
Traumdeutung

Ulrich Baer

edition suhrkamp

SV

edition suhrkamp 2253

Traumadentung handelt vom ersten und letzten Dichter der Moderne: von Charles Baudelaire, der als erster den traumatischen Schock als Signatur der Moderne identifizierte, und von Paul Celan, dessen Werk Zeugnis von der Katastrophe ablegt, die das Ende der modernen Traditionen markiert. Beide Autoren bemühen sich in ihren Gedichten um die Darstellung von Erfahrungen, die unabhängig vom Willen oder Bewußtsein als unverarbeitet, schockierend und traumatisch im Gedächtnis haften. Mittels einer eminent aufschlußreichen Analyse von je drei Gedichten Baudelaires und Celans zeigt Ulrich Baer, wie die Beschäftigung mit den ästhetischen Eigengesetzlichkeiten des Gedichts ein Modell für die Mitteilbarkeit von traumatischen Erfahrungen darstellen kann.

Dieses »außergewöhnlich luzide, bemerkenswerte Buch« (*Harold Bloom*) bietet also nicht nur einen neuen Zugang zu Baudelaire und Celan, sondern erhellt auch die Beziehung zwischen Literatur, Trauma und Geschichte: wie wir Wirklichkeit wahrnehmen, wie wir unsere Erinnerung sprachlich vergegenwärtigen und wie wir vergessen.

Ulrich Baer
Traumadeutung

*Die Erfahrung der Moderne bei
Charles Baudelaire und Paul Celan*

Aus dem Amerikanischen
von Johanna Bodenstab

Suhrkamp

Die Originalausgabe erschien 2000 unter dem Titel *Remnants of Song. Trauma and the Experience of Modernity in Charles BaudeZaire and Paul Celan* bei Stanford University Press.

Die deutsche Ausgabe wurde vom Verfasser gekürzt und stellenweise geändert.

3. Auflage 2022

Erste Auflage 2002

edition suhrkamp 2253

© 2000 by the Board of Trustees of the
Leland Stanford Junior University

© der deutschsprachigen Ausgabe Suhrkamp Verlag
Frankfurt am Main 2002

Deutsche Erstausgabe

Suhrkamp Taschenbuch Verlag

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das der Übersetzung,
des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung
durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile.

Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)

ohne schriftliche Genehmigung des Verlages
reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme
verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Satz: Jung Crossmedia, Lahnau

Druck: BoD GmbH, Norderstedt

Umschlag gestaltet nach einem Konzept

von Willy Fleckhaus: Rolf Staudt

ISBN 978-3-518-12253-2

Inhalt

Katastrophen.

Baudelaire und Celan als Anfang und Ende
der Moderne 7

Der erste Dichter der Moderne: Charles Baudelaire

1. Die Freiheit der Erfahrung 47
2. Der Schauplatz der Erfahrung 88
3. Blindheit und Himmel 119

Engführung:

Behauptung der Poesie. Poetik der Preisgabe 157

Der letzte Dichter der Moderne: Paul Celan

4. Sprache freilegen: Der Weg zum Zeugnis 175
5. Gedächtnis/Landschaft 217
6. Kollektives Gedächtnis im Gedicht 257

Reprise 290

Das herzrissige, wuchernde
Trauma;

die Zwischenstation

...

Paul Celan, *Die Gedichte aus dem Nachlaß*

Katastrophen Baudelaire und Celan als Anfang und Ende der Moderne

»Baudelaire hat also die Chockerfahrung ins Herz seiner artistischen Arbeit hineingestellt.«

Walter Benjamin, *Über einige Motive bei Baudelaire*

»Mit dem aller Erfahrungen und Erschütterungen seiner Sprache auf das schmerzlichste eingedenk bleibenden Gedicht schreiben wir uns einem notwendig, einem unabdingbar Wirklichen zu.«

