

„FALSCHES‘ UND „HISTORISCHES‘ WIRKLICHKEIT. STEPHAN HERMLINS INTERTEXTUELLER BRÜCKENSCHLAG ZU PAUL CELAN

Jan T. Schlosser

*Mir war klar, daß ich auch hier
gewissermaßen in einem Text einen anderen
Text gelesen hatte, meine eigenen
Vorstellungen, meine eigene Unreife¹*

I

Am Schluss einer 1955 anlässlich des zweiten gesamtdeutschen Schriftstellertreffens auf der Wartburg gehaltenen Rede verwies Stephan Hermlin – von jeher ein Anhänger und Förderer eines Dialogs zwischen den Intellektuellen beider deutscher Staaten – auf einen „der begabtesten Lyriker Westdeutschlands“:² Paul Celan. Hermlin war in der von Alfred Andersch herausgegebenen – der Celanschen Dichtung mit ihrem Titel gewissermaßen entgegenkommenden – Zeitschrift *Texte und Zeichen* offenbar erstmals auf den Namen Celan und auf dessen Gedichte „Schibboleth“ bzw. „In memoriam Paul Eluard“ gestoßen, aus denen er nun jeweils eine Strophe zitiert. Verwunderung vermag allenfalls die scheinbar problemlose Einordnung des polyglotten Celan in die ‚westdeutsche‘ Literatur hervorzurufen, weniger hingegen, dass der noch in der ersten Hälfte der fünfziger Jahre im eigenen lyrischen Schaffen dem Genossen Stalin huldigende und die Ereignisse des 17. Juni 1953 als „schmutzigen faschistischen Putsch“³ abqualifizierende Hermlin jene Verse Celans hervorhebt, die die Erinnerung an den Februarputsch der österreichischen Sozialdemokratie 1934, an den Spanischen Bürgerkrieg sowie an den ermordeten Kommunisten Gabriel Péri wach zu halten versuchen. Ausführlich erläutert Hermlin seine Celans Gedichte auf eine vermeintlich eindeutig politische Botschaft reduzierende Lesart:

¹ Stephan Hermlin, *Abendlicht*, Leipzig 1979, S. 23.

² Stephan Hermlin, *Not und Hoffnung der deutschen Literatur*, in: derselbe, *Äußerungen 1944-1982*, Berlin (DDR)/Weimar 1983, S. 188.

³ Ebd., S. 186.

Ich kenne weder Paul Celan noch seine Ansichten, aber es kann niemandem entgehen, daß er in diesem Gedichtschluß ein Wort Eluards zitiert, das dieser zum Gedächtnis an den erschossenen kommunistischen Abgeordneten Gabriel Péri schrieb: Eluard hatte die Menschen aufgefordert, zu Péri und seinesgleichen Du zu sagen. Niemand, der um einer besseren Menschheit willen die Feder führt, kann an diesem Du und diesem Wir vorbei.⁴

Mag Hermlin hier zwar emsig die ideologische Vereinnahmung von Celans Lyrik betreiben, so hält der mit einem instinktsicheren Stilgefühl ausgestattete Autor dennoch gleich bei der ersten Begegnung mehrere Grundprämissen des Celanschen Dichtens fest: das ‚Gedächtnis‘ als poetologischen Zentralbegriff und eine intertextuelle, mit Zitathinweisen arbeitende Verfahrensweise. Zugespitzt und ideologisch gefärbt, gleichwohl den Kern Celanscher Poetik erfassend, formuliert Hermlin:

Der junge Dichter Paul Celan hat dem, was ihm an falscher Wirklichkeit geboten wird, jene historische Wirklichkeit entgegengestellt, die Gegenwart bleibt, weil sie Zukunft werden will.⁵

Celans Wirklichkeitsauffassung lässt sich hauptsächlich an seiner spärlichen Prosa ablesen, in der er den Terminus auffallend oft reflektiert. In der Tat ist die Erfahrung einer ‚falschen‘ ebenso wie die Konstituierung einer ‚anderen‘ Wirklichkeit für Celans Dichtung von entscheidender Bedeutung. Immer wieder betont er – „Wirklichkeit suchend“⁶ – „eine Bresche in die Wände und Einwände der Wirklichkeit“⁷ schlagen zu wollen, „um mir Wirklichkeit zu entwerfen.“⁸ Zusammenfassend ausgedrückt: „Wirklichkeit ist nicht, Wirklichkeit

⁴ Ebd., S. 189.

⁵ Ebd., S. 188.

⁶ Paul Celan, Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen, in: derselbe, *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, hrsg. von Beda Allemann und Stefan Reichert unter Mitwirkung von Rolf Bücher, Bd. 3, Frankfurt am Main 1983, S. 186.

⁷ Paul Celan, Edgar Jené und der Traum vom Traume, in: ebd., S. 155.

⁸ Celan, Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen, a.a.O., S. 186.

will gesucht und gewonnen sein.“⁹ Diese Wirklichkeitsauffassung ist in Celans poetologische Grundkonzeption vom dynamisch-dialogischen Charakter des Gedichts eingebettet: „Gedichte sind auch in dieser Weise unterwegs: sie halten auf etwas zu. Worauf? Auf etwas Offenstehendes, Besetzbares, auf ein ansprechbares Du vielleicht, auf eine ansprechbare Wirklichkeit. Um solche Wirklichkeiten geht es, so denke ich, dem Gedicht.“¹⁰ – Zu fragen wäre nunmehr, ob Stephan Hermlin sich in seiner weiteren Entwicklung überhaupt mit Paul Celans um das ‚Gedächtnis‘ und die ‚Wirklichkeit‘ kreisende Lyrik befasst und inwieweit dieser Dialog gegebenenfalls auf einer intertextuellen Ebene¹¹ seinen Niederschlag gefunden hat.

