

Bernhard Greiner

Re-Präsentation: Exil als Zeichenpraxis bei Anna Seghers

Kafka, der sich in einem Brief an Milena als der »westjüdischste der Westjuden« bezeichnet,¹ wählt, um seine Existenz als eine des Exils oder der Diaspora zu fassen, nicht einen Psalmisten oder Propheten der Bibel zum Wortgeber, sondern den aus der Verbannung sprechenden Dichter Ovid. In einem seiner Briefe an Felice Bauer (22./23. Januar 1913) berichtet er von einem Traum,

[...] wo ich [...] zu einer Brücke oder einem Quai geländer hinlief, zwei Telephonhörnuseheln, die dort zufällig auf der Brüstung lagen, ergriff und an die Ohren hielt und nun immerfort nichts anderes verlangte, als Nachrichten vom »Pontus« zu hören?²

Das Traum-Ich vermag keine Verbindung zu dem anderen exilierten Dichter herzustellen, aber, so der Erzähler, »ich ließ nicht nach und ging nicht weg«.³ Die Reverenz an den Autor der »Tristia« und »Epistulae ex Pontico« mag in der paradoxen Leistung dieser Texte gründen, im Sprechen aus der Trennung von der kulturellen Gemeinschaft, der sich der Autor zurechnet, gerade eindringlich eine Verbindung zum Entzogenen herzustellen. Wenn Ovid von Rom als dem Verwehrtten spricht, wird dieses in unerhörter Leuchtkraft nahe gerückt. Die Elegie lebt von dieser Dialektik, sie ist zugleich die Grundfigur der Literatur des Exils. Goethe entfaltet sie umfassend im Schlußabschnitt der *Italienischen Reise*. Der Abschied von Rom, die Trennung von der Stadt, in der das Künstler-Ich sein wahres Zuhause erfahren hat, läßt die Rückkehr in die Heimat zum Gang ins Exil werden. In der Abschiedsstunde wandert das beschriebene Ich durch das nächtliche Rom und beschwört dabei das ihm noch gegenwärtige Rom in Versen Ovids, die ihrerseits aus dem fernen Tomi den eigenen nächtlichen Abschied von Rom in Erinnerung rufen. So entwirft Goethe in der noch gegenwärtigen Erfahrung Roms das Getrennt-Sein von der Stadt, indem er einen Text aneignet, der im Beschwören von Abgetrennt-Sein das Entzogene gerade anwesend sein läßt. Solch potenzierte Verschränkung von Distanznahme und Vergegenwärtigung führt in das Zentrum der Literatur des Exils.

¹ Franz Kafka: Briefe an Milena. Hg. von Willy Haas. Lizenzausg., 1.–6. Tsd, New York: S. Fischer 1952, S. 247.

² Franz Kafka: Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit. Hg. von Erich Heller und Jürgen Born. Lizenzausg., 6.–9. Tsd, Frankfurt a. M.: S. Fischer 1967, S. 264.

³ Ebd.

Dem deren spezifische Leistung erschließt sich aus der Frage, wie in der Erfahrung und Vorstellung des Abgetrennt-Seins von der jeweils zugehörigen Gemeinschaft der Bezug zum Entzogenen gerade hergestellt oder bewahrt wird. Poetologisch ist dies die Frage, wie in der Re-Präsentation, die immer Vergewaltigen eines Abwesenden ist, mit dem Moment der Präsenz umgegangen wird. Damit sind die Grundlagen benannt für eine poetologische Bestimmung von Exilliteratur: als Literatur, die sich durch spezifische Strategien ausweist, die paradoxe Verschränkung von Entzug und Vergewaltigung im Akt der Repräsentation zu leisten und zu sichern. Solch eine Definition würde beim literarischen Charakter dieser Literatur ansetzen, was angemessener erscheint als eine historisch-soziologische Bestimmung (im Rekurs auf die Exilerfahrung des Autors) oder eine thematische. Für diese gattungsbegründende Leistung von Exilliteratur aber, d. i. ihre spezifische Verschränkung von Re-Präsentation und Präsenz, hält die jüdische Erfahrung und Tradition komplexe Denkfuguren und Handlungsmuster bereit, da im jüdischen Selbstverständnis der Exilgedanke eine überaus prominente, zugleich paradoxe Stellung innehat.⁴

