

Bedeutungskonstitution und textexterne Elemente in Paul Celans Gedicht *Tenebrae*

I Paul Celans Lyrik hat durch ihre eigenartige Verschlüsseltheit zu vielen Erklärungen und Analysen Anlaß gegeben, die meistens darauf hinweisen, daß ein vollständiges Verständnis dieser Texte vor allem wegen der komplizierten sprachlichen Strukturen oft kaum möglich sei. Die Komplexität werde in vielen Fällen durch – manchmal ebenso schwer enträtselbare – textexterne Bezüge noch weiter erhöht. Ähnliche Feststellungen treffen auch auf das wohlbekannte Gedicht *Tenebrae* zu.¹ Diese Wohlbekanntheit bedeutet aber nicht, daß alle Zusammenhänge des ansonsten sehr kurzen Textes aufgeklärt worden wären. Das ist besonders für die Einbettung textexterner Elemente in das Gedicht gültig.²

Das in einem weiten Sinne verstandene 'Zitat' ist für Beyer ein „strukturbildendes Element“ für die Dichtung Celans (Beyer 1975, 70), an einer anderen Stelle nennt sie es „ein Stilmittel“ (ebd., 73), das geeignet wäre, „Aufschluß zu geben über die 'handwerkliche' Seite, die Celan als 'Voraussetzung aller Dichtung' bezeichnete.“ (ebd., 73). Wienold geht in seiner Interpretation weiter und versucht gerade zu zeigen, daß *Tenebrae* erst durch die 'Zitate' und 'Anspielungen' (vgl. Wienold 1968, 218, bzw. 223) verständlich und bedeutungsgemäß erschließbar ist, indem „die umkehrende Zitierung keine isolierte Verfahrensweise ist, sondern die Formulierung des ganzen Gedichtes betrifft“ (Wienold 1968, 218 f; auf die Frage der 'umkehrenden Zitierung' werden wir später noch zurückkommen). Nach einer detaillierten Analyse des Gedichts soll gezeigt werden, daß 'Zitate' und 'Anspielungen', d.h. textexterne Elemente nicht nur als „Stilmittel“, sondern vielmehr als bedeutungskonstitutive Elemente dieses Celanschen Textes (und von vielen Texten überhaupt) anzusehen und die Bedeutungen des Textes erst durch die Aufdeckung der textexternen Bezüge wirklich zu klären sind.

II Die Verwendung von Elementen in literarischen Texten, die in dem Sinne textextern sind, daß sie verschiedene Elemente der textexternen Welt, meistens aber jedoch Elemente einer (oder mehrerer) anderen Textwelt(en) aufgreifen und in den konkreten Text mehr oder weniger verändert einbetten, hat natürlich alte Traditionen in der Literatur, und ihre Untersuchung hat schon seit langem auch die Literaturwissenschaft beschäftigt. Zur Bezeichnung solcher Erscheinungen wurden verschiedene Benennungen verwendet, wie z.B. 'Zitat' 'Anspielung', 'Übersetzung', 'Adaption' (vgl. Pfister 1987, 197,

sowie Meyer 1988, 15, der weitere Benennungen wie 'Referat', 'Pastiche', 'Plagiat' erwähnt). Die Abgrenzung und die genaue Bestimmung ähnlicher Begriffe hat aber nicht unerhebliche Schwierigkeiten verursacht, man denke nur an die Frage, bis zu welchem Grad der textuellen Übereinstimmung noch über ein 'Zitat' und ab wann dann eher über eine 'Anspielung' zu sprechen wäre.

Eine bestimmte Lösung für diese Probleme schien der seit den 60-er Jahren besonders in der französischen Semiologie und davon ausgehend auch in der Literaturwissenschaft verbreitete Begriff der 'Intertextualität' zu bringen. Kristeva, der es eigentlich um eine systematische Semiologie geht, hat auf ein früheres Konzept von Bachtin, nämlich auf das der 'Dialogizität' zurückgegriffen, wobei das 'literarische Wort' (im weiteren Sinne auch: Text) bei ihm durch diesen dialogischen Charakter als „eine Überlagerung von Text-Ebenen, ein Dialog verschiedener Schreibweisen“ (Kristeva 1972, 346) erscheint und neben anderem auch auf andere gleichzeitig oder früher existierende Kontexte verweist. Die Existenz der Texte in diesem 'kon-textuellen' Raum nennt Kristeva 'Intertextualität' (ebd., 348) und behauptet ferner, „jeder Text baut sich als Mosaik von Zitaten auf, jeder Text ist Absorption und Transformation eines anderen Textes“ (ebd., 348). Kristeva hat in dem Sinne recht, daß jeder (literarische) Text in einen Raum von 'intertextuellen' (d.h. textexternen) Beziehungen eingebettet ist und als solcher bestimmte Elemente der außer und/oder vor ihm liegenden textuellen und im breiteren Sinne kulturellen Umwelt reflektiert.³ Ihr Begriff der 'Intertextualität' ist aber zugleich zu vage, um genaue Entsprechungen solcher Art und dadurch bestimmte text-, bzw. bedeutungskonstituierende Verfahren beschreiben zu können.⁴ Gleichzeitig hat sie aber eine ganze Forschungsrichtung der Textanalyse mehr oder weniger inspiriert, deren Vertreter sich in den meisten Fällen doch um eine genauere Klärung des Begriffs und der Terminologie bemühen.⁵

Gegenüber dem Begriffsverständnis von Kristeva wäre in der Analyse literarischer Texte ein anderes notwendig, das natürlich auch immer schon vorhanden war und das „jene traditionellen intertextuellen Verfahren in den Mittelpunkt der Untersuchung“ stellt, „in denen in pointiertem und markiertem Bezug ein Einzeltext auf einen anderen verweist, indem er diesen zitiert oder auf ihn anspielt, ihn paraphrasiert oder übersetzt, fortschreibt oder adaptiert, parodiert oder travestiert (Pfister 1987, 199; Hervorhebungen von mir M. O.).