Der Untersuchung steht nur ein begrenztes Textkorpus zur Verfügung. Zum einen da eine Untersuchung intertextueller Verbindungslinien zwischen Texten verschiedener Gattungen immer insofern problematisch ist, als sich die in einem Prosatext erfolgte markierende Übernahme von Passagen aus einem Gedicht notwendigerweise zumeist auf Einzelwörter statt auf die – wie es beim intertextuellen Bezug zweier Prosatexte häufig der Fall ist – Wiederverwendung ganzer Sätze beschränken muss. Zum anderen da Hermlins Gesamtwerk zu Recht als schmal gilt, auch was seine Äußerungen zu Celan angeht. Nahezu vorprogrammierte Konflikte mit den seitens der SED-Kulturpolitik abgesteckten Richtlinien des sozialistischen Realismus führten zu mehrmaligen Teilrückzügen des Autors aus der literarischen Öffentlichkeit der DDR. Während der Lyriker bereits 1958 verstummt war, unterbrach Hermlin seine erfolgreiche Übersetzertätigkeit aber bisweilen durch die Veröffentlichung von Erzählungen. Wollte man seine Erzählprosa auf einen übergeordneten geistigen Standort festlegen, böte sich vor allem die 1978 auf dem VIII. Schriftstellerkongress der DDR vorgebrachte, eine Sonderstellung reklamierende und zu neuerlichen Disputen mit der

⁹ Paul Celan, Antwort auf eine Umfrage der Librairie Flinker, Paris (1958), in: ebd., S. 168.

¹⁰ Celan, Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen, a.a.O., S. 186.

¹¹ Theoretisch basiert der vorliegende Beitrag auf einem ‚engen‘ Intertextualitätsbegriff. Um eine neue Bedeutung, ein neues Textganzes herstellen zu können, muss die Funktion des Celan-Textes innerhalb des Hermlin-Textes herausgearbeitet werden. Vgl. dazu etwa: Jörg Helbig, *Intertextualität und Markierung. Untersuchungen zur Systematik und Funktion der Signalisierung von Intertextualität*, Heidelberg 1996; Wolf Schmid, Wolf-Dieter Stempel (Hg.), *Dialog der Texte*, Wien 1983.

Staats- und Parteiführung Anlass gebende Selbstcharakterisierung an, zugleich ein ‚spätbürgerlicher Schriftsteller‘ wie ein ‚Kommunist‘ zu sein:

Ein Schriftsteller, der seine Herkunft, die Tradition, in der er steht, nicht kennt, bezieht in den Kämpfen der Zeit keine sichere Position. Ich bin ein spätbürgerlicher Schriftsteller – was könnte ich *als Schriftsteller* auch anderes sein. Ich hörte nicht auf, einer zu sein, während ich Jahrzehnte hindurch Kommunist war und blieb. Meine Herkunft ist übrigens die gleiche wie die meiner Vorbilder, der meisten Vorkämpfer des Sozialismus.¹²

Hermlins Erzählwerk reflektiert fürwahr zumeist den autobiographisch bedingten Spagat zwischen großbürgerlicher Herkunft und der politisch-ideologischen Solidarisierung mit dem Proletariat.¹³

Diesem Spannungsbogen hat er in seiner Erzählung *Corneliusbrücke*¹⁴ eine verdichtete *literarische* Gestalt verliehen. An dieser Stelle wäre festzuhalten, dass es auch in dieser Erzählung um ein fiktives Ich, um einen narrativen Lebenslauf geht. Die berechtigte Frage nach der Form kann daher nur zu der Antwort führen, dass der Interpret es nicht mit dem Ich des Autors Stephan Hermlin, sondern mit einem Ich als Funktion des Textes zu tun hat. Zudem wird der fiktionale Status des Textes gerade durch diverse biographische Tatsachen untermauert: die Familie Hermlin wohnte im Januar 1919 noch nicht in Berlin und Erich Ludendorff wohnte zu dieser Zeit auch nicht in der Nähe des Landwehrkanals. – Der Ich-Erzähler nun führt den aufmerksamen Leser nicht nur zurück in ein am Landwehrkanal und damit in unmittelbarer Nähe der politischen Morde vom Januar 1919

¹² Stephan Hermlin, In den Kämpfen dieser Zeit. Rede auf dem VIII. Schriftstellerkongreß der DDR 1978, in: derselbe, *Äußerungen 1944-1982*, a.a.O., S. 386.

¹³ Desto erstaunlicher mutet die weitgehende Ausklammerung seiner Erzählung *Corneliusbrücke* selbst in neueren, für den hier behandelten Problemkomplex an sich relevanten Studien an. Vgl. etwa Silvia Schlenstedt, Die Erinnerung. Ein Motiv des Schreibens von Stephan Hermlin, in: „Wir tragen den Zettelkasten mit den Steckbriefen unserer Freunde“. Actaband zum Symposium „Beiträge jüdischer Autoren zur deutschen Literatur seit 1945“, hrsg. von Jens Stüben und Winfried Woesler in Zusammenarbeit mit Ernst Loewy, Darmstadt 1993, S. 197-204; Gregor Ohlerich, *Stephan Hermlins Verhältnis zur Arbeiterklasse: Zwischen Bürgertum und Sozialismus. Eine literatursoziologische Untersuchung auf der Grundlage von Pierre Bourdieus Theorie des sozialen Raumes*, Berlin 2000.