Schon in die Konstitution des jüdischen Volkes, nicht erst in seine Geschichte seit dem babylonischen Exil und weit mehr noch seit der Zerstörung des Tempels ist der Exilgedanke maßgeblich eingeschrieben. Den Beginn des endlichen Daseins des Menschen faßt die Bibel als Vertreibung (aus dem Paradies). Auf den Bund mit Noah nach der Sintflut folgt das Gebot Gottes an Noahs Nachkommen, sich zu zerstreuen, was das Volk in Babel mit dem bekannten Ergebnis verweigert hat. Die anschließende Geschichte Abrahams setzt damit ein, daß Gott Abraham gelehrt, seine Heimat zu verlassen, also in die Fremde zu gehen, die hier allerdings ein von Gott gewiesenes Land ist. Nach solcher Vorgeschichte überrascht es nicht, daß die Geburtsstunde des jüdischen Volkes, die Offenbarung und der Bund am Sinai, in die Übergangszeit und den Durchgangsraum eines Auszugs gelegt ist: das Land der Knechtschaft ist verlassen, aber die Landnahme steht noch aus. Und noch ehe diese erfolgt ist, noch ehe mithin die Gemeinschaft einen Ort hat, wird schon das Elend eines erneuten Exils – als Strafe bei Nichteinhalten der Gebote – in furchterlicher Weise ausgemalt (»[...] und ihr werdet herausgerissen werden aus dem Lande, in das du jetzt ziehst, es einzunehmen. Denn der Herr wird dich zerstreuen unter alle Völker von einem Ende der Erde bis ans andere. [...] Nacht und Tag wirst du dich fürchten und deines Lebens nicht sicher sein. Morgens wirst du sagen: Ach daß es Abend wäre! und abends wirst du sagen: Ach daß es morgen wäre.« [5 Mose 28, 63 u. 66–67, vgl. auch 3 Mose 26]). Ist derart Exil, Vertreibung, Knechtschaft unter fremden Völkern im kollektiven Gedächtnis wie im religiösen Bewußtsein des Judentums ein integraler Bestandteil der Vorstellung von gelungener Gemeinschaftsbildung im verheißenen Land, so ermöglicht dies auch die Umkehrung, gewissermaßen die Gegen-

⁴ Hierzu: Josef Hayim Yerushalmi: Exil und Vertreibung in der jüdischen Geschichte. In: Y. H. Yerushalmi: Ein Feld in Anatot. Versuche über jüdische Geschichte. Berlin: Wagenbach 1993 [Kleine kulturwissenschaftliche Bibliothek; 44], S. 21–38.

Lektüre: wo der Entzug, das Abgetrennt-Sein von der zugehörigen kulturellen Gemeinschaft bzw. der Verlust ihres Zentrums benannt werden muß, ist in der jüdischen Tradition das Moment der Vergewaltigung im Benennen des Entzugs, des Eines-Seins im Benennen der Zerstreung immer stark. Für die Verschränkung von Re-Präsentation und Präsenz in der Exilliteratur, insbesondere für das Befestigen des Momentes der Präsenz in der Re-Präsentation, finden sich in der jüdischen Tradition drei große Felder der Verwirklichung, denen dann auch spezifische poetische Strategien zugeordnet werden können.

1. Das Moment der Präsenz in der Repräsentation kann im Akzentuieren der »Antinomie des Allegorischen« im Sinne Benjamin's befestigt werden,⁵ theologisch und historisch führt dies zum Messianismus im Judentum. Wenn das geschichtliche Dasein als eines des Exils nicht mehr auf ein existierendes Zentrum bezogen werden kann, rückt es in den Status des Vorläufigen.⁶ Dann wird jedes Geschehen, jeder geschichtliche Zeitpunkt, jedes Ding gleichgültig, Vor-Geschichte. Es entwertet sich unter dem allegorischen Blick. Zugleich wird es jedoch ungeheuer aufgewertet, da nun jeder Augenblick der des Umschwungs, jedes Ding zum Gefäß der Verheißung werden kann. Auf die Exilexistenz, das Leben im Aufschub angewandt, besagt dies: dem Exil als Sühne des Volkes muß irgendwann die Rückführung folgen; denn der Bund ist ewig: »Der Israel zerstreut hat, der wird's auch wieder sammeln« (Jer. 31, 10),⁷ resp. das rabbinische Vertrauen: »am Tag, als der Tempel zerstört wurde, ward der Erlöser geboren.«⁸ In Walter Benjamin kann ein prominenter Vertreter dieser allegorisch-messianischen Möglichkeit des Exilliteratur erkannt werden, literarisch hat wohl Kafka diese Denkfigur am eindringlichsten ausgeschrieben.

2. Das Moment der Präsenz in der Re-Präsentation erscheint in der jüdischen Tradition auch durch eine Art theatrales Zugleich beider befestigt, als paradoxe Verschränkung von »Assimilation« und »Dissimilation«. Exilexistenz als Zerstreung in andere Kulturen, woraus aber auch ein Sich-Einrichten im Fremden werden kann, Exil als Dominizil,⁹ solche Exilexistenz wird in dieser Denkfigur mit der Erfahrung verknüpft, sich bewahrt zu haben resp. sich be-

⁵ Walter Benjamin: Ursprung des deutschen Trauerspiels. In: W. Benjamin: Gesammelte Schriften. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974, Bd. I/1, S. 350.

⁶ Gershon Scholem: Zum Verständnis der messianischen Idee im Judentum. In: G. Scholem: Über einige Grundbegriffe des Judentums. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1970 (Suhrkamp-Taschenbuch; 414), S. 121–167, hier S. 166.

⁷ Vgl. auch 3 Mose 26, 44–45: »Auch wenn sie schon in der Feinde Land sind, habe ich sie gleichwohl nicht verworfen und eckelt mich ihrer nicht also, daß es mit ihnen aus sein sollte und mein Bund mit ihnen sollte nicht mehr gelten; denn ich bin der Herr, Ihr Gott. Und ich will über sie an meinen ersten Bund denken, da ich sie aus Ägyptenland führte vor den Augen der Heiden, daß ich ihr Gott wäre, ich, der Herr.«
⁸ Yerushalmi, Exil und Vertreibung in der jüdischen Geschichte (Anm. 4), S. 23.
⁹ Ebd.