Mit der Aufzählung werden zwar verschiedene Verfahren zusammengefaßt, die aber auf einem gemeinsamen Verfahren, nämlich dem Einbetten (Zitieren, Anspielen) und Umformen (vor allem beim Paraphrasieren, Parodieren, u.ä.m.) bestimmter textexterner (Text)-elemente beruhen. Es stellt sich die Frage, wie all diese textexternen Elemente definiert werden könnten, weil die traditionell gebrauchten Benennungen entweder zu verschwommen (z.B. der Fall von 'Anspielungen') oder zu sehr an ein bestimmtes Verfahren gebunden (vgl. das

Zitat als wörtliche Übernahme von anderen Textstellen) sind. Deshalb wird hier eine andere (vielleicht nicht so allgemein bekannte) Terminologie aufgegriffen, nämlich die von Bernáth (vgl. Bernáth 1970), die dann in seinen späteren Textanalysen (z.B. Bernáth 1980, 1985) und auch in denen von Csúri (z.B. Csúri 1968, 1980, 1987) vielfach Anwendung gefunden hat. Es handelt sich hier um die Termini 'Motiv' und 'Emblem', die Bernáth als bestimmte semantische Eigenschaften erfüllende Textelemente definiert, wobei 'Motive' durch die spezifische semantische Wiederholungsstruktur textinterner, 'Embleme' dagegen durch die textinterne Einbettung textexterner Elemente bestimmt werden.⁶

Der Terminus 'Emblem' hat gegenüber anderen den Vorteil, daß er nicht nur Zitate, Anspielungen, usw., sondern auch alle möglichen textexternen Beziehungen in einem Rahmen erfaßt und zugleich eine enge Verbindung zur Motivstruktur, d.h. zur textinternen semantischen Struktur ermöglicht. Für die Analyse der textexternen Bezüge des Celan-Gedicht kommt hier besonders der Fall des Emblems in Frage, in dem die Textsequenzen „mit einer Textsequenz, die in einem semantisch oder symbolisch interpretierbaren (textexternen) Kontext auftritt“⁷ (Csúri 1975, 173), identifiziert werden können. Es ist hervorzuheben, daß das auf diese Weise definierte 'Emblem' einerseits alle textexternen Bezüge zusammenfaßt, und andererseits zugleich auch auf die semantische Funktion und Integration der emblematischen Elemente *innerhalb* des jeweiligen Textes verweist. Es soll durch die Textanalyse gezeigt werden, daß im Celan-Gedicht die emblematischen Elemente durch die Wiederholungsstruktur des Textes zugleich eine motivische (oder die motivische verstärkende), d.h. die semantische Struktur bestimmende Funktion erhalten und das Verständnis des Gedichts bestimmen.

III *Tenebrae*

- (1) Nah sind wir, Herr,
- (2) Nahe und greifbar.
- (3) Gegriffen schon, Herr,
- (4) ineinander verkrallt, als wär
- (5) der Leib eines jeden von uns
- (6) dein Leib, Herr.
- (7) Bete, Herr,
- (8) bete zu uns,
- (9) wir sind nah.
- (10) Windschief gingen wir hin,
- (11) gingen wir hin, uns zu bücken
- (12) nach Mulde und Maar.
- (13) Zur Tränke gingen wir, Herr.
- (14) Es war Blut, es war,
- (15) was du vergossen, Herr.

- (16) Es glänzte.
- (17) Es warf uns dein Bild in die Augen, Herr.
- (18) Augen und Mund stehn so offen und leer, Herr.
- (19) Wir haben getrunken, Herr.
- (20) Das Blut und das Bild, das im Blut war, Herr.
- (21) Bete, Herr.
- (22) Wir sind nah.

(Celan 1959, 23 f.)

Das Gedicht ist kurz (es besteht aus 22 Zeilen), mit einem „kargen“ Wortschatz, die inneren Beziehungen sind aber eben durch die Konzentration dieses Wortmaterials auf einige 'Bedeutungsfelder' sehr stark und verflochten. Diese werden im weiteren 'Motive' genannt, weil sie die in der Definition von Bernáth angegebenen Bedingungen erfüllen. Es muß gleichzeitig hinzugefügt werden, daß wegen der Kürze des Textes hier eigentlich alle Wiederholungen zu 'Motiven' werden, bzw. den wenigen 'ausgezeichneten' Motiven zugeordnet werden können, die die Bedeutungsstruktur des ganzen Textes bestimmen. Die auffallendste, auf den ersten Blick bemerkbare Eigenschaft des Textes ist die (wörtliche, bzw. mehr oder weniger variierte) Wiederholung bestimmter Wörter, die dadurch bedeutungsbestimmend werden.⁸

Das Gedicht ist sozusagen in einen doppelten Rahmen eingebettet, der durch die Identität des ersten und letzten Wortes ("nah" bzw. durch die Wiederholung des ersten Satzes am Ende des Textes entsteht. Die Satz wiederholung erfolgt aber durch eine genaue Umkehrung der Wortfolge des einleitenden Satzes: „Nah¹ sind² wir³, Herr,⁴ ...“ „verwandelt sich in „... Herr.⁴ (Wir³ sind² nah¹.“

Der so zustandegekommene Rahmen betont und hebt verschiedene Bedeutungselemente hervor, die auch innerhalb des Rahmens (d.h. im Text selbst) mit verschiedenen Variationen auftreten: zum einen ist es das Motiv der „Nähe“, bzw. das dadurch eingeleitete Motiv und zugleich Emblem des „Mensch-Gott-Verhältnisses“ und zum anderen, wie es später zu zeigen sein wird, das „Gebet“-Motiv.

Es werden mehrere Wörter wiederholt, die dadurch zu Schlüsselwörtern werden; ihre Beziehungen zueinander lassen die Einordnung der semantischen Inhalte des Textes zu größeren Bedeutungsfeldern, d.h. die Motivstruktur des Textes aufdecken.

(a) Das Wort „Herr“ wird in den 22 Zeilen elfmal wiederholt, theoretisch sollte es in jeder zweiten Zeile vorkommen. Es ist aber nicht gleichmäßig verteilt, gegen Ende des Gedichts kommt es immer häufiger vor (in den letzten 10 Zeilen siebenmal, also fast in jeder Zeile). Die erhöhte Häufigkeit des Vorkommens deutet auf eine Verstärkung der Intensität hin, um so mehr, da „Herr“ immer am Zeilenende, und zwar von dem anderen Zeilenteil mit einem Komma getrennt erscheint, wie eine Anrede; tatsächlich ist es eine

Anrede, und zwar eine Gottesanrede. Die Steigerung der Anreden hebt dann das dadurch intonierte Motiv des Mensch-Gott-Verhältnisses hervor.

(b) „Nah (bzw. „nahe“) erscheint in dem Text in dieser Form viermal, zu dem Bedeutungsfeld des Wortes gehören aber auch andere, die eine Bewegung, ein „Sich-nähern“, bzw. „Immer-Näher-Sein“ (Zeilen 10–20) bezeichnen.

