Welt zu orientieren. Dabei kann man nicht sagen, dass zuerst nur, wie der Interaktionstheorie folgend anzunehmen wäre, der Sach- und Denkverhalt dagewesen wäre und dann die (neue) Metapher dafür angewendet wurde. Tatsächlich kann man Metaphern und Denken als Wechselwirkung verstehen. Nur viel bahnbrechender war es, dass Lakoff & Johnson behaupteten, dass generell neue Erfahrungen neue Metaphern generieren. Bei diesen beiden Forschern spielt also der so genannte „Erfahrungsrealismus“ eine große Rolle. Mit diesem Ansatz kommen wir in die Nähe der widersinnigen oder gar teilweise (wörtlich) absurden Metaphern, wie wir sie häufig auch bei Celan wiederfinden.

Lakoff & Johnson wurden intensiv rezipiert. Antal F. Borbely stellt den Zusammenhang zwischen der Prototypenforschung von Eleanor Rosch her und wiederholt Lakoffs Feststellung der theoretischen Innovation, die durch die Ablehnung eines Konzeptrealismus geleistet wurde:

²⁸ Vgl. George Lakoff / Johnson, Mark: *Leben in Metaphern. Konstruktion und Gebrauch von Sprachbildern*. 3. Aufl. Heidelberg: C.-Auer 2003.

²⁹ Vgl. Christa Baldauf: *Metapher und Kognition, Grundlagen einer neuen Theorie der Alltagsmetapher*, S. 29.

Building on Rosch's work (1978), Lakoff (1987) considers that in the cognitive sciences we are witnessing a transition from an objectivistic view (categories are objectively given) to experiential realism (categories are formed by the experiencing human being). (Borbely 1997, S. 923)

Ausgehend von Roschs Arbeit „Principles of Categorization“³⁰ geht Borbely davon aus, dass wir, wenn wir etwas (kategorisch) Neues bezeichnen wollen, auf bereits Vertrautes zurückgreifen, aber nicht auf prototypische Wörter derselben Kategorie:

Whenever we are faced with something (categorically) new, we try to grasp it in a metaphorical way. (Borbely 1997, S. 926)

Hier beschreibt der Autor die Metapher als psychologische Funktion.

Die Forderung nach Miteinbeziehung der Körpergebundenheit des Menschen, seiner physischen und kulturellen Erfahrung, der Art, wie er die ihn umgebende Welt versteht, sowie seines Weltwissens in die Beschäftigung mit Sprache und Kognition, ist zentral für die Position des Erfahrungsrealismus.³¹

Die Strömung der Cognitive Science interessiert sich für Metaphern als sprachliches Phänomen nur bedingt:

Marga Reimer und Elisabeth Camp propagieren die Idee, dass Metaphern in erster Linie konzeptuelle, und erst in Ableitung sprachliche Phänomene sind, was sogar die vorherrschende Meinung in dieser viel diskutierten Sparte der Metaphernforschung ist.³²

Typischerweise liegt der Schwerpunkt dieses zurzeit aktivsten Bereiches der Metaphernforschung in der Klärung, welchen Einfluss Metaphern auf Denken und

³⁰ Vgl. Eleanor Rosch: Principles of Categorization. In: Eleanor Rosch / Lloyd, Barbara B. (Hg.): Cognition and Categorization. Hillsdale: L. Erlbaum Associates 1978, S. 27-48

³¹ Vgl. Christa Baldauf: Metapher und Kognition, Grundlagen einer neuen Theorie der Alltagsmetapher, S. 63.

³² Vgl. Czernin / Eder: Zur Metapher, S. 23.

Handeln möglicherweise ausüben. Die Frage nach der Metapher besteht in der Frage nach der *Rolle* der Metapher in der kognitiven Entwicklung und der Entwicklung der Sprachkompetenz. Das bedeutet, dass die Betonung dort weniger auf der Metapher als einer Ausdrucksform natürlicher Sprache liegt. So definieren beispielsweise George Lakoff und sein Kollege die Metapher als ein Denkwerkzeug, welches den ursprünglichen Anwendungsbereich von Konzepten auf neue Bereiche ausdehnt. Sie meinen, dass wir grundlegende physische Vorstellungen wie „oben“ oder „über“ auf andere Bereiche metaphorisch übertragen: auf soziale, emotionale, wissenschaftliche oder sogar mathematische Gebiete.³³

Cognitive Poetics, als spezielle Disziplin der Cognitive Science, untersucht, wie die poetische Sprache und Gestalt in ihrer Produktion und Rezeption von den informationsverarbeiteten Prozessen menschlicher Symbolproduktion mitbestimmt wird.³⁴

Was bedeutet eigentlich konzeptuell im metaphorischen Diskurs?

Konzeptuell bedeutet nach George Lakoff & Mark Johnson und ihrem Werk „Philosophy in the flesh“, dass unsere Vorstellungen von bestimmten, nicht nur abstrakten Begriffen oder Sachverhalten in Form von Kindheitserinnerungen geprägt sind, sondern auch von weiteren erfahrungsbestimmten Momenten, die wir im Lauf unseres Lern- und Entwicklungsprozesses erlebt haben und fortlaufend machen, beziehungsweise zu aktualisieren genötigt sind, um sich neuen oder veränderten Gegebenheiten anzupassen. In diesem Sinn hat sich eine Kehrtwende ergeben. Die Stimmungen, welche Metaphern tragen können, sind nicht Produkt ihrer selbst, sondern sie waren (zum Teil) bereits vorher im Menschen, und durch metaphorische Beschreibung werden sie erschlossen und zu Tage gefördert. Was passiert, ist ein kontinuierliches Wahrheitsgeschehen.³⁵

³³ Vgl. Reimer / Camp: Metapher, S. 41-42.

³⁴ Vgl. Thomas Eder: Zur kognitiven Theorie der Metapher in der Literaturwissenschaft. In: Czernin, Franz-Josef / Thomas Eder (Hg.): Zur Metapher – Die Metapher in Philosophie, Wissenschaft und Literatur. München: W. Fink 2007, S. (167-196), 167.

³⁵ Vgl. George Lakoff / Mark Johnson: Philosophy in the Flesh, The Embodied Mind and it's Challenge to Western Thought. New York (NY): Basic Books 1999, S. 57.

Letzteren Punkt werden wir bei Heideggers Abhandlung über den Ursprung der Sprache wieder aufnehmen.³⁶

Für Lakoff und Johnson ist es bedeutend, dass nicht alle Konzeptuellen Metaphern ausschließlich wörtlich sind, sondern auch grammatisch sein können, oder als Geste und künstlerische Installation bestehen bzw. passieren können:

It is also important to stress that not all conceptual metaphors are manifested in the words of a language. Some are manifested in grammar, others in gesture, art or ritual. These non-linguistic metaphors may, however, be secondarily expressed through language and other symbolic means.(Lakoff/Johnson 1999, S. 57)

Insbesondere die Aussage, dass sie grammatisch sein können, wird bei Celan interessant. Wenn man darüber hinaus dem neuesten literaturtheoretischen Diskurs folgt, stehen die Zeichen bzw. Symbole eines Satzes immer in Relation bzw. Abhängigkeit zueinander. Sie sind so zu sagen *kohäsiv*.

³⁶ Vgl. Martin Heidegger: *Unterwegs zur Sprache*. 3. Aufl. Tübingen: G.N. Pfullingen 1959

1. Konzeptuelle Metaphern als „mental mappings“

Konzeptuelle Metaphern sind nach Lakoff & Johnson geistige Landkarten. Das bedeutet, dass sie bestimmte Bereiche des menschlichen Denkens beinhalten oder abbilden. Wie wir nach Konzepten leben, wurde im vorigen Punkt bereits besprochen.

Unsere „innere Erfahrung“ der eigenen mentalen und emotionalen Zustände ist intersubjektiv kaum erfahrbar. So zählen auch Geistestätigkeit und Emotionen zu den abstraktesten Domänen, die weitgehend metaphorisch konzeptualisiert werden.³⁷

Nun wird es notwendig zu erklären wie es möglich ist, mit Hilfe von Konzepten, die wir in eindeutigeren Begriffen verstehen, Raumorientierungen wie „oben“ und „unten“ etwa, Zugang zu den für uns wichtigen abstrakten Konzepten, die in unserer Erfahrung nicht klar umrissen sind (Emotionen, Ideen, Zeit usw.), zu finden. Diese Notwendigkeit führt zur metaphorischen Definition unseres Konzeptsystems.³⁸

Damit man sich vergegenwärtigen kann was es für ein Konzept heißt, metaphorisch zu sein und darüber hinaus eine Alltagshandlung zu strukturieren, beginnen wir mit dem geläufigen Konzept ‚*Argumentieren ist Krieg*‘. Wir können beim Argumentieren *gewinnen* oder *verlieren*, wir betrachten die Person, mit der wir argumentieren, als Gegner und wir *greifen seine Position an* und *verteidigen* die unsrige. In diesem Sinne ist die konzeptuelle Metapher ‚*Argumentieren ist Krieg*‘ eine Metapher, nach der wir in unserer Kultur leben. Sie strukturiert die Handlungen, die wir beim Argumentieren ausführen.³⁹

Durch die Metapher erhalten wir Zugang zu unserem Konzeptsystem, sie ist gewissermaßen die Spitze des Eisbergs.

³⁷ Vgl. Olaf Jäkel: *Wie Metaphern Wissen schaffen – Die kognitive Metapherntheorie und ihre Anwendung in Modell-Analysen der Diskursbereiche Geistestätigkeit, Wirtschaft, Wissenschaft und Religion*. Hamburg: Dr. Kovac 2003, S. 57.

³⁸ Vgl. Lakoff / Johnson: *Leben in Metaphern. Konstruktion und Gebrauch von Sprachbildern*, S. 135.

³⁹ Vgl. Lakoff / Johnson: *Leben in Metaphern. Konstruktion und Gebrauch von Sprachbildern*, S. 12-13.

Kategorisierung ist ein Organisationsprinzip unseres Gedächtnisses. Wörter umschließen zumeist einen Sinnbereich. Das heißt, aufgrund ihrer Bedeutungen lassen sich die Symbole und Wörter einem Bereich zuordnen. Man könnte sagen, die Assoziation stellt neuronale Verknüpfungen zu den zugehörigen Sprachausdrücken her.

Thomas Eder fasst in seinem Aufsatz zur Metapher treffend zusammen, dass die Metapher nicht bloß eine sprachliche Figur ist, sondern eine spezifische Form des sogenannten „mental mapping“, die auf entscheidende Weise beeinflusst, wie Menschen denken und schlussfolgern. Unter „mapping“ wird eine Relation der Zuschreibung von Korrespondenzen zwischen Elementen in verschiedenen sogenannten konzeptuellen Bereichen verstanden („conceptual domains“), im Falle der Metapher von einem sogenannten „Quell-Bereich“ („source domain“) auf einen sogenannten „Ziel-Bereich“ („target domain“) („cross domain mapping“). Eines der bekanntesten Beispiele lautet: „Life is a journey“. Das Leben ist eine Reise. Jemand, der lebt, ist also ein Reisender. Die Zwecke und Absichten (purposes) eines/einer Lebenden sind „Reise-Ziele“ (destinations). Also werden die „Reise-Ziele“ (aus dem Quell-Bereich) auf „Lebenszwecke“ (aus dem Ziel-Bereich) in diesem bestimmten Sinn „gemappt“. ⁴⁰

Sprachliche Metaphern spiegeln in diesem Verständnis also tieferliegende „mental mappings“ wieder, mit welchen Menschen abstrakte Kategorien des Wissens (wie Zeit, räumliche Orientierung etc.) mittels vertrauter, konkreter und körperlich erfahrbare Bereiche konzeptualisieren können. Also steht zum Beispiel das konkrete, vertraute, sinnlich erfahrbare „Reiseziel“ für den abstrakteren „Lebenszweck“. ⁴¹

Diese Auffassung würde die vertrauten „mental mappings“ erklären, die gemäß der Interaktionstheorie funktionieren.

Entsprechend dient nach George Lakoff die Metapher als Denkwerkzeug, um den ursprünglichen Anwendungsbereich von Konzepten auf neue Bereiche

⁴⁰ Vgl. Thomas Eder: Zur kognitiven Theorie der Metapher in der Literaturwissenschaft, S. 167-169.

⁴¹ Vgl. Thomas Eder: Zur kognitiven Theorie der Metapher in der Literaturwissenschaft, S. 168-170.

auszudehnen.⁴² Dabei sind insbesondere Bereiche gemeint, die unserer Erfahrung nicht zugänglich sind, weil es sich um die Erfahrung anderer handelt. Celan hat diese Möglichkeit, die die Sprache und das menschliche Denken bieten, wie ich in den Gedichtanalysen zeigen möchte, effektiv genutzt.

Die natürliche Struktur unserer inneren Erfahrung ist es, die es möglich macht, dass man persönliche Erfahrungen, die man prinzipiell nicht mit anderen Menschen teilt, über den Weg der Metapher partiell mitteilbar machen kann.⁴³

⁴² Vgl. Reimer / Camp: Metapher, S. 41.

⁴³ Vgl. Lakoff / Johnson: Leben in Metaphern, Konstruktion und Gebrauch von Sprachbildern, S. 258.

2. „Tote“ und „Lebendige“ Metaphern

„Lebendige“ und „tote“ Metaphern unterscheiden sich, wenn man so will, in der Art und Weise ihrer „Originalität“. Tote Metaphern sind solche, die einstmals lebendige Metaphern waren, also Metaphern derart, dass sie als solche wahrgenommen wurden, nun aber im Sprachraum konventionalisiert sind. Tote Metaphern sind also Sprachformen, die als „normale“ Wörter oder Ausdrücke im Wortschatz der deutschen Sprache vorkommen, wie z.B. „Tischbein“ oder „graue Theorie“.

Während die toten Metaphern in unserem Sprachsystem grundsätzlich fest verankert sind und nur selten *a/s* Metaphern erkannt werden, zeichnen sich lebendige Metaphern dadurch aus, dass ihnen konzeptuelle Metaphern zu Grunde liegen, und sie somit ein Entwicklungspotential besitzen bzw. formbar sind.⁴⁴

George Lakoff & Mark Johnson schreiben in „Leben in Metaphern“, dass im Vergleich zu alltäglichen Metaphern, die das gängige Konzeptsystem unserer Kultur strukturieren, Metaphern, die der individuellen Phantasie und Kreativität entspringen, einen qualitativen Unterschied bedeuten:

Die Metaphern, über die wir bis jetzt gesprochen haben, sind *konventionalisierte* Metaphern; dabei handelt es sich um Metaphern die das gängige Konzeptsystem unserer Kultur strukturieren, das sich seinerseits in unserer Alltagssprache niederschlägt. Wir wenden uns nun solchen Metaphern zu, die außerhalb unseres konventionalisierten Konzeptsystems liegen; dabei handelt es sich um solche Metaphern, die der individuellen Phantasie und Kreativität entspringen. Metaphern dieser Art können dazu beitragen, daß [sic!] wir unsere Erfahrung in einem neuen Licht sehen. Folglich können sie unserer Vergangenheit, unseren tagtäglichen Aktivitäten und unseren Wissens- und Glaubenssystemen eine neue Bedeutung geben. (Lakoff/Johnson 2003, S. 161)

Lebendige Metaphern sind nicht transparent in ihrer Bedeutung und dasselbe gilt für ästhetische Zeichen, wie sie Celan in seiner Poetik verwendet. Interessant ist es, wenn dazu das Forscherteam schreibt, dass Dichter und Dichterinnen in ihrer Arbeit

⁴⁴ Vgl. Lakoff / Johnson: Leben in Metaphern, Konstruktion und Gebrauch von Sprachbildern, S. 12-13.

dabei auf dieselben Basismetaphern zurückgreifen, weil wir sie und die Dichtung im Ganzen sonst nicht verstehen könnten. Es wird spannend in den weiter unten folgenden Gedichtanalysen Celans Metaphern oder metaphorische Wendungen daraufhin zu untersuchen, wie wir auf Basiskonzepte zurückgreifen können und inwieweit wir konzeptuell an unserer Vorstellung arbeiten müssen oder unsere Erwartungen gebrochen werden. Nach den Forschern arbeiten Schriftsteller/innen mit denselben Basismetaphern, die uns allen unmittelbar zugänglich sein sollen, verfremden oder erweitern diese aber. Das ist der Akt der Kreativität, das ist das, was die Künstlerinnen und Künstler leisten können:

This tells us something important about the nature of creativity. Poets must make the most of the linguistic and conceptual resources they are given. Basic metaphors are part of those conceptual resources, part of the way members of our culture make sense of the world. Poets may compose or elaborate or express them in new ways, but they still use the same basic conceptual resources available to us all. If they did not, we would not understand them. (Lakoff/Turner 1989, S. 26)

V. Synästhesie und Literatur – Der Zusammenhang zwischen sinnlicher Wahrnehmung und Sprache

Synästhesie ist ursprünglich ein Terminus aus der Psychologie, der, so werden wir noch näher erfahren, sich auf sinnesübergreifende Wahrnehmung bezieht. Dabei ist, im Fall künstlerischer Literatur etwa, nicht gemeint, dass ich die Buchstaben, Wörter und die bezeichneten Dinge gleichzeitig bildlich vor mir sehe oder schmecke oder höre. Die Vermittlung wird in Form der Interaktionstheorie verstanden, so dass zum Beispiel eine mentale Landkarte eine transgressive Übertragung in das Andere, Neue erfährt. Was hat das alles mit Synästhesie zu tun? Unser Konzeptsystem beruht auf der Fähigkeit sinnesverknüpfend zu denken.⁴⁵ Wir Menschen stehen in unseren Grunderfahrungen der Welt und unserer Umgebung sinnlich gegenüber und „begreifen“ Wörter und Sachverhalte emotional. Dadurch entstehen sinnliche Erinnerungen und ganze Filmtableaus mit Bezug auf unsere Vergangenheit und wir assoziieren. Das ist es, was meiner These zu Folge bei der Rezeption von Dichtung geschieht. Ich habe mich bei meiner Untersuchung auf Celan spezialisiert, weil seine Dichtung als Paradebeispiel einer hermetischen und dunklen Lyrik gilt. Seine Gedichte gelten im besonderen Maße als schwierig und schwer dechiffrierbar, weil sie wörtlich absurd erscheinen und logisch nicht fassbar sind. Ihre innovativen Beschreibungen und „Erzählungen“ sind mehr als originell. Kann es nicht sein, dass ihnen das wissenschaftliche Konzept einer kognitiven, interaktionistischen Theorie der Metapher zu Grunde liegt? Diese Erklärung würde die künstlerische Literatur zwar einerseits entzaubern, andererseits aber ist es genau diese Frage, was sie spannend macht, ob sich nämlich eine Brücke der metaphorischen Wendungen zur synästhetischen Wahrnehmung schlagen lässt. Celans Gedichte jedenfalls lassen einen aufmerksamen Leser, eine aufmerksame Leserin nicht kalt. Sie berühren und erschüttern, fesseln und schauern. Kaum jemand kann den Sachverhalt und die Dinge, die sie beschreiben, in Paraphrasen wiedergeben. Sie wirken derartig kompakt und gesetzt. Kann es sein, dass die Sprache hier ihre Verweisfunktion

⁴⁵ Vgl. Sabine Gross: Literatur und Synästhesie, Überlegungen zum Verhältnis von Wahrnehmung, Sprache und Poetizität. In: Adler, Hans in Verbindung mit Ulrike Zeuch: Synästhesie, Interferenz – Transfer – Synthese der Sinne. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002

aufgibt? Und wie sonst funktionieren die Metaphern in Celans Gedichten? Und was hat das alles mit dem Begriff „Synästhesie“ zu tun?