Paul Celan, Entwürfe zu *Der Meridian*

Dieses Buch handelt vom ersten und vom letzten Dichter der Moderne. Es ist also ein Buch über Gedichte, in denen das zur Sprache kommt, was heutige Leser rückblickend gerne als überwunden betrachten. Am Beispiel ausgewählter Gedichte werden beide Dichter neu gelesen: der französische Symbolist Charles Baudelaire, der Mitte des 19. Jahrhunderts als erster den Schock als Schlüsselerlebnis der Moderne erkannte, und Paul Celan, der Lyriker in deutscher Sprache, dessen Werk Zeugnis von der Katastrophe des Holocaust ablegt, die das Ende der modernen Traditionen markiert. Sowohl Baudelaire als auch Celan bemühen sich in ihren Werken um die Darstellung von Erfahrungen, die als unverarbeitet, schockierend und traumatisch im Gedächtnis haften bleiben und sich durch keine Anstrengung des Bewußtseins erinnern lassen. Die Gedichte beider Lyriker zeugen von der Schwierigkeit, die menschliche Existenz in ihrer zunehmenden Fragmentierung unter den Bedingungen der Moderne voll zu erfassen und ihr Bedeutung zu verleihen. Im Zentrum der poetischen Entwürfe Baudelaire und Celans steht die Suche nach einem angemessenen Bezugsrahmen, innerhalb dessen Erfahrungen gezeigt werden können, die sich der Erinnerung und dem Be-

wußtsein entziehen. Die Einschätzung, Baudelaire sei der »erste moderne Dichter«, Celan dagegen der letzte oder sogar schon der erste »postmoderne« Dichter, beruht auf einer Gemeinsamkeit ihrer Werke: Beide sind Versuche, Erfahrungen darzustellen, die sämtliche verfügbaren Bezugs- und Erklärungssysteme übersteigen.¹ Durch genaue Lektüren einzelner Gedichte dieser zwei Autoren, die die Moderne wie eine Parenthese umschließen, wird der perspektivische Bruch zwischen solchen unbewältigten Erfahrungen in den Gedichten und der historisierenden Einordnung der Dichter in diese Tradition – als Anfangs- und Endpunkt – untersucht.

Baudelaire erschloß der lyrischen Dichtung Bereiche und Themen, die vor ihm einer poetischen Darstellung als unwürdig galten: Dreck und Elend des städtischen Lebens, die schwülstigen Phantasien halbwüchsiger Jungs, der Zusammenbruch der Moral und ihr Verschwinden aus der Kultur, die Häßlichkeit des täglichen Lebens, die Gemeinheit und das Böse darin, sein Verfall. Er überschritt damit die Grenzen einer nationalen Tradition und Sprache und wurde, wie bereits Eliot feststellte, zum Emblem der Moderne schlechthin: Baudelaire ist »in der Tat das größte Beispiel moderner Dichtung in irgendeiner Sprache, denn sein Vers und seine Sprache bedeuten die größte Annäherung an eine vollständige Erneuerung, die wir erlebt haben.«² Baudelaires Streifzüge durch Gebiete, die vor ihm auf keiner poetischen Landkarte zu finden waren, stecken das Terrain für die Lyrik jedes modernen Dichters ab. Mit ihm wird die Forderung nach Neuartigkeit, Radikalität und Originalität – Rimbauds *il faut être absolument moderne* und das *Make it New!* einer ganzen Reihe moderner Künstler – zu einem wesentlichen Merkmal des mo-

1 Paul Valéry, »Die Situation Baudelaires«, in: *Werke*, Bd. 3, Frankfurt/M. 1989, S. 214, sowie Shimon Sandbank, »The Sign of the Rose: Vaughan, Rilke, Celan«, in: *Comparative Literature* 49: 3 (1997), S. 195.

2 T. S. Eliot, »Baudelaire«, in: *Essays*, hg. von Helmut Viebrock, Frankfurt/M. 1988, S. 230.

deren Kunstwerks. Während die moderne Tradition von Rimbaud über Yeats bis zu John Cage sich in dieser Trope ihrer Originalität immer aufs neue ergehen kann, muß Celan sie auf vor ihm undenkbbare und ungewollte Weise erweitern. Aussteigen kann er nicht aus der Moderne, doch wie Celan selbst schreibt, »sucht« seine Dichtung die Wahrheit ebenso dringlich, wie sie »wund« an ihr ist.³ Celan ist der Gegenpol Baudelaires am anderen Ende der Moderne, weil er unwillkürlich zu der ursprünglichen Originalität der inzwischen emblematisch gewordenen und zum Klischee erstarrten Geste der thematischen Erweiterung der Lyrik zurückfindet, wenn er sich mit seinem Werk auf das noch unerschlossene Gelände »nach Auschwitz« vorwagt, das selbst heute noch oft als für Dichtung gesperrt gilt.

