Giuseppe Bevilacqua

Celans *Keine Sandkunst mehr**

Als im Jahre 1967 der Band *Atemwende* von Paul Celan erschien, blieben viele Leser und Bewunderer des Dichters zunächst fassungslos. Eine sehr häufige Bemerkung war, daß er mit diesem Buch einen großen, vielleicht zu großen Schritt oder Sprung nach vorne auf dem Weg zur totalen Unverständlichkeit getan hatte: und als krassestes Beispiel wurde oft das Gedicht angeführt, dessen Interpretation ich hier versuchen möchte.

Keine Sandkunst mehr, kein Sandbuch, keine Meister.

Nichts erwürfelt. Wieviel
Stumme?
Siebenzehn.

Deine Frage - deine Antwort.
Dein Gesang, was weiß er?

Tiefimschnee,
Iefimnee,
I - i - e.

Einer der angesehensten deutschen Sprachwissenschaftler und Kritiker, guter Kenner und Interpret von Celans Werk, brachte dieses Gedicht in die Nähe des dadaistischen Non-sense. Jemand mokierte sich. Andere betrieben Zahlenmystik, zählten Konsonanten und Vokale, lasen aus dem Gedicht poetologische Theorien heraus.

Ich habe schon damals, als das Gedicht erschien, diese Verse buchstäblich genommen und gab mir damit eine Interpretation zum privaten Gebrauch, die mich gewissermaßen zufriedenstellte. Sie hat nicht einmal im geringsten den Anspruch, fur *die* richtige gehalten zu werden. Wenn sie in den folgenden Seiten in ziemlich apodiktischem Ton dargelegt wird, so geschieht das ausschließlich aus rhetorisch-praktischen Granden, d. h. um die Darstellung nicht mit häufigen konjunktivischen Nebensätzen und einschränkenden Worten zu belasten.

Es ist oft gesagt worden, Celans Dichtung sei nichts anderes als Poesie der Poesie, Sprache, die sich selbst reflektiert oder gar ein einziges lin-

* Überarbeiteter Text des zweiten Teiles des Kolloquiums am Wissenschaftskolleg, 10. Juli 1986.

guistisch-poetologisches Mysterium. Obwohl man allmählich von dieser Art weitgehend tautologischer Auslegungen genug hat - denn das dauert schon mehr als dreißig Jahre, d. h. seit dem Erscheinen jenes guten, aber fatalen Buches von Hugo Friedrich -, so kann man ihr doch eine Rolle in der Deutung von manchem Gedicht Paul Celans einräumen. Allein, ich möchte sie in einigen spezifischen Fällen ganz konkret verstehen: nicht der Poesie überhaupt, in ihrer unergründlichen Essenz, sondern einzelnen Dichtungen gilt Celans poetische Selbstreflexion. Der Dichter schaut zurück, auf die getane Arbeit sozusagen, wie jeder gute Arbeiter, und resümiert, kommentiert, urteilt oder verurteilt.

Mir schien sofort auch dieses Gedicht aus *Atemwende* in einer solchen Perspektive lesbar und deutbar: schon wegen des ersten Verses, in dem gesagt wird, was das Subjekt des Gedichtes nicht mehr gelten lassen bzw. selbst machen will; aber auch aus einem anderen, allgemeineren Grund. Man weiß, daß bei Celan die Bände und vor allem die einzelnen Sektionen so durchkomponiert sind, daß nebeneinander stehende Gedichte oft lexikalisch und infolgedessen thematisch verbunden sind. Nun: das Gedicht *Zwanzigfür immer,* das unmittelbar vor *Keine Sandkunst mehr* steht, ist wahrscheinlich auch eine retrospektive Betrachtung, nämlich der ersten Sektion des Bandes, die den berühmten Zyklus *Atemkristall* enthält. Zwar besteht der Zyklus in seiner endgültigen Gestalt aus einundzwanzig >Blumen<, aber Celan soll das vorletzte Stück später geschrieben (und es deswegen auch in Klammern gesetzt) haben. Ich ging also aus textinternen wie -externen Gründen von der naheliegenden Prämisse aus, *Keine Sandkunst mehr* sei zunächst einmal, wenn auch in der impliziten Form eines Vorsatzes, ein Blick zurück. Hinzu kam natürlich die durch den Kontext der ganzen Sektion berechtigte Annahme, daß das Subjekt des Gedichtes der Dichter selbst sei.