¹⁴ Die Corneliusbrücke überquert den Berliner Landwehrkanal und verbindet die Budapester mit der Stüler Straße.

gelegenes Elternhaus, sondern verstrickt ihn gleichermaßen in ein engmaschiges, mit Celans Gedicht „Du liegst“ verwobenes intertextuelles Netz. Dass dieses Gedicht wie Hermlins Text den thematischen Akzent gleichfalls auf das ‚Gedächtnis‘ an die Ermordung Rosa Luxemburgs und Karl Liebknechts legt, mag dem Interpreten als ein erster Hinweis dienen, um etwaigen intertextuellen Verbindungslinien nachzuspüren und das Potential von „Du liegst“ als Prätext für Hermlins Erzählung zu untersuchen. Als wesentlicher erweisen sich in diesem Fall jedoch die vorliegenden, für literarische Texte ungewöhnlich präzisen Informationen über die Entstehungszeit und -bedingungen der Hermlin-Erzählung und des Celan-Gedichts. In Hermlins Erzählband erfährt man, dass *Corneliusbrücke* „Anfang 1968 in Berlin“ geschrieben wurde, „nachdem Studenten der Technischen Universität in Berlin (West) den Autor zu einer Lesung eingeladen hatten, die am 13. Februar 1968 stattfand, während im benachbarten Hörsaal Rudi Dutschke über die Vorbereitung der Vietnam-Demonstration sprach.“¹⁵ An Bedeutung gewinnen diese Daten indes erst durch detaillierte Informationen über die Entstehungszeit von „Du liegst“. In der Festschrift für Peter Huchel,¹⁶ in der das später in den postumen Band *Schneepart* (1971)¹⁷ aufgenommene Gedicht erstmals veröffentlicht wurde, hat Celan diese auf die Nacht vom 22. auf den 23. Dezember 1967 datiert.¹⁸ Dass Hermlin seine Erzählung nach dem 13. Februar 1968 verfasst hat, lässt auf seine Kenntnis – und intertextuelle Verwendung – des Celan-Gedichts „Du liegst“ schließen, die er höchst wahrscheinlich nur der zum Huchel-Geburtstag am 3. April 1968 erschienenen Festschrift entnommen haben kann. Eine Analyse der *Corneliusbrücke* mag dies illustrieren.

¹⁵ Stephan Hermlin, Zu den Erzählungen, in: derselbe, *Lebensfrist. Gesammelte Erzählungen*, Berlin 1980, S. 205.

¹⁶ Otto F. Best (Hg.), *Hommage für Peter Huchel. Zum 3. April 1968*, München 1968, S. 16. – Nach Huchels Tod 1981 hat Hermlin ihn, trotz eines langjährigen persönlichen Zerwürfnisses, in einem Nekrolog zu einem seiner „Lieblingsdichter“ erklärt und die jahrzehntelange literarische Verbundenheit unterstrichen. Vgl. Hermlin, Abschied von Peter Huchel, in: derselbe, *Äußerungen 1944-1982*, a.a.O., S. 423-426.

¹⁷ Vgl. Paul Celan, Du liegst, in: derselbe, *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, a.a.O., Bd. 2, Frankfurt am Main 1983, S. 334.

¹⁸ Dank Szondis Beschäftigung mit Celan wissen wir, dass sich dieser, u.a. zwecks einer Lesung an der Freien Universität, vom 16. bis zum 29. Dezember 1967 zu einem Besuch in West-Berlin aufhielt. Vgl. Peter Szondi, Eden, in: derselbe, *Celan-Studien*, Frankfurt am Main 1972, S. 113-125.

II

Die Hermlinsche Erzählung besteht aus sechs Abschnitten, das Celansche Gedicht aus fünf Strophen. In der ersten wird eine lauschende nächtliche Ruhelage markiert: „DU LIEGST im großen Gelausche, umbuscht, umflockt“. Den Leitfaden der ruhenden Position nimmt Hermlin vor allem im zweiten Abschnitt des Erzähltextes auf, in dem er eine behütete Kindheit in einem großbürgerlichen, vom musischen Vater geprägten Berliner Elternhaus beschreibt:

Ich hörte ihn Scarletti-Sonaten spielen, nachts, wenn ich für Sekunden zwischen Schlaf und Wachen lag. Wie gut war die Nacht meiner Kindheit, durch die nichts drang als diese Musik. [...] Was immer auch im Land geschah, oder in dieser Stadt, ihren nördlichen und östlichen Vorstädten mit ihren Versammlungen, Debatten, Ausschüssen, Streiks, Maschinengewehrsalven, drang nicht hierher, auch wenn es sich manchmal nur ein paar Kilometer weiter abspielte (198)¹⁹

Im Rückblick erscheint dem Erwachsenen die eigene Kindheit als eine nächtliche Ruhelage, die allenfalls sekundenlang durch die Kunst, keineswegs aber durch die politischen Kämpfe der Berliner Arbeiter, durch Revolution und instabile Verhältnisse aus dem Gleichgewicht gebracht werden konnte. Trotzdem lässt das Erstaunen über die hermetische Abgeschlossenheit und Geborgenheit des großbürgerlichen Milieus den Erwachsenen die Möglichkeit erwägen, dass das im Bild des Schlafes zum Ausdruck gebrachte, noch nicht herausgebildete politische Klassenbewusstsein durchaus die beschauliche Ruhe hätte durchbrechen können: „Es hätte aber sein können, daß gerade in jener Nacht, da mein Vater wieder Scarletti spielt und ich tief in der Höhle des Schlafes liege, in der Straße eine gewisse Bewegung entsteht.“ (198f.). Ebenso wie bei Celan steht gerade am Anfang des Hermlin-Textes die „liegende“ nächtliche Position im Mittelpunkt, sie bildet in beiden Texten den Ausgangspunkt und übergeordneten Bezugsrahmen für die retrospektive Auseinandersetzung mit dem Mord an Luxemburg/Liebknecht. Das bei Celan herausgehobene Lauschen nimmt zudem in beiden, Wahrnehmungsprozesse in den

¹⁹ Sämtliche Zitatangaben in Klammern beziehen sich auf: Stephan Hermlin, *Corneliusbrücke*, in: derselbe, *Lebensfrist*, a.a.O., S. 197-203.