„Nah“, bzw. „nahe“ kommen auch nicht gleichmäßig verteilt vor, sondern in den Zeilen 1, 2, 9 und 22. Wie schon erwähnt wurde, bildet dieses Wort als Anfangs- und Schlußwort des ganzen Gedichtes einen gewissen Rahmen und akzentuiert dadurch das Nähe-Motiv.

In der zweiten Zeile wird „nah“ zu „nahe“, und außer der Erweiterung des Wortes mit einem e-Laut erfolgt in dieser Zeile zugleich eine Erweiterung und Weiterführung der Bedeutung des Wortes in „nahe und greifbar“, wobei dann selbst „greifbar“ weitergeführt und erweitert wird.

In Zeile 9 wird auch die erste Zeile wiederholt, und zwar genau auf die Weise wie in der Schlußzeile, d.h. in umgekehrter Wortfolge: „wir sind nah“. Darüber hinaus bilden die beiden Schlußzeilen 21–22 eine Wiederholung der Zeilen 7–9, aber so, daß Zeile 8 in der Wiederholung entfällt. (Zeile 8 ist eine intensiviertere und durch „zu uns“ erweiterte Wiederholung von Zeile 7, die gerade für das Gebet-Motiv und die entsprechenden emblematischen Bezüge wichtig ist, sie kann aber in den Abschlußzeilen, da das Gebet-Motiv schon entsprechend eingeführt wurde, wegen des Abschlußcharakters dieser letzteren wegfallen.)

(7) Bete, Herr,	(21) Bete, Herr,
(8) bete zu uns,	0
(9) wir sind nah.	(22) wir sind nah.

Diese Wiederholungsstruktur läßt die Zeilen 7–9 als einen ersten Abschluß erscheinen, als bildeten die Zeilen 1 und 9 einen inneren Rahmen des Textes. Innerhalb dieser Zeilen (d.h. dieses Binnenrahmens) erfolgt tatsächlich die Auslegung des Wortes „greifbar“ (vgl. die Zeilen 3–6) als Weiterführung des Nähe-Motivs.

Innerhalb der Zeilen 9, bzw. 10 und 22 des durch den Binnenrahmen zweigeteilten Textes wird das Motiv der „Nähe“ aus einer anderen Perspektive aufgegriffen und erweitert, bzw. variiert. Durch die Verben, die eine „sich nähernde“ Bewegung ausdrücken, wie „hingehen“, „sich bücken“ und sogar „trinken“ (im Sinne von „etwas in sich aufnehmen durch Berührung, d.h. äußerste, und zwar sowohl körperliche [„Blut“] als auch geistige [„Bild“] Nähe“) wird das Nähe-Motiv bis zum Höhepunkt geführt.

(c) Verschiedene Ableitungen des Verbs „greifen“ erscheinen auch im Text, zuerst in der Form „greifbar“, dann als „gegriffen“. „Greifbar“ bezeichnet durch das Suffix „bar“ eine Möglichkeit, Potentialität, „gegriffen“ dagegen als

Partizip Perfekt kennzeichnet etwas Endgültiges, Definitives, ein Resultat, d.h. einen eingetretenen Zustand, der durch die Hinzufügung des Zeitadverbs „schon“ noch stärker betont wird. Durch die Wiederholung desselben Verbs in jeweils anderer grammatischer Form entsteht eine Steigerung, die noch weitergeführt wird durch den Ausdruck „ineinander verkrallt“. „Verkrallt“ ist eine semantische Wiederholung von „greifen“, bzw. „gegriffen“, es ist ein anderes Verb mit ähnlicher, aber zugleich verstärkter Bedeutung, (das darin enthaltene Wort „Kralle“ läßt sogar etwas tierisch Aggressives assoziieren), die mit „ineinander“ noch betonter wird. Diese Wiederholung ruft den Eindruck einer extremen und zwar körperlichen Nähe hervor. Das Zustandekommen dieser Nähe impliziert auch die Ununterscheidbarkeit derer, die sich in einer solchen Nähe zueinander befinden: das läßt auch die Aussage „als wär /der Leib eines jeden von uns/ dein Leib, Herr“ richtig erklären. Wenn „wir sind nah“ und sogar absolut nahe („ineinander verkrallt“), dann bedeutet diese Nähe zugleich die Ununterscheidbarkeit des Menschen vom „Herren“, also eine extreme Möglichkeit des Verhältnisses zwischen Gott und dem Menschen.⁹

(d) Im zweiten Teil des Gedichts erscheinen Bewegungsverben, die eine Annäherung ausdrücken: „hingehen“ (Zeilen 10 und 11), „sich bücken“ (Zeile 12) und „gehen /zu“ (Zeile 13). Sie alle stellen eine Rückkopplung auf das Nähe-Motiv und zugleich auch seine Weiterführung dar; zu diesem Kreis gehört eben deshalb auch das Verb „trinken“, wobei seine Funktion im Text sich nicht allein darin erschöpft.

(e) Die Wörter „Blut“, „Bild“ und „Augen“ sind ihrer ursprünglichen (engeren) Bedeutung nach voneinander entfernt, in der Bedeutungsstruktur des Gedichts gehören aber die drei Substantive eng zusammen. „Bild“ und „Augen“ werden durch ihre gemeinsamen semantischen Implikationen („sehen“ oder „erblicken“) miteinander verbunden, das „Blut“ aber dient in dem Text als „Vermittler“ zwischen den beiden anderen Substantiven, indem es ein „Bild“, d.h. etwas außer dem Menschen liegendes reflektiert, ihm näherbringt, zu den „Augen“, d.h. zu dem Menschen hinführt: „Es warf uns dein Bild in die Augen, Herr.“ Die fortführende Wiederholung in der nächsten Zeile „Augen und Mund stehn so offen und leer, Herr“ läßt aber die „Augen“ zweideutig: Während es in Zeile 17 um „unsere“ Augen geht, beschreibt Zeile 18 eigentlich ein Totengesicht („offen und leer“), wobei das Gesicht sowohl das des Herrn (d.h. deine Augen) oder aber auch das von uns (d.h. unsere Augen) sein könnte: der durch „offen und leer“ bezeichnete „Tod“ könnte sich auch auf das „Wir“ beziehen. (Dieser Bezug wird besonders bei der Deutung der emblematischen Elemente wichtig.)