Dann konzentrierte sich meine Aufmerksamkeit auf die hervorstechenden Substantive mit physisch-konkreter Bedeutung: *Sand* und *Schnee,* als vermutlich tragenden Punkten des Textes. Beide Worte haben bei Celan erkennbare und zum Teil sich deckende symbolische Konnotationen. Beide weisen auf ein wüstes Land, so wie es in dem *Lied in der Wüste* und in *Heimkehr* evoziert wird. Das wüste Land scheint die zerstörte und verlorene Heimat zu sein, in deren Sand die Ringe rosten an den Fingern der Toten, bzw. unter deren Schneefeldern die Gräber liegen. *Das Lied in der Wüste* eröffnet den ersten von Celan publizierten Gedichtband; *Heimkehr* steht beinahe am Anfang vom dritten, in dem das Thema der geträumten Rückkehr zum entschwundenen Land dominant wird. *Sand* erfüllt diese symbolische Funktion in der ersten Phase von Celans Dichten, *Schnee* hauptsächlich in der mittleren und späten Phase. Davon ist greifbarer Beweis die Tatsache, daß die allererste vom Dichter gedruckte Sammlung *Der Sand aus den Urnen,* die allerletzte aber - von ihm vor dem Tode fertiggestellte - *Schneepart* heißt.

Das Grundthema seiner Dichtung ist schon Mitte der vierziger Jahre da, als die Ereignisse, auf die es zurückging, noch zeitlich ganz nahe waren: berühmtestes Beispiel die *Todesfuge.* Wie man aber aus eigener Erfahrung weiß, vor allem wenn man im Kriege war, fördert zeitliche Nähe meistens nicht, ja sie verringert oft das Auffassungsvermögen der Ungeheuerlichkeit ungeheuerlicher Geschehnisse. So erging es auch Celan.

Außerdem war der junge Dichter, der Entkommene und Lebenszugewandte, in den ersten fast zehn Jahren nach Kriegsende zwischen *Gedächtnis* und *Mohn* geteilt; eingedenk des Gelittenen einerseits, entschlossen andererseits, einem neuen Leben entgegenzugehen. Ein Gedicht aus ganz früher Zeit trägt den Titel *Deukalion und Pyrrha.* Warum der Titel? Die mythischen Gestalten kommen im Gedicht nicht vor, aber der Bezug ist klar. Das Subjekt fühlt und erklärt sich zur geschworenen Treue an den >Sand< verpflichtet, erhebt aber auch seinen Anspruch, >das Weißhaar der Zeit zu schwenken< *(weiß* hat hier noch einen positiven Symbolwert).

Im Gedicht *Der Sand aus den Urnen,* dessen zentrale Bedeutung dadurch ersichtlich wird, daß es den Titel für den Wiener Druck 1948 und für die erste Sektion von *Mohn und Gedächtnis* stellte, steht vor jedem Tor des >Hauses des Vergessens< ein enthaupteter Spielmann: er versperrt den Eintritt und scheint davor zu mahnen, indem er >mit schwärender Zehe< in den Sand ein Gesicht malt, d. h. an jemanden erinnert und sogar dessen Züge übertreibt.