Mittelpunkt stellenden Texten eine Schlüsselposition ein. Hermlin umkreist die lauschende Wahrnehmung primär im ersten und zweiten Abschnitt der Erzählung. In beiden vermengen sich die realiter vom Kind wahrgenommenen, als „Taggeräusche“ (198) bezeichneten Sinneseindrücke wie das „Vogelgezwitscher“ (197) oder das „Geläut“ (198) der nahen Gedächtniskirche mit den der potentiellen Bewegung zugeordneten Eindrücken wie „dem Querpfeifen gellen, Trommeln rasseln“ (197), das „Ausrufe [...] hörbar“ (197) werden lässt. Im ersten Abschnitt evozieren diese Wahrnehmungen – die Dolchstoßlegende nährend – die Erinnerung an die Huldigung des vermeintlich gegenüber wohnenden Ludendorff: „Dies sei, sagt eine Stimme leise von oben, der Mann, der unsere im Feld unbesiegten Heere geführt hat.“ (197). Im zweiten Abschnitt mündet die Bewegung in das Registrieren vom „Türen schlagen“ (199) jener Autos, die Luxemburg/Liebknecht zu ihrer Ermordung aus dem Hotel abholen, deren „Lärmen“ (199) sodann im dritten Abschnitt ausführlich geschildert wird.

Während Celan in einer kalten Dezember-Nacht des Jahres 1967 aus seinem Zimmer in der Akademie der Künste auf die Büsche des Tiergartens und den fallenden Schnee schaute und sich dabei die bisher in Berlin empfangenen Sinneseindrücke – die er einer als ‚falsche‘ Wirklichkeit empfundenen, zum ‚Gedächtnis‘ unfähigen Umwelt entnahm – zu vergegenwärtigen und poetisch auszugestalten suchte, sind diese auch beim Prosaisten Hermlin „umbuscht“ und „umflockt“.²⁰ In *Corneliusbrücke* hebt der Erzähler das „von alten Bäumen und Buschwerk bestandene Lützowufer“ (197) eben in der Nähe des zentralen Schauplatzes der Erzählung, nämlich seines an dem für die politischen Morde des Jahres 1919 signifikanten Landwehrkanal gelegenen Elternhauses, hervor; „ein Winter mit Kälte“ (198) dient überdies als übergeordneter Bezugsrahmen für den erzählerisch ausgestalteten Mord an den beiden Revolutionären: „Die Frühlings- oder Sommerszenerie, über der Querpfeifen und Trommeln lärmen, ist gar nicht gemeint. [...] Aber da war doch etwas anderes gewesen.“ (198). Hermlins Erzählung stellt zunächst einmal den Versuch dar, die sich vor dem Hintergrund eines großbürgerlichen sozia-

²⁰ Szondi verdanken wir die Information, dass Celan „Du liegst“ ursprünglich mit dem Titel „Wintergedicht“ versehen hatte, der allerdings schon in der Huchel-Festschrift fehlt. Vgl. Szondi, a.a.O., S. 115.

len Milieus abspielenden idyllischen Kindheitserlebnisse nachträglich als eine ‚falsche‘ Wirklichkeit zu positionieren, der die im Verständnisrahmen eines fiktionalen Konstrukts vermittelte ‚historische‘ Wirklichkeit entgegengestellt wird: „Das alles weiß man übrigens noch gar nicht, man erfährt es erst später“ (198).²¹

Die zweite Strophe des Celan-Gedichts lautet: „Geh du zur Spree, geh zur Havel, geh zu den Fleischerhaken, zu den roten Äpfelstaken aus Schweden –“. Die in Celans Gedicht so zentrale, in den Strophen zwei bis vier ganz und gar im Mittelpunkt stehende Aufforderung zur Bewegung zieht sich wie ein roter Faden durch Hermlins Gesamttext. Seine Reaktion auf die zweite Strophe zeugt von dem thematischen Schwerpunkt der revolutionären Bewegung bzw. von deren Eindämmung im Zuge des Mordes an Luxemburg/Liebknecht. Insgesamt sind in *Corneliusbrücke* über vierzig Verben vorhanden, die eine Bewegung ausdrücken. Das Verb „gehen“ kommt selbst einmal vor, nämlich im Zusammenhang mit der Erwähnung des „umbuschten“ Lützowufer des Landwehrkanals, das „nach links und nach rechts geht“ (197). – Von den Fleischerhaken, die Celan in der Gedenkstätte Plötzensee observiert hatte, und dem auf dem Weihnachtsmarkt feilgebotenen schwedischen Adventskranz mit Äpfelstaken ist bei Hermlin freilich nicht die Rede. Im Gegensatz zu Celans Gedicht bleibt der Nationalsozialismus hier einmal in einem Hermlin-Text ausgespart. Gleichwohl wird das in der Gegenüberstellung von Fleischerhaken und Äpfelstaken als „Skandalon“²² empfundene Adjektiv „rot“ verwendet, als er im dritten Abschnitt aus den Gerichtsprotokollen zum Mordprozess Luxemburg/Liebknecht zitiert: >“Da ist der rote Hund!“< (199). Diese Celan-Linie wird durch das viermalige Erwähnen des Blutes weitergeführt, wovon drei Passagen

²¹ Im Jahre 1986 hat Hermlin diesen zentralen Gedanken erneut aufgegriffen, ohne den eigentlichen Wohnort seiner Familie im Jahre 1919 zu benennen: „Ein Mann und eine Frau hatten eine revolutionäre Partei gegründet und waren zwei Wochen später unter den Fenstern meines Elternhauses ermordet worden, ohne daß ich davon wußte. Ich ahnte nicht, wie tief diese unbekanntenen Toten in mein Leben hineinreichen würden.“ Vgl. Stephan Hermlin, *Meine Zeit*. Rede vor dem PEN, Juni 1986, in: derselbe, *In den Kämpfen dieser Zeit*, Berlin 1995, S. 63f. – Den Mord an Walter Rathenau 1922 bezeichnet Hermlin übrigens als das erste bewusst miterlebte Ereignis der ‚historischen‘ Wirklichkeit: „Der Tote stand in einer Beziehung zu mir, zum erstenmal war der Schatten einer Wirklichkeit auf mich gefallen, von der ich bis dahin nichts geahnt hatte.“ Vgl. Hermlin, *Abendlicht*, a.a.O., S. 41.