Durch Sprache können de facto synästhetische Vorstellungen ausgelöst werden. Im Fall von Celan werden Erfahrungen insofern auf diese Weise mitgeteilt, als der Leser, die Leserin genötigt ist, eine neue Form der Wahrnehmung zu übernehmen. Das passiert durch eine Verknüpfung von vertrauten und neuen Konzepten, wobei auf „Wahrnehmungsvokabular“ zurückgegriffen wird.

Gegen die Automatismen der Alltagssprache setzt die Literatur eine durch Verfremdungsoperationen erschwerte Sprache, und die Metapher gehört zu diesen poetischen Verfahren, die dem Leser eine neue Sicht der Welt eröffnen können, indem sie ihn zu einer neuen Form der Wahrnehmung nötigt.⁴⁶

Unsere Sprache ist *prinzipiell* gesättigt von Wahrnehmungsvokabular, weil nach S. Gross davon ausgegangen wird, dass vorerst nur die sinnlich wahrnehmbaren Gegenstände mit unserer Sprache bezeichnet wurden, welche dann auf die Beschreibung der seelischen Zustände übertragen worden sind. Es lassen sich tatsächlich nur sehr wenige Wörter finden, deren Bedeutung bei genauerer Untersuchung ausschließlich Beziehungen zum Seelischen haben; u.a. durch Sinnstreckungen und transgressive Übertragungen werden die Wörter der sinnlichen Sphäre für die seelische verwendet.⁴⁷

Somit wäre geklärt worin die Verbindung von Metapher und Synästhesie grundlegend besteht.

Bei sprachlichen Synästhesien, so der Konsens der meisten Linguisten und Linguistinnen, Literaturwissenschaftlerinnen und Literaturwissenschaftlern, handelt es sich um eine spezielle Unterkategorie von Metaphern.⁴⁸ Da oft statt von ‚sprachlichen Synästhesien‘ oder ‚synästhetischen Metaphern‘ schlicht von

⁴⁶ Vgl. Petra Wanner-Meyer: Quintett der Sinne, Synästhesie in der Lyrik des 19. Jahrhunderts. Bielefeld: Aisthesis 1998, S. 26.

⁴⁷ Vgl. Sabine Gross: Literatur und Synästhesie, Überlegungen zum Verhältnis von Wahrnehmung, Sprache und Poetizität, S. 66.

⁴⁸ Vgl. Sabine Gross (2002), Christa Baldauf (1997), Reimer / Camp (2007) u. a.

„Synästhesien“ gesprochen wird, werde auch ich mich in meiner Arbeit diesem Sprachgebrauch anschließen.

1. Abgrenzung der literarischen Synästhesie zur Intermodalen Analogie

Der Unterschied zwischen der synästhetischen Metapher und der Intermodalen Analogie besteht darin, dass in der synästhetischen Metapher die Sprache keine Verweisfunktion hat. Die Metapher ist vielmehr wortwörtlich zu verstehen; hingegen ist es etwa in der Literatur der Romantik der Fall, dass ein Synästhetiker, eine Synästhetikerin versucht sinnesübergreifende Wahrnehmung dadurch sprachlich wiederzugeben, dass er oder sie durch mehr oder weniger originelle, sinnesverschmelzende sprachliche Ausdrücke sprachlich zu vermitteln versucht. Synästhetische Ausdrücke begegnen uns auch in der Alltagssprache, allein wir sind uns dessen selten bewusst.

Celan versucht bei der Verwendung von synästhetischen Metaphern das Unvorstellbare in Sprache zu fassen, Wahrnehmungen werden überkreuzt, das Bild erscheint, als Bild verstanden, absurd. Es muss das, was da steht, wortwörtlich aufgefasst werden. Nur die Sprache selbst wird zur Vermittlerin ihrer Botschaft. Auf einer anderen Ebene betrachtet werden auch Assoziationen geweckt und auf kognitive Denkmuster wird zurückgegriffen. Celan arbeitet zum Beispiel immer wieder mit Sinnbereichen (Schnee, Winter etc.), die verlangen, dass das Gedicht nur als Ganzes gelesen werden kann und Metaphern somit nur im Zusammenhang des ganzen Gedichts verstanden werden können.

2. „Echte“, genuine Synästhesie vs. „Wahrnehmung mit viel Gefühl“- der metaphorischen Synästhesie

a) Die neurowissenschaftlichen Grundlagen der (psychologischen) Synästhesie – metaphorische (literarische) Synästhesie im wissenschaftlichen Kontext

Echte, genuine Synästhesie ist nicht erlernbar, sondern ist genetisch bei einem sehr geringen Prozentsatz der Bevölkerung angelegt. Auch wenn ich im Lauf der Arbeit immer wieder von Synästhesie spreche ist damit die metaphorische Form und nicht die genuine Synästhesie gemeint.

Unter echter Synästhesie versteht man, dass eine Sinnesqualität, etwa das Hören eines Wortes, einer Zahl oder eines Tones, noch auf eine andere Sinnesqualität, wie das Sehen einer Farbe, quasi überspringt beziehungsweise in diesem anderen Sinn noch einmal, d.h. doppelt dargestellt ist. Dazu berichten Synästhetiker und Synästhetikerinnen, dass die Einheit des Bewusstseins und die Einheitlichkeit des synästhetischen Objekts nicht verletzt sind und beide Sinnesqualitäten in ein ihnen vollständig übergeordnetes Ganzes eingefügt werden.⁴⁹

Diese Einheit ist genauso zu begreifen wie die informative Einheit der Gegenstände des Alltags, wie sie sich gewöhnlichen Beobachtern darbieten. Wenn beispielsweise ein Kind mit einem roten Schal gesehen wird, wird nicht überlegt: Das ist ein Mensch, der ist ein Kind, mit einem Schal und dieser Schal ist rot. Stattdessen wird dieses Objekt unmittelbar als Einheit wahrgenommen. Im Falle echter Synästhesie werden auf analoge Weise für den herkömmlichen Blick verschiedene Qualitäten als so genannte „synästhetische Einheit“ gesehen.

Ein entscheidender Unterschied zwischen der genuinen, angeborenen Synästhesie (sinnesübergreifende Wahrnehmung) und der metaphorischen Synästhesie ist es,

⁴⁹ Vgl. Hinderk M. Emrich, Udo Schneider u.a.: Welche Farbe hat der Montag? – Synästhesie, das Leben mit verknüpften Sinnen. 2. Aufl. Stuttgart: S. Hirzel 2004, S. 34.

dass erstere automatisch und quasi zwanghaft passiert. Ein Synästhetiker, eine Synästhetikerin überlegt sich nicht bewusst, ob sie diese spezielle Form der Wahrnehmung will oder nicht. Vielmehr ist diese Form der Organisation des Gedächtnisses angeboren und nicht willkürlich.

Baron-Cohen and Harrison definieren daher Synästhesie als „occurring when stimulation of one sensory modality automatically triggers a perception in a second modality, in the absence of any direct stimulation to this second modality“.⁵⁰

Lawrence Marks spricht entsprechend von „cross-modal perception“. Sinnesübergreifende Wahrnehmung werde ich auch bei der Behandlung des Feldes der literarischen Synästhesie diskutieren, denn auf diese Weise wird auch metaphorische Synästhesie oft definiert. Dabei macht sich allerdings ein entscheidender Unterschied bemerkbar. Wir werden diese Definition näher betrachten.

Der Forscher Richard Cytowic definiert Synästhesie als „an involuntary joining in which the real information of one sense is accompanied by a perception in another sense.“⁵¹

Der Unterschied zwischen metaphorischer Synästhesie und echter Synästhesie liegt darin, dass die metaphorische Form in einem bestimmten Sinn *freiwillig* passiert und auch steigerbar und erwerbbar ist.

Wahrnehmungssynästhesie, praktisch gleich mit der Bezeichnung ‚metaphorische Synästhesie‘, entsteht durch die Reizung des limbischen Systems. Sie ist, wenn man so will, nicht real. Dabei passiert eine Hervorrufung von Wahrnehmungs-, Erinnerungs- und Gefühlskomponenten, die bei verschiedenen Synästhetikern oder Synästhetikerinnen anders aussehen können.

⁵⁰ Vgl. Sabine Gross: Literatur und Synästhesie, Überlegungen zum Verhältnis von Wahrnehmung, Sprache und Poetizität, S. 59.

⁵¹ Vgl. Sabine Gross: Literatur und Synästhesie, Überlegungen zum Verhältnis von Wahrnehmung, Sprache und Poetizität, S. 59.

Das bedeutet nichts anderes, als dass durch synästhetisch aufgeladene Wörter oder Ausdrücke Wahrnehmungsreize ausgelöst werden (können).

Das wird sich durch die Analyse im zweiten Bereich der vorliegenden Arbeit zeigen. Worauf ist diese „Wahrnehmung mit viel Gefühl“ zurückzuführen und wie ist sie erklärbar?

Simone Gross schreibt dazu, dass der Forscher Werner herausgefunden habe, dass der menschliche Organismus aus einer ursprünglichen, undifferenzierten, einheitlichen Schicht heraus eine immer schärfere und differenziertere Strukturierung der Sinnesmodalitäten entwickelt hat.⁵²

Das durch komplexe literarische Sprache ausgelöste Rückerinnern durch wahrnehmungsüberschreitende Assoziationen führt zu einer Freilegung dieser „verschütteten“ früheren Schichten. Wobei ich infrage stellen möchte, ob diese Schichten sich nicht kontinuierlich mit unseren Erfahrungen und Eindrücken weiterentwickeln oder sich zumindest miteinander verknüpfen?

⁵² Vgl. Sabine Gross: Literatur und Synästhesie, Überlegungen zum Verhältnis von Wahrnehmung, Sprache und Poetizität. S. 65.

b) Ontogenetische Bedingungen des metaphorischen Sprachgebrauchs

Entwicklungsbedingt versucht der Mensch als Kind im Spracherwerbsprozess konzeptuell metaphorisch seinen Wortschatz zu erweitern. Das bedeutet, dass wir insbesondere als Kinder auf die kognitive Funktion von Metapher aus interaktionstheoretischer Sicht angewiesen waren.

C. Baldauf schreibt in ihrem Werk „Metapher und Kognition“, dass die Evidenz für diese Annahme die Untersuchung der Metaphorik der Kindersprache liefere:

So zeigen Winner et al. (1980), daß [sic!] metaphorische Kompetenz in den frühen Phasen des kindlichen Spracherwerbs stark ausgeprägt ist, mit zunehmendem Alter jedoch abnimmt. Eine Interpretation dieses Ergebnisses legt nahe, daß [sic!] das wachsende Vokabular des Kindes die Notwendigkeit metaphorischer Mittel zum Ausdruck des Gemeinten reduziert. Fehlen für bestimmte Erfahrungen eines Kindes die notwendigen Lexeme, so werden bereits bekannte Worte metaphorisch verwendet und auf die noch unbekannt Bereiche übertragen. (Baldauf 1997, S. 20)

H. Emrich spricht in „Welche Farbe hat der Montag?“ davon, dass auch literarische Synästhesie angeboren ist und behauptet diesbezüglich, dass sich Verknüpfungserlebnisse in der Wahrnehmung bei Synästhetikern und Synästhetikerinnen innerlich festschreiben, und dass Synästhesie fortan eine Art Übergedächtnis für Phänomene darstellt, bei denen Wahrnehmungen verknüpft werden. Dies bedeutet, dass die Betroffenen auch im weiteren Leben Assoziationsleistungen sehr intensiv in der Erinnerung behalten.⁵³

Bekannt ist allerdings, dass Kinder allgemein wahrnehmungsübergreifend denken und sich so im Denken orientieren. Sie nehmen Einflüsse ihrer Umwelt im Säuglingsalter synästhetisch wahr. Die meisten verlieren diese Fähigkeit später, aber können immer wieder auf erste Erfahrungen zurückgreifen. Wenn man bedenkt, dass wir das Wort ‚heiß‘ vermutlich dadurch gelernt haben, dass wir versucht haben auf die heiße Herdplatte zu greifen, erscheint das einleuchtend. Ausgehend von der

⁵³ Vgl. Emrich / Schneider, u.a.: Welche Farbe hat der Montag? – Synästhesie, das Leben mit verknüpften Sinnen, S. 42.

sinnlichen Wahrnehmung konnten sich Grundstrukturen im Umgang mit Sprache herausbilden, auf die wir in Berührung mit Metaphern wieder zurückgeworfen werden. Damit unser Sprach-, bzw. Weltsystem funktionieren konnte und damit wir uns also in der Welt orientieren konnten, mussten wir vorsprachliche Erfahrungen mit bezeichneten Gegenständen entstehen lassen, mit welchen wir uns eine gefühlsmäßige Vorstellung von Wörtern machen konnten; auf diese verweisen Metaphern.

Bei genauerer Überlegung ist es also nur sehr schwer möglich nicht metaphorisch zu sprechen; und das zeigen uns schon die Versuche die Kategorien Zeit und Raum in Worte zu fassen, jedenfalls die Versuche *über* sie zu sprechen.

Dem metaphorischen Sprechen, das hat der Band „Metaphors we live by“ von George Lakoff und Mark Johnson deutlich gemacht, kommt also keine exotische Rolle zu, sondern es bildet eine zentrale Dimension nicht nur unserer Sprachverwendung, sondern ebenso unseres Denkens, und zwar in dem Maße, in dem es die Verwurzelung von beiden in unserer körperlichen Erfahrung und unserem Umgang mit unserer Umgebung repräsentiert. Zuerst waren nur Wörter für die sinnliche Sphäre da und erst später sind Wörter für den seelischen Bereich entstanden, die teilweise aus dem sinnlichen Wortschatz übertragen wurden.⁵⁴

Metaphorische Synästhesie beginnt da, wo Wahrnehmung überschritten wird. S. Gross erklärt diesbezüglich, dass Sprachentwicklung und eingehender Bedeutungswandel Durchlässigkeit für Wahrnehmungsgrenzen geschaffen haben:

Beispiele sind die Herkunft aus dem Akustischen für „hell“ (hallen) und dem Taktilen für „herb“ (das mhd. noch „scharf schneidend“ hieß), der althochdeutsche Ursprung von „leise“ als mit „Gleiten“ verwandtes „langsam“, die Einschränkung von „grell“ (ursprünglich „zornig“, „rauh“) zunächst auf den akustischen Bereich, sowie „bitter“ mit der Ursprungsbedeutung von „stechend, scharf“. (Gross 2002, S. 75)

⁵⁴ Vgl. Sabine Gross: Literatur und Synästhesie, Überlegungen zum Verhältnis von Wahrnehmung, Sprache und Poetizität, S. 61.

Durch Metaphern werden die sinnlichen Bereiche der Sprache freigelegt. Als Kinder erlernten wir die Sprache über den Bereich des Sinnlichen. Wir orientierten uns sinnlich in der Welt. Durch synästhetische Metaphern werden entsprechende Erinnerungen freigelegt.

Spitz's Modell ist die Radikalisierung der Vorstellung von den ontogenetisch ursprünglich noch nicht geschiedenen Sinnen. Er geht davon aus, dass diese Tiefenwahrnehmung bzw. Synästhesie als verdrängtes Substratum unserer Empfindungswelt wirkt und diese Organisation („so sehr sie auch im Bewusstsein des westlichen Menschen zum Schweigen gebracht worden ist“) insgeheim weiter funktioniert. Aber es ist wahrscheinlich möglich, dass in der Durchsetzung unserer Sprache mit synästhetischen Ausdrücken eine ontogenetisch verschüttete Ebene sinnlicher Wahrnehmung durchscheint.⁵⁵

Nach Alfred Lorenzer, der sich mit dem psychoanalytischen Verständnis in den Neurowissenschaften beschäftigt hat, besteht zum Zeitpunkt der Spracheinführung bereits jenes reiche, vielfältig abgestufte Repertoire an szenischen Erlebnissen und Erinnerungsspuren, die zum Sinn- und Wirkungssystem unbewusster Praxisfiguren führen.⁵⁶

Die Frage, ob Synästhesie erlernbar ist, bleibt wissenschaftlich zunächst offen. Da aber besonders das Sprachgedächtnis bei Synästhetikern und Synästhetikerinnen überdurchschnittlich ausgeprägt ist – sie können sich an Gespräche, Literatur, gesprochene Anweisungen etc. überdurchschnittlich gut erinnern und diese Erinnerungen wiedergeben – liegt die Annahme nahe, dass die Aufmerksamkeit für Wahrgenommenes und die Aufmerksamkeit für die eigenen Emotionen erwerb- und steigerbar ist.⁵⁷

⁵⁵ Vgl. Sabine Gross: Literatur und Synästhesie, Überlegungen zum Verhältnis von Wahrnehmung, Sprache und Poetizität, S. 66.

⁵⁶ Vgl. Alfred Lorenzer: Die Sprache, der Sinn, das Unbewusste, Psychoanalytisches Grundverständnis und Neurowissenschaften. Stuttgart: Klett-Cotta 2002, S. 168.

⁵⁷ Vgl. Emrich / Schneider, u.a.: Welche Farbe hat der Montag? – Synästhesie, das Leben mit verknüpften Sinnen, S. 42.