Diese bivalente Stellung der ersten Periode, bis fast Mitte der fünfziger Jahre, wird dann restlos aufgegeben. Der Dichter wendet sich ganz der Vergangenheit zu, natürlich mit anderen Gefühlen und anderer Einstellung. Es ist jetzt wie ein bedingungsloses Sich-Versinkenlassen aus totaler Hingabe auf der Suche nach einer verschütteten und utopischen Wirklichkeit. Das Wort *Sand* - vielleicht eine nun für Celan literarisch zu belastete Metapher - verliert die ursprüngliche Funktion, während das Wort *Schnee* immer regelmäßiger dafür eintritt, selbstverständlich auch mit neuen Konnotationen: das Blendende, das Eisig-Bewahrende, die kristallbildende Strenge, vielleicht auch die schauderhafte Stilisierung der nie gesehenen östlichen Ferne, in er es persönlich für den Dichter *consummatum est.* Es scheint sogar, daß der Übergang dieser spezifischen und wichtigen metaphorischen Funktion von *Sand auf Schnee* dichterisch zu belegen sei (auch ein Fall von ganz konkreter Selbstreflexion!), wenn wir lesen:

Schliere im Aug:
daß bewahrt sei
ein durchs Dunkel getragenes Zeichen,

vom Sand (oder Eis?) einer fremden
Zeit für ein fremderes Immer
belebt ...

Diese Entwicklung geht zusammen mit einer progressiven Distanzierung von der elegisch-melodischen Art, wie das Grundthema in der symbolistischen frühen Periode behandelt worden war; diese Art wird nun als inadäquat empfunden oder sogar als gefährlich betrachtet. *Argumentum esilentio* heißt ein schon mehrmals kommentiertes, 1955 erschienenes Gedicht. Es ist René Char gewidmet, d. h. dem Dichter, vielleicht dem einzigen, der die finsterste Kriegszeit ohne eine Spur von *Résistance*-Rhetorik dichterisch behandelte (und Celan übersetzte damals gerade solche Texte von Char, nämlich die *Feuillets d'Hypnos).* In diesem Gedicht beklagt der empörte Autor, daß die Nacht, d. h. die finstere Zeit und damit die Erinnerung an die stummen Opfer, >an die Kette gelegt< worden sei >zwischen Gold und Vergessenheit<. Vergessen ist jetzt keine Voraussetzung einer berechtigten Lebenschance mehr, sondern geradezu Komplizität mit den >Schindern<. In einem solchen Hendiadys muß *Gold* auch negativ verstanden werden, und zwar als Vergoldung: als ästhetisierende Behandlung des Nacht-Themas.

Ich würde hier einen latenten Selbstvorwurf nicht ausschließen. Die weiche, singende Art, wie Celan in seinen Anfängen der Trauer Ausdruck verlieh, war in der Tat geeignet, einer subtil eskamotierenden Rezeption unwillkürlich den Weg zu ebnen. Die rilkisch geschulte Eleganz, die hohe Kunst, womit die Gefühlsträchtigkeit sich bekleidete, konnte auf Kosten des wach zu erhaltenden Skandals gehen. Die Anthologisierung jener Nacht in der Form einer musikalischen Fuge brachte sie um ihre vom Dichter erlebte und nun behauptete Irreduzibilität und Unvergleichbarkeit mit anderen >Motiven<.

Vom Werk in seiner Ganzheit kehren wir zurück zum einzelnen Gedicht. Wir können auf Grund des oben Gesagten den ersten Vers von *Keine Sandkunst mehr* als eine entschlossene Rücknahme der >kunstvollen< Poetik der ersten Schaffensperiode des Dichters ansehen. Sie wird epigraphisch subsummiert durch die Anspielung auf die Sandmetapher, die in jener frühen Phase in dem hier gedachten Themenkreis eine tragende Funktion hatte.

Die Absage an die >Sandkunst< - wobei hier Kunst einen leicht pejorativen Nebenton zu haben scheint - nimmt sofort konkreteren Ausdruck als erneute, späte Abjudikation des Wiener Frühwerkes (oder wie man vielleicht besser mutmaßen kann, das zweite Syntagma des Verses ist genetisch das ursprüngliche, und das erste und dritte sind sekundär entstanden). Daran, daß mit >Sandbuch< genau *Sand aus den Urnen* gemeint sei, habe ich persönlich keinen Zweifel. Ich unterhielt mich einmal, vor

vielen Jahren, als sie noch in der Via Bocca di Leone wohnte, mit Ingeborg Bachmann über den kurzen Aufenthalt von Paul Celan in Wien zwischen '47 und '48: und es fällt mir ein, daß sie von *Sand aus den Urnen* kurzerhand als von >Pauls Sandbuch< sprach. Es ist also wahrscheinlich, daß damals in Wien im Kreis jener jungen Schriftsteller und Künstler diese kurzandeutende, familiäre Formel üblich gewesen war und möglicherweise von Celan selbst verwendet wurde.