(f) In engem Zusammenhang mit den Substantiven „Blut“, „Bild“ und „Augen“ stehen auch das Verb „trinken“, bzw. das bedeutungsverwandte

Substantiv „Tränke“ und die es ergänzenden Wörter „Mulde“ und „Maar“, die alle als „Behälter von Flüssigkeit“ im Text funktionieren. Durch das Verb „trinken“, das hier – wie darauf schon hingewiesen wurde – auch eine Form des „Näherwerdens“ oder „Näherseins“, also des Nähe-Motivs darstellt, realisiert sich eine absolute Nähe, besser gesagt das Einswerden, Ineinanderfließen vom Äußeren (Blut) und Innerem (Bild), die Aufnahme von „Blut“ und „Bild“ („Körper“ und „Geist“). Diese Nähe ist zugleich auch der Endpunkt des Verhältnisses zwischen Mensch und Gott, indem hier (eben wegen dieser Nähe) kein Unterschied mehr zwischen den beiden besteht. In dieser Hinsicht ist diese Form der „Nähe“ eine Weiterführung derer, die in den Zeilen 4–5 „als wär/der Leib eines jeden von uns / dein Leib, Herr“ zum Ausdruck kam, wobei im ersten Gedichtteil eine „äußere“ Form der absoluten Nähe, im zweiten aber ihre „innere“ Variante („Blut“ – „Aufnahme von Blut“) dieser „Nähe“ realisiert wird.

(g) Diese Tatsache rechtfertigt dann die (durch die rahmenartige Einführung schon zweimal eingeführte, aber noch nicht vollständig verstehbare) Umkehrung der Gebetsituation: nicht mehr „wir“ (die Menschen) beten zu Gott, sondern umgekehrt, er (Gott) soll zu den Menschen beten. Das Verb „beten“ kommt im Text nur in Imperativform vor, wodurch es einen Aufforderungscharakter, nämlich eben den Charakter eines Gebets erhält.

Die durch die Wiederholungen zustandekommende Bedeutungsstruktur konzentriert sich also um einige Motive, die hier kurz zusammengefaßt werden sollen.

(1) Am deutlichsten und stärksten erscheint das Motiv der „Nähe“, das sich auf den ganzen Text erstreckt und in beiden Textteilen (Zeile 1–9, bzw. 10–22) dominiert. Diese „Nähe“ erscheint im ersten Teil als „körperliche“, im zweiten (durch eine eher noch „körperliche Zwischenstufe“ mit „Blut“) aber als „geistige Nähe“ (vgl. „Bild“), und in beiden Teilen wird sie zu einem äußersten Grad der absoluten Nähe („Einswerden“) geführt.

(2) Das Nähe-Motiv führt zugleich eine interpersonelle Relation ein: „x ist y nah“, die hier eine konkretere Form, nämlich die des Mensch-Gott-Verhältnisses annimmt. Es ist aber bezeichnend und für diesen Text äußerst wichtig, aus welchem Gesichtspunkt die Nähe-Relation gesehen wird, d.h. wer wem nahe ist. Die Einbeziehung der emblematischen Elemente wird zeigen, daß in diesem Verhältnis der Mensch dominiert.

(3) Eigentlich aus dem Nähe-Motiv ableitbar, bzw. dazu gehörig ist das Motiv des „Trinkens“ (vgl. Punkt (b) und (f) der Analyse), das aber wegen der emblematischen Bezüge doch gesondert betrachtet werden soll, weil es – wie es sich zeigen wird – das emblematische Element „Sakrament“ einführt und umkehrt.

(4) Aus demselben Grund muß das Motiv des „Todes“ auch hervorgehoben werden, das in beiden Teilen (im ersten durch „ineinander verkrallt“, im zweiten durch „Augen und Mund stehn so offen und leer...“) intoniert wird, das zugleich auf beide Seiten des Mensch-Gott-Verhältnisses, d.h. sowohl auf Gott als auch die Menschen zutrifft, und wiederum erst mit Hilfe der emblematischen Beziehungen richtig erklärbar wird.

(5) Zuletzt soll noch das Motiv des „Betens“ oder „Gebets“ erwähnt werden, das nicht nur durch die Wiederholung der imperativischen „bete, Herr“-Form, sondern auch durch die der fast mechanisch am Zeilenende erscheinenden Anrede zustandekommt. Dadurch erhält der ganze Text einen gewissen Gebetscharakter. Es ist aber wiederum zu beachten, daß das Verb „beten“ auch eine zweistellige Relation voraussetzt: „x betet zu y“, die konventionell nicht ohne weiteres umkehrbar ist: „x betet zu y“ = „y betet zu x“.

In der traditionellen Gebetsituation betet der Mensch zu Gott. Dieser Text aber kehrt diese Relation um, indem Gott zum Menschen beten soll. Zur Erklärung dieser Erscheinung ist die Aufdeckung der emblematischen Beziehungen unbedingt notwendig.

IV Bis zu diesem Stadium der Analyse wurde bewußt versucht, die textexternen Beziehungen des Gedichts und die textexterne Analyse möglichst auseinanderzuhalten. Die Analyse führt aber zwangsmäßig über die bisherige hinaus, der Text ist ohne das Einbeziehen weiterer textexterner, d.h. emblematischer Elemente nicht verständlich. Man könnte sogar sagen, es besteht ein auffallender Gegensatz zwischen dem auf den ersten Blick sehr einfachen Text und den inneren, sowie externen semantischen Implikationen, die zu seinem Verständnis notwendig sind.¹⁰

Der Text verweist einerseits auf ein Weltsegment als textexternes Bezugsfeld, in dem Menschen gedemütigt und erniedrigt („Zur Tränke gingen wir...“, bzw. „uns zu bücken/nach Mulde und Maar“), sogar getötet wurden. In Bezug auf Celan läßt sich dies durch den historischen Hintergrund des zweiten Weltkriegs und der Ermordung der Juden erklären, es waren entscheidende Erlebnisse für ihn, die er immer wieder in seinen Gedichten und auch in diesem sprachlich gestaltete.¹¹

Die Elemente des (emblematisch) ins Gedicht einbezogenen Weltsegments erhalten aber ihre volle Bedeutung durch andere emblematische Elemente, die keine Weltsegmente, sondern Texte (Textteile) ins Gedicht aufnehmen und in seine Bedeutungsstruktur einbetten. In diesem Falle – das haben schon einige Hinweise der Motivanalyse vorweggenommen – handelt es sich um biblische Texte, bzw. Texte der christlichen Liturgie, sowie um einen literarischen Text (Hölderlins Patmos-Gedicht), der seinerseits auch bestimmte biblische Textsegmente emblematisch reflektiert; an manchen Stellen geht es auf diese Weise um doppelte emblematische Bezüge.¹² Im folgenden sollen die oben aufgezähl-

ten Motive (vgl. 1 bis 5) mit den entsprechenden emblematischen Elementen ergänzt und dadurch z.T. weitergeführt werden.