Doch die Bedeutung von Baudelaires Werk erschöpft sich nicht in den *thematischen* Vorstößen des Dichters. Seine bleibende Bedeutung beruht in erster Linie darauf, daß er unermüdlich die Zerfallsprozesse des Ich untersucht. Baudelaires Fixierung auf (s)eine subjektive Wahrnehmung ist eine unmittellbare Reaktion auf moderne Lebensbedingungen. Wenn er das Unvermögen des Ich, sich selbst in seiner Ganzheit zu fassen, seziert, so präpariert er dabei implizit ein Modell für unser zeitgenössisches Selbstverständnis heraus. Im Ehrgeiz des Dichters, das *Ich* gleichzeitig »aufzulösen und zu verdichten«, offenbart sich eine tiefe Ambivalenz.⁴ Als Zeitgenosse Nietzsches und Vorgänger Freuds enthüllt Baudelaire, daß die spezifisch moderne Frage nach dem »Subjekt« – und nicht

3 Paul Celan, *Gesammelte Werke* in fünf Bänden, hg. von Beda Allemann und Stefan Reichert unter Mitarbeit von Rudolf Bücher, Frankfurt/M. 1983, Bd. 3, S. 186. Sämtliche Zitate aus Celans Werk beziehen sich auf diese Ausgabe; auf die Sigle GW folgen die Bandzahl sowie die Seitenzahl.

4 Charles Baudelaire, *Œuvres Complètes* in zwei Bänden, hg. von Claude Pichois, Paris 1976, Bd. 1, S. 676. Sämtliche Zitate aus Baudelaires Werk beziehen sich auf diese Ausgabe; auf die Sigle OC folgen die Bandzahl sowie die Seitenzahl. Falls nicht anders angegeben, sind die Übersetzungen von Johanna Bodenstab.

mehr nach dem »Wesen des Menschen« – sein Ich und seine Identität eher untergraben als stärken. Baudelaire erkennt in nichterinnerten und nichtintegrierten Erfahrungen die nicht mehr tragbare Grundlage des modernen Daseins. Als erster erblickt er das Wesen dieser neuen Existenzweise darin, daß Schockerlebnisse die Erfahrung mehr und mehr fragmentieren.

Modern sein heißt, von Erfahrungen bestimmt zu werden, die dem Bewußtsein nur teilweise zugänglich sind und sich übergreifenden Erklärungsmustern verweigern. Diese Ansicht Baudelaires läuft auf eine in ihrer Geschichtsferne paradoxe Definition der Moderne hinaus. Gerade in jenen Erfahrungen, die sich einer zeitlichen Zuordnung vollkommen entziehen, erblickt Baudelaire das typische Moment seiner Epoche: Gerade die Erlebnisse, die sich in keinen größeren Rahmen einarbeiten lassen, kennzeichnen sein Zeitalter. Der paradoxe Ansatz, der auf unbewußte oder verdrängte Erinnerungen rekurriert, um die Moderne als geschichtliche Kategorie zu bestimmen, sichert Baudelaire seine Bedeutung in unserer sogenannten »Postmoderne«. Folgt man beispielsweise Jean-François Lyotard, so entzieht sich die Postmoderne ihrer genauen historischen Bestimmbarkeit, weil sie – diese Bewegung ist schon in Baudelaires Werken angelegt – vom Zerfall alles umfassender und zusammenhängender Geschichten, die eine historische Zuordnung erst ermöglichen würden, geprägt ist.⁵ Darüber hinaus ist die Postmoderne durch ein zunehmendes »Verschwinden der Erfahrbarkeit der Welt« gekennzeichnet, die durch immer überzeugendere Simulationen der Wirklichkeit ersetzt wird.⁶ Schon Baudelaires Werk widmet sich dem Zusammenfallen dieser zwei Prozesse.