Diese Vermutung erleichtert auch die Interpretation vom dritten Satz des ersten Verses: *keine Meister.* Keine Meister *mehr,* wie man wohl zu verstehen hat. Als der Dichter diesen lapidaren Entschluß formulierte, mußte er sich sehr wohl dessen bewußt gewesen sein, was später alle Kritiker von jener jugendlichen Produktion behaupteten, nämlich, daß sie eindeutig von Rilke und anderen Meistern der modernen Poesie beeinflußt war. »Die Nähe zu den Vorbildern« - meinte zum Beispiel Victor Lange - »ist hier noch deutlich spürbar.«

Das Gedicht enthält also eine entschiedene Distanzierung und gleichsam Desavouierung jener ersten Phase. Der spürbare und berechtigte Stolz der erreichten Autonomie und Originalität wird durch die schmunzelnde Ironie der Formulierung wie gedämpft: durch die leichte Anspielung auf die Künstlichkeit der Kunst, durch die Erwähnung des Buches nach dem >lessico familiare< jener nunmehr fernen Zeit, durch den ganz leisen Spott, der in dem Wort *Meister* mitschwingt.

Überhaupt hat Celan nie gerne offen von seiner anfänglichen Abhängigkeit von Vorbildern gesprochen; und der unglückliche und tückische Vorwurf eines Plagiats hat ihn später - wie man weiß - ganz tief verletzt und in dieser Hinsicht besonders empfindlich gemacht. Gewiß war sein selbstkritisches Bewußtsein von Anfang an äußerst wach; man hat jedoch manchen guten Grund zu glauben, daß er die Ergebnisse dieser Selbstkritik lieber für sich behalten wollte, wie übrigens nicht wenige andere Dichter zu tun pflegen. Eine Bestätigung dieser Vermutung kann man aus der äußeren Geschichte des beanstandeten *Sandbuch* entnehmen.

Der Sand aus den Urnen wurde im Frühjahr 1948 beim kleinen Verlag A. Sexl in Wien gedruckt. Das Buch wurde aber nie veröffentlicht. Celan verbat seine Verbreitung und sorgte wahrscheinlich dafür, daß dies nicht trotz des Verbots auf inoffiziellen Wegen geschah. So viel ich weiß, sind nur ein paar Exemplare des Buches erhalten. Die Begründung war - von Celan in Umlauf gebracht und dann bis heute unentwegt wiederholt - die übermäßige Zahl der Druckfehler.

Diese Begründung stimmt indessen nicht, *Sand aus den Urnen* enthält fast keine Druckfehler; zwei davon sind sogar im Buch selbst durch ein nachträglich gedrucktes *errata corrige* berichtigt, und nur einer von den beiden ist wirklich sinnentstellend. Im übrigen, wenn man den Wiener Druck mit den späteren vergleicht, ergibt sich folgendes: zwei weitere

Druckfehler sind unterlaufen und nicht berichtigt worden, beide aber bestehen darin, daß ein Anfangsbuchstabe statt klein groß (S. 45,5) bzw. statt groß klein (S. 46,12) gedruckt wurde.

Alles andere ist *Variante:* nämlich drei metrische und elf lexikalische Lesarten von geringer Tragweite (etwa: *mit gefälltem* statt *mit geschlossnem Visier,* S. 25,4), und vierundsechzig Änderungen der Interpunktion, meistens am Satz- und Versende oder vor einem durch *und* koordinierten Hauptsatz. Der Sinn dieser späteren Änderungen ist lediglich die einer größeren Anpassung an die normierte Anwendung von Satzzeichen im Deutschen, wie auch nachher Celan in der Interpunktion immer sehr traditionell blieb.