(i) Das Motiv der „Nähe“ klingt in Hölderlins Patmos-Gedicht, sowie auch in einigen Psalmen an. Bei Hölderlin heißt es:

„Nah ist
und schwer zu fassen der Gott.
Wo aber Gefahr ist, wächst
Das Rettende auch.“

Im Psalm 34 steht:

„Der Herr ist nahe zerknirschten Herzen,
denen hilft er, die geknickten Geistes sind“
und Psalm 145 enthält die Worte:

„Der Herr ist allen nahem, die zu ihm rufen,
allen, die ihn anrufen im ehrlichen Sinn.“

Wienold stellt fest, daß Hölderlin und auch die Psalmverse „eine Zuversicht des Glaubens“ aussprechen (Wienold 1968, 217) und deshalb als „Vertrauenslied(er)“ (ebd., S. 217) anzusehen sind, wobei Hölderlin im Bewußtsein der „Problematik des Nähe-Verhältnisses“ „die Anordnung des psalmistischen Ausdrucks umgekehrt“ hat (Wienold 1968, 217). Er stellt weiterhin fest, „Celan verkehrt in *Tenebrae* Psalmwort und Psalmenton“ (ebd. S. 217). Es ist aber auffallend, daß bei Celan durch die Umkehrung des Hölderlin-Textes zugleich eine gewisse Rückkehr zu bestimmten Elementen der Psalmen erfolgt, um dann die grundlegende Relation sowohl der Psalmtexte als auch des Hölderlin-Gedichts umzuwenden. Der Hölderlin-Text lautet: „Nah ist / und schwer zu fassen der Gott“, bei Celan steht „Nah sind wir, Herr, / nahe und greifbar“. Beide Texte beginnen zwar mit „nah“, aber die Subjektstelle nimmt bei Hölderlin „Gott“, bei Celan „wir“ ein. „Fassen“ und „greifen“ sind im weiteren Sinne zwar bedeutungsverwandte Wörter, aber bei Hölderlin wird das Verb mit „schwer“ erweitert, wodurch eine nicht ohne weiteres realisierbare Möglichkeit bezeichnet wird. Bei Celan dagegen impliziert das durch das Suffix „-bar“ erweiterte Wort gerade eine Möglichkeit, die dann durch die Weiterführung in das Partizip Perfekt „gegriffen“ eine realisierte Möglichkeit wird. Interessanterweise drückt aber eben der Hölderlin-Text (mit Hilfe der Fortsetzung „Wo aber Gefahr ist, wächst / Das Rettende auch“) die Zuversicht, der Celan-Text aber (durch das Hinzutreten der anderen Bedeutungselemente des Textes) eben das Gegenteil aus. Anstelle der Hölderlinschen Benennung „Gott“ kommt bei Celan „Herr“ vor (das ist eigentlich der ursprüngliche Psalmausdruck). Diese Form impliziert die Möglichkeit einer Relation von Über- oder Unterordnung. Bis zum Ende des Textes erfolgt dann die Umkehrung der Relation im Verhältnis zu den Psalmen. Die Psalmen intonieren die Nähe-Relation eben in umgekehrter Form im Verhältnis zu Celan, ohne auf eventuelle Schwierigkeiten hinzuweisen wie Hölderlin. Durch die

Einschaltung der Psalmen und die gleichzeitige Umkehrung der in ihnen ausgedrückten Nähe-Relation wird „Hölderlins Formulierung [...] ins Gegenteil gewendet, doppelt ins Entgegengesetzte gekehrt“ (Wienold 1968, 218).

(ii) Diese grundlegende Umkehrung der Nähe-Relation bei Celan, bzw. das Verfahren der Umkehrung bestimmt den ganzen Gedichtstext, d.h. alle wichtigen Motive werden umgedeutet, nämlich so, daß die emblematischen Elemente eine der ursprünglichen entgegengesetzte Bedeutung erhalten und dadurch die ganze Bedeutungsstruktur „umordnen“.¹⁴

Durch die Nähe-Relation wird zugleich die Umkehrung des Verhältnisses zwischen Mensch und Gott impliziert: nicht mehr Gott ist dem Menschen, sondern der Mensch eben Gott nahe, was eine Verschiebung der Dominanz zugunsten des Menschen bedeuten soll. Nicht mehr Gott bestimmt, wem er nahe ist (vgl. „nahe zerknirschten Herzen, / denen hilft er, die geknickten Geistes sind“ Psalm 34; und: „Der Herr ist allen nahe, die zu ihm rufen, / allen, die ihn anrufen im ehrlichen Sinn“ Psalm 145), sondern der Mensch nähert sich hier Gott und bestimmt dadurch auch den Grad der Nähe.

(iii) Die Umkehrung erstreckt sich auch auf das Gebet-Motiv: Gott soll zum Menschen beten (es ist zugleich eine weitere Form des umgekehrten Mensch-Gott-Verhältnisses). In einem anderen Psalm sind die Worte zu finden:

„Herr, höre meine Vorte,
merke auf mein Reden!
Vernimm mein Schreien, mein König und mein Gott;
denn ich will zu dir beten“ (Psalm 5;)

Es handelt sich hier um die traditionelle Gebethaltung: ich (der Mensch) will zu dir (Gott) beten. Eine ähnliche Einstellung läßt sich auch in zahlreichen anderen biblischen und liturgischen Texten entdecken; es sollen hier einige Stellen des Requiemtexts als Beispiel dafür gebracht werden (er wird auch noch von Bedeutung für die Erklärung weiterer emblematischer Elemente des Celan-Gedichts, es wurde deshalb nicht zufällig ausgewählt). Im Introitus-Teil des Requiems heißt es:

„Te decet hymnus, Deus in Sion,
et tibi reddetur votum in Jerusalem,
Exaudi orationem mean...“
Ähnliches steht auch im Hostias-Teil:
„Hostias et preces tibi, Domine, laudis offerimus.“

Beide Textstellen drücken dieselbe Haltung aus wie die Psalmentexte, wobei es zu beachten ist, daß es im Requiem darum geht, für Tote zu Gott zu beten. Das Motiv des Todes im Celan-Gedicht soll damit assoziiert werden,

die Umkehrung des Gebet-Motivs ("ich will zu dir beten" – „Bete zu uns“) führt auch zu weiteren Umkehrungen.