²² Szondi, a.a.O., S. 121.

Zitatcharakter besitzen. Zunächst wird das vernichtende Urteil des Mehrheitssozialisten Philipp Scheidemann über seine einstigen Parteigenossen Luxemburg und Liebknecht zitiert, wonach diese >“nun selbst Opfer ihrer eigenen blutigen Terroraktik geworden“< (200) seien. Dadurch dass Hermlin Scheidemanns Standpunkt gleich zweimal mit einer der letzten Aussagen Karl Liebknechts kontrastiert, die dieser noch nach dem ihm versetzten Kolbenschlag zu äußern vermochte, erzielt er mit dem Scheidemann-Zitat eine ähnliche Skandalwirkung wie Celan mit den den Fleischerhaken gegenübergestellten roten Äppelstaken: >“Es blutet ja“< (201, 202). Am Ende der Erzählung wird schließlich auch Rosa Luxemburg mit dem Blut-Motiv verknüpft, denn „das dichte, lockere Haar fällt herab, verdeckt nur Halb das Loch an der Schläfe, einen Blutfaden“ (203). – Die Verwendung des Farbadjektivs „rot“ kreist bei Hermlin stets um das Mordgeschehen. Dies gilt auch für die Übernahme des von Celan verwendeten Verbums „kommen“. Celan benutzt sowohl „rot“ wie „kommen“, Hermlin baut beide Signifikanten aber in die aus dem Band *Dokumentation eines politischen Verbrechens*²³ überlieferten Zeugenaussagen ein.

In der dritten Strophe fällt das in der Celan-Forschung oft diskutierte Wort „Eden“:²⁴ „Es kommt der Tisch mit den Gaben, er biegt um ein Eden –“. Hier wäre zu verzeichnen, dass auch Hermlin auf beide Bewegungsverben zurückgreift. Mit einem erneuten Zitat aus den Gerichtsprotokollen – >“Von denen kommt uns keiner lebendig weg!“<

²³ Vgl. Elisabeth Hannover-Drück, Heinrich Hannover (Hg.), *Der Mord an Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht. Dokumentation eines politischen Verbrechens*, Frankfurt am Main 1967.

²⁴ Der Streit um den ‚richtigen‘ Zugang zur Lyrik Celans hat sich hauptsächlich zwischen Peter Szondi und Hans-Georg Gadamer entfaltet. Szondi stellt dem Begriff der klassischen, hermeneutischen Interpretation die Lesart der ‚Lektüre‘ entgegen. Seine Studien richten sich gegen die hermeneutische Sinndeutung und sind damit bezeichnend für den Paradigmenwechsel von der Hermeneutik zum Strukturalismus. Innerhalb seiner intendierten Strukturanalyse hebt Szondi die Mehrdeutigkeit als die eigentliche Struktur hervor und sucht dadurch das Gedicht vor Festlegung durch Interpretation zu schützen. Kritisch betrachtet muss man aber einerseits einräumen, dass sich die Verfahrensweise des Entschlüsselns privater Assoziationen des Autors der textpositivistischen Methode annähert, andererseits dass Szondis Konklusionen ebenso gut das Ergebnis einer traditionellen hermeneutischen Interpretation hätten sein können. Vgl. dazu die Ergebnisse einer hermeneutischen Deutung von „Du liegst“ in: Hans-Georg Gadamer, *Wer bin Ich und wer bist Du? Ein Kommentar zu Paul Celans Gedichtfolge „Atemkristall“*, Frankfurt am Main 1986, S. 125-136.

(199) – versetzt er das Bewegungsverb sogleich aus jenem weihnachtlichen Kontext, in dem es in Celans Gedicht steht, in Richtung der ‚historischen‘ Wirklichkeit. Während Celan auf einer Autofahrt mit Peter Szondi um das Apartmenthaus „Eden“ bog, das 1967 bei gleich bleibendem Namen den Platz des einstigen Hotels „Eden“ eingenommen hat, heißt es in der Erzählung: „Das andere [Auto] biegt nach links ab um die Ecke, an der der General Ludendorff wohnt.“ (199). Celan geht es vorrangig um das Unpassende der Namensbeibehaltung, Hermlin dagegen richtet den Blick auf die im Hintergrund agierenden geistigen Brandstifter. Im Erzähltext kommt das „Eden“ mehrmals vor: „Da unten liegt auch das Eden-Hotel“ (198); „dort unten an der Straße hat man sie eingeliefert, in das große Hotel, wo der Stab der Gardekavallerieschützendivision liegt.“ (200); „Wenn ich an die Bordschwelle trete, fahren unten vor dem Eden-Hotel zwei hochgebaute Wagen lautlos an“ (202). Analog zu Celan, bei dem die Hinführung auf Luxemburg/Liebknecht allenfalls erst in der darauf folgenden vierten Strophe erfolgt, stellt Hermlin den Bezug zu den Ermordeten erst bei der zweiten Erwähnung des „Eden“ im dritten Abschnitt her, das zuvor lediglich im Berliner Stadtplan genau lokalisiert worden ist. Im dritten „Eden“-Zitat wird dann nicht mehr darauf hingewiesen, wo das Hotel „liegt“. Nunmehr tauscht der Erzähler die Ruhelage der ‚falschen‘ bürgerlichen Kindheit gegen die ‚historische‘ Bewegung ein, die in den fahrenden Autos zum Ausdruck gebracht wird. Jedoch etabliert Hermlin wiederum einen Verweis auf die „liegende“ Position der ersten Strophe des Celan-Gedichts.