Das betrifft natürlich nur die Texte, die Celan vier Jahre später in *Mohn und Gedächtnis* aufnahm. Wenn man aber auch die übrigen liest, für die wir keine spätere Lesart des Autors besitzen, so hat man den Eindruck, daß selbst sie nicht im geringsten von Druckfehlern wimmeln; ganz im Gegenteil: ein mit Celans Werk vertrauter Leser wird in ihnen keine einzige Stelle finden, wo eine semantische Inkongruenz als Druckfehler anmuten könnte.

Nach diesem Befund kann man also schließen, daß die tradierte Begründung für die Rücknahme von *Sand aus den Urnen* – es war der erste Buchdruck des jungen Autors, außerdem durch eine Kollekte der Freunde finanziert! - eine Ausrede gewesen ist. Aber eine Ausrede deckt immer einen guten Grund, und das muß auch hier der Fall gewesen sein; denn der Band wurde tatsächlich und sogar drastisch aus der Zirkulation genommen.

Der gute Grund ist offensichtlich in den später nie mehr vom Autor publizierten Texten aus *Sand aus den Urnen* zu suchen. Celan bereute, wie man annehmen muß, in dieses Buch eine ganze Reihe von jugendlichen Gedichten aufgenommen zu haben: zwar war er ihnen zugetan, weil sie ein beträchtliches Stück seiner menschlichen und poetischen Entwicklung und seiner literarischen Entdeckungen und Erfahrungen in den bewegten Jahren seiner Bildung darstellten; gerade deswegen aber waren sie zu erlebnisnahe und zu deutlich den verschiedensten >Meistern< verpflichtet. Eine eingehende Analyse, die sich hier erübrigt, könnte das im Detail zeigen; man beachte, um nur ein einziges Beispiel zu geben, wie die gereimten Quartinen von *Mohn* sich ans Musterbild Stefan George anschmiegen.

Unser Gedicht ist aber nicht bloß eine Absage. Es will auch anderes sein: zunächst ein kleines Fazit. Zwischen der ersten und der zweiten Zeile ist ein Abstand. Da ist stillschweigend die Frage eingeschlossen, worauf dann der zweite Vers antwortet: was habe ich auch mit jenen ersten Versuchen erreicht? Die Antwort ist ebenso lakonisch und scharf aburteilend, wie man es nach dem ersten Vers erwarten muBte: *Nichts*

erwürfelt. Warum aber ausgerechnet *erwürfelt? Was* wird mit dieser ungewohnten Formulierung impliziert? Ein Interpret hat schon vorgeschlagen, daß man darin eine Anspielung auf *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* lese. Das scheint mir ein sehr guter Vorschlag zu sein. Es stimmt, daß in den abgeleugneten Frühgedichten der Einfluß von Mallarmé kaum spürbar ist; aber wir wissen, daß Celan sich spätestens in der Bukarester Zeit mit seinem Werk befaßt hat. Hinzu kommt, daß Celan ein paar Jahre vor der Verfassung unseres Gedichtes im *Meridian* Mallarmé quasi als Chiffre für eine gewisse Poetik zitiert, und zwar, wie mir scheint, um sie in Frage zu stellen.

Interessant an dem Wort ist nicht nur die Wurzel, sondern auch das Präfix. Der >Gesang< - wie es in Vers 6 heißt - soll also nach Celan etwas erwürfeln. Die Ablehnung der aleatorischen Poetik von *Un coup de dés* paart sich mit der ihrem sublimen Formalismus widerstrebenden Forderung nach einem Ergebnis, vielleicht einem Wissen, wie man wieder auf Grund von Vers 6 annehmen kann. Endlich ist zu bemerken, daß dieses *erwürfelt* - wenn die Hypothese Mallarmé akzeptiert wird - mit dem ersten Vers in einem anderen Sinne homogen wäre; denn es enthielte selbst eine verkürzte, jargonhafte Anspielung auf ein literarisches Werk, und das ebenso leicht ironisch und karikiert.

