

ABGEBROCHENE SPRACHEN / WEG, STEIN, SYMBOL / CELAN, DICKINSON

VON HOLGER STEINMANN

To see the Summer Sky.
Is Poetry, though never in a Book it lie –
True Poems flee –¹

Dieser Text datiert von etwa 1879, wurde von Emily Dickinson verfasst und transportiert eine poetologische Aussage, die in ihrer Mehrdeutigkeit am Rand der Undeutbarkeit steht. Die ersten anderthalb Verse – „To see the Summer Sky | Is Poetry“ – können auf wenigstens drei Weisen verstanden bzw. übersetzt werden: Den Sommerhimmel zu sehen, ist Dichtung. Auf den ersten Blick schreibt dieser Satz das Erlebnismoment des Lyrischen an; das Erblicken des Sommerhimmels hat die Qualität des Poetischen² und mithin die Potentialität, zu einem Gedicht zu werden.³ Durch die zweite Hälfte des Verses – „though never in a Book it lie“ – die auf den materiellen Träger von Dichtung referiert, wird diese Lesart, die den Begriff ‚Dichtung‘ rhetorisch auffasst, wenn nicht komplett ausgestrichen, so doch relativiert. Eine zweite Lesart, die von der Wörtlichkeit der Dichtung ausginge, würde diese nun mit dem Erblicken eines Sommerhimmels zu identifizieren suchen. Dies ist kein Vergleich, und als Metapher ließe sich diese Identifizierung nur beschreiben, wenn ein plausibles *tertium comparationis* vorläge, das nicht noch zusätzlich durch den Folgesatz verdunkelt würde: „though never in a Book it lie“. ‚It‘ bezieht sich auf den Erblickungsakt, das Erblicken des Sommerhimmels, den es im Buch nicht gibt. Aber stimmt dies? Die Worte ‚To see the Summer Sky‘ sind ja sehrwohl in einem Buch zu finden.⁴ Nur die Referenz ist das, was schwindet. Enger noch an das graphische Moment des Gedichts wäre ein dritte Lesart gebunden, die ‚to see‘ auf die Buchstabenfolge ‚the Summer Sky‘ hier in diesem Gedicht bezieht – womit das Geschriebene, das vor einem liegt und das

1 Dickinson, Emily: *The Complete Poems*, hrsg. v. Thomas H. Johnson, Boston u.a. 1961, Nr. 1472.

2 „fig. Something resembling or compared to poetry; poetic quality, spirit, or feeling“, vgl. *Shorter Oxford English Dictionary*, Oxford et al. 2002 (SOED).

3 Als Variante oder Ergänzung dieser Lesart kommt hier die Unsagbarkeitstopik hinzu: Der Eindruck des Sommerhimmel könnte demnach gar nicht in ein Gedicht verwandelt werden, da er bereits dieses ‚geistige‘ Gedicht wäre, das sich als ‚materielles‘ Gedicht aber verflüchtigen würde. Dieser Lesart würde die Doppeldeutigkeit von „lie“ in Vers 2 (‚vorkommen‘/‚lügen‘) entgegenkommen und an die Dichtungskritik in Platons *Staat* anschließen.

4 Dass von Dickinson zu Lebzeiten gerade elf Gedichte veröffentlicht wurden, tut hierbei nichts zur Sache, da die Möglichkeit der Schrift grundsätzlich mit der Möglichkeit des Endens im Buch, oder in einem Buch, verknüpft ist.