3. Die Unterscheidung von starker und schwacher metaphorischer Synästhesie

Schwache metaphorische Synästhesie wird der Klasse der „toten“ Metaphern zugeordnet, während starke Gefühlssynästhesie den „lebendigen“ Metaphern zugesprochen wird.

Schwache Synästhesie ist durch den alltäglichen Sprachgebrauch, welcher sich bereits verblasster, konventionalisierter Metaphern bedient, zu erfahren:

Sie sind als Sprachform nicht individueller Fantasie entsprungen, sondern bereits in erheblichem Maße lexikalisiert, in der Regel unmittelbar plausibel und keiner Erklärung bedürftig, schreibt S. Gross.⁵⁸

Den idiosynkratischen, „starken“ Synästhesien analog, konstituieren sich hingegen die originellen, auffälligen, innovativen, „poetischen“ Synästhesie-Metaphern, die die Signatur ihres jeweiligen Produzenten tragen, wie am Beispiel Celans deutlich wird.⁵⁹ Die auffällige, „poetische“ Form ist idiosynkratisch, sprachlich innovativ, den menschlichen Wahrnehmungsfähigkeiten nicht unbedingt kommensurabel und nicht auf Nachvollziehbarkeit in der Wahrnehmung hin ausgelegt.⁶⁰

Hier wird das wahrnehmungsüberschreitende Potential von Sprache deutlich. Der Schluss liegt nahe, dass poetische synästhetische Metaphern nur rein sprachlich existieren und nicht als tatsächliche Wahrnehmung. Schließlich ist der Zweck von Sprache nicht nur die Realität abzubilden oder wiederzugeben, sondern es werden nach S. Gross zunächst schlicht sprachliche Zeichen miteinander in Bezug gesetzt:

Obwohl Sprache mehr repräsentiert als die Summe ihrer Signifikate und sie sich nicht umschreiben oder auf neutrale Sprache reduzieren lässt, muss das Resultat

⁵⁸ Vgl. Sabine Gross: Literatur und Synästhesie: Überlegungen zum Verhältnis von Wahrnehmung, Sprache und Poetizität. S. 84.

⁵⁹ Vgl. Sabine Gross: Literatur und Synästhesie: Überlegungen zum Verhältnis von Wahrnehmung, Sprache und Poetizität. S. 84.

⁶⁰ Vgl. Sabine Gross: Literatur und Synästhesie: Überlegungen zum Verhältnis von Wahrnehmung, Sprache und Poetizität. S. 87.

keineswegs mit Formen möglicher Wahrnehmung zusammenfallen, noch notwendig auf potentiellen Nachvollzug in der vorgestellten oder tatsächlichen Wahrnehmung des Rezipienten, der Rezipientin angelegt sein. (Das zeigen z.B. widersprüchliche Formen.)⁶¹

⁶¹ Vgl. Sabine Gross: Literatur und Synästhesie: Überlegungen zum Verhältnis von Wahrnehmung, Sprache und Poetizität., S. 85.

VI. Differenzierung zwischen Sinn und Bedeutung in Celans Dichtung

Metaphern in Celans Gedichten sind unübersetzbar. Das bedeutet, man kann keine Synonyme für das Geschriebene finden. Das räumt ihm eine Nähe zur absoluten Dichtung ein, in welcher das Gedicht nicht verweist. Durch das unmittelbar Gegenwärtige wird eine neue Sichtweise auf den Sachverhalt erzeugt. Es ist das unwiederholbar „Wahrnehmungsüberschreitende“. Das geschieht durch eine widersprüchliche Ausdrucksweise. Metaphern bedeuten nichts. Dennoch sind sie sinnvoll. Wir gehen auf Gottlob Freges Unterscheidung von Sinn und Bedeutung zurück und sprechen in einer anderen Terminologie von Denotat und Konnotat. Der Sinn liegt im Bezeichnenden selbst, in der emotionalen oder assoziativen Nebenbedeutung als Teil des Wortinhalts, nicht aber im Bezeichneten, dem Referent, dem außersprachlichen Gegenstand oder Sachverhalt. Der Sinn ist abhängig von der Erfahrungswelt des Lesers, der Leserin und der semantische Inhalt erschließt sich aus der Beziehung zu anderen Zeichen. Die Relation zum Text als Ganzes ist entscheidend.

Paul Ricouer spricht von der „lebendigen Metapher“ und ihrer semantisch innovativen Funktion. Diese Funktion liegt in der Sinnproduktion. Das weist sie als eine sprachimmanente Spracherweiterung aus und wirkt als eine Vergrößerung des Entdeckungs- und Verwandlungsvermögens, das die Rede gegenüber wahrhaft neuen Realitätsaspekten hat. (Die Sprache hinkt dem Autor, der Autorin eines Textes hinterher und ist dem Leser, der Leserin stets voraus, weil Metaphern Wirklichkeit neu beschreiben oder herstellen.)

Die Unterscheidung zwischen diesen beiden Dimensionen der Sprache beruht auf dem Doppelcharakter des Zeichens, wie ihn schon Ferdinand de Saussure festgestellt hat. P. Ricouer folgert daraus:

Einerseits ist das Zeichen nicht die bezeichnete Sache. Die Zeichenverbindungen können also zu selbständigen, nur internen Gesetzen gehorchenden Systemen

werden. Andererseits beanspruchen die Zeichen trotz ihrer Nichtidentität mit den Sachen auf unsere Erfahrung zu verweisen, die wir mit den Sachen machen, und damit zu ihrer Erkenntnis beizutragen.⁶²

Das Verständnis des Textes verlangt vom Leser, von der Leserin, dass er durch die Erfahrung aufgefüllt wird, die er/sie einbringt und hinzufügt. Die Person verbietet sich also, sich selbst und anderen Leserinnen und Lesern, den Sinn der Texte zu entdecken.⁶³

In der Dichtung freilich heißt Aktualisieren und Einbeziehen immer auch Bezeichnen, oder genauer: Realisieren.⁶⁴

Die Unterscheidung zwischen diesen beiden Dimensionen der Sprache [Sinn und Bedeutung] beruht auf dem Doppelcharakter des Zeichens: einerseits ist das Zeichen nicht die bezeichnete Sache, woraus folgt, daß [sic!] die Zeichenverbindungen zu selbständigen, nur >>internen<< Gesetzen gehorchenden Systemen werden können. Andererseits beanspruchen die Zeichen trotz ihrer Nichtidentität mit den Sachen, auf unsere Erfahrung zu verweisen, die wir mit den Sachen machen, und damit zu ihrer Erkenntnis beizutragen. Die Unterscheidung zwischen Sinn und Bedeutung, die sich aus dieser doppelten Funktionsweise des Zeichens ergibt, wurde von Frege zunächst auf die Beschreibungssprache angewandt; [...] Bei der nichtdeskriptiven, insbesondere der literarischen Sprache hingegen scheint die Unterscheidung zwischen Sinn und Referenz die Regel zu sein; [...] (Ricouer 1986, S. II-III)

Eine Bedeutung kann mehrere Sinne haben und umgekehrt, aber P. Ricouer unterscheidet zwischen dem Sinn eines Satzes und dem Sinn eines Wortes:

Nach Ricouer ist der Sinn eines Satzes die ihm zugrundeliegende Idee und der Sinn eines Wortes seine Verwendung (immer in der semantischen Bedeutung). Auf der Grundlage der jeweils spezifischen Idee stellt der Sprecher, die Sprecherin Wörter zusammen, die in diesem Verwendungsfall einen besonderen Sinn haben. Man gelangt somit zu der Vorstellung der Rede als eines Wechselspiels zwischen Wort

⁶² Vgl. Paul Ricouer: Die lebendige Metapher, In: Grathoff, Richard / Waldenfels, Bernhard (Hg.), 2. Aufl. München: W. Fink 1986 (Übergänge – Texte und Studien zu Handlung, Sprache und Lebenswelt 12), S. II und III.

⁶³ Vgl. Jean Bollak: Paul Celan – Poetik der Fremdheit. Wien: P. Zsolnay 2000, S. 38.

⁶⁴ Vgl. Peter Szondi / Bollak, Jean: Celan-Studien. Frankfurt a Main: Suhrkamp 1972, S. 98.

und Satz. Das wird bei der Analyse von Celans Gedichten bedeutend sein. Was das Wort besitzt, ist ein Sinnpotential.⁶⁵

H. Weinrich verwendet statt ‚Sinn‘ den weniger verwirrenden Begriff ‚Meinung‘, um das syntagmatische/paradigmatische Wort im Situationskontext zu begreifen. Eine Metapher ist für ihn nie ein einfaches Wort, sondern immer ein kleines Stück Text.⁶⁶ Die Formel lautet: Metapher = Wort + Kontext. Die Metapher wird ergo zerstört, wenn man sie vom Situationskontext befreit:

Im Text hat ein Wort nicht mehr seine (weite) Bedeutung, sondern nur noch eine, gegenüber seiner Bedeutung dem Umfang nach reduzierte und relativ enge Meinung.⁶⁷ Das ist das, was die Semantik beschreibt. Der Bedeutungsumfang von Wörtern ist ein weiter.

Auf der Ebene poetologisch-metapoetischer Reflexion bezieht Celan sich in der Tat häufig mit nachdrücklicher Kritik auf die im Begriff des Zeichens formulierte arbiträre Differenz eines *signifiant*, das die materielle Präsenz eines Sprechens bestimmt, aber ohne eigenen Bedeutungsgehalt ist, und eines *signifié*, das die Bedeutungen eines Sprechens ausmacht, aber ohne materielle = unmittelbare Präsenz und in diesem Sinne abwesend ist. Er meint, dass das von ihm angestrebte Sprechen des Gedichts grundsätzlich von dem allgemeinen arbiträr-differentiellen System der Sprache zu trennen sei und vielmehr eine Individuation des Sprechens realisieren soll.⁶⁸

Ein zentrales Thema bei Celan ist ja gerade die Sehnsucht nach einer unerreichbaren Einheit zwischen Ding und Wort, das Bewusstsein, sich gleichwohl *sprechend* auf Wirkliches beziehen zu müssen und folglich einem unausweichlichen Scheitern ausgesetzt zu sein. Jene Utopie einer oder seiner Sprache, in welcher

⁶⁵ Vgl. Ricouer: Die lebendige Metapher, S. 79.

⁶⁶ Vgl. Harald Weinrich: Semantik der Metapher. In: Folia Linguistica 1/1 (1967), S. 3-17, S. 3.

⁶⁷ Vgl. Harald Weinrich: Semantik der Metapher, S. 3.

⁶⁸ Vgl. Winfried Menninghaus: Paul Celan, Magie der Form. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1980 (Edition Suhrkamp 26), S. 24.

Benanntes und Zeichen identisch wären, einer Sprache der wahren Namen, wird für ihn nicht realisierbar.⁶⁹

Ein Wort selbst hat jedoch der Theorie zu Folge noch keinen Sinn. Die synästhetische Metapher basiert auf Gefühlsähnlichkeit, welche der Ursprung der Poesie ist:

Durch die synästhetische Metapher können wir unser Vokabular erweitern und dank der Ähnlichkeit können wir mit neuen Situationen operieren. Die dichterische Funktion der Metapher beruht auf der Ähnlichkeit, jedoch auf einer Ähnlichkeit auf der Ebene der Gefühle; indem die Metapher eine Situation durch eine andere versinnbildlicht, lässt sie die verbundenen Gefühle einfließen. Bei dieser Gefühlsübertragung wird die Gefühlsähnlichkeit durch die Situationsähnlichkeit vermittelt. Wenn die Metapher nichts zur Beschreibung der Welt hinzufügt, so bereichert sie also zumindest unsere Gefühlsskala.⁷⁰

Aber sind Gefühle nicht wahrnehmungsüberschreitend? Das werden wir im übernächsten Punkt behandeln.

⁶⁹ Vgl. Monika Schmitz-Emans: Schriftmetaphorische Tradition. In: Pöggeler, Otto / Jamme, Christoph (Hg.): Der glühende Leertext, Annäherungen an Paul Celans Dichtung. W. Fink: München 1993, S. 87-103, S. 89.

⁷⁰ Vgl. Paul Ricouer: Die lebendige Metapher, S. 195.

VII. Konzinnität im Kontext von Paul Celan

Celans Gedichte werden trotz ihres „schweren“ Inhalts immer wieder als schön empfunden. Ich möchte mich kurz dem Phänomen widmen, weil ich es für meine Arbeit als mitentscheidend erachte.

Celan verwendet kaum neutrale, sondern emotional sehr aufgeladene Wörter, aneinandergereiht in einer klanglich rhythmischen Ebenmäßigkeit von syntaktischer Eleganz. Inwieweit ist das künstlerische Absicht? Dies ist eine schwierig zu beantwortende Frage, aber Celan dürfte an seiner Sprache geschliffen haben, wie ein Komponist, der Stücke anhand seiner Klänge schreibt und Töne zusammenfügt. Alleine der Klang der Wörter lässt Unheil vermuten und man hat wie bei Musik das Gefühl in die Stimmung zu verfallen, die das Gedicht transportiert. Die sprachlichen Zeichen, Ausdrücke und Phrasen können expressiv wirken, sie beinhalten ein sehr großes Sinnpotential. Jeder Mensch wird vermutlich eine recht unterschiedliche Vorstellung davon haben, wie Celan seine Zeilen geschrieben hat und wie er mehr oder vielleicht auch weniger systematisch vorgegangen ist, um das sprachlich nicht Fassbare sprachlich festzuhalten und zu überliefern. Kann man Celan adäquat verstehen? Ich denke, dass man in Gedichten viel über *sich* lernt, und dass die Empfindungen des Autors beim Lesen auf uns überspringen, so dass wir sie in unseren je eigenen Gefühlen verarbeiten. Celan ist es wohl tatsächlich gelungen, etwas zu schaffen, das Vergangenes über die Generationen bewahren wird, ohne dass einzelne Wörter oder Phrasen einem Bedeutungswandel unterzogen sein werden. So sprachlich innovativ sind die synästhetischen Metaphern.

Celans Werk operiert mit Assoziationen und Vorstellungsgebieten, durch die wir uns kognitiv und emotional orientieren können. Aber er ist auch sehr gewählt im Umgang mit Ausdrücken, welche nicht anhand ihrer übertragenen, verweisenden Bedeutung auserkoren wurden, sondern „wortwörtlich“, mitunter auch ihrer lautlichen Aspekte wegen. Ist der „Klang“ des sprachlichen Ausdrucks nicht eng verwandt mit der emotionalen Bedeutung des Wortes? Ich möchte hier nicht die jahrhundertealte Diskussion über willkürliche oder adäquate Verbindung zwischen Bezeichnendem und Bezeichneten aufrollen. Es ist umstritten, ob die ursprüngliche Verweisfunktion von Sprache eine lautliche, nicht symbolische war. Allerdings kann man gerade am

Tierreich erkennen, dass je nach Tonlage „Gefahr, Angst, Freude, Ruhe etc.“ mit Hilfe von Vokalen und Konsonanten ausgedrückt wird. So entwickelte sich vielleicht die „emotionale“ Bedeutung von Worten ohne Verweisfunktion. Unabhängig davon betrachte ich es als ein Faktum, dass Celans Dichtung nicht onomatopoetisch ist und das gilt es hier zu bekräftigen. Anders als es zum Beispiel bei P. Valéry oder St. Mallarmé sein mag, vertrete ich im Falle Celans nicht die These, dass Zeichen wie Töne sind, die wie in der Musik untereinander in Beziehung stehen und (kognitive) Zusammenhänge innerhalb des Gedichts kennzeichnen können. Ich ziehe eine Grenze zwischen expressivem Gehalt und onomatopoetischem Zeichen.

Paul Celan schreibt über die Dichtung Ossip Mandelstams und in gleicher Weise über sein Werk, dass die Dichtung keine „Wortmusik“, keine aus „Klangfarben“ zusammengewobene, impressionistische „Stimmungspoesie“ ist, die die Wirklichkeit sinnbildlich als eine Art „zweite“ Wirklichkeit überhöht, sondern dass seine Zeichen phänomenalen Charakter haben und den Begriff der Metapher übersteigen.⁷¹

Celan spricht in seiner berühmten Büchner-Preis Rede „Der Meridian“ auch davon, dass die deutsche Lyrik im Unterschied zur französischen Lyrik, in Abgrenzung zu P. Valéry, Ch. Baudelaire und St. Mallarmé, in der Sprache nüchterner- und weil sie versucht wahr zu sein, eine ‚grauere‘ Sprache geworden ist, welche nicht mehr einen wohlklingenden Charakter hat:

[...] Dürsterstes im Gedächtnis, Fragwürdigstes um sich her, kann sie [die deutsche Sprache], bei aller Vergegenwärtigung der Tradition, in der sie steht, nicht mehr die Sprache sprechen, die manches geneigte Ohr noch von ihr zu erwarten scheint. Ihre Sprache ist nüchterner, faktischer geworden, sie mißtraut [sic!] dem ‚Schönen‘, sie versucht, wahr zu sein. Es ist also, wenn ich [Celan], das Polychrome des scheinbar Aktuellen im Auge behaltend, im Bereich des Visuellen nach einem Wort suchen darf, eine ‚grauere‘ Sprache, eine Sprache, die unter anderem auch ihre ‚Musikalität‘ an einem Ort angesiedelt wissen will, wo sie nichts mehr mit jenem ‚Wohlklang‘ gemein hat, der noch mit und neben dem Furchtbarsten mehr oder minder einhertönte. Dieser Sprache geht es, bei aller unabdingbaren Vielstelligkeit des Ausdrucks, um Präzision. Sie verklärt nicht, ‚poetisiert‘ nicht, sie nennt und setzt, sie versucht, den Bereich des Gegebenen und des Möglichen auszumessen. (Brierley 1984, S. 8.)

⁷¹ Vgl. Klaus Müller-Richter: Der Streit um die Metapher, Poetologische Texte von Nietzsche bis Handke. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1998, S. 167-177.

VIII. Sprache als Wahrnehmungsabbildung vs. Sprache als Wahrnehmungsüberschreitung – Sprache als Material

Celans Sprache ist nicht bildlich, sie bildet nicht ab und verweist nicht. Sie ist zwar konkret und wörtlich aufzufassen, aber ihr Dargestelltes entzieht sich der menschlichen Wahrnehmung insofern, als sie Wahrnehmung überschreitet. Automatisierte Wahrnehmung wird dadurch erschwert.