(iv) Das Todesmotiv erscheint im Gedichttext in beiden Teilen und in dem emblematischen Kontext, der bis jetzt erschlossen wurde, wird damit der Tod Christi, sein Opfertod und Kreuzigung assoziiert. Hier treten aber die Menschen ("wir") an die Stelle von Christus, wobei es sich hier um einen gemeinsamen (Opfer) tod handelt (ausgedrückt im ersten Teil durch „ineinander verkrallt, als wär / der Leib eines jeden von uns / dein Leib, Herr,“; im zweiten aber durch das Trinken von Blut und die Zweideutigkeit von „Augen und Mund stehn so offen und leer, Herr“). Auf den Opfercharakter dieses Todes deutet das Hingetriebenwerden der Menschen „zur Tränke“, als wären sie aufzuopfernde Tiere, Gotteslämmer:¹⁵ nicht nur Jesus stirbt den Opfertod, sondern auch die Menschen. Es wirft dann die Frage auf: wer erlöst aber in diesem Falle wen, oder wird hier, im Falle eines gegenseitigen Opfertodes, dadurch noch jemand erlöst? Wenn man den Umkehrungscharakter des Celan-Textes vor Augen hält, kann eine konsequente Antwort nur „nein“ sein.

(v) Durch das Motiv des Trinkens wird das emblematische Element des Sakraments (Erhalten des Sakraments durch Trinken des Blutes Christi) in die Bedeutungsstruktur des Textes einbezogen. Die Zeilen 19–20 drücken das deutlich aus: „Wir haben getrunken, Herr. / Das Blut und das Bild, das im Blut war, Herr.“ Man assoziiert dabei die entsprechende Stelle der Bibel: „Dieser Kelch ist das neue Testament in meinem Blut; solches tut, sooft ihr's trinket, zu meinem Gedächtnis [...] Denn sooft ihr von diesem Brot esset oder von diesem Kelch trinket, verkündigt ihr des Herrn Tod, bis daß er kommt.“ (1 Kor. 11:25–26)

Im Bibeltext ist aber von „Kelch“ die Rede, im Gedicht ist daraus „Tränke“ und sogar „Mulde und Maar“, d.h. etwas Negatives, Unwürdiges geworden (sie funktionieren hier als „Kelch“, woraus das Blut getrunken wird), der Ausagewert des Bibeltextes wird dadurch schon verzerrt. Der Bibeltext setzt sich aber folgendermaßen fort: „Welcher nun unwürdig von diesem Brot esset oder von dem Kelch des Herrn trinket, der ist schuldig an dem Leib und Blut des Herrn“ (1 Kor. 11:27). Der Celan-Text suggeriert aber eben die Unwürdigkeit dadurch, daß hier der "Kelch" in „Tränke“, bzw. in "Mulde und Maar" umgekehrt und die emblematische Bedeutung des Sakraments sozusagen in die eines Sakrilegs umgewandelt wird.

(vi) Es ist ersichtlich, daß die alle Motive ergreifende Umkehrung eigentlich zu einer Umwandlung, sozusagen zur Negation der wichtigsten Grundsätze der christlichen Glaubenswelt führt. Es stellt sich auch die Frage, ob sich vor diesem Hintergrund vielleicht auch der Titel anders deuten läßt als es bis jetzt geschehen ist. Die meisten Interpreten des Gedichts (vgl. Meinecke

1970, Wienold 1968 und weniger auch Lorbe 1970) weisen darauf hin, daß „Tenebrae“ (dt. „Finsternisse“) „ursprünglich die Finsternisse nach der Kreuzigung Christi“ (Meinecke 1970, 37) bedeute. Wienold zitiert auch die diesbezügliche Stelle der Bibel. „A sexta autem hora tenebrae facta sunt super universam terram usque ad horam nonam.“ (Matth. 27:45; zitiert nach Wienold 1968, 228). Wienold aber, der die Umkehrung als wichtigstes Verfahren im Text hervorhebt (vgl. Wienold 1968, 219) und das ganze Gedicht eben deshalb als „Widerrufgedicht“ charakterisiert (ebd., S. 227.), geht in der Interpretation des Titels nicht weiter. Es läßt sich aber behaupten (und zwar auf Grund der sich bis zu diesem Punkt als systematisch erwiesenen emblematischen Bedeutungsumkehrungen), daß der Titel selbst nicht nur eine einfache Wiederaufnahme der „tenebrae facta sunt“ ist, sondern er selbst als Umkehrung zu verstehen ist. Wenn „tenebrae“ „die Finsternisse nach der Kreuzigung Christi“ bezeichnen (und es ist tatsächlich so), dann steht das Wort mit dem Todesmotiv und auch mit dem Opfertod im Zusammenhang. Dem Tod Christi folgte aber seine Auferstehung am dritten Tage („et resurrexit est“ heißt es im Credo), die der Finsternis ein Ende machen sollte; die Vorstellung ist in der christlichen Liturgie mit dem Motiv des Lichts verbunden; zum christlichen Glauben gehört auch die Idee der Auferstehung aller Toten am Jüngsten Tage, die dann wiederum mit einer Lichtvorstellung verknüpft wird. Im „Gebet“ für die Toten, im Requiem wird um „ewiges Licht“ gebeten: „Requiem aeternam dona eis, Domine, / Et lux perpetua luceat eis“.

In Anbetracht der Negierung der Erlösung durch den gegenseitigen Tod von Jesus und den Menschen [vgl. (iv)] soll hier auch eine Negation der Auferstehung behauptet werden. Dann funktioniert aber der Titel nicht nur als bloße Andeutung auf die „tenebrae facta sunt“, sondern er ist zugleich eine konsequente Umkehrung der „lux aeterna“ und dadurch auch der Hoffnung auf eine „ewige Ruhe“. In diesem Sinne ist das Gedicht noch mehr ein „Widerrufgedicht“, es ist nicht nur als „Paul Celans Hölderlin-Widerruf“ (Wienold 1968, 216.) zu deuten, sondern als Widerruf des christlichen Glaubens, als Gotteswiderruf, denn „Gott ist tot“ in einer Zeit, in der Menschen „ineinander verkrallt“ sind und den Tod Christi gedemütigt nachvollziehen müssen.

Abschließend sollte noch bemerkt werden, daß die textexternen emblematischen Bezüge, die durch ihre Umkehrung dem Gedicht diesen Widerrufcharakter verleihen, das Einbeziehen des Hölderlin-Gedichts nicht unbedingt notwendig machen (obwohl ein solcher textexterner Bezug wohl nicht zu leugnen ist). Die Bedeutungsstruktur des Textes läßt sich vor allem durch die Deutung der emblematisch in den Text aufgenommenen Elemente der christlichen Glaubenswelt klären.