Gemeinsam mit den Stimmen, die Baudelaires Bedeutung bestätigen, meldet sich jedoch eine andere, kritische Tradition

5 Jean-François Lyotard, *Das Postmoderne Wissen. Ein Bericht*, Graz 1986.

6 Avital Ronell, *Finitude's Score: Essays for the End of the Millennium*, Lincoln/London 1994, S. ix.

zu Wort, die Baudelaires Schriften über die Zersetzung des Ich als adolescent abtut und insgesamt als die überspannten Ausgeburten eines Hysterikers verwirft.⁷ Diese negative Rezeption ist wohl teilweise als Abwehrreaktion auf Baudelaires bleibende Bedeutung zu verstehen. Dabei wird Baudelaires Versuch, das fragmentierte Ich im Zustand seiner Zersetzung poetisch auszuloten, als selbstgefällige Spielerei eines Neurotikers disqualifiziert, der sich lediglich bemüht, seine geistige Fehldisposition zu kultivieren. Phänomene wie das Gefühl der Entfremdung inmitten einer Menschenmenge, die spirituelle Haltlosigkeit in einer zunehmend säkularisierten Welt und die Brüchigkeit der Realitätserfahrung, die Baudelaire beschreibt, sind inzwischen zu solchen Gemeinplätzen geworden, daß die einstige Radikalität und historische Brisanz seines Werkes leicht aus dem Blickfeld geraten. Vor dem Hintergrund der Katastrophen der jüngeren Geschichte – aber auch angesichts der Tatsache, daß die Autopsie des Ich-Begriffs in den theoretischen Diskursen der Moderne als nahezu abgeschlossen gelten kann – mag es in der Tat kurios erscheinen, wenn Baudelaires poetisches Ich in einem seiner Prosa Gedichte einen traumatischen Schock und dadurch einen Selbstverlust erleidet, als ein Pferdegespann auf der Straße knapp an ihm vorbeirast (OC 1, S. 352).

Baudelaires Werk haftet ein zweifelhaftes Prädikat an: Es ist gleichermaßen berühmt wie berüchtigt für seine »skandalösen« und manchmal angeblich »unreifen« Sujets: Drogenkonsum, Schauergeschichten, die Verführbarkeit des Menschen. Die »Unreife« von Baudelaires dichterischem Ich wird in kritischen und biographischen Schriften häufig als Widerspruch zu seinem außergewöhnlich entwickelten ästhetischen Feingefühl dargestellt. In zwei maßgeblichen Aufsätzen betont T. S. Eliot, daß »die objektive Wahrheit, die [Baudelaire] wahrnimmt«, um vieles bedeutender sei als »seine Veran-

7 Ein anschauliches Beispiel ist das Kapitel, das Marie Bonaparte in: *Edgar Poe, sa vie, son œuvre: étude analytique*, Paris 1958, Baudelaire widmet.

lagung und sein Geisteszustand«, die oft herangezogen würden, um sein Werk als dekadent, gekünstelt und hysterisch zu diskreditieren.⁸ Baudelaire hat, und das erkennt Eliot ebenfalls, für seine selbstbezogenen Sujets eine bemerkenswert feste und poetisch reife Stimme gefunden. Man könnte sagen, daß Baudelaire im Hinblick auf die Wahl seiner Sujets auf der Entwicklungsstufe eines Halbwüchsigigen stehen geblieben ist, während der Poet, was den Stil angeht, weit über seine literarischen Vorgänger, die eigene Themenwahl und seine Epoche hinaus wuchs. Gelegentlich wird Baudelaires Werk wegen dieser auffälligen Diskrepanz zwischen den augenscheinlich unreifen Themen und dem vollendeten Stil als übermäßig theatralisch abgelehnt; das Wort »hysterisch«, zuerst von Nietzsche auf Baudelaire angewandt, taucht immer wieder auf. Doch hilft diese Diskrepanz, Baudelaires Rolle als erster moderner Dichter besser zu erfassen. Wenn man Hysterie nicht abwertend, sondern als die Anstrengung versteht, das Unsagbare und Ungesagte als Erfahrung jenseits der Sprache auszudrücken, wird klar, daß der Ruf und die Selbstdarstellung des Dichters als Hysteriker mit seinem Bedürfnis zusammenhängen, Themen zu gestalten, die vor ihm nicht in der Dichtung formuliert worden sind. Es ist nicht Indiz einer schöpferischen Stagnation, wenn sich Baudelaire auf scheinbar unreife Themen konzentriert. Dieser thematische Schwerpunkt entspricht vielmehr im Kern jenen Erfahrungen, die den Dichter und seine Zeit überfordern und überwältigen. Gerade die Diskrepanz zwischen manchen seiner Themen und seiner ästhetischen Vollendung – die Kluft zwischen den adoleszenten Allüren und der ästhetischen Raffinesse seiner Verse – macht Baudelaire zum ersten Dichter der Moderne.