In der vierten Strophe zitiert Celan selbst aus den in der *Dokumentation eines politischen Verbrechens* vorgefundenen Gerichtsprotokollen: „Der Mann ward zum Sieb, die Frau mußte schwimmen, die Sau, für sich, für keinen, für jeden –“. Der Erzähler nimmt im letzten Abschnitt in erster Linie dadurch auf den Celan-Text Bezug, dass er zur Charakterisierung von Liebknecht und Luxemburg gleichermaßen nur von dem „Mann“ und der „Frau“ spricht und die beiden Revolutionäre hier wie Celan konsequent nicht bei ihrem Namen nennt: „Sie gleiten an mir vorbei, einer hinter dem anderen, hinter den beiden Chauffeuren des ersten, ganz in Finsternis gekleidet, sehe ich den Mann mit seinem Schnurrbart.“ (202). Wie Celan zitiert Hermlin – die ‚historische‘ der ‚falschen‘ Wirklichkeit gegenüberstellend – eben jene Gerichtsprotokollpassage von der im Landwehrkanal

schwimmenden „Sau“: >“Die Sau muß schwimmen!“<, nur zwei-, dreihundert Meter von der Stelle entfernt, wo ich, ein kleines Kind, in tiefem Schlaf lag.“ (199). Erneut finden wir einen Hinweis auf das „Liegen“ der ersten Celan-Strophe vor, die von Hermlin damit als ein wiederkehrender Referenzpunkt vorgeführt wird. – Darüber hinaus findet die „Frau“ noch zwei weitere Male Erwähnung: „Als die Frau aus dem Hotel geführt wird, versetzt ihr [...] der Posten stehende Jäger Runge drei furchtbare Kolbenhiebe über den Kopf.“ (201). Wiederum lehnt sich der Erzähltext zunächst eng an die bei Celan vorgefundene und der ‚historischen‘ Wirklichkeit zugehörigen Dokumentation des Mordes an den Spartakisten an, präsentiert am Ende allerdings eine von der ‚historischen‘ Wirklichkeit losgelöste, freie Interpretation der letzten Lebensstunden der beiden Revolutionäre: „Ich erblicke die Frau, wie leicht sie doch in ihrer Ecke lehnt [...] sie gibt mir ein kleines Zeichen mit der Hand.“ (203). Zwar sind die politischen Morde vom Januar 1919 und damit die vorübergehende Zurückdrängung der revolutionären Bewegung auf deutschem Boden realiter nicht aufhebbar, aber auf einer fiktionalen Ebene lässt sich selbst daraus ein Hoffnungszeichen setzen. Oberflächlich betrachtet mag man das Winken Rosa Luxemburgs als ein Zugeständnis an die programmatischen Forderungen des sozialistischen Realismus nach Parteilichkeit und revolutionärer Dynamik interpretieren, doch das Signal der Hoffnung sollte auch als eine positive Antwort auf die in Celans Gedicht mit den Worten „für sich, für keinen, für jeden“ artikulierte Mehrdeutigkeit hinsichtlich der Frage nach dem ‚Sinn‘ des Todes von Luxemburg/Liebknecht gelesen werden.

Sichtbar wird die Celans Autorschaft kennzeichnende Mehrdeutigkeit namentlich in der letzten Strophe: „Der Landwehrkanal wird nicht rauschen. Nichts stockt.“. Hermlin bezieht sich mehrmals auf den Landwehrkanal, wenn vom „Kanal“ (197, 199) bzw. vom „Lützowufer“ (197, 203) die Rede ist, das – genau wie bei Celan – u.a. am Ende des Textes steht. Wichtiger erscheint dagegen das Aufgreifen des Rauschens, gleichfalls im sechsten und letzten Abschnitt: „Wenn ich an die Bordschwelle trete, fahren unten vor dem Eden-Hotel zwei hochgebaute Wagen lautlos an, nicht einmal ein Rauschen der benagelten Reifen ist hörbar.“ (202). Die von Celan in der letzten Strophe vorgenommene Gegenüberstellung der lauschenden Ruhelage („Der Landwehrkanal wird nicht rauschen“) mit einer nicht näher be-

stimmten Bewegung („Nichts stockt“) wird im letzten Abschnitt aufgenommen. Zuerst vermag er ebenso kein Rauschen zu vernehmen, lässt die Erzählung jedoch sodann mit einer Bewegung ausklingen: „Er [der Wagen] hat nur noch etwa zweihundert Meter zu fahren.“ (203). Die rauschende Bewegung ist aber nicht nur Ausdruck revolutionärer Zuversicht, sondern beinhaltet angesichts gar nicht einmal so radikal veränderter Klassenverhältnisse – so darf man den Skeptiker Hermlin wohl interpretieren – zugleich die Überzeugung von dem, entgegen Marxens These vom Endstadium des Kommunismus, nie aufhörenden Klassenkampf und die insbesondere von der winkenden Rosa Luxemburg übermittelte Verpflichtung zur permanenten kritischen Selbstbefragung und Selbsthinterfragung:

Dabei ist es geblieben. Dies ist unser Leben geworden. Sie [die Mörder] waren die Angeklagten, aber sie kamen aus dem Richterzimmer. Sie schritten, und wir lagen am Boden. Sie lachten, und wir hatten den Mund zu halten. Sie trugen Orden davon, und wir nur unsichtbare Wunden. Ein halbes Jahrhundert ist verrauscht, und immer noch fragt es in uns weiter (202)

„Rauschen“ meint für beide Autoren: Selbst wenn es gelingt, ‚historische‘ Wirklichkeit einzufangen, birgt deren literarische Ausgestaltung noch keine Garantie für einen ‚besseren‘ Geschichtsverlauf oder für eine Aufhebung vergangener Niederlagen: „Viel später stellt sich die Qual einer fixen Idee ein: Was wäre geschehen, was alles wäre vermieden worden, wenn man das da hätte aufhalten können.“ (200f.). Hermlin wird nicht zuletzt durch seine Skepsis gegenüber dem Sieg der Revolution als ein ‚spätbürgerlicher‘ Schriftsteller ausgewiesen. Auf seinem Lebensweg erfolgte zwar ein Reifeprozess, nämlich die Herausbildung eines wachen politischen Klassenbewusstseins, das indes im Jahre 1968 durch alles andere als den vom sozialistischen Realismus eingeforderten Optimismus gekennzeichnet war.