Jean Bollak, der vielbeachtete Celan-Interpret, schreibt sogar, dass das gesamte Werk als eine beharrliche Stellungnahme gegen die Vorherrschaft der Bilder wirkt und sich für eine Form der Abstraktion, für die Nacktheit der Wörter paradigmatisch erweise. Dahinter stehe das grundlegende Engagement, sowohl auf Seiten der Schrift, als auch des Schreibakts, dem sich die Präzision verdanke. Dadurch werden auch die Bilder, die bei einem anderen Dichter schon in die Richtung einer Onomatopoeie weisen, in eine Autonomie versetzt, die über das Abgebildete hinausgeht, sich ihm entzieht und abstrakt wird.⁷²

Diese Dichtung entspricht den Regeln der „Konkreten Poesie“ dadurch, dass die Sprache keine Verweisfunktion hat (es fehlt die denotative Funktion), und Sprache damit als Material dient. Dabei wird das Wort selbst wichtig, so wie es geschrieben steht. Häufig wird mit den Wörtern experimentiert und ihre üblichen (damit assoziierten) Bilder werden gebrochen und in fremde Kontexte eingewoben. Die Bedeutungen werden gebeugt und bedeutungsopak. Der Sinn ist amorph und kontextrelativ. Jaques Derrida etwa hat Sprache tendenziell ähnlich verstanden.

Olaf Jäkel schreibt, dass die Lautfolgen, auch die Wörter, Wortgruppen, sowie überhaupt die syntaktischen Ordnungen durchs Bewusstsein fallen, indem sie ihre

⁷² Vgl. Jean Bollak : Paul Celan – Poetik der Fremdheit, S. 101-102.

Bedeutungen in den Aufbau eines Sinnes geben. O. Jäkel konstatiert, dass die Sprache am eindeutigsten Sprache ist, wenn sie in ihrer Funktion verschwindet.⁷³

Die Wörter der Celan'schen Sprache gewinnen ihre Bedeutungskraft in der Entgegensetzung zu den für gewöhnlich mit den Wörtern verbundenen Vorstellungen. Die Ablehnung geht dabei voraus. Potentiell ist die Differenz eine absolute, bis zum offenen Widerspruch gehende. Sie begründet darum eine neue Sprache und mit ihr eine neue dichterische Hermetik. Aus diesem Bruch mit dem Sprachgebrauch beziehen die Wörter ihre verneinende Kraft und ihre Freiheit. Man könne auch sagen, der Sinn der Wörter wird durch die von ihnen negierten Bedeutungen festgelegt.⁷⁴

Das Paradox von Celans Sprache sei aber ein rein formelles. Je mehr sich ein Satz vom geläufigen Ausdruck entferne (und auf sich selbst bezogen ist), desto weniger laufe er Gefahr, vom Rezipienten bzw. von der Rezipientin missverstanden zu werden. Die Abweichung erschöpfe sich aber nicht in einer willkürlichen Setzung.⁷⁵

Celan geht allerdings davon aus, dass Sprache von Anfang an gebrochen und zersplittert ist. Selbst ihr Ursprung sei gebrochen. Er verneint allerdings nicht, dass die Sprache immer der Gegenstand der Gedichte ist und nichts anderes als die Sprache, die ständig thematisiert und befragt wird und mit ihr auch die Spekulation über sie und die lyrische Tradition. Je mehr Fortschritte man in der Lektüre des Werks macht, desto deutlicher, meint J. Bollak, wird es, dass es kein Verstehen geben kann, solange man die Texte nicht als etwas Gesprochenes liest und solange man nicht erkennt, dass die den Sprachgebrauch umformenden Mechanismen im Produktionsprozess einer konstitutiven und kontinuierlichen Überprüfung unterzogen werden.⁷⁶

⁷³ Vgl. Klaus Müller-Richter: Der Streit um die Metapher, Poetologische Texte von Nietzsche bis Handke. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1998. S. 282.

⁷⁴ Vgl. Jean Bollak : Paul Celan – Poetik der Fremdheit, S. 48.

⁷⁵ Vgl. Jean Bollak : Paul Celan – Poetik der Fremdheit, S. 56.

⁷⁶ Vgl. Jean Bollak : Paul Celan – Poetik der Fremdheit, S. 49.

Den Wörtern ist dabei die Fähigkeit eigen, sowohl zu zeigen, welchen Gegenstand sie zerlegen, als auch, wie sie ihn zerlegen. Sie bleiben auf diese Weise referentiell und analytisch.⁷⁷

Auch Martin Heidegger spricht davon, dass das Sein von jeglichem, was ist, im Wort wohnt. Daraus leitet er den bekannten Satz ab: „Die Sprache ist das Haus des Seins.“ (Im Gegensatz zum Denken.)⁷⁸

(Konkrete) Poesie ist also die Anstrengung, den Funktionsvorgang zu durchbrechen und aufzuhängen, die Sprache in ihrem Vollzug durch das Subjekt auf sich selbst zu beziehen, ihren Zeichenkörper – Laute, Silben, Wörter, Satzformen usw. – hervortreten zu lassen, und damit „Material“ werden zu lassen und dadurch wiederum möglicherweise Sinnschichten zu erschließen, die anders nicht erreichbar sind, da sie nicht in den konventionellen Bedeutungen und Sinnschemata erfasst werden.⁷⁹

Viktor Sklovskij äußert sich (in der Wiedergabe von Sabine Gross) über sprachliche Synästhesien und stellt fest, das *Ziel der Kunst* sei es „ein Empfinden des Gegenstandes zu vermitteln, das Sehen und nicht das Wiedererkennen; *das Verfahren der Kunst* ist das Verfahren der Verfremdung der Dinge und das Verfahren der erschwerten Form, ein Verfahren, das die Schwierigkeit und Länge der Wahrnehmung steigert, denn der Wahrnehmungsprozess ist in der Kunst Selbstzweck und muss verlängert werden.“⁸⁰

Auch Erika von Siebold schreibe parallel: „Gerade das überraschende Kombinieren von Sinnesmomenten, das Sehen von neuen Perspektiven aus, jener Hauptreiz von Synästhesien, belebt uns sonst so leicht verblässende Sinneseindrücke und belebt sie neu.“⁸¹

⁷⁷ Vgl. Jean Bollak : Paul Celan – Poetik der Fremdheit, S. 102.

⁷⁸ Vgl. Martin Heidegger: Unterwegs zur Sprache, S. 166.

⁷⁹ Vgl. Klaus Müller-Richter: Der Streit um die Metapher, Poetologische Texte von Nietzsche bis Handke. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1998, S. 282.

⁸⁰ Vgl. Sabine Gross: Literatur und Synästhesie, Überlegungen zum Verhältnis von Wahrnehmung, Sprache und Poetizität, S. 78-79.

⁸¹ Vgl. Sabine Gross: Literatur und Synästhesie, Überlegungen zum Verhältnis von Wahrnehmung, Sprache und Poetizität, S. 79.

Doch will Celan überhaupt Kunst schaffen und strebt er an, dass seine Gedichte als Kunst verstanden werden? Man könnte meinen, dass Celan versucht jegliche Definition seiner Gedichte und seines poetischen Schaffens bei jeder Annäherung erneut „zu sprengen“. So meint er weiter zur Dichtung Ossip Mandelstams:

Die Verse sind frei von Wortschöpfungen, Wortballungen, Wortzertrümmerungen und sie sind keine neue Ausdruckskunst. Die Sprache eines Gedichts ist weder „Entsprechung“ noch Sprache schlechthin, sondern aktualisierte Sprache, stimmhaft und stimmlos zugleich, freigesetzt im Zeichen einer zwar radikalen, aber gleichzeitig auch der ihr von der Sprache gesetzten Grenze, der ihr von der Sprache erschlossenen Möglichkeiten eingedenk bleibenden Individuation.⁸²

Celan spricht also von der „aktualisierten Sprache“. Was er damit meint, werden wir an Hand von angemessenen Analysen ausgewählter Gedichte herausfinden.

Die Dichtung bei Celan stellt sich selbst zunehmend in Frage, eben weil sie Dichtung ist. Sie hegt Zweifel an ihrer eigenen Medialität, die schon allein durch ihren Kunstcharakter, was immer sie auch darstellt, ästhetisierend wirkt, und verwehrt sich dagegen.⁸³ Wie das im Einzelnen geschieht und warum es geschieht, wird zu untersuchen sein.

⁸² Vgl. Müller-Richter, Klaus (Hg.): Der Streit um die Metapher, Poetologische Texte von Nietzsche bis Handke. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1998, S: 167-177.

⁸³ Vgl. Klaus Voswinkel: Paul Celan – Verweigerte Poetisierung der Welt, Versuch einer Deutung. Heidelberg: L. Stiehm 1974 Verweigerte Poetisierung der Welt, S. 13.

IX. Gedichtanalysen Celan: „Schneepart“ und „Mohn und Gedächtnis“

1. Einführung

Die Neurowissenschaften werden nicht nur Hierzulande als „goldenes Kalb“ gefeiert. Aber Celans Gedichte sind nicht mit Hilfe eines wissenschaftlichen Codes entschlüsselbar. Teils können sie anhand der synästhetischen Metapher begriffen werden, teils auch nicht. Es stellt sich die Frage: Ist zuerst die Sprache (Dichtung) oder der Gedanke? Die Sprache fordert den, der mit ihr konfrontiert ist, heraus. Wir greifen bei nicht neutralen Wörtern und emotional aufgeladenen Sachverhalten naturgemäß auf Assoziationen zurück. Komplexe, teils widersprüchliche Ausdrücke fordern unser Denken. Celans Sprache ist nicht schön. Sie wird aber deshalb so wahrgenommen, weil sie eine klanglich-rhythmische Ebenmäßigkeit besitzt, eine syntaktische Eleganz, die man auch als ‚Konzinnität‘ bezeichnet. Celan hegt den Anspruch des absoluten Gedichts (was er aber immer wieder als unerreichbar in seiner Art von sich weist), weil das Bild im Sinne einer Katachrese gebrochen wird und die Zeichen keine Verweisfunktion mehr haben. Die Dichtung wird zu konkreter Dichtung und ist dadurch in ihrer Entstehungszeit innovativ. Celans Dichtung ist nicht wahrnehmungsübergreifend, sondern wahrnehmungsüberschreitend. Da diese Forschung sich allerdings aktuell formiert, erscheint es sinnvoll geschriebene und gesprochene Sprache, weil Sprechen und Denken seit der Antike als eng miteinander verknüpft betrachtet werden, dahingehend zu untersuchen, um mit dieser Untersuchung Literatur als solche aktuell zu halten und forschungstheoretisch am Zahn der Zeit zu bleiben. Man verknüpft so zu sagen den „Zeitgeist“ mit den historischen Werken der Literatur, um sie aktuell zu halten und unserem Denken als zugänglich zu bewahren. Das ist die Leistung der Interpretation. Wir erfahren dadurch viel über uns selbst und unser Denken und Leben, im geringsten Fall über unseren Zugang zu Dichtung. Meine Auswertung ist zwangsläufig heuristisch und eine mutmaßende Schlussfolgerung.

Celan beabsichtigte mit seiner Dichtung nicht Kunst zu fabrizieren. Er wollte eine (politisch) engagierte Dichtung, nicht die Welt poetisieren, wie es etwa die programmatische Absicht der Romantiker und Romantikerinnen war. Inwiefern der subtile Umgang mit Sprache alleine schon Kunst ist, darüber lässt sich streiten. Jedenfalls wollte Celan im Wesentlichen keine absolute Dichtung schaffen, sondern sprachliches Material (in jenem Sinne, in dem er zum Beispiel seine Zeitungs- und andere Zitate verwendete) umgestalten und einer „Korrektur“ unterziehen und so verändern, dass er Wirklichkeit neu beschreiben konnte. Alle seine Gedichte sind autobiographisch. Er versucht seine Erfahrung durch seine Technik der Nachwelt zugänglich zu machen, um das Denkmal an die Schrecken des Nationalsozialismus zu bewahren:

Nach Bollack entwickelte Celan dazu einen ganz eigenen Ausdruckskosmos auf der Basis einer genau und individuell bestimmten Metaphorik. Durch die Auseinandersetzung mit überlieferten Stoffen löse er die Begrenzungen seiner individuellen Erfahrung auf. „Seine Gedichte sind autobiographisch.“⁸⁴

Die Arbeit mit übernommenen Sprach- und Bildformeln erlaubte dem Autor, so Theo Buck, die nötige Ent-Subjektivierung des ihn existentiell betreffenden Themas. Die einzelnen (teils plagiierten) Textelemente fügten sich dabei, akzentuiert durch verfremdete rhythmische Abfolgen, Wiederaufnahmen und Variationen, zu polyphoner Stimmigkeit zusammen.⁸⁵

Wie werde ich bei der Analyse von Celans Lyrik nun vorgehen? Ich ziehe eine Strukturbeschreibung der historischen Analyse vor. Was mich interessiert ist, wie der naive Leser, eine naive Leserin der Gegenwart ohne Hintergrundwissen an den Text herangeht und ihn versteht. Dazu werde ich auf Assoziationen zurückgreifen, die mit synästhetischen Metaphern zu tun haben und einen Sinn konstruieren. Wir werden sehen, ob die Sinndeutung tatsächlich ein unendliches Potential aufweist.

⁸⁴ Vgl. Jean Bollack: Paul Celan – Poetik der Fremdheit, S. 34.

⁸⁵ Vgl. Theo Buck: Todesfuge. In: Speier, Hans-Michael (Hg.): Interpretationen – Gedichte von Paul Celan. Stuttgart: P. Reclam 2002, S. 9-27, S. 15-16.

Paul Celan hat de facto weniger Metaphern erfunden, als man zunächst annehmen möchte. Häufig verwendet er Wörter (Wortfelder) aus den unterschiedlichsten Kontexten, offensichtlich zum Teil nach systematischer Suche.⁸⁶

Celan bereicherte, J. Bollak zu Folge, sein Vokabular durch die Verwendung so verschiedener Sprachen wie der der Geologie, der Gletscherkunde, der Anatomie, der Entomologie und anderer Fachbereiche. Dies führte zu einer beträchtlichen Erweiterung der üblichen Wortfelder. Die Neuinterpretation des Wortes ist dabei die Regel, sie geben den Bezeichnungen, mögen sie nun selten oder gebräuchlich sein, eine neue Bedeutung. Was sie von Neologismen unterscheidet ist, dass im Fall der präzisen und umgedeuteten technischen Ausdrücke dem ursprünglichen Sinn nicht wirklich widersprochen wird. Die Bedeutungswerte überlagern sich bei Celan. Größtenteils sind es Wörter ohne jede affektive oder ideologische Belastung. In ihrer Aura neutral und frei von Konnotationen bieten sie sich zur Neuverwendung an.⁸⁷

Die Analyse von Metaphern ist besonders dort sinnvoll, wo das Gedicht die kognitiven Prozesse durch seinen ästhetischen Gehalt unterbricht. Das passiert durch eine synästhetische Metaphorik.

Wir werden versuchen die als hermetisch angesehenen Texte zu erschließen, indem wir ins Zentrum das „Wie“ der Aussage stellen. Bei Celan bestimmen sich Form und Inhalt in besonderem Maße gegenseitig.

Dadurch wird die Übertragung zwischen Sender und Empfänger nicht gestört, wie es hermetischen Aussagen zugesprochen wird, und die Intention dessen, was ausgesagt wird, bleibt klar. Wann immer etwas hermetisch genannt wird, steht im Zentrum der Wahrnehmung das „Wie“ einer Aussage und nicht deren Inhalt, was bei Celan allerdings zusammengehört.⁸⁸

⁸⁶ Vgl. Axel Gellhaus: Paul Celan als Leser. In: Pöggeler, Otto / Jamme, Christoph (Hg.): Der glühende Leertext, Annäherungen an Paul Celans Dichtung. W. Fink: München 1993, S. 43.

⁸⁷ Vgl. Jean Bollak: Paul Celan – Poetik der Fremdheit, S. 125

⁸⁸ Vgl. Thomas Sparr: Celans Poetik des hermetischen Gedichts. Heidelberg: Winter Universitätsverlag 1989, S. 18.

Dadurch, dass bei Celan kein Wort durch ein anderes ausgedrückt werden kann, muss der Kontext klar sein. Gerne bedient er sich miteinander verbundener Wortpaare, die im Widerspruch zueinander stehen. Er operiert mit scharf abgegrenzten Wortfeldern.

2. Beschreiben Celans Gedichte Realität oder gestalten sie Realität?

Diese Frage wird in der Forschungsliteratur kontrovers diskutiert. Auch wenn die einzelnen Autoren, der zu dieser Arbeit herangezogenen Literatur unterschiedlicher Auffassung sind, kristallisiert sich letztlich eher die Position heraus, dass Celans Gedichte Wirklichkeit schaffen. Wahr ist das, was sich ereignet. Die Wirklichkeit Celans und die von uns erfahrene Wirklichkeit beim Rezipieren des Gedichts schließen sich ja nicht aus. Sie bedürfen vielmehr einander.

Den vielfältig erbrachten Nachweis, dass Celans Gedichte ihrer eigenen sprachlichen Form nach das realisieren, ja sind, was ihre verbalen Inhalte scheinbar nur bezeichnen, diesen die Logik der Repräsentation transzendierenden Parallelismus von Realität des Textes und dargestellter Wirklichkeit, biegt P. Szondi immer wieder in die Behauptung um, Celans Texte folgen überhaupt keiner Wirklichkeit mehr und seien selbst die einzige, die absolute poetische Realität.⁸⁹

Wobei ich „absolut“ hier in Frage stellen würde. Denn absolut ist Celans Dichtung nicht. Man neigt dazu, sie stattdessen „engagiert“ zu nennen. Und das bedeutet, dass sie in jedem Moment des Lesens einzigartig ist. Klarerweise versteht sich Celan als Realist. Utopie ist ihm fremd.

Dazu meint S. Bogumil, Realist bzw. Realistin sein heiße auch konkret zu sprechen, weder referentiell darstellend, noch metaphorisch umgestaltend. Vielmehr meinen die Wörter, was sie buchstäblichen sagen. Trotz des konkreten Sprechens gilt, dass

⁸⁹ Vgl. Winfried Menninghaus: Paul Celan, Magie der Form, S. 15.

das Celan'sche Wort nur die Richtung weist, dass es Wegweiser und Weg zugleich, nicht aber das Ziel, die gesuchte neue Realität ist. Es ist der Zitatcharakter, der den Leser, die Leserin ständig dazu zwingt, den Sprachentzug nachzuvollziehen und im Sinne der Formel „Destruktion ist Konstruktion“ jenseits des Gedichts die (neue) Wirklichkeit zu suchen.⁹⁰

Ergänzt werden muss, dass der Metapher ein anderes Verständnis zuzuordnen ist.