Die karikierende Färbung erstreckt sich dann auch auf das, was nachher kommt. Die drei auf drei Verse verteilten Worte: *Wieviel / Stumme? / Siebenzehn.* haben am meisten den Interpreten zu schaffen gegeben. Als *Keine Sandkunst mehr* 1967 bekannt wurde, schrieb der Rezensent der »Schweizer Monatshefte«: »In früheren Zeiten hätte man über ein solches Gedicht schlicht und einfach gelacht. Heute gräbt man und gräbt, bis man es interpretieren kann.« Der Rezensent hätte sich diese selbst lächerliche Äußerung ersparen können, wenn er geahnt hätte, daß man hier möglicherweise interpretieren kann, ohne viel zu graben: nach dem für mich erprobten Prinzip, daß man in der Interpretation zunächst >oberflächlich< sein soll.

Wie schon angedeutet, war die Selbstkritik nicht bloß dadurch effektiv geworden, daß die Ausgabe von 1948 vernichtet wurde, sondern auch dadurch, daß die darauf folgende Sammlung von 1952 einen Teil der Texte ganz unterdrückte, d. h., wenn man so sagen will, >stumm< machte. Ich gebe zu: in den >Stummen< des dritten Verses so ohne weiteres gleichsam eine Personifizierung des zum Schweigen gebrachten Teils von *Sand aus den Urnen* zu vermuten, ist an sich fraglich, wenn keine anderen Argumente da wären, als die lose metaphorische Verbindung zwischen der Ausmerzung eines geschriebenen Textes und dem Stummwerden. Aber andere brauchbare Argumente sind vorhanden.

Die ganz frühen Gedichte, die - wie wir vermutet haben - einerseits wegen ihrer Künstlichkeit und Abhängigkeit von den Vorbildern, ande-

rerseits wegen der prononciert pathetischen Behandlung des Verfolgungsthemas abgelehnt wurden, waren in der ersten Sektion von *Sand aus den Urnen* konzentriert. Nun, die ist ganz unterdrückt worden. Und wieviele Gedichte enthielt sie? Siebzehn. Ist das wieder ein reiner Zufall? Es gibt einen guten Grund zu glauben, daß es kein Zufall, sondern eine versteckte Andeutung sei. Denn Celan selbst hat uns einen Schlüssel dazu gegeben, indem er nicht siebzehn, sondern *siebenzehn* schrieb.

Über diese sonderbare Wortform hat man vielfach und disparat, manchmal auch desperat, spekuliert. Vielleicht hätte man auch diesmal besser getan, sich an die >Oberfläche< zu halten; denn das Wort hatte Celan schon einmal, und nur einmal, verwendet, und zwar in einem Gedicht der beanstandeten ersten Sektion von *Sand aus den Urnen.* Es heißt *Die Schwelle des Traumes* und die ersten drei Verse lauten:

Mit schwieligen Händen liest du mir auf die Körner der Stille.
Es war meine Seele ihr Sieb, gefüllt sind nun siebenzehn Krüge:
die Stadt, wo du weilst über Nacht. [...]

Das Gedicht ist das vorletzte in der Buchpartie, und scheint auch eine besiegelnde Schlußbetrachtung derselben zu sein. Das angesprochene Du hat die *Körner der Stille* gegeben, gleichsam das Material für diese >Kunst, das Schweigen zu zitieren<, wie schön gesagt wurde (Ch. Pere1s): und dieses, durch die Seele des Dichters gesiebt, füllt die siebzehn Krüge. In der folgenden Strophe heißt es dann: »... leer blieb der letzte, der achtzehnte Krug ...«. Wer das Du sei, ist unklar; vielleicht dasselbe wie im folgenden, siebzehnten und letzten Gedicht der Sektion, das Du, dessen Tod die Welt versteinern ließ, denn dort heißt es: »Dir zu Häupten, finster, ist die Welt versteint«; vielleicht die ermordete Mutter, der im Zyklus zwei Gedichte gewidmet sind.