wahren zu können in der kulturellen Besonderheit, in diesem Sinne als ›Präsenz des Jüdischen. Die Bildungsidee des frühen 20. Jahrhunderts und die Kulturidee der Kulturphilosophie des frühen 20. Jahrhunderts waren Konzepte, auf die die Erwartung solch eines Zugleichs projiziert wurden. Es ist die Denkfigur einer immanenten Transzendenz: im Hinübergehen zum anderen, in der Entgrenzung, gerade nicht hinüberzugehen, vielmehr das Prinzip der Unterscheidung stark zu machen.¹⁰ In der jüdischen Überlieferung ist die Esther-Geschichte hierfür das Paradigma: eine Erzählung der Makkabäerzeit,¹¹ zurückprojiziert in die Zeit des persischen Großreiches. Die Assimilation der Juden in den Ländern des Großreiches erscheint weit fortgeschritten, das gleichzeitige Beharren auf dem eigenen, Jüdischen (der Part Mardochoais) führt zuerst in größte Gefährdung des Judentums als ganzen, dann aber zu einer umfassenden Restituierung des Eigenen im Fremden: die Dissimilität. Das Purim-Fest wiederholt dieses Paradox: Entgrenzung, Ausgelassenheit, die aber nicht kompensatorisch freigegeben ist als Ausgleich für Ich-Schwäche und mithin das Ich in seinen Grenzen bedrohend, sondern als Manifestation des Ich in seiner Besonderheit, also seines Beharrens auf Grenzen. Die Esther-Erzählung als Paradigma dieser Spielart von Exildichtung macht die Figur der immanenten Transzendenz explizit, in der nicht-jüdischen europäischen Tradition, soweit sie in Ovids Elegien ihr Urbild erkennt, blieb diese Figur verborgen, obwohl Ovids ›Exil-‹Dichtung viele Signale bereithält, daß die Exilexistenz des sprechenden Ich eine fiktive ist: in Rom, d. h. ›immanent, in einem Dasein im Zentrum der eigenen Kultur, wird das furchtbare Geschick eines Verbannt-Seins ans Ende der Welt, die ›Transzendenz‹ in einen kulturlosen Raum entworfen.¹²

3. In der jüdischen Tradition findet sich noch eine dritte Strategie, das Moment der Präsenz in der Re-Präsentation zu befestigen. Es ist das Bilden und Tradieren von Zeichen einer humanen Welt in der Perspektive ihrer ›Materialisierung, d. h. der geschichtlichen Verwirklichung des im Zeichen Vorgestellten. Die ›Verwirklichungs-‹Idee des Zionismus ist hier selbstverständlich zu nennen (›hagschamah, mit der Wurzel ›geschem‹: Realisierung, Materialisierung).¹³ Als ein geschichtsphilosophisch-materialistisches

¹⁰ Im Sinne von Kafkas Parabel »Von den Gleichnissen«, in: Franz Kafka: Die Erzählungen und andere ausgewählte Prosa. Hg. von Roger Hermes. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch-Verlag 1996 (Fischer-Taschenbuch; 13270), S. 463.

¹¹ Hierzu Elias J. Bickerman: *The God of the Maccabees. Studies on the Meaning and Origin of the Maccabean Revolt*. Leiden: Brill 1979 (Studies in Judaism in Late Antiquity; 32), insb. Vorwort) und E. Bickerman: *Four Strange Books of the Bible*. John, Daniel, Koheleth, Esther. New York: Schocken Books 1967.

¹² Die These, daß Ovid gar nicht im Exil gewesen sei, verdanke ich Heinz Hofmann: *Ovids Verbannung in seinen Gedichten* (unveröffentlichtes Vortragsmanuskript).

¹³ Zu den verschiedenen Orientierungen dieses Verwirklichungsgedankens: *The Zionist Idea. A Historical Analysis and Reader*. Ed. and with an Introduction and Biographical Notes by Arthur Hertzberg. 2. ed., Philadelphia, Jerusalem: Jewish Publication Society 1997.

Pendant dieses Verwirklichungsgedankens kann der Marxismus erkannt werden.¹⁴ Anna Seghers' Schreiben ist grundlegend diesem Weg der Verschränkung von Repräsentation und Präsenz verpflichtet. Es soll hier in den Blick gerückt werden, weil es diese Figur der Exilliteratur radikal befragt, in eine umfassende Krise führt, aus der ein Weg heraus entworfen wird in einer neuen literarischen Begründung von Autorschaft. Nebenbei stellt sich damit die Frage, wie weit das historisch-materialistische Geschichts- und Gesellschaftsverständnis, das Anna Seghers' Schreiben leitet sich gerade in seinem Akzentuieren des Verwirklichungsgedankens auch aus zionistischen Quellen speist. Anna Seghers ist in einer orthodoxen jüdischen Familie aufgewachsen,¹⁵ sowohl in diesem Umfeld als auch an ihrem Studienort Heidelberg¹⁶ wäre eine Auseinandersetzung mit Grundgedanken des Zionismus nicht ungewöhnlich. Bisher ist unerforscht, ob es konkrete Verbindungen zu zionistischen Gruppen gegeben hat, etwa während des Studiums, das Anna Seghers (Netty Reiling) bekanntlich mit einer Dissertation über *Jude und Judentum im Werk Rembrandts* (1924) abgeschlossen hat.