⁹⁰ Vgl. Sieghied Bogumil: Weggebeizt. In: Speier, Hans-Michael (Hg.): Interpretationen – Gedichte von Paul Celan. Stuttgart: P. Reclam 2002, S. 133-147, S. 135

3. „Mohn und Gedächtnis“ (1952)

„Mohn und Gedächtnis“ habe ich ausgewählt, weil die Einzelwörter metaphorisch sehr aufgeladen sind, charakteristischer noch, als es bei Celans anderen Gedichten der Fall ist. Die Sprache ist, wie allgemein für Celan typisch, besonders nüchtern. Dadurch rückt allerdings der symbolische Gehalt der Sprache in den Vordergrund.

Die angedachte Nähe Celans zum Surrealismus und Expressionismus wird sehr deutlich. Zudem weisen die Gedichte etwas sehr Ernstes, Sehnsüchtiges und Erinnerungsträchtiges auf.

„Mohn und Gedächtnis“ erschien als erster Gedichtband Celans in Deutschland kurz vor Weihnachten 1952 bei der Deutschen Verlags-Anstalt (DVA) in Stuttgart.⁹¹

Die Gedichte des Bandes „Mohn und Gedächtnis“ entstanden zwischen 1944 und 1952 und dokumentieren acht Jahre von Celans Poetischem Schaffen. Keinem anderen Band seien die historischen Verwerfungen – Ghetto, Verlust, Flucht, Exil – so unmittelbar eingeschrieben wie diesem.⁹²

Mit dem Buchtitel „Mohn und Gedächtnis“ weist Celan zudem auf den von ihm formulierten Anspruch hin, aus dem Gedächtnis heraus Neues zu schaffen. „Das Wortpaar weist bereits auf das den Gedichtband beherrschende Spannungsverhältnis zwischen Traum und Rausch auf der einen, sowie Realität und Erinnerung auf der anderen Seite hin“. Das Nebeneinander von Tod und Eros ist das wesentliche Merkmal der Gedichte.⁹³

Celans Gedichte lesen sich hier wie ein Traum.

[...] Ganz anders Fried, der C.s Gedichte in einem Rundfunkbeitrag als reinsten Ausdruck „für den Zusammenstoß zwischen den großen uralten Bildern der menschlichen Seele, der menschlichen Phantasie und den Katastrophen seiner Gegenwart“ sieht (Fried 1954). (May/Großens 2008, S. 62)

⁹¹ Vgl. Markus May und Peter Großens u.a. (Hg.): Celan Handbuch, Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: Metzler 2008, S. 54.

⁹² Vgl. May / Großens u.a.: Celan Handbuch, Leben – Werk – Wirkung, S. 57.

⁹³ Vgl. May / Großens u.a.: Celan Handbuch, Leben – Werk – Wirkung, S. 59.

Und tatsächlich muten Celans Gedichte an, Unbewusstes gut zu schildern. Inwiefern die Symbole den Gesetzen der synästhetischen Metapher entsprechen wird zu analysieren sein.

Tatsache ist, dass Worte wie Auge, Hand, Herz, Nacht und Rose, die zu den populärsten der deutschen Lyrik zählen, in einem neuen Kontext befragt und von Celan aktualisiert werden. Auch Sprache und Zeit sind für Celan zentrale Begriffe seiner Dichtung, deren vordringliche Aufgabe das Gedächtnis der Toten ist; sein Anliegen ist es Erinnerung in die Gegenwart zu holen und dem Leser, der Leserin zu vergegenwärtigen.⁹⁴

Dabei haben seine Gedichte das Wesen des Gedichts selbst seit geraumer Zeit erneuert und erweitert. Dem Celan-Handbuch zu Folge sprechen durch innere Erfahrung die Bilder, und diese Bilder zeugen durch ihre poetische Intensität neue Erfahrung. „Metaphorisch überladen“ lebe der Band nur aus der Metapher, welche reine Dichtung darstelle.⁹⁵

Mehr als einmal hat Celan bekräftigt, dass seine Gedichte vor allem eine politische Dimension haben, und es „reine Dichtung“ nicht geben kann. Dieser Auffassung, dass es „reine“, absolute Dichtung nicht geben kann, liegt ein unzureichendes und vor allem ein undifferenziertes Verständnis von Metapher zu Grunde, denn die Metaphern fördern gerade neue Erfahrungen mit alt-hergebrachten Verständnissen von Wörtern. Dabei handelt es sich um engagierte Dichtung. Dass die Metaphern keine Bilder darstellen, werde ich im Folgenden veranschaulichen.

⁹⁴ Vgl. May / Großens u.a.: Celan Handbuch, Leben – Werk – Wirkung, S. 60.

⁹⁵ Vgl. May / Großens u.a.: Celan Handbuch, Leben – Werk – Wirkung, S. 60.

Die Hand voller Stunden, so kamst du zu mir – ich sprach:
Dein Haar ist nicht braun.

So hobst du es leicht auf die Waage des Leids, da war es schwerer
als ich . . .

Sie kommen auf Schiffen zu dir und laden es auf, sie bieten es feil
auf den Märkten der Lust –

Du lächelst zu mir aus der Tiefe, ich weine zu dir aus der Schale, die
leicht bleibt.

Ich weine: Dein Haar ist nicht braun, sie bieten das Wasser der See,
und du gibst ihnen Locken . . .

Du flüsterst: Sie füllen die Welt schon mit mir, und ich bleib dir
Ein Hohlweg im Herzen!

Du sagst: Leg das Blattwerk der Jahre zu dir – es ist Zeit, dass du
Kommst und mich küssest!

Das Blattwerk der Jahre ist braun, dein Haar ist es nicht.⁹⁶

⁹⁶ Barbara Wiedemann: Paul Celan - Die Gedichte, Kommentierte Gesamtausgabe. Frankfurt a.Main: Suhrkamp 2005 (3665), S. 29.

Motive

Die Motive mit denen Celan operiert sind Zeit, Haar, Meer, die Blätter, der Herbst. Die Zeit ist ein häufig verwendetes Motiv bei Celan, der dadurch als Dichter des Bewahrens gilt, der immer wieder versucht, Vergangenes und Zukünftiges in die Gegenwart zu holen. Haare stehen für Identität, wobei wir beachten, dass Celan sich immer wieder mit der Identität – Jude-Deutscher – auseinandersetzen muss. Das Meer steht für die Gesamtheit an Erfahrungen, Gefühlen und Wünschen. Die Jahreszeiten für die Lebensabschnitte des Menschen. Grüne Blätter stehen für Leben, während welke Blätter für das Vergehen stehen. Gedichte verlangen grundsätzlich ein Erinnern, sie sind, spätestens seit F. Hölderlin, ein Wieder-Erinnern, ein Gedenken dessen, was man bereits (unbewusst) weiß oder in einer Art kollektiven Identität erlebt hat und in sich trägt.

Thema

Die Hand voller Taten ist die Vergangenheit. Das Lyrische Ich leidet an der Abwesenheit seiner Geliebten, Nelly Sachs. Er beteuert, dass es nicht sie ist („dein Haar ist nicht braun“), oder ihre gemeinsame Liebe, die welkt, sondern die Jahreszeit, der Herbst des Lebens; es ist es nur die Zeit, die die Beiden altern lässt. Das Wasser/Meer kann sowohl als Totenreich, als auch als seelisch Unbewusstes stehen, das eine weibliche Konnotation hat. Das Gedicht transportiert Schwere und Traurigkeit des Gefühls und der Gedanken/Gedenken. Das Meer kann als die Gesamtheit von Gedanken, Gefühlen und Hoffnungen gesehen werden. Der Herbst symbolisiert ein Erkalten (von Gefühlen), die nach dem Schicksalsschlag „ins Meer fallen“. Das Meer symbolisiert auch die Freiheit. Im Herbst erntet man nicht nur, was man im Frühling (der Verliebtheit) gesät hat, sondern es geht auch ein Lebensabschnitt, vielleicht sogar eine Beziehung zu Ende.

Synästhetische Metapher

Eine Metapher nach der wir leben ist: „Liebe ist eine Reise“. Beinahe jedes Gedicht oder Werk der Kunst handelt von Liebe oder Tod, vielleicht noch von so genannten Grenzerfahrungen: Angst, Schuld und Leid. Jedenfalls begegnet uns bei Celan die „Liebesmetapher“ sehr häufig. Man könnte dem aber entgegen bringen, dass das ganze Leben schließlich eine Reise ist. In dem Gedicht ist die Reise dadurch versinnbildlicht, dass „seine Geliebte“ eine Schiffsreise übers Meer unternimmt oder auch dadurch, dass der Wechsel der Jahreszeiten durchlebt wird. Aber auch der Hohlweg im Herzen ist exemplarisch für diese kognitive Metapher, die dem Gedicht zu Grunde liegt. Weitere, in diesem Gedichtbeispiel enthaltene Metaphern, die uns als Lebenskonzepte dienen, sind die Feststellung, dass wir die Zeit in der Hand haben, dass es an uns liegt, was wir mit ihr anfangen, wie wir sie nutzen, sowie das Urteil, dass mit Leid Schwere verknüpft ist. „Das schwere Leid“ ist eine konzeptuelle und zudem eine ontologische Metapher. Eine strukturelle Metapher ist darüber hinaus „die in der Hand habende Zeit“.

Das gesamte Gedicht strapaziert unsere Wahrnehmung, da es mit Gegensätzlichkeiten und Widersprüchen operiert. Exemplarisch ist das Paar: leicht vs. Leid. Dabei ist das Haar bemerkenswerterweise schwerer als das Lyrische Ich des Textes. Aber auch Wasser und Welt sind ein interessantes Gegensatzpaar wie auch der Hohlweg im Herzen, wo das Herz doch immer als voll gilt. Ebenfalls antithetisch wirkt es, wenn das Du des Textes trotz seiner Schwere lächelt. Was das Gedicht allerdings ausmacht, ist sein Bilderreichtum und seine Symbolhaftigkeit. Allerdings fällt uns diesbezüglich auf, dass wir kaum eine synästhetische Metapher verifizieren können.

DER STEIN AUS DEM MEER

Das weiße Herz unsrer Welt, gewaltlos verloren wirs heut um
die Stunde des gilbenden Maisblatts:
ein runder Knäuel, so rollt' es uns leicht aus den Händen.
So blieb uns zu spinnen die neue, die rötliche Wolle des Schlafs an
Der sandigen Grabstatt des Traumes:
ein Herz nicht mehr, doch das Haupthaar wohl des Steins aus
der Tiefe,
der ärmliche Schmuck seiner Stirn, die sinnt über Muschel und Welle.

Vielleicht, daß am Tor jener Stadt in der Luft ihn erhöht ein,
nächtlicher Wille,
sein östliches Aug ihm erschließt überm Haus, wo wir liegen,
die Schwärze des Meeres um den Mund und die Tulpen aus Holland
im Haar.
Sie tragen ihm Lanzen voran, so trugen wir Traum, so entrollt' uns
das weiße

Herz unsrer Welt. So ward ihm das krause
Gespinst um sein Haupt: eine seltsame Wolle,
an Herzens Statt schön.

O Pochen, das kam und das schwand! Im Endlichen wehen die
Schleier.⁹⁷

⁹⁷ Barbara Wiedemann: Paul Celan - Die Gedichte, Kommentierte Gesamtausgabe, S. 34.

Motive

Wieder greift Celan die Motive Herz, Zeit (Stunde), (Mais-)Blatt und Haar auf. Hier aber verwendet er auch Symbole wie Wolle (Knäuel, spinnen), Schlaf, Sand, Grab, Stein, Muschel, Welle, Tor, Stadt, Luft, Nacht, Mund, Haus, Tulpen und die Farben Rot und Schwarz, die semantisch sehr aufgeladen sind. Weitere Farben sind allerdings auch Weiß und der (gelbe) Mais.

Die immer wieder in seinen Gedichten aufkommenden Motive der welken Frucht und des ‚gilbenden‘ Mais(blatt) zeugen nach M. Janz für die Unmöglichkeit des humanen Lebens bei Celan:

Schibboleth heißt übersetzt ‚Ähre‘. Nicht nur soll Dichtung nach Celans Auffassung so beschaffen sein, daß [sic!] an ihr erkennbar wird, ob jemand als ein Jude, das heißt im Namen der Unterdrückten spricht. Sie soll zugleich, indem sie als Schibboleth fungiert, sein, was das Wort Schibboleth bedeutet: eine Ähre, das Saatkorn für die Herstellung des humanen Lebens. (Janz 1976, S. 154)

Das weiße Herz steht für Unschuld. Die Stunde des gilbenden Maisblatts kann wohl als Herbst gedeutet werden. Die Wörter Haare, Mais, Knäuel und Wolle (spinnen) sind semantisch eng miteinander verwandt. Man kann hier auch von Wortfeldern sprechen, die Celan immer wieder aufgreift und erweitert. Sand, mehr noch eine Sanduhr, ist eng mit der (verrinnenden) Zeit verwandt. Tod und Schlaf gelten als Brüder. Muschel, Sand und Meer würden wieder ein semantisches Wortfeld ergeben. Die Tulpe steht ikonisch ebenso für Holland, als auch für oberflächliche Schönheit. Sand ist hier ein Wort für die Unbeständigkeit und die Muschel für Schutz, während die Hand für Tatkraft, Kompetenz und Hilfe steht.

Thema

Der Stein aus dem Meer könnte als Grabstein, auch als etwas Schweres, Festes, ein geschlossenes Geheimnis verstanden werden. Das weiße Herz symbolisiert die Unschuld, die verloren gegangen ist, angesichts der Gräueltat(en) in der Stunde des gilbenden Maisblatts (des Herbstes). Die Stadt in der Luft ist eindeutig der Himmel.

Aber auch das Aufsteigen der Gase aus den Krematorien kann hier direkt gemeint sein.⁹⁸

Das Schwarze Meer symbolisiert den Aufenthaltsort Celans während er das Gedicht verfasst hat, aber auch das tiefe Meer an Gefühlen und Erinnerungen. Im Sand versinken die Tatsachen und mit ihm das Knäuel, das Knäuel des ineinander Verschlungenen, Unentwirrbaren. Das Haar aber wächst auch nach dem Tod noch. Der Tote träumt in der Tiefe, aber es bleibt offen, was ihm erschlossen wird.

Am Schwarzen Meer hatte Celan während seiner Bukarester Zeit Urlaub gemacht.⁹⁹ Die aus der Türkei, also aus dem Bereich des Schwarzen Meers, stammende Tulpe wird schon seit dem 17. Jahrhundert in Holland großflächig angebaut.¹⁰⁰

Metapher

Das weiße Herz steht für die Unschuld. Die Stadt in der Luft ist der Himmel. Die Schwärze des Todes um den Mund kann man sich ebenfalls sehr gut als vertrockneten Mund vorstellen. Der träumende Tote wird stark mit dem Toten als Schlafendem assoziiert. Die Assoziationskette geht von Haar (welches auch nach dem Tod noch weiterwächst) über die Wolle (damit könnte man Spinnfäden assoziieren, wie auch das weiche Totenbett) zum verworrenen Knäuel, dem undurchdringlichen Stein aus der Tiefe.

⁹⁸ Vgl. Marlies Janz: Vom Engagement absoluter Poesie, Zur Lyrik und Ästhetik Paul Celans, S. 41.

⁹⁹ Vgl. Barbara Wiedemann: Paul Celan - Die Gedichte, Kommentierte Gesamtausgabe, S. 601.

¹⁰⁰ Vgl. Barbara Wiedemann: Paul Celan - Die Gedichte, Kommentierte Gesamtausgabe, S. 602.

Synästhetische Metapher

Die Widersprüche mit denen Celan operiert sind Knäuel vs. Stein, die Schwärze des Todes um den Mund und die Tulpen aus Holland; Haare (Lebenskraft, Gesundheit, männlich konnotiert) werden dem (weiblichen) Meer gegenübergestellt, und die Hand, die für sich genommen für Tatkraft und Kompetenz steht gegenüber der Muschel (Assoziation: Schutz/Sicherheit) oder vielmehr dem unbeständigen, verrinnenden Sand. Das seit dem Barock bekannte *vanitas vanitatum* greift Celan gerne auf, um uns die Zeit zu vergegenwärtigen. Bei Schlaf und Traum, welche eng miteinander verbunden sind, handelt es sich um Anthropomorphismen und Ontologische Metaphern, von denen sich viele weitere in dem Gedicht finden. Das weiße Herz ist, meiner Meinung nach, als eine Wahrnehmungsmetapher zu betrachten, weil Herz eine abstrakte Vorstellung ist und Weiß eine Sinneswahrnehmung des Auges.

CHANSON EINER DAME IM SCHATTEN

Wenn die Schweigsame kommt und die Tulpen köpft:

Wer gewinnt?

Wer verliert?

Wer tritt ans Fenster?

Wer nennt ihren Namen zuerst?

Es ist einer, der trägt mein Haar.

Er trägts wie man Tore trägt auf den Händen.

Er trägts wie der Himmel mein Haar trug im Jahr, da ich liebte.

Er trägt es aus Eitelkeit so.

Der gewinnt.

Der verliert nicht.

Der tritt ans Fenster.

Der nennt ihren Namen nicht.

Es ist einer, der hat meine Augen.

Er hat sie, seit Tore sie schließen.

Er trägt sie am Finger wie Ringe.

Er trägt sie wie Scherben von Lust und Saphir:

er war schon mein Bruder im Herbst;

er zählt schon die Tage und Nächte.

Der gewinnt.

Der verliert nicht.

Der tritt nicht ans Fenster.

Der nennt ihren Namen zuletzt.

Es ist einer, der hat, was ich sagte.

Er trägts unterm Arm wie ein Bündel.

Er trägts wie die Uhr ihre schlechteste Stunde.

Er trägt es von Schwelle zu Schwelle, er wirft es nicht fort.

Der gewinnt nicht.

Der verliert.

Der tritt an das Fenster.
Der nennt ihren Namen zuerst.