man sieht und liest, zum Gedicht ernannt, als Gedicht behauptet würde. Eine vierte Lesart nun könnte man als implizite Darstellung des Changierens zwischen den ersten Lesarten bezeichnen, da sie das Wort ‚Sky‘ als Verb bzw. substantiviertes Verb im Sinne von ‚Travel rapidly, leave quickly‘⁵ liest; letztenendes schließt sie sich aber an die zweite Lesart an, da die Referenz des Gedichts die Charakteristik des Flüchtigen bekommt, und somit die Relation von Worten und Dingen keineswegs garantiert ist, diese vielmehr als hermeneutisches Problem zur Darstellung kommt. Diese wird ja allein schon in den Worten ‚Summer Sky‘ akut, deren selbst ‚planste‘ Referenz sich im Prinzip nur mit Begriffen wie ‚amorph‘, ‚unbestimmbar‘, ‚weit‘ und ‚fern‘ umschreiben lässt. So also auch die Dichtung. Das *tertium comparationis* zwischen Dichtung und dem Erblicken eines Sommerhimmels bestünde also lediglich in dem Moment einer diskreten Unbestimmbarkeit – sowie in seiner Bewegung, die im letzten Vers konkret benannt wird: ‚True Poems flee –‘ der Gedankenstrich, der auch eine Ellipse bezeichnen kann, lässt offen, ob ‚flee‘ transitiv ist, ob das Gedicht also vor jemandem oder etwas flüchtet oder diesen jemand oder dieses etwas nur meidet, oder ob es das ganze Bedeutungsspektrum des intransitiven Verbs anschreibt, das sowohl die panische Flucht, das sichere Entkommen, das Verlassen ohne besondere Gefahr, aber auch das Verschwinden und das Sterben bezeichnet; die *licentia poetarum* gestattet zudem den Gebrauch im Sinne von ‚fliegen‘. In der Auffaltung des Wortes ‚flee‘ bleibt also das gemeinsame Teilsem des Verschwindens in welcher Weise auch immer erhalten; das wahre Gedicht entzieht sich also. Bekanntlich hat das Wort ‚true‘ ebenfalls ein großes Bedeutungsspektrum; die ersten beiden Bedeutungen aber, die das SOED verzeichnet,⁶ stehen stracks im Widerspruch zu dem zugeschriebenen ‚flee‘: „Steadfast in allegiance, loyal; faithful, constant [...]. Reliable, trusty. [...] Honest, honourable, upright, virtuous; straightforward; sincere.“ Das Gedicht ist gleichzeitig standhaft und flieht, genauer: das standhafte, wahrhafte, konstante Gedicht, ist *genau* das Gedicht, das flieht, also nicht konstant, bleibend, standhaft ist. Die Verwobenheit von Dichtung und Flieh/g/en zeigt sich zudem in dem Binnenreim Poetry – flee. Dazu flieht dieses Gedicht auch noch den Endreim auf -y; und zurecht: Ein Satz wie ‚True Poems fly‘ würde das ganze Gedicht – abgesehen von den freien Rhythmen – in eine vollkommen konventionelle Applikation romantischer Phantasietopik verwandeln, wobei der Reim Sky/lie/fly eben auch Zeichen von Konstanz wäre. Diese aber ist aufgehoben durch die letzte Silbe auf -ee, die dem Gedicht seine poetologische Bestimmungs- wie Spaltkraft verleiht.

Das Gedicht also ist auf der Flucht, es ist auf dem Weg.

5 Laut SOED im 19. Jahrhundert noch gebräuchlich, heute nurmehr im Slang.

6 Manche dieser Bedeutungen gelten heute als archaisch, das SOED führt aber Belege dieses Gebrauchs noch für das 19. Jahrhundert an.

Wie der Stein in einem anderen Gedicht von Emily Dickinson, das sie in einem der drei Briefe, in denen es überliefert ist, selbst als *Pebble* bezeichnet – ihm damit aber – wohlgermerkt – keinen Titel zuschreibt:⁷

How happy is the little Stone
That rambles in the Road alone,
And doesn't care about Careers
And Exigencies never fears –
Whose Coat of elemental Brown
A passing Universe put on,
And independent as the Sun
Associates or glows alone,
Fulfilling absolute Decree
In casual simplicity –⁸