Abgesehen von all ihrer stofflichen und thematischen Vielfalt, auch den großen Schwankungen ihrer literarischen Qualität, zeigen Anna Seghers' Erzählungen und Romane eine erstaunliche strukturelle Gleichförmigkeit. Ein Geschehen wird aufgebaut, das nicht nur in der vorgestellten Welt, sondern ebenso im Akt des Erzählens ausgerichtet ist auf die Bildung eines Zeichens, in dem das Versprechen einer humanen Welt, gegen die gezeigte Wirklichkeit der Klassenkämpfe, positiv oder ex negativo gesetzt ist. Das Zeichen ist auf Verwirklichung des in ihm Vorgestellten hin gespannt, so muß das Erzählen diese Spannung ausmessen. Diese ist aber immer auch ein Effekt des Erzählens selbst; denn das Erzählen bestimmt durch die gewählten literarischen Verfahren, etwa eine spezifische Allegorese, nicht nur die Chance, daß das Zeichen wirklich werde, der literarische Bestimmungsakt ist vielmehr selbst schon ein Teil des Verwirklichungsgeschehens.

Eindringlich führt der erste Abschnitt der frühen Erzählung »Aufstand der Fischer von St. Barbara« (erschienen 1928), mit der Anna Seghers in der literarischen Öffentlichkeit bekannt wurde (im gleichen Jahr wurde ihr der Kleist-Preis zuerkannt) diese Struktur vor:

¹⁴ Eine Verbindung beider Konzepte zeigt z. B. das Schaffen Max Nordaus.

¹⁵ Hierzu Christiane Zehl Romero: *Anna Seghers. Eine Biographie 1900–1947*. Berlin: Aufbau 2000; Friedrich Schütz: *Die Familie Seghers-Reiling und das jüdische Mainz*. In: *Argonautenschiff. Jahrbuch der Anna-Seghers-Gesellschaft 2* (1993), S. 151–173; id., *Juden in Mainz*. Katalog zur Ausstellung der Stadt Mainz im Rathaus-Foyer, November 1978.

¹⁶ Über jüdische intellektuelle Kreise in Heidelberg s. z. B. Schollems *Autobiographie: Gersthum Schollem*. Von Berlin nach Jerusalem. Jugendgedenken. Erweiterte Fassung. Aus dem Hebr. von Michael Brocke und Andrea Schatz. Frankfurt a. M.: Jüdischer Verlag 1994, S. 79–83.

Der Aufstand der Fischer von St. Barbara endete mit der verspäteten Ausfahrt zu den Bedingungen der vergangenen vier Jahre. Man kann sagen, daß der Aufstand eigentlich schon zu Ende war, bevor Hull nach Port Sebastian eingeliefert wurde und Andreas auf der Flucht durch die Klippen umkam. Der Präfekt reiste ab, nachdem er in die Hauptstadt berichtet hatte, daß die Ruhe in der Bucht wiederhergestellt sei. St. Barbara sah jetzt wirklich aus, wie es jeden Sommer aussah. Aber längst, nachdem die Soldaten zurückgezogen, die Fischer auf der See waren, saß der Aufstand noch auf dem leeren, weißen, sommerlich kalten Marktplatz und dachte ruhig an die Seimigen, die er geboren, aufgezogen, gepflegt und behütet hatte für das, was für sie am besten war. (1, 7)¹⁷

Der Beginn nimmt das Ende vorweg. Ein Aufstand hat stattgefunden, aber die alten Verhältnisse bestehen fort. Den Repräsentanten der etablierten Macht stehen zwei Gruppen gegenüber: Zum einen Figuren, die mit Namen benannt werden, sie waren offenbar die ›Seele‹ des Aufstandes, als solche figurieren sie als Repräsentanten einer humaneren Welt, zum andern die Fischer, die den Aufstand gemacht haben. Das ›innerste Innere‹ der Fischer, so wird die Erzählung dann zeigen, wurde eins mit den revolutionären Repräsentanten (als Anwälten der Realisierung der Freiheitsidee), das ›innerste Innere‹ wurde in diesem Verschmelzungsakt zugleich erweckt und kenntlich, d. h. wahrnehmbar und somit körperlich:

Über den Tisch weg sahen die Frauen in den Augen ihrer Männer ganz unten etwas Neues, Festes, Dunkles, wie den Bodensatz in ausgeleerten Gefäßen. (1, 58)

Die Vereinigung des Innersten der Fischer mit den revolutionären Repräsentanten schuf aber nicht eine neue Wirklichkeit, vielmehr – unter dem Druck der siegreich gebliebenen alten Macht – ein Zeichen: die Allegorie des Aufstands, die der Erzähler auf den leeren Marktplatz projiziert. Bemerkenswert ist die Umkehrung der Vorstellung, die der Erzähler dabei vornimmt: der Aufstand ›dachte ruhig an die Seimigen, die er geboren, aufgezogen, gepflegt und behütet hatte für das, was für sie am besten war‹. Der Aufstand, der stattgefunden hat, bestand im Handeln der Figuren, so ist dieses die Ursache, ist der Aufstand als Allegorie das Produzierte; demgegenüber macht der Erzähler den Aufstand zum Produzierenden, d. h. zur Instanz, die etwas in die Wirklichkeit bringt, also verkörpert. Ein literarisches, wenn man will: rhetorisches Verfahren – metonymisches Vertauschen von Subjekt und Objekt in der Allegorese –, befestigt derart den Verwirklichungsgedanken. Nach solchen Befestigungen muß aber gesucht werden, soll die Aussage nicht zynisch sein, daß die in Subjektposition gerückte Allegorie das Beste für die Seimigen besorgt habe; denn dieses ›Beste‹ ist, folgt man der berichteten Handlung, ein gänzlich erfolgloser Kampf gewesen.