Der wird mit den Tulpen geköpft.¹⁰¹

¹⁰¹ Barbara Wiedemann: Paul Celan - Die Gedichte, Kommentierte Gesamtausgabe, S. 35-36.

Motive

Die Motive in diesem Gedicht sind die Stadt, der Schleier, Schatten, Fenster, Tor, wieder die Augen, Ring, Scherben, Uhr (Stunde), Schwelle und Bruder.

Die Stadt versinnbildlicht die Auseinandersetzung Celans mit seiner Umwelt. Der Schatten sind die dunklen Aspekte einer Persönlichkeit, die gerne mit einem Schleier verhüllt werden. Ans Fenster treten bedeutet so viel wie ins Leben treten oder ins Bewusstsein treten, sich (optimistisch) dem Leben stellen. Den Namen sprechen kann einerseits Sterben, andererseits eine Sache ohne Umschreibung direkt zu benennen, bedeuten. Unter „Tore auf den Händen tragen“ kann man sich vorstellen, dass eine Schwierigkeit, ein Hindernis gerne gesehen wird. Die Augen sind traditionell das Organ des Lichts, des wachen Geistes, des Bewusstseins. In der Gesteinskunde steht der Saphir für die Tugendhaftigkeit und Keuschheit, Scherben sind traditionell ein Glückssymbol. Bruderschaft weist auf eine geistige Verwandtschaft hin. Von Schwelle zu Schwelle tragen bedeutet die Entscheidung hin- und hertragen oder die Schwelle, die man in einem neuen Lebensabschnitt, einer Veränderung überschreiten würde.

Themen

Chanson ist ein traditionelles französisches (Volks-)Lied. Die Rahmenhandlung kann also in Frankreich angesiedelt werden. Die Dame im Schatten könnte die Trauer oder vielmehr der Tod sein. Mit den Tulpen wird die Oberflächlichkeit enthauptet. Ans Fenster treten die zwei Männer, die mutig sind und sich (dem Leben) stellen, oder einfach nur zu ihrer Tat oder Meinung stehen. Sie sprechen die Sache auch beim Namen an. Es geht hier also darum, welche Charaktereigenschaften einer Person zum Verlierer oder Gewinner dieser Situation machen.

Synästhetische Metapher

Interessant ist an diesem Gedicht die zweite Strophe, sie lautet: „Es ist einer, der hat meine Augen. Er hat sie, seit Tore sie schließen. Er trägt sie am Finger wie Ringe. Er trägt sie wie Scherben von Lust und Saphir: er war schon mein Bruder im Herbst; er zählt schon die Tage und Nächte.“ Auch nach mehrmaligem Lesen erschließen sich dem Rezipienten, der Rezipientin diese Zeilen nicht auf eine befriedigende Weise. Würde man die Zeilen nicht im Kontext der anderen lesen, könnte man sie überhaupt schwer verstehen. Celan arbeitet häufig mit Chiffren und hier gleicht der Verstehensprozess mehr einem Dekodieren von Information, als einem Analysieren von Metaphern.

AUF HOHER SEE

Paris, das Schiffein, liegt im Glas vor Anker:

So halt ich mit dir Tafel, trink dir zu.

Ich trink so lang, bis dir mein Herz erdunkelt,
so lange, bis Paris auf seiner Träne schwimmt,
so lange, bis es Kurs nimmt auf den fernen Schleier,
der uns die Welt verhüllt, wo jedes Du ein Ast ist,
an dem ich hänge als ein Blatt, das schweigt und schwebt.¹⁰²

¹⁰² Barbara Wiedemann: Paul Celan - Die Gedichte, Kommentierte Gesamtausgabe, S. 45.

Motive

Die Motive sind Glas, welches durchsichtig und zerbrechlich ist. Der Anker ist synonym mit dem Rettungsanker. (Das Problem wird mit Hilfe anderer gelöst) Dazu kommt das Schiffelein im Glas, das Befangenheit symbolisiert. Die Dunkelheit, die immer auch für Unsicherheit steht, findet Verwendung. Der Kurs (des Schiffes) steht für die Richtung. Einen Knotenpunkt im Leben bedeutet der Ast, der für eine „Verzweigung“ steht. Dabei ist es so, dass man desto stabiler ‚sitzt‘, je kräftiger der Ast ist. Ast mit Blättern symbolisiert den Lebensbaum. Schweben steht für Leichtigkeit, Leichtsinn, Illusionen, ein loses „Herumhängen“ am Baum des Lebens. Dunkles Wasser muss allerdings als für eine Depression stehend verstanden werden.

Thema

Das Gedicht wirkt im Ton ironisch und könnte einem Trinkrausch entspringen. Celan witzt damit, dass sein Schiff (vielleicht spielt er im Gedanken mit einer Reise?) in einem Glas Anker hält, also ein typisches kleines Schiff im Glas ist. Das ist sehr bildlich vorzustellen. Jedenfalls spricht er mit einem imaginärem Du, dem er zuproftet und mit dem er spielt. Jeder Ast seines Baums ist ein Du, also ein möglicher Identitätsentwurf, auf dem er lose und frei baumeln kann. Auch der Schleier ist bildlich zu verstehen, als der Schleier, der sich einem vor Trunkenheit vor die Augen legt und den Trunkenen schlecht sehen lässt. Obwohl anfangs der Trunkene noch vergnügt zu sein scheint, wird ihm – womöglich durch vielfachen Konsum von alkoholischen Substanzen – das Herz schwer.

Ich bin allein, ich stell die Aschenblume
Ins Glas voll reifer Schwärze. Schwesternmund,
du sprichst ein Wort, das fortlebt vor den Fenstern,
und lautlos klettert, was ich träumt, an mir empor.

Ich steh im Flor der abgeblühten Stunde
Und spar ein Harz für einen späten Vogel:
er trägt die Flocke Schnee auf lebensroter Feder;
das Körnchen Eis im Schnabel, kommt er durch den Sommer.¹⁰³

¹⁰³ Barbara Wiedemann: Paul Celan - Die Gedichte, Kommentierte Gesamtausgabe, S. 45.

Motive

Die Schwester ist der biographischen Forschung zu Folge seine Freundin und Geliebte Nelly Sachs. Die Aschenblume ist die Trauerblume, wobei Asche landläufig für Reue, Kummer und Reinigung steht. Die Aschenblume blüht gegen Ende der Winterzeit, sie ist kältetolerant. Das Fenster symbolisiert Außenwelt und Freunde. Der Schnee ist das Leichentuch der Natur. J. Firges habe nachzuweisen versucht, dass Chiffren wie „Eis“ und „Schnee“ mit dem Vergessen zu tun haben, also Bilder für die seelische Ablagerung sind.¹⁰⁴ Harz ist im flüssigen Zustand zäh und wird vom verwundeten Baum zur Wundheilung gebildet. Bernstein fördert generell Fröhlichkeit, Spontanität und Lebensfreude. Die Schneeflocke steht für Reinheit, Klarheit, Ende und Neubeginn. Die Emotionen befinden sich also in einem Schwebezustand.

Thema

Celan spricht aufs Neue von seiner Schwester Nelly Sachs. Zusammen mit zahllosen vergeudeteten Schwestern und Brüdern im 3. Reich spricht das köstliche Wort Schwester, die Celan niemals gehabt hat, für eine Geliebte, für eine verlorene Mutter – sie alle verkörpert Nelly Sachs.¹⁰⁵

Er berichtet von seinem Traum. Er steht im Flor der vergangenen Stunde und erwirbt Harz für den späten Vogel (einen späten Gedanken). Mit Harz versucht er vermutlich den Gedanken zu umschließen. Der Vogel kommt durch die Jahreszeiten und ist widerstandsfähig. Das Vorhaben nimmt konkrete Form an.

¹⁰⁴ Vgl. Hermann Burger / Staiger, Emil: Paul Celan, Auf der Suche nach der verlorenen Sprache. Zürich und München: Artemis 1974 (Zürcher Beiträge zur Deutschen Literatur- und Geistesgeschichte 42), S. 26.

¹⁰⁵ Vgl. John Felstiner: Paul Celan – Eine Biografie. Übersetzt von Holger Fliessbach. 2. Aufl. München: C.H. Beck 1997 (Beck'sche Reihe 1379), S. 214.

Synästhetische Metapher

Während die meisten Ausdruckselemente des Gedichts in symbolischer Hinsicht eindeutig sind, sind hier nur der Flor der abgeblühten Stunde und das Glas voll reifer Schwärze fraglich. Celan arbeitet mit den Wortfeldern Flora (Flora, Aschenblume, abgeblüht, Reife, Flur) und Fauna (Vogel). Die beiden erwähnten Metaphern sind unweigerlich Wahrnehmungssynästhesien.

Das Gedicht wirkt sehr positiv und hoffnungsvoll. Es erinnert unvermeidlich an das Gleichnis vom Phönix aus der Asche. Er betrauert die Abwesenheit von Nelly Sachs und ihre Ideen wirken noch um ihn herum.

Da du geblendet von Worten
Ihn stampfst aus der Nacht,
den Baum, dem sein Schatten vorausblüht:
fliegt ihm das Aschenlid zu, darunter das Auge der Schwester
Schnee zu Gedanken verspann –

Nun ist des Laubes genug,
Windhauch und Spruch zu erraten,
und die Sterne, gehäuft,
stehn jetzt im Spiegel der Zeit.

Setze den Fuß in die Mulde, spanne das Zelt:
sie, die Schwester, folgt dir dahin,
und der Tod, aus der Lidspalte tretend,
bricht zum Willkomm euch das Brot,
langt nach dem Becher wie ihr.

Und ihr würzt ihm den Wein.¹⁰⁶

¹⁰⁶ Barbara Wiedemann: Paul Celan – Die Gedichte, Kommentierte Gesamtausgabe, S. 51.

Motive

Die Motive sind Baum, Schatten, Worte, Fuß, Spalte, fliegen, Laub, Brot, Windhauch, Sterne, würzen. Der Baum kann hier als Verbindung zwischen Himmel und Erde gesehen werden. Er ist tief in der Erde verwurzelt und die Äste reichen zum Himmel. Er symbolisiert die Stärke. Der Baum, der seinen Schatten vorauswirft, bedeutet das Übereifrige, aber auch das Dunkle des Lyrischen Ichs. Der Schatten symbolisiert die Sorgen, Schwierigkeiten, Ängste oder einfach Schuldgefühle des Subjekts, gleichbedeutend mit der Bezeichnung eines Ereignisses als „seinen Schatten vorauswerfend“. Mit dem Fuß in die Spalte treten bedeutet, dass man sich einem Hindernis stellt. Fliegen wird immer assoziativ mit einem Glücksgefühl, mit Freiheit, aber auch mit einer Übersteigerung des Selbstbewusstseins verbunden. Das häufige Motiv des Laubes bei Celan ist im Gegenzug ein Zeichen der Resignation, der Enttäuschung. Der Wind ist eine geistig-seelische Kraft, wenn auch ein Zeichen für Unbeständigkeit. Der Spiegel steht immer für das Selbstbild (Spiegel der Seele). Die Sterne richten einen Blick auf die Dinge jenseits der Erde. Eng verwandt mit dem assoziierten „Himmelszelt“ ist das Zelt, welches man auf der Durchreise spannt, ein Symbol für ein kontinuierliches Unterwegs-sein, ein sich Nicht-niederlassen und Wurzeln-schlagen-können. Das Brot bricht man und den Wein teilt man im biblischen Sinn mit Brüdern und Schwestern als feierliche Übereinkunft und Vereinigung. Celan sieht vermutlich den Tod als Gefährten. Er würzt ihm den Wein, schenkt ihm besondere Aufmerksamkeit. Den Wein zu würzen war bei den alten Römern eine herkömmliche Geste. Vielleicht wird die Leidenschaft zwischen Tod und Mensch geschürt. Jedenfalls ist die Aussage des Gedichts deutlich: Nichts wird mehr der Grüblerei überlassen – Die Aufmerksamkeit gilt dem „Jetzt“! Das Gedicht ist eine Aufforderung etwas zu tun!

Synästhetische Metapher

„Geblendet von Worten sein“ wäre eine synästhetische Metapher, deutlicher ist sie als „blendende Worte“. Worte werden gehört und Augen werden geblendet. Aber man kann durchaus auch von Worten geblendet werden, wenn wir uns vom (leeren) Schein der Worte trügen lassen. Inwiefern diese Metapher visuell ist, darüber lässt sich streiten.

Zähle die Mandeln,

zähle, was bitter war und dich wachhielt,

zähl mich dazu:

Ich suchte dein Aug, als du's aufschlugst und niemand dich ansah,

ich spann jenen heimlichen Faden,

an dem der Tau, den du dachtest,

hinunterglitt zu den Krügen,

die ein Spruch, der zu niemandes Herz fand, behütet.

Dort erst tratest du ganz in den Namen, der dein ist,

schritttest du sicheren Fußes zu dir,

schwangen die Hämmer frei im Glockenstuhl deines Schweigens,

stieß das Erlauschte zu dir,

legte das Tote den Arm auch um dich,

und ihr ginget selbdritt durch den Abend.

Mache mich bitter.

Zähle mich zu den Mandeln.¹⁰⁷

¹⁰⁷ Barbara Wiedemann: Paul Celan – Die Gedichte, Kommentierte Gesamtausgabe, S. 53.

Motive

Das Hauptmotiv ist die Mandel. Herkömmlicherweise verbinden wir mit ihr einen süßlichen Geschmack, aber es gibt tatsächlich auch bittere Mandeln, die roh genossen sogar tödlich wirken können. (Bittermandel, Blausäure, Zyankali). Die Mandeln zum Einschlafen zählen ist ein ungewöhnliches Bild, aber Celan verknüpft mit den Mandeln Bitterkeit. Die Wörter Faden und Tau sind eng miteinander verwandt, allerdings hat Tau zwei Bedeutungen. Es kann auch der Tau am Morgen damit assoziiert werden, ein sanftes Freisetzen von Emotionen. Die betreffende Person kann durch ihr Reden Niemandes Herz erreichen. Der Krug, den ein Spruch behütet, deutet auf das seelische Fassungsvermögen eines Menschen. So wie ein Fluss ins Meer mündet, mündet der Tau in den Krug, der noch dazu schwer zugänglich in der Tiefe steht. Das Schweigen steht den schwingenden Hämmern entgegen, ebenso das Erlauschte. „Das Tote legt den Arm um dich“ ist wieder ein Anthropomorphismus. Selbdritt ist ikonographisch zunächst die Person der Heiligen Anna, wie sie zusammen mit ihrer Tochter Maria und deren Sohn Jesus (als Kind) in einem Gemälde von Leonardo Da Vinci¹⁰⁸ dargestellt ist. Verallgemeinert bildet diese Darstellungsform eine familiäre Genesis ab, die in den drei Lebensaltern (Kindesalter, Jugend und Alter) widergespiegelt ist. Wieder einmal zeigt es eine religiöse Allegorie, wie sie Celan häufig in seiner Dichtung verwendet, um seine Spiritualität zu verarbeiten oder kritisch Abstand zur christlichen Heilslehre zu nehmen.

Leonardos Frauenfigur, der in dem Gemälde seine Kindheitserinnerung an die vielfältigen, innigen Beziehungen zu den ihn prägenden Frauen (leibliche Mutter, (Stief-)Mutter und Großmutter) in seiner Familie verarbeitete, stellt eine Verherrlichung der Mütterlichkeit an sich und ein Ideal der Fürsorge und Innigkeit, wenn auch der unheilverkündenden Drohung dar, indem es auf dem Bild die Großmutter und Mutter, mit den ungewöhnlich jugendlichen Zügen, in einer Person darstellt.¹⁰⁹

¹⁰⁸ Vgl. Sigmund Freud: Eine Kindheitserinnerung des Leonardo Da Vinci (1910). Kapitel IV. In: Sigmund Freud: Schriften zur Kunst und Literatur. Ungekürzte Ausgabe. Frankfurt a. Main: Fischer 1987, S. 136-141.

¹⁰⁹ Vgl. Sigmund Freud: Eine Kindheitserinnerung des Leonardo Da Vinci (1910), S. 136-141.

Mit dem Eingangs- und Schlussvers tut sich ein Rätsel auf. Es könnte bedeuten, dass das Lyrische Ich die Last/Bürde auf sich nehmen möchte, aus Hingabe, oder aber auch dass es selbst die Last ist. In jedem Fall macht sie ihn bitter. Sie macht bitter das, was süß sein soll.

4. „Schneepart“ (1971)

Die Sammlung „Schneepart“, 1971 im Suhrkamp Verlag erschienen, ist eine Nachlasspublikation, die 70 Gedichte aus einem einjährigen Zeitraum von Dezember 1967 bis Oktober 1968 umfasst.¹¹⁰

Die Gedichte sind inhaltlich und sprachlich anders geartet, teilweise knapper, kühler, weniger feierlich und mit verminderter poetischer Ausdrucksweise. Sie thematisieren primär den Mord an Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht und verarbeiten weiter traumatisierende Erfahrungen des zweiten Weltkriegs. Um mit den besonders furchtbaren Geschehnissen umzugehen, werden sie mitunter vom Autor beabsichtigt ironisch gehalten. Während die Gedichte aus dem Band „Mohn und Gedächtnis“ eher Emotionales verarbeiten, beinhalten die Zeilen aus „Schneepart“ mehr politische Gesinnung.¹¹¹

Von ihrem Rahmen her umkreisen die Gedichte grundsätzlich das leere Zentrum der Arbitrarität menschlicher Sprache und des menschlichen Lebens, sie stellen Bedeutung und Sinn im jeweils verschiedenen Zusammenspiel der einzelnen Gedichte her. Bereits der Titel evoziert mit dem Schnee eines der durchgängigsten poetologischen Konzepte Celans.¹¹²

Die Gedichte, welche die gewohnte Ordnung der Dinge, sowohl auf der Ebene der Bedeutung und des Materials der Sprache, als auch auf der Ebene der Lebensverhältnisse in Frage stellen und verändern, verlangen ein besonders sensibles Interpretieren, das einer möglichen Verkenntnis entgegenwirkt.¹¹³

Die Form des Engagements, die Celans Dichtung leistet, wird oft so eingeordnet, dass er mit der poetischen Sprache Entfremdungserscheinungen anstelle, indem er unter anderem Elemente anderer Diskurse (z.B. Geologie, Biologie) in sie

¹¹⁰ Vgl. May / Großens u.a.: Celan Handbuch, Leben – Werk – Wirkung, S. 115.