Der Stein wandert die Straße entlang, allein; er ist glücklich und schert sich nicht um ‚Careers‘ und fürchtet keine Nöte. Liest man den ersten Vers als wörtliche Frage, wie, in welchem Modus, der Stein ‚glücklich‘ sein kann, kann man sie nur mit Bezug auf die Rhetorik beantworten. Indem der Stein nicht etwa ekphrastisch als ‚Objekt in der Natur‘ zum ‚Objekt‘ des Gedichts wird, sondern wie eine führende und handelnde Person auftritt, baut das Gedicht noch nicht einmal auf den Eindruck, dass es zum Genre von ‚Naturlyrik‘ gehören könnte; der Stein in dem Gedicht – der Stein des Gedichts, der *Pebble* als der es von Dickinson annonciert wurde – ist vielmehr eine Prosopopöie, die rhetorische Figur, in der Dinge, Begriffe oder generell nicht-personenhafte Erscheinungen als handelnde und sprechende Personen in Erscheinung treten. Die Kontingenz der Bewegungen des ‚natürlichen‘ Steins wird hier umgelesen zu einem Gehen oder Wandern, bei dem grundsätzlich Offenheit hinsichtlich eines Ziels, die Möglichkeit, aber kein Zwang, an einen Bestimmungsort zu gelangen, besteht. Nach dem ersten Gedankenstrich wird der Stein aber in größere und größte Gesetzmäßigkeiten eingebunden: „Whose coat of elemental Brown | A passing Universe put on“. Der Stein ist ummantelt vom Wegstaub, dessen Attributierung ‚elemental‘ zwei Deutungen zulässt, eine ‚übertragene‘ und eine ‚wörtliche‘: „comparable to or suggestive of the great forces of nature“ bzw. „Of the nature of an ultimate constituent“. Es lässt sich hier nicht entscheiden, welche dieser Lesarten man ‚elemental‘ zubilligen kann, vor allem da das Braun des Wegstaubs selbst schon eine Figur der Übertragung ist: Er kleidet die Oberfläche des Steins ein und bringt diese in ihrer Phänomenalität zum Verschwinden und ist selbst einem beständigem Austausch unterworfen. Die Pigmente dieses Brauns wurden von einem ‚Universe‘ auf den Stein appliziert. Wie aber ist ‚A passing Universe‘ zu übersetzen? Der unbestimmte Artikel suspendiert die Möglichkeit, darunter die Totalität von Raum und

7 „Would you accept a Pebble I think I gave to her, though I am not sure.“ *The Letters of Emily Dickinson*, hrsg. v. Thomas H. Johnson, Cambridge, MA/London 1986, Nr. 749.

8 Dickinson (wie Anm. 1), Nr. 1510.

Materie zu verstehen, was den bestimmten Artikel erfordern würde. Man kann es aber durchaus mit ‚eine Welt‘ – im Sinne einer ‚sphere of existence‘ wiedergeben, also etwa: Eine vorbeigegangene Welt, die – diese Möglichkeit steht im Raum – auch ‚unsere‘ Welt sein könnte. In diesem Zusammenhang liegt auch das griechische Idiom *kosmos* nah, das neben ‚Welt‘, ‚Weltall‘ und ‚Ordnung‘ auch den ‚Schmuck‘ bezeichnet und somit auch die Ummantelung des Steins benennen würde. Was aber ‚macht‘ dieses ‚Universe‘ eigentlich? Applizierte es die Pigmente des Brauns auf den Stein oder (auch) auf sich selbst? Und heißt ‚passing‘, dass dieses Universum *vorbeig* oder *verging*, wobei die Farbpigmente auf dem Stein die letzten materiellen Zeugen dieser unter-gegangenen Welt wären, gleichsam ihre Synekdoche? Die Totalitäts- und Absolutheitsmetaphorik, die sich in den letzten vier Versen anschließt, würde diese Version der Dinge stützen: „And independent as the Sun | Associates or glows alone, | Fulfilling absolute Decree | In casual simplicity –“ In seiner simplen Kontingenz erfüllt der Stein eine absolute Bestimmung und wird mit der Sonne gleichgesetzt; er kann, unabhängig in seinen Entscheidungen, bei sich bleiben, für sich glühen oder aber sich verbinden, wobei das Verb ‚associate‘ intransitiv gehalten ist, und somit die Konkreta dieser Verbindungen offen hält. Dieser Stein also, dieser *Pebble*, ist das Gedicht.⁹ Es ist Zeugnis – und bewahrt den Schmuck – einer ver-gangenen Welt, ohne dass diese Welt aus jenem Zeugnis wieder erschlossen werden könnte.