Anmerkungen:

¹ Dieser Celan-Text schien ein sehr gutes Beispiel für die Einbettung textexterner Elemente in literarische Texte zu sein – eine solche Untersuchung war das Hauptanliegen meiner Analyse. Dazu erforschte und bewertete ich andererseits die über „Tenebrae“ erschienenen Analysen

und Äußerungen und versuchte auch, sie an bestimmten Punkten zu ergänzen und weiterzudenken.

- ² Von den diesbezüglichen Analysen waren mir Lorbe 1970, Meinecke 1970, Beyer 1975 und Wienold 1968 zugänglich. In Meinecke 1970 und Beyer 1975 wird „Tenebrae“ selbst nicht eingehend analysiert, weil beide Verfasser eigentlich andere Ziele verfolgen und das Gedicht eher als Illustration zu umfassenderen Feststellungen erwähnen. Beide machen aber zugleich auf gewisse textexterne Beziehungen aufmerksam, wobei Meinecke auf eine mögliche Deutung des Titels als „die Finsternisse nach der Kreuzigung Christi“ (Meinecke 1970, 37) und zugleich auf die Forschungsergebnisse von Wienold hinweist. Beyer erwähnt – in Anlehnung an Wienold 1968 – das Hölderlin-Zitat in „Tenebrae“ (vgl. Beyer 1975, 78) und kritisiert gleichzeitig Wienolds Interpretation, „weil er [...] zu sehr über das erkannte Zitat positivistische Parallelen zieht und zu wenig auf die spezifischen Formen der Zitatverwendung bei Celan achtet, ...“ (ebd., S. 79). Bei ihr gehört das Gedicht „zum Typus einer Zitatverwendung im Sinne einer reflektiven Auseinandersetzung“ (ebd., S. 79), diese Formulierung wird aber nicht weiter erklärt. Demgegenüber sind die von Beyer als „positivistisches Parallele-Ziehen“ eingestuften Untersuchungen von Wienold präziser und versuchen, die möglichen textexternen Elemente im Gedicht nachzuweisen, indem nicht nur Hölderlins Patmos-Gedicht, sondern auch mehrere Bibel-Stellen herangezogen werden (vgl. Wienold 1968; auf einige Einzelheiten seiner Analyse wird später noch eingegangen). Seinen Ergebnissen ist im großen und ganzen beizustimmen, obwohl seine Feststellungen über die textexternen „Anspielungen“ (Wienold 1968, 223) in mancherlei Hinsicht noch fortzusetzen wären. Lorbe strebt eine Gedichtinterpretation an, ihr geht es vor allem um eine „textimmanente“ Analyse, sie untersucht einige wichtige Struktureigenschaften des Textes (vgl. Lorbe 1970, 243). Demgegenüber werden bei ihr die biblischen Andeutungen nicht genau mit den entsprechenden Textstellen verglichen und gedeutet (ebd., S. 247 und 249); sie zitiert auch – unter Bezugnahme auf Heselhaus – den Vergleich mit dem Patmos-Gedicht von Hölderlin und wiederholt die Feststellung „Thematisch wird das Gedicht, das bestimmt ist vom Ringen des Menschen um einen verlorenen Gott, zum Widerruf des Hölderlinzitats“ (Lorbe 1970, 251).
- ³ Auf die davon ausgehenden weitreichenden ideologisch-ideologiekritischen Ansätze der Auffassung von Kristeva, sowie ihren Begriff vom ‘Text’ soll hier in dem Zusammenhang der Zielsetzungen einer Gedichtanalyse nicht näher eingegangen werden.
- ⁴ In diesem Sinne ist auch Pfister beizustimmen, wenn er feststellt: „Das ist nicht nur eine beschreibende Phänomenologie der Texte, sondern darüber hinaus ein poetologisches Programm – die intertextuelle Programmatik der Postmoderne, die sich selbst als ein neues alexandrinisches Zeitalter versteht und, [...] die babylonische Bibliothek alles Geschriebenen und das imaginäre Museum aller Bilder in einem fortgesetzten ‘pla(y)giarism’ ... immer neu re-arrangiert, collagiert und dekonstruiert.“ (Pfister 1987, 199)
- ⁵ Diese Richtung vertreten u.a. Schmid–Stempel 1983 und Broich–Pfister (1985).
- ⁶ Die Definitionen werden hier nach Csúri 1975 angegeben:
 Motive (sind) (a) diejenigen Textsequenzen, die innerhalb des gegebenen Kunstwerks miteinander identifiziert werden können, und die dadurch einen symbolischen Bedeutungsinhalt hervorrufofende Funktion erhalten, daß sie sich in verschiedenen, semantisch interpretierbaren Kontexten wiederholen, und (b) diejenigen Textsequenzen, die innerhalb des gegebenen Kunstwerks voneinander unterschieden und semantisch interpretiert werden können, und die dadurch einen symbolischen Bedeutungsinhalt hervorrufofende Funktion erhalten, daß sie sich in identischen Kontexten oder strukturellen Positionen wiederholen. [...]
 Embleme eines literarischen Kunstwerks sind [...] diejenigen Textsequenzen, die dadurch einen symbolischen Bedeutungsinhalt hervorrufofende Funktion erhalten, daß sie entweder mit einem außerhalb des Kunstwerks liegenden (a) symbolisch interpretierbaren Wirklichkeitsteil identifiziert werden können oder (b) mit einer Textsequenz, die in einem semantisch oder symbolisch interpretierbaren (textexternen) Kontext auftritt. Darüber hinaus besteht [...] eine Emblem-Rela-

tion (c) auch in dem Fall, wo ein Kunstwerk, unter den Bedingungen, die sich auch auf (a) und (b) beziehen, die Struktur einer Textsequenz oder eines Wirklichkeitsteils in irgendeiner Form abbildet.

(Csúri 1975, 173)

Die Frage wird hier nicht weiter diskutiert, wie „semantisch oder symbolisch interpretierbar“ zu verstehen ist, obwohl bei „symbolisch“ von einer Art „übertragener“ Bedeutung die Rede sein könnte, was letzten Endes auch eine semantische Beziehung ist.