Aber selbst wenn man die »innere Unruhe«, die Baudelaire durch seine »formale Vollendung« scheinbar transzendiert, als unmittelbare Reaktion auf das Leben in einer modernen

8 T. S. Eliot, »Baudelaire in Our Time«, in: *Essays Ancient and Modern*, New York 1932, S. 67.

Metropole erkennt, so kann man sie doch als Überreaktion auf banale Umstände abtun.⁹ Im Vergleich mit den historischen Ereignissen des vergangenen Jahrhunderts mögen heutige Leser die Erkundigungen, die Baudelaire in der bürgerlichen Erfahrungswelt des 19. Jahrhunderts über noch nicht ins Bewußtsein integrierte Vorgänge unter dem Pariser Himmel einzieht, als profan und bedeutungslos betrachten. Besonders die Experimente mit halluzinogenen Drogen, die nie vollzogenen erotischen Eskapaden und pseudomystischen Erfahrungen, die im Selbstverlust gipfeln, und all die anderen Erscheinungsformen der Entfremdung in Baudelaires *Blumen des Bösen* können trivial wirken, wenn man sie an den Verwüstungen mißt, die die Gewaltakte des 20. Jahrhunderts in der kollektiven wie individuellen Erinnerung hinterlassen haben. Obwohl Baudelaire als erster die Verfallserscheinungen erkannte, die die bestimmende Erfahrung des modernen Daseins ausmachen, verblassen seine Schockerfahrungen angesichts der Vernichtung, von denen Celans Werk zeugt. Der Vergleich selbst scheint unnötig, geschmacklos, fast obszön.

Doch gerade für die Aufgabe Celans, literarisches Zeugnis von dem Schmerz und der gewaltigen intellektuellen wie kulturellen Krise, die der Holocaust ausgelöst hat, abzulegen, setzt Baudelaire die Maßstäbe. Die Beschäftigung des französischen Dichters mit unzusammenhängenden Bruchstücken von Erfahrungen, die durch Schock ihre Kohärenz verloren, ist die Vorgabe für Celans Anstrengung, die geschichtliche Katastrophe der Vernichtung der europäischen Juden durch die Deutschen zu bezeugen. Da der Holocaust sich für Celan als irreparabler Bruch in der Geschichte abzeichnet, scheint eine Rückbesinnung von der Perspektive des Überlebenden und Nachkriegsdichters auf frühere Darstellungsweisen des Schocks unmöglich. Gleichzeitig ist ein solcher Rekurs auf die Tradition aber unvermeidlich, wenn das traumatische Er-

9 T. S. Eliot, »Baudelaire«, in: *Essays*, a. a. O., S. 375.

eignis nicht in fassungslosem Schweigen verschwinden oder zur Erfindung gänzlich neuer Redeweisen und neuer Grammatiken führen soll. Die Schaffung einer völlig neuen Sprache und Grammatik könnte aber implizieren, daß dem Holocaust jegliche Verbindung zu der Sprache und Kultur, aus denen der Völkermord hervorging, abgesprochen würde. Mit der Absage an die vertraute Sprache und Tradition im weiteren Sinne könnte es außerdem unmöglich werden, Zeugnis abzulegen, der Opfer zu gedenken und auf den Völkermord zu rekurrieren. In vielen seiner dunklen Gedichte geht es Celan darum, Erinnerungen zu bergen, die ohne sein Zutun in seinem oder unserem kollektiven Gedächtnis umgehen. Diesem Versuch, Erfahrungen zu bergen, ohne daß sie ihre destruktive Kraft entfalten, muß die Idee Baudelaires (gemäß dem Titel seiner gesammelten Aphorismen), »sein Herz zu entblößen«, fremd bleiben. Celan ist schmerzlich bewußt, daß er mit jedem bereits existierenden Wort und mit jeder Anspielung auf vorhergehende Dichter Gefahr läuft, aus einer Quelle zu schöpfen, die den deutschen Terror ebenfalls speiste. Dennoch bedient sich Celan im Rückgriff auf seine Vorgänger auch deren Sprache und Tradition, um sich auf die erlittenen Verluste zu beziehen. Auf seiner Suche nach einer eigenen, dabei paradoxerweise aber nicht zugänglichen Erfahrung ist Baudelaire der Vorläufer Celans. Denn auch Baudelaire erkannte, daß, was dem Ich am nächsten ist, zugleich das Entlegenste und am wenigsten Erstrebenswerte sein kann. Gerade da Celan sein Leben als eine Existenz außerhalb der »Sprache« und »Referenzen [der französischen, westlichen Dichter]« verstand, kann Baudelaires der Entfremdung gewidmetes Werk hier vergleichend als Modell für das Schreiben in der radikalen Selbstferne herangezogen werden.¹⁰