Unter anderem Namen kehrt dieser Stein in der Lektüre eines Gedichts von Paul Celan wieder:

Was uns
zusammenwarf,
schrickt auseinander,

ein Weltstein, sonnenfern,
summt.¹⁰

Dieses Gedicht ist symbolisch. Seine Symbolhaftigkeit benennen die Eingangsverse in sehr spezifischer Weise, indem sie die rhetorischen, poetologischen und literaturtheoretischen Diskussionen des Symbols überspringen und die Etymologie dieses Worts aktualisieren. ‚Symbol‘ ist eine Bildung zu „griech. *syμβάλλειν* (*συμβάλλειν*), ‚zusammenwerfen, -legen, -fügen‘. Griech. *symbolon* ist ursprünglich das Anfügestück (‚was zusammengelegt werden muß‘), das gebrochene und daher aus zwei Teilen bestehende Zeichen (Ring, Scherbe und dgl.), durch dessen Zusammenfügen sich die Besitzer wiedererkennen.“¹¹ Es diente bei Verträgen und Versprechen als bindendes Zeichen, dessen Rechtskraft im Moment des

9 Vgl. Anm. 7.

10 Celan, Paul: *Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe*, hrsg. v. Barbara Wiedemann, Frankfurt a.M. 2005, S. 279. Das Gedicht schließt den ersten Zyklus aus *Lichtzwang*.

11 *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, erarbeitet im Zentralinstitut für Sprachwissenschaft Berlin, unter der Leitung von Wolfgang Pfeifer, München ²1997.

Zerbrechens und dann wieder im Zusammenfügen der Bruchlinien wirksam wurde. Das ‚schrickt auseinander‘ des dritten Verses ist ebenfalls eine Rückführung auf die Etymologie dieses Worts: ‚schrecken‘ benennt ursprünglich das ‚zerspringen‘,¹² folgerichtig erinnert das ‚auseinander‘ an diesen Zusammenhang. Das Zusammenwerfen geht in *Was uns* nun mit dem Auseinanderspringen einher. Für ein Symbol muss es Bruchstücke geben, wenigstens zwei. In diesem Zusammenwerfen der Teile wird aber der Bruch nicht gekittet – nichts wird zu einem Ganzen zusammengesetzt – sondern aufs Neue bestätigt: Die Bruchstellen tun sich immer wieder neu auf. Benennt nun das Gedicht von Dickinson die Bruchlinie zwischen der ver-gangenen Welt und dem Stein – der ja das Gedicht dieser ver-gangenen Welt ist – so repliziert Celan auf das Gedicht von Dickinson, indem er ‚ein[en] Weltstein‘ einführt, der eine Ver-Dichtung von ‚A Universe‘ und ‚little stone‘ ist. Nun aber zu unterstellen, diese literarische Reminiszenz konstituiere oder referiere auf eine homogene ‚Welt der Literatur‘, die ohne Brüche auskäme, wäre ein Irrtum. Denn das Gedicht von Dickinson verhält sich zum Gedicht von Celan wie das ‚passing Universe‘ zu dem *Pebble*/Gedicht von Dickinson. Dieser Weltstein ist als ‚sonnenfern‘ attribuiert, was genau mit der Sonnenmetaphorik des Dickinson-Gedichts zusammenginge, wenn nicht die Bruchstelle der Polysemie hervorleuchtete, die diesen Weltstein auch ‚fern der Sonne‘ situieren könnte. Das ‚Summen‘ dieses Weltsteins wäre in diesem Zusammenhang als ein Verklingen zu lesen.¹³ Die Einsamkeit des Gedichts und der Weg, den es macht, sind immer wieder – neu und gebrochen – darzustellen. Die beiden Gedichte sind nicht Zeugen der Einheitlichkeit eines literarischen und erst recht nicht eines sprachlichen Raums, sondern Zeugen der Brüche, die diese Räume nicht nur durchziehen, sondern sistieren – ‚zusammen‘ und ‚auseinander‘ sind die Exponenten einer Bewegung. Das, was ‚uns‘ – ein ‚uns‘ das sowohl als Selbstapostrophe der beiden Gedichte bzw. ihrer Verfasser sowie als Verfasser/Leser-Relation lesbar ist – zusammenwarf, schrückt auch deshalb auseinander, weil es vor dem Zusammenwerfen – und an diesem Punkt endet auch die Analogie zur Etymologie von ‚Symbol‘ – dieses ‚Zusammen‘ gar nicht gab. Das ‚Zusammen‘ besteht gerade in seinen Bruchkanten, die den einen Text dann aber auch an einen anderen anleg-, aber nicht anfügbar machen, für den Moment der – einer – Lektüre.