Das geschaffene Zeichen muß eine Gewähr seiner Verwirklichung mit sich führen. Das ist die eingangs genannte Frage nach Strategien, das Moment der

Präsenz in der Re-Präsentation zu sichern. Es ist ein textfremdes Argument, in diesem Zusammenhang auf die Biographie der Autorin zu rekurrieren, die 1928 Mitglied der kommunistischen Partei geworden war, also die marxistische Geschichtstheorie zu bemühen, die einen notwendigen Gang der Geschichte hin zur sozialistischen Revolution postuliert und so einem hierauf verweisenden Zeichen die ›letztendliche‹ Verkörperung garantiert. Zu fragen ist vielmehr nach den literarischen Strategien des Textes selbst. Die erste Antwort war, daß das geschaffene Zeichen, die Allegorie ›Aufstand‹, in unspringenden Vorstellungen sowohl als Produziertes als auch als Produzierendes entworfen wird. Dadurch wird Verwirklichung suggeriert, allerdings zirkulär, insofern das Ergebnis des Prozesses für diesen schon immer vorausgesetzt ist. In eben solch einem Zirkel zeigt sich aber auch die Kulturidee des Zionismus verstrickt. Im Begriff der Kultur sind die Vorstellungen von Aneignung, Bebauung und Verstetigung eines Raumes zentral, für das Judentum ist jedoch, seit der Zerstörung des Tempels, Raumlosigkeit kennzeichnend bzw. Bezug zu einem entzogenen Raum, den Gottesstaat, den der Messias begründen wird. So müssen die kulturellen Akte einerseits den Kulturraum erzeugen, in dessen Bebauung und Verstetigung sie sich andererseits doch erst als Akte der Kultur begründen. Das Ergebnis des kulturellen Aktes liegt diesem immer schon als Bedingung voraus.¹⁸

Anna Seghers' Texte entwerfen eine bemerkenswerte literarische Strategie, aus diesem Zirkel herauszukommen: das im Zeichen zur Debatte stehende Versprechen der Verwirklichung wird befestigt durch performative Verkörperung. Denn schon das Schaffen selbst des Zeichens – die Allegorisierung des leeren Marktplatzes zum Aufstand – ist Teil seiner Verwirklichung und bürgt entsprechend für diese, allerdings nicht in der vorgestellten Welt, sondern auf der Ebene des literarischen Diskurses. Wieder erfolgt dies in unspringenden Vorstellungen. Das Zeichen wird in der Wirklichkeit der dargestellten Welt situiert, dort bleibt es aber eine Setzung, bewahrt nur durch das Handeln der Fischer. Zugleich wird dieses Zeichen in der Wirklichkeit des literarischen Prozesses geschaffen, es fungiert auf beiden Ebenen, der Text vollzieht, wovon er spricht. Das gibt der Allegorisierung auf der einen Ebene (der ›histoire‹) Schlüssigkeit durch ihre Verwirklichung auf der anderen Ebene (des ›discours‹) und umgekehrt. Verwirklichung des Zeichens, das Moment der Präsenz in der Re-Präsentation, wird performativ befestigt als Verkörperung im literarischen Prozeß selbst, der die Semiosis zugleich vollzieht, die er darstellt. Der literarische Diskurs ist selbst schon ein Vorgang der Verkörperung. Diese an der Erzählung ›Aufstand der Fischer von St. Barbara‹ herausgearbeitete Struktur leistet noch in einem zweiten Zirkel eine Selbstbegründung (wenn man im beschriebenen Wechselweis von histoire und discours im Hinblick auf den Verwirklichungsgedanken den ersten Zirkel erkennt). Es ist der Zirkel,

¹⁷ Zitate aus den Werken von Anna Seghers werden, wenn nicht anders vermerkt, im Text nachgewiesen, wobei folgende Ausgabe zugrundegelegt wird: Anna Seghers, Werke in zehn Bänden, Darmstadt, Neuwied: Luchterhand 1977.

¹⁸ Hierzu Philipp Theisohn: Aus dem Nichts. Der Raum der Nation im jüdischen Kulturdenken zwischen Idealismus und Zionismus. In: Arche Noah. Die Idee der ›Kultur‹ im deutsch-jüdischen Diskurs. Hg. von Bernhard Greiner und Christoph Schmidt. Freiburg: Rombach 2002, S. 95–123.

daß der Text mit der erläuterten Struktur wiederholt und damit literarisch vollzieht, was die Autorschaft ›Anna Seghers‹ begründet hat.