¹¹¹ Vgl. auch: Marlies Janz: Vom Engagement absoluter Poesie, Zur Lyrik und Ästhetik Paul Celans. Königstein/Ts.: Athenäum 1984, S. 38.

¹¹² Vgl. May / Großens u.a.: Celan Handbuch, Leben – Werk – Wirkung, S. 117.

¹¹³ Vgl. May / Großens u.a.: Celan Handbuch, Leben – Werk – Wirkung. S. 123.

aufnahme.¹¹⁴ Das stimmt aus meiner Sicht nur in bedingtem Maß, denn „Schneepart“ ist als Ganzes vielmehr noch ein Inbegriff engagierter Dichtung. Für absolute Dichtung ist es typisch, dass sie nicht referentiell ist, weil das Gedicht, und damit Sprache, Selbstzweck ist. Aber Celan weist zu Lebenszeiten immer wieder den Anspruch, eine absolute Dichtung zu schreiben, zurück. Worum es ihm viel mehr geht, ist Gegebenes neu zu beschreiben, eine Korrektur vorzunehmen. Das gelingt durch die synästhetische Metapher, durch die sich der Leser, die Leserin der Entfremdung bewusst wird und einen neuen Zugang zu den Themen im Gedicht erhält. Engagierte Literatur und nicht-referentielle Literatur ist kein Widerspruch. Außerdem sind Celans Gedichte nicht 1:1 synästhetisch zu analysieren. Absolute Dichtung, reine Kunst mit Sprache, wird vom Menschen vermutlich nie geschaffen werden können.

¹¹⁴ Vgl. May / Großens u.a.: Celan Handbuch, Leben – Werk – Wirkung, S. 118.

MAPESBURY ROAD

Die dir zugewinkte
Stille vom hinterm
Schritt einer Schwarzen.

Ihr zur Seite
die
magnolienstündige Halbuhr
vor einem Rot,
das auch anderswo Sinn sucht –
oder auch nirgends.

Der volle
Zeithof um
Einen Steckschuß, daneben, hirrig.

Die scharfgehimmelten höfigen
Schlucke Mitluft.

Vertrag dich nicht, du.¹¹⁵

¹¹⁵ Barbara Wiedemann: Paul Celan – Die Gedichte, Kommentierte Gesamtausgabe, S. 326.

Eine Interpretation dieses Gedichts könnte folgendermaßen lauten: Wie bereits im Kommentar vermerkt ist, thematisiert Celan hier den „Zeithof“ rund um Schuss, „Steckschuß“, bezieht sich (von Celan bestätigt) auf den Ende der 70er Jahre durch ein Attentat lebensgefährlich verletzten Studentenführer Rudi Dutschke.¹¹⁶

In der Tat war Celan vom politischen Engagement seiner Kunst bis zum Ende überzeugt. So heißt es bei M. Janz:

Vom sozialen Mandat seiner Kunst war Celan bis zum Schluss überzeugt. Die Möglichkeit, „unerkant“ und „allein“ zu bleiben, weil seine Lyrik auf ihrem Selbstverständnis als einer einsamen Fürsprecherin für die Menschenwürde beharrte, während es in Deutschland wie in Frankreich zu praktischen Solidarierungen in demselben Interesse kam, hat er niemals in Erwägung gezogen. Im Gegenteil hat er sich gerade durch die Studentenbewegung in seiner Auffassung von der Kunst gleichsam als Gewissen politischer Veränderungsbemühungen bestätigt gesehen. Daß [sic!] Veränderung vom „Einzelnen“ ausgehen müsse, glaubte er auch und gerade [hier] in einer historischen Phase ins Gedächtnis rufen zu müssen, in der andere Autoren wie etwa Erich Fried, dessen politische Entwicklung Celan mit Befremden verfolgte, davon ausgingen, daß [sic!] es de facto bereits Formen von Kollektivität gebe, die den „Einzelnen“ nicht entmündigen, sondern die soziale Basis für eine nicht nur bewußtseinsmäßige [sic!] Selbstbestimmung herzustellen versuchen. Die Position Celans ist durch dieses Gedicht charakterisiert [...]. (Janz 1976, S. 187-188)

Der „Zeithof“ nimmt aber auch – ebenfalls von Celan bestätigt und in der gesammelten Werkausgabe vermerkt – auf Edmund Husserl und seine Theorie des Zeitbewusstseins Bezug.

Die drei Momente, Urimpression („Jetzt-Moment“), Retention (das Soeben Geschehene, das Nicht-mehr) und Protention (das „Noch-nicht“), konstituieren nach Husserl die konkrete Lebensgegenwart, welche das originäre Zeitfeld ist. Dieses besteht in einem Jetzt mit einem „Zeithof“, d.h. mit einem lebendigen Horizont, des Nicht-mehr (soeben) und des Noch-nicht (das Kommende) in verschiedenen Abstufungen.¹¹⁷ Diese drei Momente bilden verstandesmäßig immer eine Kontinuität.

¹¹⁶ Vgl. Barbara Wiedemann: Paul Celan – Die Gedichte, Kommentierte Gesamtausgabe, S. 841.

¹¹⁷ Vgl. Rudolf Bernet / Iso Kern u.a. : Edmund Husserl – Darstellung seines Denkens. 2. Aufl. Hamburg: F. Meiner 1996, S. 98.

„Die zugewinkte Stille vom hinterm Schritt einer Schwarzen“ ist rational nicht wirklich erklärbar. Eventuell liegt ein retentiver Moment vom Zeitfenster her vor und die [von anderen] zugewinkte Stille liegt (zeitlich?) hinter dem Schritt einer Schwarzen. Vielleicht handelt es sich um das gestische Kommando zum Schuss, eine Salve, bevor der Schwarze aus dem Nichts auf das Opfer schießt und den „Schritt wagt“ oder in einem viel umfangreicheren Bild: die (personifizierte) Schwärze, das Nichts, die Dunkelheit, die Trauer. Das Ganze passierte auf der Mapesbury-Road. Zur selben Zeit (ihr zur Seite) oder in derselben halben Stunde (Halbuhr, halbstündige Uhr) schöpfte das Lyrische Ich anmutig Kraft aus der Tiefe (Magnolien sind die Blumen der Anmut, Kraft, Reinheit). Das sinn-suchende Rot, das danach kommt, das Blut, steht für Kraft und Energie.

Das alles bildet sich um den „Zeithof“, dem Gehirn, das aus dem Kopf des Toten austritt. Die scharf gegen den Himmel gerichteten Luftzüge des Sterbenden, oder die Mit-luft der Passanten um das Opfer herum, beides wäre denkbar als Deutung der Sequenz „mit der scharfgehimmelten Schlucke Mitluft“.

Marlies Janz schreibt zu diesem Gedicht:

Die [ganz am Schluss des Gedichts] angeredete Person soll sich nicht vertragen, soll sich selbst auf die Tagesordnung setzen angesichts eines „hirnigen“ Steckschusses: gemeint ist, wie Celan selbst bestätigt hat, das Attentat auf Rudi Dutschke. Der Steckschuß [sic!] ist dinghaft-konkret gedacht als der Stecken, der Stab einer Sonnenuhr. Dessen Schatten ist ringsum gelaufen und hat einen „vollen / Zeithof“ gebildet. Der Schatten des Steckschusses bedeutet dem Subjekt, daß [sic!] es hohe Zeit sei für eine Selbstvergewisserung; er ist entsprechend der Metaphorik des Gedichts ‚Sprich auch du‘ aus *Von Schwelle zu Schwelle* (SzS 59), die Celan hier wieder aufgreift [...], verstanden als die Bedeutung, der Sinn des Schusses. Auch in den beiden ersten Gedichtabschnitten liegt jeweils die Metaphorik einer Sonnenuhr vor. Zuerst ist vom Schatten einer schwarzen Passantin die Rede und sodann von einer Blumenuhr, deren Stunden (nur die Tagesstunden, deshalb – aber nicht nur deshalb – ist sie eine „Halbuhr“ durch Magnolien angezeigt werden. Das Rot, das den Hintergrund dieser Uhr bildet – konkret ist [wäre] wohl an ein rotes Blumenbeet zu denken -, sucht nicht nur hier, in London, sondern auch anderswo Sinn – „oder auch nirgends“. Es kann zunächst als Blutrot verstanden werden, als Metapher des Leidens sowohl Dutschkes als auch der Schwarzen, das nach einem Sinn sucht oder auch nicht, weil jede Sinnggebung ein Akt der Rechtfertigung wäre. [...] (Janz 1976, S. 188-189)

Analytisch fallen die Anthropomorphismen natürlich auf. Ohne Hintergrundinformationen, wie sie bereits in der Werkausgabe bereitgestellt werden, wäre das Gedicht schwer deutbar. Man bemerkt den tiefen Unterschied zu den Gedichten aus dem Band von „Mohn und Gedächtnis“. Die Zeilen wirken kryptischer und sind schwer dechiffrierbar. Synästhetisch gesehen sind die „zugewinkte Stille“, der „hintere Schritt einer Schwarzen“, „die magnolienstündige Halbuhr“, „das sinn-suchende Rot“ und „die scharfgehimmelten Schlucke Mitluft“ besonders interessant.

Die „zugewinkte Stille“ ist eine Wahrnehmungsmetapher. Der Ausdruck kennzeichnet eine Verschränkung zweier Sinneskanäle (Sehen und Hören). Da das Winken ebenfalls ein Akt (Gruß) der Stille ist, erscheint uns diese Metapher unmittelbar plausibel. Beim „hinteren Schritt einer Schwarzen“ handelt es sich um eine Sinnesüberschreitung des taktilen und des Gesichtssinns. (Schreiten: taktiler Sinn, Schwarz und hinter: Sehsinn. „Hinter“ darf auch als zusätzliche Orientierungsmetapher, wie sie Celan gerne verwendet, gelten. „Die magnolienstündige Halbuhr“ mutet eine Unterscheidung von Geruchssinn (Blume) und Gesichtssinn an. Auch hier liegt eine Orientierungsmetapher in Bezug auf die Zeit vor. Ein sinn-suchendes Rot ist ein klassischer Anthropomorphismus. „Die scharfgehimmelten Schlucke Mitluft“ ist eine Überkreuzung von Geschmacks-, Geruchs- und Sehsinn. Als Konzepte liegen die gestundete oder halbierte (geviertelte) Zeit zu Grunde, und dass uns an dem Erblühen und Verwelken von Blumen und Pflanzen die Zeit bewusst wird, dass wir den Tod als „heran schreitend“ uns vorstellen und den stillen Gruß aus der Ferne als „Winken“ vernehmen. Das sinn-suchende Rot lässt sich als Konzept nicht wirklich erklären. Die Farbe Rot als Symbol der Stärke und Leidenschaft kann nur als Ausdruck eines starken sinn-suchenden Willens gedeutet werden. Aber diese Metapher bleibt konzeptuell eher verschlossen.

Marlies Janz deutet die Farbe Rot in Zusammenhang mit diesem Gedicht politisch; für sie meint Rot eine politische Couleur¹¹⁸:

¹¹⁸ Vgl. Marlies Janz: Vom Engagement absoluter Poesie, Zur Lyrik und Ästhetik Paul Celans, S. 189.

[...] Was Rot als politische Couleur bedeutet, scheint Celan gegenwärtig nicht präzisierbar; die Farbe „sucht“ noch nach Sinn, nach einer Richtung, und es wird auch die Möglichkeit erwogen, daß [sic!] sie diese Suche schon aufgegeben habe. Damit hat Celan seine Position dahingehend bestimmt, dass sie über ihr humanitäres Engagement und eine allgemeine Sympathie für den Sozialismus hinaus politisch nicht eindeutig zu definieren sei oder genauer: noch nicht. Die Überzeugung vom aktuellen Sinnverlust des Sozialismus nicht überhaupt, aber insofern, als er seine wünschenswerte Richtung noch nicht gefunden habe, dürfte bei Celan nicht zuletzt biographisch begründet sein in der Enttäuschung über bisher praktizierte Formen. Die Konsequenz ist in seinen Gedichten der Verweis auf den „Einzelnen“ als diejenige Instanz, von der nach seiner Ansicht neue Formen des Sozialismus ihren Ausgang nehmen könnten. [...] (Janz 1976, S. 189)

PLAYTIME: die Fenster, auch sie,
lesen dir alles Geheime
heraus aus den Wirbeln
und spiegeln
ins gallertäugige Drüben,

doch,
auch hier,
wo du die Farbe verfehlst, schert ein Mensch aus, entstummt,
wo die Zahl dich zu äffen versucht,
ballt sich Atem, dir zu.

Gestärkt
hält die Stunde inne bei dir,
du sprichst,
du stehst,
den vergleichnisten Boten
aufs härteste über
an Stimme
an Stoff.¹¹⁹

¹¹⁹ Barbara Wiedemann: Paul Celan – Die Gedichte, Kommentierte Gesamtausgabe, S. 334.

Playtime könnte eine Anspielung auf einen gleichnamigen Film Jaques Tati's sein, der am Modernismus und der „modernen Welt“ satirische Kritik übt, indem er die Stahl- und Glasarchitektur des aufkommenden Amerikanismus und das Leben der Bewohner von Paris ins Grotteske verzerrt. Die Amerikanisierung der Welt ist auf jeden Fall das Thema dieses Gedichts. Auch der Kommentar stimmt damit überein.¹²⁰

Die Fenster, welche alles Geheime nicht mehr im Verborgenen halten und den Menschen, wie durch Röntgenstrahlen, bis zu den Wirbeln sprichwörtlich durchsichtig machen (und ihn/sie in seinem/ihren Selbst-Bewusstsein und Mut erschüttert), sind der Inbegriff der Dystopie der Moderne. „Sie spiegeln ins gallerttägige Drüben“ und deuten damit auf den mehr oder weniger unsichtbaren Beobachter, die unsichtbare Beobachterin, welche/r zum Voyeur/in wird, durch den Blick in das Fenster des betreffenden Objekts. Das Fenster ist nicht nur als Spiegel zur Außenwelt aufzufassen, sondern auch als Spiegel in die Innenwelt. Wer beobachtet ist gleichzeitig Beobachtetes und umgekehrt. Der folgende Absatz ist aber schon schwieriger zu deuten. Wie für Celan typisch lohnt sich eine Satz- bzw. Wortumstellung, um dem Sinn auf den Grund zu kommen. Entweder ein Subjekt nimmt sich aus der Menge der Konformität heraus und symbolisiert den, der nicht (amerikanische) Farbe bekennt und „ausschert“ und sich dem/der Beobachter/in („ballt sich Atem=Kraft, Lebenshauch dir zu“) entgegenstellt (also vermutlich Celan selbst). Allgemeiner könnte man sagen, wo der Blick nicht hingelangt, dort wo die Zahl an Spiegelbildern dich nicht nach-äfft, dort verstummt ein Mensch. Er verstummt als Anspielung darauf, dass er, wenn er nicht gesehen wird, auch nicht mehr gehört wird, quasi nicht-existent ist. Durch diesen Lichtblick hält das Lyrische Subjekt inne und wird sich (wieder) der Zeit bewusst. Diesem Boten, der als Gleichnis dient, steht das Lyrische Subjekt gegenüber, „an Stimme, an Stoff“(also an Inhalt, Persönlichkeit und Stärke). Kleidung kann hier auch stellvertretend für den undurchsichtigen, verhüllten Menschen stehen (im Gegensatz zur gläsernen Allgemeinheit), der Identität und ein stimmiges Selbstbild hat. Der Bote, dem sich das Lyrische Subjekt überlegen fühlt, ist in diesem Fall kein Spiegelbild mehr, sondern ein Gleichnis. Das Lyrische Subjekt fühlt sich dem Boten überlegen, es wird durch seinen Anblick

¹²⁰ Vgl. Brent Maddock: Die Filme von Jacques Tati. München: Heyne 1993 (Heyne-Filmbibliothek 187)

stimmhaft und erlangt Mündigkeit. Es ist aber auch möglich, dass beides ein- und dieselbe Person ist, oder aber es ist und bleibt unklar mit welchen der beiden Figuren sich Celan assoziiert. Möglich ist, dass er sich entzwei gespalten fühlt.

Vom analytischen Aspekt her evoziert „Playtime“ bereits den modernen Menschen der Spaß- und Konsumgesellschaft, hier in besonderem Maße das sich-selbst-Darstellen des gläsernen Menschen vor den privaten (Schau-)Fenstern. Die Problematisierung kann noch weiter gedacht werden bis hin zum durchsichtigen, oberflächlichen, unmündigen Talk-Talk-Talk des Menschen der Postmoderne, der narzisstisch anmutend überall seine Schauspielbühne vermutet und dementsprechend vor der Außenwelt agiert. Der Rückzug ins Private ist (vor allem heute durch ständiges Handyläuten und Whats-app posten) nicht mehr gegeben. Der fremde Blick dringt bis in Mark und Bein und lässt etwas sehr Unangenehmes vermuten.

Grundsätzlich liegt in dem Gedicht der Sehsinn streng vor. Höchstens beim „gallertäugigen Drüben“, beim durchsichtigen Gegenüber und bei den „Wirbeln“ kommen die Geschmackszentren und taktile Vorstellungen in Einsatz. Drüben ist wieder eine konventionelle Orientierungsmetapher. Bei gallertäugig denkt man an glitschiges Gelee und bei Wirbeln kommen unweigerlich Tierknochen in den Sinn. „Gallertäugiges Drüben“ wäre somit eine wahrnehmungsüberschreitende Metapher. Es stellt sich die Frage: was ist das Geheime aus den Wirbeln? Geheimnis wäre ein Abstraktum und wir könnten vermuten, dass wir hier Gesichts- oder Geschmackssinn mit einer abstrakten Vorstellung verschmelzen. Das fiel in die Klasse der Ontologischen Metaphern. Der ganze nächste Absatz ist eine Verschmelzung von taktilem, Gesichts- und Gehörsinn. Der „zu-ballende Atem“ ist eine Binnen-Ästhesie. Die „gestärkte Stunde“ ist eine ontologische, synästhetische Metapher. Der vergleichniste Bote ist zunächst schwierig. Ein Gleichnis muss unweigerlich etwas Abstraktes sein, weshalb es eher eine erweiterte Synästhesie/Wahrnehmungsmetapher sein dürfte.