III

Vor allem das Spätwerk Paul Celans mit den drei postum erschienenen Gedichtbänden *Lichtzwang* (1970), *Schneepart* und *Zeitgehöft* (1976) stellt den Leser vor gewichtige Interpretationsprobleme. Er sieht sich mit einem modernen, reflexiven Lyrik-Konzept konfrontiert, das mit

gängigen Deutungsmustern kaum zu entziffern ist. Berechtigterweise hat Peter Szondi daher das Autobiographische im Kontext des Entstehungsprozesses von „Du liegst“ problematisiert. Er legt die Lektüre des Gedichts durch seine Daten fest. Beide hier behandelten Texte betreiben die Verwebung zweier Zeit- und Wirklichkeitsebenen und manifestieren sich insofern als eine radikal private Notiz, entstanden aus Selektion von äußeren Eindrücken, zu denen für Hermlin eben die Lektüre von Celans „Du liegst“ gehört. Dichtung lässt sich für Celan und Hermlin als Wahrnehmung, Lauschen, Schauen und Sprechen definieren. Im dichterischen Akt erfolgt keine Darstellung, sondern eine Wahrnehmung von ‚Wirklichkeit‘. Diese wird – auch bei Hermlin – nicht abgebildet, sie wird vielmehr erst in der Fiktion geschaffen, nämlich durch die Fiktionalisierung der eigenen Biographie. Für den Lyriker Celan und den Prosaisten Hermlin ist ein Text an ein bestimmtes Datum gebunden, an dem der Autor gewisse Eindrücke hatte oder – in Hermlins Fall – gehabt haben könnte. Dies ist das Datum des Eingedenkens an die selektierten Assoziationen. Beide Texte verfolgen das Ziel, Erinnerung durch Sprache zu gewährleisten. Außerdem problematisieren sie den Konflikt zwischen privater und kollektiver Erinnerung. Die Erinnerung an Luxemburg/Liebknecht wird beiden Autoren durch einen im Grunde unpassenden Signifikanten ermöglicht, nämlich dass ein Apartmentkomplex noch immer den Namen „Eden“ trägt bzw. dass Hermlins späteres Elternhaus in unmittelbarer Nähe der Geschehnisse vom Januar 1919 lag.

Die offensichtlichen Kongruenzen zwischen Erzählung und Gedicht lassen sich auf einer intertextuellen Ebene nachweisen, die Hermlins Auseinandersetzung mit Celan nicht als eine auf zufälligen Anspielungen beruhende, sondern als eine intendierte Strategie ausweisen. Die in *Corneliusbrücke* erfolgte thematische Wiederverwendung des ‚Gedächtnisses‘ an die ermordeten Rosa Luxemburg und Karl Liebkecht figuriert als Bindeglied zwischen den Texten und weist dem Interpreten den Weg in ein intertextuelles, um die Gegenüberstellung von ‚falscher‘ und ‚historischer‘ Wirklichkeit zentriertes Spannungsfeld, das sich vornehmlich durch eine Zitatcharakter aufweisende Übernahme wesentlicher Wort- und Motivketten aus dem Celan-Text auszeichnet, die diesem den Stellenwert eines Prätextes für *Corneliusbrücke* einräumen. Die von Celan hervorgehobene lauschende nächtliche Ruhelage wird in der Erzäh-

lung auf die vergangene, politisch indifferente, ‚falsche‘ Wirklichkeit einer bürgerlichen Kindheit projiziert. Durch das Aufgreifen zahlreicher, von Celan auf die ‚falsche‘ Wirklichkeit des in der Gegenwart angesiedelten Berlin-Besuchs von 1967 bezogener Bewegungsverbände werden nachträglich die Konturen einer selbst nicht bewusst miterlebten, aber „umbuschten“ und „umflockten“ ‚historischen‘ Wirklichkeit umrissen, die ihrerseits auf die revolutionäre Dynamik der Arbeiterbewegung verweist. Hermlin übernimmt die Celansche Charakterisierung der Ermordeten als „Mann“ und „Frau“ („Sau“) und bezieht die rote Farbe – weitaus expliziter als Celan – auf den Tötungsvorgang. Die von Celan erst in der letzten Strophe vorgenommene Gegenüberstellung von Ruhelage und Bewegung wird von Hermlin als übergeordnetes Kompositionsprinzip seiner Erzählung verwendet, das deckungsgleich besonders im letzten Abschnitt deutlich hervortritt. „Du liegst“ gewinnt für Hermlin – und darin mag man ebenso den mittels intertextueller Markierungen erfolgten Brückenschlag zu Celan wie den neu etablierten Bedeutungszusammenhang erblicken – die zentrale Funktion eines die fließenden Grenzen zwischen Ruhe und Bewegung, zwischen ‚falscher‘ und ‚historischer‘ Wirklichkeit aufzeigenden sowie eines damit die eigene, erst 1978 explizit formulierte Grund- und Sonderposition als ‚spätbürgerlicher Schriftsteller‘ und ‚Kommunist‘ antizipierenden Bezugsrahmens.