›Anna Seghers‹ ist bekanntlich ein Pseudonym, das auf die historische Person Netty Radwany, geb. Reiling und deren umfangreiches literarisches Werk verweist. Der Name ›Anna Seghers‹ wurde aber nicht einfach als Verfassername unter einen Text gesetzt, er wird vielmehr in der ersten veröffentlichten Erzählung der Autorin begründet, d. i. die Erzählung »Die Toten auf der Insel Djial«, erschienen 1924 in der Weihnachtsausgabe der *Frankfurter Zeitung*. Die nachfolgenden Texte schreiben die in dieser Erzählung gesetzte Struktur in immer neuen Varianten aus, so ist dieser Text nicht nur Ursprungstext des Autorennamens, sondern diskursbegründend für die Autorschaft ›Anna Seghers‹. Die Erzählerin stellt in diesem Begründungstext der Autorschaft ›Anna Seghers‹ durch einen dem Protagonisten wie der Erzählerin gemeinsamen Familiennamen eine Verbindung zur Welt des Textes her. Der Protagonist trägt den Namen Jan Seghers, die Erzählung hat den Untertitel »Sage aus dem Holländischen, nacherzählt von Antje Seghers«. Ein Erzähler, der sich mit seinem Namen in einem Text artikuliert – z. B. in einer Autobiographie – verweist nie genau auf eine reale Person dieses Namens, sondern auf ein alter ego. Foucault spricht daher von der »Funktion Autor«, die den Bruch vollziehe zwischen fiktionalem Sprecher und wirklichem Schriftsteller.¹⁹ Dieser ›Bruch‹ wird im Ursprungstext der Autorschaft ›Anna Seghers‹ selbst zum Thema. Denn er entwirft eine Welt, in der die Relation zwischen Text und Leben nicht eine der Repräsentation ist, sondern der Metamorphose: von einem Text geschieht Verwandlung in Leben, Leben wird zugleich überführt in Text, soll dort stillgestellt werden. Der Protagonist Jan Seghers,²⁰ Pfarrer auf der Insel, ist aus einem Text – er führt seinen Besucher zu einem Grabstein, auf dem sein Name steht – ins Leben gelangt. Er habe, so berichtet er, nach seinem Tode Gott so lange bestrimt, bis dieser ihn in seiner alten Gestalt wieder ins Leben gelassen habe. Die »Wohltat«²¹ des Pfarrers aber besteht darin, Leben in Text/Schrift zu verwandeln. Er sorgt dafür, daß die an der Insel zersetzten und auf ihr begrabenen Seelen, die auch im Grab keine Ruhe geben (Hände aus dem Grab strecken, als Revenants wieder aufzutauchen), in ihren Gräbern zur Ruhe kommen. So setzt er die Opposition von Text (Schrift auf den Grabstei-

¹⁹ Michel Foucault: Was ist ein Autor? [Qu'est-ce qu'un auteur?]. In: M. Foucault: Schriften zur Literatur. Aus dem Frz. übersetzt von Karin von Hofler. Ungeletzte Ausgabe, Frankfurt a. M., Berlin, Wien: Ullstein 1979 (Ullstein-Buch; 35011: Ullstein-Materialien), S. 7–31.

²⁰ Anna Seghers: Die Toten auf der Insel Djial / Segen von Unirdischen. Berlin, Weimar: Aufbau 1985 (erster Wiederabdruck nach der Erstveröffentlichung von 1924 in: Blätter der Carl Zuckmayer-Gesellschaft 6 [1980], S. 223–226). In der Zeichnung des Pfarrers wird eine Durchlässigkeit auch zwischen transzendenter und immanenter Welt angezeigt: »Er hätte der Leibhaftige sein mögen, wenn er nicht gerade der Pfarrer von Djial gewesen wäre.« (Die Toten auf der Insel Djial, wie oben, S. 223)

²¹ Ebd., S. 223.

nen) und Leben endgültig durch (als Re-Präsentation ohne Präsenz). Ist er derart Instanz der Unterscheidung, so widerruft er diese aber zugleich durch sich selbst, da er sie ja durchbrochen hat. Diesen Widerruf spiegelt der Text noch einmal darin, daß die Handlung damit vorankommt, daß der Pfarrer einer Bibelstelle nachsinn, die wiederum von nichts anderem handelt als dem Übergang von Tod in Leben:

»Und es ging ein Brief an die Gemeinde von Laodicea« sagte er zum dritten Mal vor sich hin und schlug auf den Tisch, denn aus irgendeinem Grund sahen ihm diese Stellen besonders wohlklingend und eine Zierde des Neuen Testaments zu sein [...].²²