Zu der Zeit als Celan an *Der Meridian* arbeitete, übersetzte er auch eine Reihe von Dickinson-Gedichten. Nr. 1510 war zwar nicht darunter, doch kann eine Passage aus der *Meridian*-Rede ebenfalls als Echo auf diesen Text gelesen werden:

12 „besonders vom zerspringen harter körper“, vgl. *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm* [1854-1971], München 1999 (DWb).

13 „oft ist [mit ‚summen‘] gerade das dem schlage [der glocke] nachhallende verklingen gemeint“ (DWb).

Das Gedicht ist einsam. Es ist einsam und unterwegs. Wer es schreibt, bleibt ihm mitgegeben. / Aber steht das Gedicht nicht gerade dadurch, also schon hier, in der Begegnung – *im Geheimnis der Begegnung*?¹⁴

Einsam und unterwegs ist das Gedicht gleich dem *Pebble*/Gedicht von Emily Dickinson; und ‚put on‘ läßt sich durchaus als ‚mitgeben‘ übersetzen, nur das hier das ‚passing Universe‘ durch den substituiert ist, der das Gedicht schreibt und es durch *sein* Ver-Gehen verschickt. Nun ließe sich dieses Moment des Bruchs zwischen den Worten und ihrer Bedeutung, zwischen den Worten und ihrem Verfasser, zwischen Worten und Worten und Texten und Texten, für Sprache generell behaupten; die Poesie wäre allein einer der Textorte, an dem dieses Bruchverhältnis zur Darstellung kommt. Warum sollte, letzte Frage, das Gedicht dafür der privilegierte Ort sein? In den Materialien zur *Meridian*-Rede findet sich folgender Passus zur Prominenz des Gedichts:

Das Gedicht ist der Ort, wo das Synonyme unmöglich wird: es hat nur seine Sprach- und damit Bedeutungsebene. Aus der Sprache hervortretend, tritt ~~die Spr~~ das Gedicht der Sprache gegenüber. Dieses Gegenüber ist unaufhebbar.¹⁵

Die Sprache bricht also ab, von der Sprache bricht etwas ab: Das Gedicht. Oder um das Bild des Ge/Steins noch einmal zu zitieren: Von der Felswand der Sprache bricht der Stein ab, der nichts anderes zeigt als seine Oberfläche. ‚Oberfläche‘ wäre hier aber nichts anderes als die Summe, die Gemengelage von Bruchstellen und Schleifspuren.

14 Celan, Paul: *Der Meridian, Endfassung – Entwürfe – Materialien*, hrsg. v. Bernhard Böschenstein/Heino Schmult, Frankfurt a.M. 1999, S. 11.

15 Ebd., S. 187, Frg. 766.