Im Gegensatz zu der 1955 auf der Wartburg abgelieferten Celan-Interpretation geht es Hermlin 1968 jedoch keinesfalls um eine ideologische Vereinnahmung der Celanschen Verse. Bei beiden Autoren wird nicht nur ein reges Interesse an einer intertextuellen Verfahrensweise sichtbar. Vielmehr belegt die in *Corneliusbrücke* eben nicht vorgenommene Instrumentalisierung Celans zum Zwecke des sozialistischen Realismus die ernsthafte, ja produktive Auseinandersetzung Hermlins mit der avantgardistischen Literatur, so dass Hermlin und Celan nicht notwendigerweise als festgelegte Gegenpole, als Repräsentanten zweier gegenseitiger Strömungen der deutschen Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts erscheinen müssen. Hermlin schreibt sich in die Celan-Rezeption ein, doch dass sich in der Erzählung ein wohlwollender intertextueller Dialog mit der Avantgarde entfaltet, dürfte vermutlich nur für eine begrenzte Leserschicht von DDR-Intellektuellen erkennbar gewesen sein. Die beim frühen Antifaschisten stets gegebene politische Funktion des Textes lässt sich

nun am Entwurf eines in Anbetracht der gesellschaftspolitischen Verhältnisse in der DDR im Jahre 1968 ganz und gar utopischen Sozialismus-Ideals festmachen, mit dem er Rosa Luxemburg zum Vorbild erhebt und das er mit ihren Worten zu erläutern sucht:

Die Frau flüstert: >Ich habe manchmal das Gefühl, ich bin kein richtiger Mensch, sondern irgendein ein Vogel oder ein anderes Tier in Menschengestalt, innerlich fühle ich mich in so einem Stückchen Garten oder im Feld viel mehr in meiner Heimat als auf einem Parteitag. Ihnen kann ich ja wohl das alles sagen: Sie werden nicht gleich Verrat am Sozialismus wittern.< (200)

Die Sonderstellung Stephan Hermlins gründet sich auf die Inanspruchnahme der individuellen Freiheit, die eine behutsame Hinterfragung von DDR-Wirklichkeit erkennbar werden lässt. In dem einem Nachwort gleichenden kurzen Kommentar zur Erzählung *Corneliusbrücke* fasst Hermlin, wenngleich aus der distanzierten Position der dritten Person, Luxemburgs Standpunkt in eigene Worte:

Der Autor schildert einen Vorgang im Januar 1919 in unmittelbarer Nähe seines Elternhauses, den er miterlebte ohne ihn doch erleben zu können: der Autor ist ein Kind von noch nicht vier Jahren. Im Jahre 1968, ein halbes Jahrhundert später, wurde er von der Ahnung bedrängt, daß einmal mehr die Liebe zum Guten und zur Menschlichkeit niedergetreten werden würde.²⁵

„Miterlebte ohne ihn doch erleben zu können“: Hier findet sich das Eingeständnis der Fiktion. Mögen die Grenzen zwischen der literarisch gestalteten Erinnerung und der fiktionalen Aussage auch fließend sein, handelt es sich bei *Corneliusbrücke* doch nicht um einen autobiographischen Text, sondern um eine nachträglich konstruierte Vergangenheit. Hermlin betreibt lediglich ein ästhetisches Spiel mit der potentiellen autobiographischen Verankerung des Textes. Der Ich-Erzähler reflektiert die – später in der Prosa der gleichfalls fiktionalisierten *Abendlicht*-Notizen – angesprochene „Unreife“, die sich 1919 als ein noch nicht herausgebildetes politisches Bewusstsein, 1968 aber aus Sicht der SED als eine unzureichende Parteilichkeit des Autors manifestieren musste. Während sich die böse Vorahnung

²⁵ Hermlin, Zu den Erzählungen, a.a.O., S. 205.

Hermlins 1968 sowohl auf den eskalierenden Vietnamkrieg wie auf das noch bevorstehende Attentat auf Dutschke beziehen mochte, so erhält der Kommentar aus der Perspektive des Jahres 1980 andere Dimensionen und kann ebenso als ein kritischer Rückblick auf die Niederschlagung des Prager Frühlings im August 1968 gelesen werden. Wie kaum ein anderer Text vermag die Erzählung *Corneliusbrücke* die Entwicklung des Autors vom Stalinisten zu einem ‚spätbürgerlichen‘, damit von der offiziellen Parteilinie abweichenden (selbst)kritischen ‚Kommunisten‘ zu veranschaulichen.²⁶

²⁶ 1980 hat Hermlin seine Abkehr vom Stalinismus und seine kritische Position folgendermaßen umrissen: „Was soll ich empfinden, wenn nicht Scham und Bitterkeit... Ich könnte mich darauf hinauszureden versuchen, daß ich schlecht informiert war. Aber ich war schlecht informiert, weil ich nicht wirklich informiert sein *wollte*. Viele Jahre hindurch war ich von der Angst besessen, eine Wahrheit zu erfahren, die mir unvereinbar mit der Sache zu sein schien, für die ich kämpfte. Später erst begriff ich, daß die ‚gute Sache‘ nur zu verteidigen war, daß sie erst wirklich zur guten Sache wurde, wenn man ihre Fehler, ihre Irrtümer, ihre Untaten beim Namen nannte. Ich stellte mich auf die Seite der sogenannten Nestbeschmutzer. [...] Aber häufiger kritisiert er [der Schriftsteller] diesen Staat, diese Gesellschaft vom Standpunkt eines Sozialisten aus, und wir begreifen nicht, daß eine solche Kritik, sie mag sogar manchmal unbarmherzig aussehen, in Wirklichkeit das tägliche Leben, die tägliche Nahrung des Sozialismus selbst ist.“ Vgl. Hermlin, Gespräch mit Ulla Hahn, in: derselbe, *Äußerungen 1944-1982*, a.a.O., S. 409, 418. – Die literatursoziologische Forschung hat Hermlins Spagat folgendermaßen auf den Punkt zu bringen versucht: „Stephan Hermlins Habituswechsel gelang jedoch nicht lückenlos. Teile seiner bürgerlichen Erziehung blieben ihm erhalten und hinderten ihn sein Leben lang daran, voll in der Arbeiterbewegung aufzugehen. Denn sein Habitus war eben kein proletarisch geprägter [...] War diese [die Utopie] in den Anfängen kraft ihrer romantisch-träumerischen Ausprägung in der Lage, den Spalt zwischen Bürgertum und Sozialismus zu überbrücken, hat sich daran in den Jahren des Bestehens der DDR einiges geändert. Stephan Hermlins politischer Anspruch auf Einlösung der Utopie durch den ‚real existierenden Sozialismus‘ bekam einen starken Dämpfer.“ Vgl. Ohlerich, a.a.O., S. 54f.