Der Satz spielt auf die Offenbarung des Johannes an (vgl. Off. 3,14), worin eine Stimme zu schreiben befiehlt, die sich mit den Worten einführt: »Ich war tot und siehe, ich bin lebendig von Ewigkeit zu Ewigkeit.« (Off. 1,18) Was der Text zu lesen gibt – u. a. soll der Gemeinde von Laodicea geschrieben werden: »Siehe, ich stehe vor der Tür und klopfe an. So jemand meine Stimme hören wird und die Tür auf tun, zu dem werde ich eingehen [...]« (Off. 3,20) – das ereignet sich dann sogleich in der Wirklichkeit des Pfarrers, allerdings gekappt um die Erlösungsperspektive: in die Stube des Pfarrers tritt ein aus dem Totenreich Wiedergekehrter, der von Pfarrer aber vergeblich eine Befestigung seiner Rückkehr aus dem Totenreich zu erzwingen sucht. Das Gelesene gewinnt so Körperlichkeit. Repräsentation wird ersetzt durch Verkörperung hier und jetzt des im Zeichen Vorgestellten wie umgekehrt die Verkörperung das vom Zeichen Repräsentierte bewahrheitet als ein Wechselweis von vorstehendem Sagen und Performanz des Sagens. Die Autorschaft ›Anna Seghers‹ ist Effekt dieses Wechselspiels, zugleich vollzieht sie es aber schon in diesem Begründungstext und wiederholt sie dieses dann in jedem ihrer weiteren Texte. Denn alle diese Texte sind gespannt auf den Aufbau eines leitenden Zeichens hin, für das Präsenz in der Repräsentation performativ befestigt wird: Verwirklichung als Verkörperung im literarischen Akt selbst. Der Zirkel des Wechselweises von Präsenz und Repräsentation in der Zeichenbildung – daß das Zeichen, das die Texte jeweils schaffen, Effekt der erzählten Handlung ist (am ersten Beispiel: die Allegorie »Aufstand« als ein Produziertes), daß dieses Zeichen zugleich aber die treibende Kraft der Handlung ist (die Allegorie »Aufstand« als das Produzierte) – diesen Zirkel versuchen die Texte aufzubrechen, indem sie ihn in einem zweiten Wechselweis spiegeln, bei dem die beiden Glieder nun aber auf systematisch verschiedenen Ebenen situiert sind (in der vorgestellten Welt und in der diskursiven Wirklichkeit des Erzählens). Im Prinzip wiederholt sich aber auch hier nur der Zirkel und dann noch ein weiteres Mal, insofern jeder Text mit diesen zirkulären Verfahren die Struktur des Ursprungstextes der Autorschaft wiederholt und fort schreibt. Die Spiegelungen verstärken die Suggestion des Wirklich-Werdens des Zeichens durch immer neue performative Verkörperungen.

²² Ebd., S. 224.

Die Texte der Autorschaft ›Anna Seghers‹ folgen dieser Struktur. In ihr ist die konstitutive Aufgabe von Exilliteratur, ein paradoxes Verschränken von Entzug und Vergegenwärtigung semiologisch, als Aufgabe, das Moment der Präsenz in der Re-Präsentation zu befestigen, scharf herauspräpariert und mit der Strategie der literarischen Performanz beantwortet. Entsprechend zeigt dieses Schreiben keinen systematischen, sondern allenfalls einen graduellen Wandel seiner Grunddisposition, wenn für die Autorin und ihre literarische Öffentlichkeit das Exil real wird. Eines der erfolgreichsten literarischen Werke der deutschen Exilliteratur (›Erfolg‹ am Kriterium der Verbreitung gemessen), Anna Seghers' Roman *Das siebte Kreuz* (geschrieben 1938/39, erschienen 1942) zeigt die genannte Grundstruktur überaus sinnfällig.

Repräsentant einer humaneren Welt ist in diesem Roman ein Antifaschist, einer von sieben Flüchtlingen aus einem KZ, für die die Kreuze schon stehen, an die man sie schlagen wird, sobald sie aufgegriffen sind. Die Flucht des Protagonisten bleibt aber erfolgreich und mithin sein Kreuz leer, weil er immer wieder Menschen trifft, die ihm unter größten Gefahren helfen, wobei sich diesen Menschen durch ihre Hilfe für den Flüchtling ihr verschüttetes oder verhärtetes Inneres neu belebt:

Wir fühlten alle, wie tief und furchtbar die äußeren Mächte in den Menschen hineingreifen können, bis in sein Innerstes, aber wir fühlten auch, daß es im Innersten etwas gab, was unangreifbar war und unverletzbar. (III, 288)

Das Zeichen, das in diesem Roman gebildet wird, das leer bleibende Kreuz, ist auch hier zirkulär begründet. Es ist Effekt des Handelns der Personen, zugleich bringt es als Bereitschaft zum Opfer für andere die Handlung voran; so ist das Bewirkte ein Bewirkendes. Und wieder wird die Verweiskraft des Zeichens performativ befestigt; denn es wird nicht nur in der vorgestellten Welt, sondern ebenso in der Wirklichkeit des literarischen Prozesses geschaffen, auf dieser Ebene erweist es sich allerdings als widersprüchlich. In der vorgestellten Welt ergibt sich aus der Handlung zwingend, daß das Zeichen seine Verweiskraft daraus gewinnt, daß das Kreuz leer bleibt. In der Wirklichkeit des literarischen Prozesses, d. h. für den Leser, ist die Bildung solch eines Zeichens jedoch paradox. Zum einen wird mit ihm das zentrale christliche Zeichen zitiert, so steht das Erlösungswort, auf das dieses verweist, für die Verwirklichung des vom Roman im Zeichen Vorgestellten ein. Zum andern ist am christlichen Zeichen aber eine Negation vorgenommen; denn das Kreuz bleibt leer. Das Versprechen, daß das Zeichen wirklich werde – im ersten Schritt als Verkörperung im literarischen Prozeß –, ist derart daran geknüpft, daß am Zeichen der Körper gerade ausgespart wird. Ein analoger Wandel der erläuterten Grundstruktur der Autorschaft ›Anna Seghers‹ läßt sich an all ihren Texten des Exils erkennen: am jeweils geschaffenen Zeichen wird eine Negativierung vorgenommen, während sich an der Strategie nichts ändert, das Versprechen der Verwirklichung des Zeichens performativ zu befestigen. Im Roman *Transit* (geschrieben 1940/43, erschienen in spanischer und englischer Übersetzung