Aber hier interessiert weniger die Deutung des ganzen Gedichtes als die formale Funktion des einzelnen Wortes: die ungewohnte Zahlenform *siebenzehn* scheint nichts anderes zu sein, als eine ausgesuchte oder gar preziöse Variante, anscheinend suggeriert von metrischen Überlegungen (in allen übrigen Versen der Strophe ist der vorletzte Fuß ein Daktilus) und auch wohl, um die offenbar ungewollte, jedenfalls unschöne Assoziierung Sieb/siebzehn zu schwächen. Allein *siebenzehn* wirkt freilich gekünstelt; es wird später, im Rahmen einer strengeren Poetik, zum Beleg der Künstlichkeit der *Sandkunst;* und als solcher in unser Gedicht aufgenommen. Somit wäre der vierte Vers ein leicht parodierendes Selbstzitat; wie überhaupt im ganzen ersten Teil des Gedichtes ein heiter karikierender und spöttisch amüsierter Unterton spürbar ist, Ausdruck der Distanz, womit der Dichter jene poetische Jugendsünde betrachtet.

Anders im zweiten Teil: denn jetzt, nach der Abrechnung, wendet sich

der Dichter zum Bevorstehenden, zur Aufgabe. Der zentrale fünfte Vers (von neun) leitet die zweite Partie, auch durch die Reprise *Keine.... keine, Deine ... deine,* ein und stellt einen Übergang dar, in der Form einer resümierenden Prüfung in meditativem Ton: *Deine Frage – deine Antwort.* Die Hauptfrage seines Dichtens (denn natürlich hat diese >Frage< nichts mit dem Quasi-Scherz von Vers 2/3 zu tun) wird mit der bisher gegebenen Antwort abrupt konfrontiert. Die Frage muß mit dem semantischen Komplex in Verbindung stehen, auf den die beiden Schlüsselworte des Gedichtes: *Sand/Schnee* hindeuten; es ist nämlich die Frage nach dem Sinn und die Folgen der Ereignisse, die die Urnen mit Sand füllten und das Land (der *Heimkehr)* mit ewigem Schnee bedeckten.

Die Antwort ist offensichtlich die des Dichters, die seines Gesanges, und auf welchem *Wissen* gründet sich dieser, bzw. welches hat er erzielt? Die Frage aus Vers 6 scheint eine rhetorische zu sein, und der Bescheid: nichts. Aus solcher unausgesprochenen negativen Feststellung entsteht folgerichtig der Schluß des Gedichtes, welcher, sei es strukturell, durch die Dreigliedrigkeit, sei es im Tonansatz, durch die imperative Absicht, den Anfang symmetrisch widerspiegelt: am Anfang hat der Dichter erwogen, was er nicht mehr, am Ende, was er von nun an machen soll und will.

Nur die Metrik ist anders, und aus gutem Grund. Wenn man die gesamte metrische Struktur des Gedichtes betrachtet, so hätte man konsequent erwarten können, daß die ersten drei Sätze auch drei Verse bilden. Die ausgedehnte Horizontalität des übermäßig langen ersten Verses scheint auf eine in jeder Hinsicht flache Entwicklung zu deuten. Dagegen wirkt die metrische Zerlegung des Schlusses auch optisch durch die typographische Stufung der drei Teile wie eine hinuntersteigende Leiter; eine Aufforderung zum Tiefergehen, zum Vertiefen. Was man durch die Sandkunst nicht erwürfeln konnte, kann man vielleicht durch diese *descensio* mit hintergründig orphischen Konnotationen erfahren und gewinnen. Das Geheiß hat etwas subtil Persuadierendes und fast Hypnotisches; denn es treibt zu einem Versinken ins kalte, erstickende Element, wie das durch die lautliche Auszehrung der Sprache angedeutet wird.

Hier tritt die ganze Paradoxie der Celan'schen Dichtung der mittleren und späten Periode ans Licht: die mystisch gewonnene Gewißheit, daß das einzige authentische Wissen oder >unumstößliche Zeugnis< in Eis und Schnee (Chiffre eines unwiderruflich Verlorenen) tief begraben liegt; das Bewußtsein, daß es dem Dichter nie gelingen wird, es zu erreichen; der Entschluß, sich trotzdem bis zur Selbstaufhebung in Sprache und Leben diesem unmöglichen Auftrag zu verschreiben.