- ⁸ In meiner Analyse konzentriere ich mich – der Zielsetzung der Aufdeckung der Bedeutungskonstitution im Text entsprechend – auf semantisch interpretierbare Wiederholungen; andere Arten von Wiederholungen werden z.B. in Lorbe 1970, 243 f. aufgezählt, ohne sie aber mit der Bedeutung in engere Verbindung zu bringen. Lorbe erwähnt auch die „Wiederholung einzelner gleicher oder ähnlicher Worte“, bzw. die „Wiederholung gleicher oder ähnlicher Konstruktionen“ (ebd., S. 243), sie untersucht aber ihre engeren Beziehungen zueinander und ihre Rolle im Zustandekommen der Bedeutung des Gedichts nicht näher, sie stellt sogar fest, „wie einzelne Bausteine des Gedichts beinahe fugenlos ineinandergreifen und miteinander verklammert sind, oft unabhängig vom zugrunde liegenden Sinn.“ (ebd., S. 244; Hervorhebung vor mir, M. O.)
- ⁹ Diese Frage wird bei den emblematischen Beziehungen des Textes weitergeführt.
- ¹⁰ Vielleicht läßt sich mit einigem Recht sagen, daß das nicht nur für *Tenebrae*, sondern für die meisten Gedichte Celans gültig ist.
- ¹¹ Darauf weist auch Wienold hin (Wienold 1968, 129), Lorbe aber nicht (vgl. Lorbe 1970).
- ¹² Verweise auf solche emblematischen Elemente finden sich in Wienold 1968, Meinecke 1970, Lorbe 1970 und Beyer 1975, wobei sich die drei letzteren Autoren vor allem auf die Feststellungen von Wienold (und von Heselhaus, vgl. Heselhaus 1961, 410) berufen. Ich stütze mich auch weitgehend auf diese Feststellungen, möchte aber auch darauf hinweisen, daß sie an manchen Stellen (vor allem die Psalmen und den Titel betreffend) ergänzt und weitergeführt werden können.
- ¹³ Die beiden Psalm-Texte (34 und 145), sowie das Hölderlin-Gedicht werden hier nach Wienold 1968 zitiert, um etwaige Abweichungen anderer Übersetzungen der Psalm-Texte zu vermeiden.
- ¹⁴ Es ist Wienold weitgehend beizustimmen, wenn er die „Zitatumkehrung“ als grundlegendes Verfahren im Gedicht bestimmt (vgl. Wienold 1968, 224), die Umkehrung geht sogar noch weiter als er annimmt.
- ¹⁵ Diesen Bezug erklärt auch Wienold eingehend (vgl. Wienold 1968, 220).

Literatur

- BERNÁTH, ÁRPÁD 1970 = Irodalmi művek értelmezésének kérdéséhez (Zur Interpretation literarischer Kunstwerke). In: *Itk* 2, 213–221.
- BERNÁTH, ÁRPÁD 1980 = Heinrich Bölls historische Romane als Interpretationen von Handlungsmodellen. Eine Untersuchung der Werke „Der Zug war pünktlich“ und „Wo warst du, Adam?“. In: Kanyó, Zoltán, (ed.): *Studies in the Semantics of Narrative – Beiträge zur Semantik der Erzählung*. Szeged. *Studia Poetica* 3. 307–370.
- BERNÁTH, ÁRPÁD 1985 = Heinrich Böll: Haus ohne Hüter c. regényének elemzése (Analyse des Romans Haus ohne Hüter von H. Böll). In: BERNÁTH, ÁRPÁD–CSÚRI, KÁROLY (szerk.): *Az elbeszélés értelmezésének stratégiaiái*. Szeged. *Studia Poetica* 6. 162–189.
- BEYER, RENATE 1975 = Untersuchungen zum Zitatgebrauch in der deutschen Lyrik nach 1945. Phil. Diss. Göttingen.

- BROICH, ULRICH-PFISTER, MANFRED (Hrsg.) 1985 = Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen.
- CELAN, PAUL 1959 = Sprachgitter. Frankfurt a.M.
- CSÚRI, KÁROLY 1968 = A ló meghal, a madarak kirepülnek c. Kassák költemény embléma-szerkezete (Emblemstruktur eines Kassák-Gedichts). In: Irodalmi és Nyelvi Közlemények 2. 129-154.
- CSÚRI, KÁROLY 1975 = Zur semantischen Struktur eines Gryphius-Sonetts. In: BERNÁTH, ÁRPÁD-CŠÚRI, KÁROLY-KANYÓ ZOLTÁN: Texttheorie und Interpretation. Untersuchungen zu Gryphius, Borchert und Böll. Scriptor, Kronberg. 129-174.
- CSÚRI, KÁROLY 1980 = Modell-Strukturen und mögliche Welten. (Eine literaturtheoretische Untersuchung zu Borcherts Kurzgeschichte „Die Küchenuhr“). In: KANYÓ, ZOLTÁN (ed.): Studies in the Semantics of Narrative. Szeged, Studia Poetica 3. 243-305.
- CSÚRI, KÁROLY 1987 = Lehetséges világok. Tanulmányok az irodalmi műértelmezés témaköréből. (Mögliche Welten. Studien zur literarischen Werkinterpretation). Tankönyvkiadó, Budapest.
- HESELHAUS, CLEMENS 1961 = Deutsche Lyrik der Moderne. Von Nietzsche bis Ivan Goll. Die Rückkehr zur Bildlichkeit der Sprache. Düsseldorf, Bagel.
- KRISTEVA, JULIA 1972 = Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. In: IHWE, JENS (Hrsg.): Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. Frankfurt a. M., Athenäum. Bd. III, S. 345-375.
- LORBE, RUTH 1970 = Paul Celan, „Tenebrae“. In: MEINECKE, DIETLIND (Hrsg.): Über Paul Celan. Frankfurt a. M. 239-251.
- MEINECKE, DIETLIND 1970 = Wort und Name bei Paul Celan. Zur Widerruflichkeit des Gedichts. Gehlen, Bad Homburg, V.D.H. - Berlin-Zürich.
- MEYER, HERMAN 1988 = Das Zitat in der Erzählkunst. Zur Geschichte und Poetik des europäischen Romans. Fischer, Frankfurt a. M. (Fischer Literaturwissenschaft).
- PFISTER, MANFRED 1987 = Intertextualität. In: BORCHMEYER, DIETER-ŽMEGÁČ, VIKTOR (Hrsg.): Moderne Literatur in Grundbegriffen. Frankfurt a. M. Athenäum. 197-200.
- SCHMID, WOLF-STEMPEL, WOLF-DIETRICH (Hrsg.) 1983 = Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität. Wien. Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 11
- WIENOLD, GÖTZ 1968 = Paul Celans Hölderlin-Widerruf. In: Poetica 2. 216-228.