Celan stellt sich der niederschmetternden und von ihm selbst nicht gewählten Aufgabe, Zeugnis von einer schreckli-

10 Yves Bonnefoy, *Die rote Wolke. Essays zur Poetik*. München 1998, S. 259.

chen Wirklichkeit abzulegen, deren Erfahrung niemand freiwillig gesucht hätte und von der niemand wissen will. Dazu muß er einen angemessenen Bezugsrahmen schaffen, in dem darstellbar wird, was alle bekannten Formen des Verstehens und der Darstellung sprengt. Zu der geschichtlichen Bürde Celans, nach Auschwitz Gedichte zu schreiben, gehört die vorher nicht dagewesene Herausforderung, ein Ereignis *als* undarstellbar darzustellen und es uns *in* seiner unabänderlichen Fremdheit nahezubringen. Um dieser Aufgabe gerecht zu werden, greift Celan Baudelaires Geste auf, Ereignisse, die sich der Erfahrung entziehen und dennoch das Selbst prägen, in Sprache zu fassen. In einer wichtigen Aussage, durch die er seine eigene Position in Geschichte, Tradition und Literatur zu bestimmen versucht, erklärt Celan seine dichterische Sendung als Versuch, »Mallarmé konsequent zu Ende zu denken« (GW 3, S. 193). Man muß diesen ehrgeizigen Anspruch aus Celans melancholischer Perspektive des Davongekommenen lesen. Dann kann »Mallarmé konsequent zu Ende... denken« nicht bedeuten, in der Gegenwart anzukommen, so als ließe sich das »Ende« nach Mallarmé chronologisch bestimmen und so als sei Celan der Erbe seiner literarischen Vorläufer. Vielmehr deutet der Rekurs auf Mallarmé eine Rückkehr zu dem an, was in dessen Werk ungelöst bleibt. »Mallarmé konsequent zu Ende denken« bedeutet, in »die dunkle Zone, in die [Mallarmé] niemals einzudringen vermochte«, vorzustößen.¹¹ Diese »dunkle Zone«, die Mallarmé verschlossen blieb und die seinem Werk als »Ende« eingeschrieben ist, liegt jedoch, wie Paul de Man gezeigt hat, nicht in der literarischen Tradition, die chronologisch auf Mallarmé folgt, sondern im Werk seines unmittelbaren Vorgängers, das Mallarmé nicht völlig erschließen konnte: in den Schriften des Charles Baudelaire.¹² Celans Bestreben, »Mallarmé zu Ende

11 Paul de Man, *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, Minneapolis 1983, S. 184.

12 Ebd., S. 183ff.

zu denken«, bedeutet also den Rekurs auf Baudelaire und damit auf »eine dunkle Zone« am Ursprung der Tradition, auf eine undurchdringliche Dunkelheit und Blindheit, die den Namen »Baudelaire« trägt. Ein solcher Rückbezug bedeutet, Gedichte in einer Sprache zu schreiben, deren Gewicht und historische Ausrichtung auf Erfahrungen gründen, die nicht integrierbar waren und die, wie wir sehen werden, ohne direkten referentiellen Zusammenhang zur Geschichte und zum Bewußtsein geblieben sind. Celan zu lesen, heißt also zurückzudenken, gemeinsam mit ihm, ausgehend von ihm und vermittelt durch ihn bis zu Baudelaire als der dunklen Zone »jenseits von Mallarmé«, zu der sein Werk führt und der es zugleich entstammt.