Konzepte nach denen wir leben sind das Fenster als Tor zur Außenwelt/Umwelt oder auch als Spiegel, in welchem man sich selbst in anderen erkennt. Fenster sind auch die Seele des Raumes, in welchem sich das Subjekt/Objekt aufhält. Fremde Blicke, die einem durch „Mark-und-Bein fahren“ sind ein gedankliches Konzept, welches wir in unser Leben inkludiert haben. Auch Farbe-bekennen als Bezeichnung für ein

politisches Statement und ein Inne-halten der Stunde als Bekenntnis für ein Bewusstsein der Zeit sind solche metaphorischen Konzepte, mit denen wir uns im Leben synästhetisch orientieren.

DAS GEDUNKELTE Splitterecho,
hirnstrom-
hin,

die Bühne über der Windung,
auf die es zu stehn kommt,

soviel
Unverfenstertes dort,
sieh nur,
//

die Schütte
müßiger Andacht,
einen
Kolbenschlag von
Den Gebetssilos weg,

einen und keinen.¹²¹

¹²¹ Barbara Wiedemann: Paul Celan – Die Gedichte, Kommentierte Gesamtausgabe, S. 344-345.

Paul Celan verarbeitet in diesem Gedicht (weiterführend in Bezug auf „Schneepart“, das Hauptgedicht mit dieser Thematik) den geplanten Mord des Verbands der preußischen Armee an den einflussreichen Vertretern der Arbeiterbewegung und des Marxismus sowie Antimilitarismus Rosa Luxemburgs und Karl Liebknechts am 15.01.1919 in Berlin.

Rosa Luxemburg war durch einen Schlag mit dem Gewehrkolben schwer verletzt und anschließend durch einen Schuss ermordet worden.¹²² Ihre Leiche fand man im Landwehrkanal.

Dadurch wären bereits die Rahmenbedingungen des Gedichts geklärt. Das dunkle oder dumpfe Echo des Schusses und das Hirn kommt stromaufwärts auf der Bühne, auf einem Damm zu stehen, zersplittert ist der Schädel. Soviel Unverfenstertes, meint Celan, soviel offenes, jedem Blick zugängliches und zur Schau getragenes Schicksal und Leid. Der Schauplatz müßiger Andacht ist nur einen (Flossen-)schlag oder Gewehr-Kolbenschlag (in Anspielung auf den Kolbenschlag, der Luxemburg schwer verletzte) von den Gebetssilos entfernt. Silo und Schütte können nicht nur demselben Wortfeld zugeordnet werden, sondern entsprechen den von Celan in dem Gedicht „Du liegst“ zitierten Worten aus dem Band: Hannover, Hannover: „Der Mord an Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht. Dokumentation eines Verbrechens“, welcher die Worte der Mörder in Bezug auf die Leiche Rosa Luxemburgs „die alte Sau schwimmt schon“ dokumentiert.¹²³ Silo steht einerseits für das Futterarsenal der Nutztiere, andererseits auch als Aufbeort für bis ins kleinste zerstückeltes und verschrotetes Futter aus fleischlichen (menschlichen) oder pflanzlichen Erzeugnissen.

Analytisch fällt bereits in der ersten Strophe eine dreigliedrige Synästhesie auf, das „gedunkelte Splitter-Echo“ (Sehsinn, Tastsinn, Hörsinn). Mit Splitttern verbinde ich primär Kristall- oder Glassplitter in einer Wunde, nach einem klirrenden Geräusch. Es ist so, dass durch derartige synästhetische Metaphern erst unsere Sinneskanäle (und auch assoziative Fähigkeiten) angeregt werden und uns feinfühlig machen, da unsere Konzentration auf das Wahrnehmen eines dichten Stückes Text, der sehr

¹²² Vgl. Barbara Wiedemann: Paul Celan – Die Gedichte, Kommentierte Gesamtausgabe, S. 865.

¹²³ Vgl. Szondi Peter: Eden. In: Stierlin, Helen / Bollak, Jean u.a.: Peter Szondi – Schriften II., Essays, Satz und Gegensatz, Lektüren und Lektionen. Celan-Studien. Anhang: Frühe Aufsätze. 3. Aufl. Frankfurt/a. Main: Suhrkamp 1997, S. 394.

wahrnehmungsumfassend bzw. -überschreitend ist, viel Konzentration und Einfühlungsvermögen verlangt. „Buhne“ legt „Bühne“ nahe, ein Übergang, der sich aus semantischer Wechselwirkung mit dem „Unverfensterten“ ergibt. „Eine B[ü]hne, auf der es zu stehen kommt wäre ebenfalls ein Konzept, nach dem wir leben, weil oft ein Schauplatz bühnenartige Züge annimmt. „Die Schütte müßiger Andacht“ ist eine strukturelle synästhetische Metapher, welche die abstrakte religiöse Andacht vor dem Grab (oder den zerstückeltem Leib, enger gefasst) versinnbildlicht. Ein Konzept, nach dem wir leben, bildet diese Metapher allerdings, meiner Meinung nach, nicht. Kolben(-schlag) und (Gebets-)silo entsprechen insofern demselben Wortfeld, jedenfalls ist Kolben z.B. mit Maiskolben konnotiert, und setzen eine sinngemäße Assoziationskette (durch auslösendes Reizwort wird emotionales Gedächtnis ausgelöst) in Gang, als Maiskolben und Futtersilo eng miteinander verwandt sind.

X. Schlussbemerkung und Resümee

Wie sich herausgestellt hat, ist Celans Dichtung alles andere als einfach zu dekodieren. Ohne genaues und mehrmaliges Lesen der Zeilen und etwas Hintergrundinformation zu dem Text scheint es gar unmöglich, die Bandbreite seiner Lyrischen Erzeugnisse zu interpretieren. Durch Deuten der Symbole kommt man einer Interpretation des Textes schon sehr nahe. Man kann zumindest vermuten, worum es dem Autor emotional ging. Das analytische Herangehen an den Text ist jedenfalls unabdingbar zum genauen Verständnis des Verstehens selbst. In einer Art Metaanalyse habe ich versucht unlogische Stellen der Gedichte mit synästhetischen Erklärungen aufzuschlüsseln und Zweifel zu beseitigen. Dadurch, dass Celan selbst mit Zeitungsausschnitten oder Exzerpten aus anderen Texten gearbeitet hat, werden wir die ganze Bandbreite seiner Gedächtnisvorgänge nicht rückerinnern können, wir werden allemal aber die Bedeutung für uns erkennen und den roten Faden in seinen Gedichten, also den Sinn, erkennen können. Dass unsere kognitiven Vorgänge synästhetisch sind, ist unumstritten und kognitive Vorgänge liegen nun einmal dem bewussten oder unbewussten Bilden von Metaphern zu Grunde. Es kann sein, dass die eine oder andere Art meiner Unterscheidung bzw. Gliederung von synästhetischen Metaphern, oder überhaupt was ich als synästhetische Metapher klassifiziert habe, zunächst ihre Fruchtbarkeit nicht offenbart. Grundsätzlich glaube ich aber, dass mir die Möglichkeit dieser Herangehensweise an Literatur, oder besser noch, eine produktive Lesart konkreter Poesie eröffnet, wobei das Feld dieser Möglichkeiten noch lange nicht ausgeschöpft ist.

Literaturverzeichnis

Theodor W. Adorno: Kulturkritik und Gesellschaft I. In: Tiedemann, Rolf (Hg.): Gesammelte Schriften. Bd. 10/1. Frankfurt a. Main: 1977, S. 11-39

Baldauf, Christa: Metapher und Kognition, Grundlagen einer neuen Theorie der Alltagsmetapher. In: Henning, Jörg/Straßner, Erich (Hg.), Frankfurt a. Main: P. Lang 1997 (Sprache in der Gesellschaft, Beiträge zur Sprachwissenschaft 24)

Bernet, Rudolf/Iso Kern u.a. : Edmund Husserl – Darstellung seines Denkens. 2. Aufl. Hamburg: F. Meiner 1996

Black, Max: Die Metapher (1954). In: Anselm Haverkamp: Theorie der Metapher, 2. Aufl. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1996, S. 55-79

Bogumil, Sieghild: Weggebeizt. In: Speier, Hans-Michael (Hg.): Interpretationen – Gedichte von Paul Celan. Stuttgart: P. Reclam 2002, S. 134-147

Bollak, Jean: Paul Celan – Poetik der Fremdheit. Wien: P. Zsolnay 2000

Borbely, Antal F.: A Psychoanalytic Concept of Metaphor, In: The International Journal of Psychoanalysis 79/5 (1998), S. 923-936

Brierley, David: Der Meridian, Ein Versuch zur Poetik und Dichtung Paul Celans. Frankfurt a. Main: Peter Lang 1984 (Europäische Hochschulschriften, Deutsche Sprache und Literatur 809)

Buck, Theo: Todesfuge. In: Speier, Hans-Michael (Hg.): Interpretationen – Gedichte von Paul Celan. Stuttgart: P. Reclam 2002, S. 9-27

Burger, Hermann / Staiger, Emil (Hg.): Paul Celan, Auf der Suche nach der verlorenen Sprache. Zürich und München: Artemis 1974 (Züricher Beiträge zur Deutschen Literatur- und Geistesgeschichte 42)

Eder, Thomas: Zur kognitiven Theorie der Metapher in der Literaturwissenschaft, eine kritische Bestandsaufnahme. In: Czernin, Franz-Josef / Thomas Eder (Hg.): Zur Metapher – Die Metapher in Philosophie, Wissenschaft und Literatur. München: W. Fink 2007, S. 167-196

Emrich, Hinderk M., Udo Schneider u.a.: Welche Farbe hat der Montag? – Synästhesie, das Leben mit verknüpften Sinnen. 2. Aufl. Stuttgart: S. Hirzel 2004

Felstiner, John: Paul Celan – Eine Biografie. Übersetzt von Holger Fliessbach. 2. Aufl. München: C.H. Beck 1997 (Beck'sche Reihe 1379)

Freud, Sigmund: Eine Kindheitserinnerung des Leonardo Da Vinci (1910). Kapitel IV. In: Sigmund Freud: Schriften zur Kunst und Literatur. Ungekürzte Ausgabe. Frankfurt a. Main: Fischer 1987, S. 132-141

Gellhaus, Axel: Paul Celan als Leser. In: Pöggeler, Otto / Jamme, Christoph (Hg.): Der glühende Leertext, Annäherungen an Paul Celans Dichtung. W. Fink: München 1993, S. 41-63

Grice, Paul: Studies in the Way of Words. Cambridge (G.B.): Harvard University Press 1991.

Gross, Sabine: Literatur und Synästhesie, Überlegungen zum Verhältnis von Wahrnehmung, Sprache und Poetizität. In: Adler, Hans in Verbindung mit UlrikeZeuch: Synästhesie, Interferenz – Transfer – Synthese der Sinne. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002 (S. 57-92)

Haverkamp, Anselm (Hg.): Theorie der Metapher. 2. Aufl. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1996

Heidegger, Martin: Unterwegs zur Sprache. 3. Aufl. Tübingen: G.N. Pfullingen 1959

Jamme, Christoph: Paul Celan, Sprache – Wort – Schweigen. In: Pöggeler, Otto / Jamme, Christoph (Hg.): Der glühende Leertext, Annäherungen an Paul Celans Dichtung. W. Fink: München 1993, S. 213-225

Janz, Marlies: Vom Engagement absoluter Poesie, Zur Lyrik und Ästhetik Paul Celans. Königsten/Ts.: Athenäum 1984

Jung, Carl Gustav: Die Archetypen und das kollektive Unbewusste. In: Jung-Merker, Lilly / Rüb, Elisabeth (Hg.): C. G. Jung, Gesammelte Werke. 6. Aufl. Zürich: Rascher 1985, S. 417-432

Jäkel, Olaf: Wie Metaphern Wissen schaffen – Die kognitive Metapherntheorie und ihre Anwendung in Modell-Analysen der Diskursbereiche Geistestätigkeit, Wirtschaft, Wissenschaft und Religion. Hamburg: Dr. Kovac 2003

Lakoff, George/Johnson, Mark: Leben in Metaphern. Konstruktion und Gebrauch von Sprachbildern. 3. Aufl. Heidelberg: C.-Auer 2003

Lakoff, George/Johnson, Mark: Philosophy in the Flesh, The Embodied Mind and it's Challenge to Western Thought. New York (NY): Basic Books 1999

Lakoff, George/Turner, Mark: More than Cool Reason, A field Guide to Poetic Metaphor. Chicago (U.S.): University of Chicago Press 1989

Lorenzer, Alfred: Die Sprache, der Sinn, das Unbewusste, Psychoanalytisches Grundverständnis und Neurowissenschaften. Stuttgart: Klett-Cotta 2002

Maddock, Brent: Die Filme von Jacques Tati. München: Heyne 1993 (Heyne-Filmbibliothek 187)

May, Markus und Peter Großens u.a. (Hg.): Celan Handbuch, Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: Metzler 2008

Menninghaus, Winfried: Paul Celan, Magie der Form. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1980 (Edition Suhrkamp 26)

Müller-Richter, Klaus (Hg.): Der Streit um die Metapher, Poetologische Texte von Nietzsche bis Handke. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 1998

Reimer, Marga/ Camp, Elisabeth: Metapher. In: Czernin, Franz-Josef/ Thomas Eder (Hg.): Zur Metapher – Die Metapher in Philosophie, Wissenschaft und Literatur. München: W. Fink 2007, S. 23-44

Ricouer, Paul: Die lebendige Metapher, In: Grathoff, Richard/ Waldenfells, Bernhard (Hg.), 2. Aufl. München: W. Fink 1986 (Übergänge – Texte und Studien zu Handlung, Sprache und Lebenswelt 12)

Rosch, Eleanor: Principles of Categorization. In: Rosch, Eleanor / Lloyd, Barbara B. (Hg.): Cognition and Categorization. Hillsdale: L. Erlbaum Associates: 1978, S.27-48

Schmitz-Emans, Monika: Schriftmetaphorische Tradition. In: Pöggeler, Otto / Jamme, Christoph (Hg.): Der glühende Leertext, Annäherungen an Paul Celans Dichtung. W. Fink: München 1993, S. 87-103

Sparr, Thomas: Celans Poetik des hermetischen Gedichts. Heidelberg: Winter Universitätsverlag 1989

Strub, Christian: Kalkulierte Absurditäten, Versuch einer historisch reflektierten sprachanalytischen Metaphorologie. Freiburg i.Br.; München: K. Alber 1991

Szondi, Peter/Bollak, Jean (Hg.): Celan-Studien. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 1972

Szondi, Peter: Eden. In: Stierlin, Helen / Bollak, Jean u.a.: Peter Szondi – Schriften II., Essays, Satz und Gegensatz, Lektüren und Lektionen. Celan-Studien. Anhang: Frühe Aufsätze. 3. Aufl. Frankfurt/a. Main: Suhrkamp 1997

Voswinkel, Klaus: Paul Celan – Verweigerte Poetisierung der Welt, Versuch einer Deutung. Heidelberg: L. Stiehm 1974

Wanner-Meyer, Petra: Quintett der Sinne, Synästhesie in der Lyrik des 19. Jahrhunderts. Bielefeld: Aisthesis 1998

Weinrich, Harald: Semantik der Metapher. In: Folia Linguistica 1/1 (1967), S. 3-17

Wiedemann, Barbara (Hg.): Paul Celan - Die Gedichte, Kommentierte Gesamtausgabe. Frankfurt a. Main: Suhrkamp 2005 (3665)

Zusammenfassung

In meiner Diplomarbeit verbinde ich die Bereiche Synästhesie und Literatur miteinander, indem ich das Gebiet der Cognitive Poetics und ihre Theorie zur kognitiven Metapher auf Paul Celans Dichtung anwende. Paul Celans als unergründlich und hermetisch geltende Dichtung hat sich bis dato viele dunkle Stellen bewahrt. Die schwierigen Texte versuche ich durch Analyse der synästhetischen Metaphorik zu erschließen. Metaphorische Synästhesie – so könnte man sagen – ist eine „Wahrnehmung mit sehr viel Gefühl“. Celans Dichtung kann stellenweise nicht referentiell verstanden werden und steht nur für sich selbst, indem sie Sprache als Material verwendet. Dabei arbeitet unsere Sinneswahrnehmung nicht ineinander verschränkt, sondern sie wird aufgrund von Komplexität und Absurditäten geradezu überschritten. Was dadurch übrig bleibt sind Reminiszenzen, Assoziationen, die wir mit einzelnen Wörtern oder Phrasen verbinden. Durch die Verwendung von teils widersprüchlichen Ausdrücken wird der symbolhafte Charakter, wie er noch für „Mohn und Gedächtnis“ typisch ist, von Sprache aufgebrochen, dekonstruiert und die Grenzen des Wahrnehmbaren dadurch überschritten, weil Dichtung hier nur mehr gefühlsmäßig vorstellbar ist. Dennoch bleibt seine Dichtung eine littérature engagée, bewahrt sich Gegenwartsbezug und versteht sich in Celans Sinn als politisch-polemische Literatur. Diesen Drehakt absolviert Celan dadurch meisterhaft, dass er versucht mit Sprache Wirklichkeit neu zu beschreiben, eine „Korrektur“ an der kollektiven Wahrnehmung vorzunehmen; sie bleibt konkret, weil absolute Dichtung nicht möglich ist. Mit Sinnbereichen, die ein einheitliches Konzept umschließen, welches Celans Gedichte jeweils einzeln oder zu mehreren innehaben, ergeben sich für uns Lebenskonzepte, die wir in uns tragen und nach denen wir uns in uns und um uns herum orientieren. Inwiefern das Konzept der kognitiven Metapher für „Mohn und Gedächtnis“ und „Schneepart“ typisch ist und inwieweit nur Allegorien und Symbole referentiell dechiffriert werden müssen, werde ich anhand meiner Diplomarbeit zeigen.

Curriculum Vitae

Persönliches

Vorname:	Katharina Anna
Zuname:	Geosits
Wohnhaft:	7522 Strem (Burgenland)
Geburtsdatum:	20.04.1988
Geburtsort:	Oberwart
Nationalität:	Österreich

Schulische Ausbildung

1994 – 1998	Volksschule in Strem
1998 – 2002	Hauptschule in Güssing
2002 – 2006	Oberstufe, musischer Zweig im BORG Güssing
Juni 2006	Matura

Universitäre Ausbildung

WS 2007	Beginn des Studiums Deutsche Philologie
SS 2013	Abschluss BA
SS 2009	Beginn des Studiums Deutsch und Psychologie, Philosophie
Februar 2014	Beginn der Diplomarbeit