Celan beruft sich unmittelbar auf Baudelaire als seinen Wegbereiter, dessen Werk es ihm ermöglicht, von der Katastrophe des Holocaust Zeugnis abzulegen. In dem Gedicht »Hüttenfenster« von 1963 aus der Sammlung *Die Niemand-rose* verweist Celan mit den Versen: »... die / Schwebenden, die / Menschen-und-Juden, / das Volk-vom-Gewölk, magnetisch / ziehts, mit Herzfingern, an / dir, Erde...« (GW 1, S. 278) auf die Vertreibung und Verfolgung der Juden in Osteuropa. Mit dem Bild der »Schwebenden« beschwört Celan einerseits in einer bewußten Taktlosigkeit den jiddischen Ausdruck *Luftmensch* und evoziert andererseits seine »Todesfuge«, wo er sich explizit auf den Holocaust bezieht. Über die Juden, die in den Lagern auf ihren Tod warten, heißt es in der »Todesfuge«: »steigt ihr als Rauch in die Luft / dann habt ihr ein Grab in den Wolken da liegt man nicht eng« (GW 1, S. 42). Neben diesem Nachhall der eigenen Worte ist jedoch bedeutsam, daß die »magnetisch« ziehenden »Herzfinger« aus Celans Gedicht »Hüttenfenster« ein poetisches Bild Baudelaires variieren: In dem Sonett »Der Tod der Armen« (*La Mort des pauvres*) spricht Baudelaire von den magnetischen Fingern des Todesengels: »C'est un Ange qui tient dans ses doigts magnétiques« (OC 1, S. 127). Celan übertrug dieses So-

nett als einziges von Baudelaire aus dem Französischen ins Deutsche. In der Übersetzung nennt Celan jedoch, anders als Baudelaire, die Finger des Todesengels nicht »magnetisch« (*magnétiques*), sondern formuliert um: »Es ist der Schlummerengel, sein Finger zieht und bannt« (GW 4, S. 821). Der »magnetische« Aspekt des Bildes aus Baudelaires Sonett taucht in Celans Werk, gewissermaßen vom Ursprung der Tradition her stammend, erst auf, als er 1963 das Gedicht »Hüttenfenster« schreibt, das vom Gedenken an die Opfer der Shoah und dem Ende der Tradition handelt. Celan faßt sein dichterisches Zeugnis der Katastrophe des »Volks-vom-Gewölk« also in Worten, die er dem ersten Dichter der Moderne entlehnt.¹³ Diese Worte, die Celan in seiner einge-deutschten Version von Baudelaires Sonett übersprang, können sich auf das Ereignis, das für Celan das Ende der Tradition bedeutete, nur beziehen, wenn sie durch sein eigenes Zeugnis über den Holocaust sprechen. Wenn Celan auf Baudelaire zurückgreift, um einen sprachlichen Ausdruck für den Holocaust zu finden, dann geschieht dieser Rekurs auf seinen Vorgänger als Verdichtung, Aufschub und Verschiebung – auf andere Weisen jedenfalls, als man sich literarische Tradierung und intertextuelle Beeinflussung als chronologische Abfolge gemeinhin vorstellt.

Aber soll man und darf man überhaupt eine Verbindung zwischen Baudelaires schockartigem Zusammenstoß mit dem Leben in modernen Metropolen und Celans verzweifelter Bemühung, Zeugnis über den Holocaust abzulegen, herstellen? Zwar markieren Baudelaire und Celan Anfang und Ende der Moderne, aber die moralischen und erkenntnistheoretischen

13 Zu Celans Übersetzung vgl. Bernd Witte, »Eine Poetik des Todes. Celans Baudelaire-Übertragung und das Motiv des Todes in seinem Spätwerk«, in: *Datum und Zitat bei Paul Celan*, hg. von Chaim Shoham und Bernd Witte, New York 1987, S. 229–242. Im Gegensatz zu Witte zeige ich, daß sich Celans Lyrik nicht darauf reduzieren läßt, daß die moderne Lyrik nach einem »utopischen« Nichts zielt, das keinen Platz für »lyrische Subjektivität sowie keine Stimme und keinen Sinn« läßt (S. 241).

Konsequenzen, die sich aus einer solchen Gegenüberstellung ergeben, müssen angesprochen werden. Hat Celans dichterisches Zeugnis des Holocaust und anderer Exzesse massenhafter Zerstörung des vorigen Jahrhunderts nicht mehr Bedeutung als die minimalen Erschütterungen der menschlichen Existenz, die Baudelaire aufzeichnet? Hat Celans Werk, das die Sprache ihrer herkömmlichen Bedeutung entkleidet und die Tradition entwurzelt, nachdem beide im Dienst des Nationalsozialismus korrumpiert worden sind, nicht einen *unvergleichlichen* Stellenwert? Sobald jedoch eine derartige Hierarchie zwischen der Dichtung Baudelaires und Celans hergestellt wird, sobald man also festlegt, daß eine bestimmte Erfahrung historisch bedeutsamer ist als eine andere, dann übersieht man dabei nicht nur Baudelaires Beitrag zu unserem Selbstverständnis. Wann immer man Celans Unvergleichlichkeit herausstellt, verfehlt man dabei den zentralen Aspekt seiner Gedichte. Sobald man beispielsweise die schockierenden Eindrücke, denen die Personen in Baudelaires Gedichten ausgesetzt sind, im Vergleich mit den Bruchstücken der traumatischen Erinnerung, mit denen Celans Gedichte durchsetzt sind, als weniger wichtig und weniger bedrohlich abtut, beruft man sich genau auf eine gemeinsame ideelle Grundlage, deren Zerstörung das Thema *beider* Dichter ist und die Logik ihrer *beider* Werke bestimmt. Beruft man sich bei einem solchen Vergleich auf die historische Relevanz beider Dichter, relativieren sich ihre Erfahrungen und Gedichte gegenseitig und werden im Vertrauen auf ein übergreifendes Erklärungsmuster und einen Gesamtkontext beurteilt. Aber gerade das Fehlen eines solch übergreifenden Zusammenhangs als impliziter Bezugsrahmen nötigt *sowohl* Baudelaire *als auch* Celan, Eindrücke in ihren Werken als nicht integriert, als weder emotional durchgearbeitet noch formal aufgelöst wiederzugeben.

Unabhängig von der übergreifenden Bedeutung und der historischen Relevanz ihrer Erfahrungen halten sowohl Bau-

delaire als auch Celan sie als schockierend und traumatisch fest, da sie in beiden Fällen zur völligen Vereinzelung führen und als totaler Bruch mit bisherigen Wertesystemen registriert werden. Celans Gedichte sind Zeugnisse einer Katastrophe, die so gewaltig war, daß an ihr auch die meisten symbolischen und kulturellen Vereinbarungen zerbrachen, mit deren Hilfe dieser Katastrophe Sinn zu geben gewesen wäre. Baudelaires Gedichte zeugen zwar von Erfahrungen, die sich von denen, die dem Werk Celans zugrunde liegen, inhaltlich unterscheiden; in den Werken *beider* Dichter aber wird gezeigt, wie diese unterschiedlichen Erfahrungen der psychischen und formalen Auflösung widerstehen, eben weil in beiden Fällen jeder denkbare Bezugsrahmen zerschlagen worden ist.

Die Schwierigkeit, die Aufzeichnungen der beiden Dichter über ihre weder emotional noch formal integrierbaren Erfahrungen miteinander zu vergleichen, findet eine bezeichnende Parallele in den Komplikationen, die sich aus den gängigen Definitionen des Begriffs Trauma ergeben. Die traumatische Erfahrung wird oft als Konstante verstanden. Sie gilt als unveränderlich und als vollkommen in sich abgeschlossen: Sie bleibt »stumm, ohne Symbolbildung und nicht integriert« in den sie umgebenden Kontext.¹⁴ Lebensbedrohliche Ereignisse, deren Augenzeuge das Ich wird oder denen es sich ausgeliefert sieht, werden im allgemeinen dann als traumatische Erfahrungen angesehen, wenn sie sich, wie Cathy Caruth es formuliert, »außerhalb des gewöhnlichen Spektrums menschlicher Erfahrung« ereignen.¹⁵ Aber schon an Baudelaire zeigt sich, daß die »menschliche Erfahrung« selbst einem historischen Wandel unterworfen ist und daß, was heute innerhalb des Spektrums der Normalität liegt, früher durchaus trauma-

14 Bessel van der Kolk/Onno van der Hart, »The Intrusive Past: The Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma«, in: Cathy Caruth (Hg.), *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore 1995, S. 167.

15 C. Caruth, »Introduction«, in: *Trauma*, a. a. O., S. 3.