1944, deutsch 1948) ist die Negativierung am Zeichen so weit fortgeschritten, daß die Grundfigur dieses Schreibens, ihre Semiosis, in Frage steht. Im radikalen Zu-Ende-Schreiben seines eigenen Prinzips, also seiner Selbstaufhebung, ist dieser Text einmalig im Corpus der Autorschaft ›Anna Seghers'‹.²³

Der Roman entwirft zwei Repräsentanten einer humaneren Welt: einen verstorbenen Dichter und eine französische Familie. Letztere hat den einen der Protagonisten, einen deutschen Emigranten, aufgenommen und ihm damit erstmals eine Erfahrung von ›Heimat‹ vermittelt. Mit diesen Repräsentanten einer humaneren Welt verschnitzelt das neu erweckte Innere der beiden Protagonisten des Romans. Das ist zum einen Marie, die Frau des Dichters, die diesen im Stich gelassen hat, ihn jetzt sucht, von seinem Tod nicht wissend. Sie verzichtet darauf, ihre Liebe zum anderen Protagonisten des Romans zu leben, um statt dessen dem toten Dichter die Treue zu halten, ihn in immer neuen Exilländern zu suchen, wissend: »Sobald ich suche, weiß ich es, es gibt den Mann. Solange ich suche, weiß ich, ich kann ihn noch finden.« (IV, 152) Der Protagonist und fiktive Erzähler verzichtet reziprok auf seine Liebe zu Marie, obwohl ihm nach vielen Wirren wunderbarer Weise die Möglichkeit offenstünde, mit ihr nach Amerika zu emigrieren. Er wird statt dessen eins mit dem Volk, das ihm Zuflucht gewährt hat:

Was sie trifft, wird auch mich treffen. Die Nazis werden mich keinesfalls mehr als ihren Landsmann erkennen. Ich will jetzt Gutes und Böses hier mit meinen Leuten teilen [...]. (IV, 186)

›Transit‹ ist am Ort der Handlung, dem Fluchort Marseille, das magische Papier, dem alle die Emigranten nachlagen, weil es Flucht ermöglicht. Es beinhaltet aber nicht rettende Ankunft in einem anderen Land, sondern, einen Raum zu passieren, ohne sich mit ihm zu verbinden. So steht es für das Transitorische, d. i. Bindungslosigkeit, Einander-im-Stich-lassen. Hiergegen errichten die beiden Protagonisten mit den Bindungen, die sie zu leben beschließen, Zeichen des Nicht-Transitorischen (vgl. IV, 113). Der Roman bildet in seiner diskursiven Wirklichkeit dieses Zeichen, befestigt es damit performativ, um es dabei zugleich aber grundlegend zu negieren. Denn sein Gehalt ist entleert. Die ›Bindung‹ ist im Falle Maries ein Wahn – sie weiß nicht, daß der gesuchte Dichter tot ist, so überantwortet sie sich einer toten Liebe –, im Falle des Ich-Erzählers wird der Preis der Zeichenbildung ausdrücklich benannt: Leere des Herzens:

²³ Andere Traumata in der persönlichen und zeitgeschichtlichen Erfahrung der Autorin, die diese Krise des Schreibens veranlaßt haben mögen, lassen sich genügend aufzählen: der Beginn des Krieges, Deportation und Flucht in das nicht besetzte Südfrankreich, dann über Marseille nach Mexiko; zuvor: der Hitler-Stalin-Pakt, d. h. das Bündnis des bekämpften Faschismus mit dem Sozialismus stalinistischer Prägung, der für die engagierte Kommunistin Bürgereiner humaneren Welt war.

Mein Herz, als ob es noch nicht die Leere verstanden hätte, die ihm von nun ab beschieden war, fuhr fort, zu warten. Es wartete immer noch weiter, Marie könnte zurückerkehren. Nicht jene, die ich zuletzt gekannt hatte, an einen Toten geknüpft, und nur an ihn, sondern jene, die damals zum erstemal der Mistral zu mir hereinwehte, mit einem jähen und unverständlichen Glück mein junges Leben bedrohend. (IV, 183)

Am Zeichen ist der Gehalt des Gestorbenen-Seins herausgearbeitet, so ist es weniger Gegenentwurf als ›Fluchtpunkt (Perspektivpunkt) von ›Transit‹, der alle meine Bindungslosigkeit. Das Zeichen mag noch tradiert werden, aber es tradiert nichts mehr, mit einem Vers Celans zu sprechen: »Es steht das Nichts in der Mandel.«²⁴ Hier kommt die Semiosis der Autorschaft ›Anna Seghers‹ ›Benjamins Bezug zur jüdischen Tradition als der Grundlage seiner Auffassung von Sprache und Schrift, sehr nahe: die Wahrheit preiszugeben, um an der Tradierbarkeit festzuhalten.²⁵ Aber Seghers' Texte öffnen sich dabei nicht einer ›Antinomie des Allegorischen‹ im Sinne Benjamins, daß jedes der ›gleichgültig‹ gewordenen Zeichen zum Ort einer messianischen Erfüllung werden kann.²⁶

Die Grundstruktur der Autorschaft ›Anna Seghers'‹, ihre Semiosis und ihr Befestigen des Verwirklichungsversprechens der geschaffenen Zeichen, ist ›zu Ende geschrieben‹. So verlangt ein Weiterschreiben einen neuen Begründungstext. Und eben dies leistet die Erzählung, die nach *Transit* geschrieben wurde: »Der Ausflug der toten Mädchen« (geschrieben 1943/44).²⁷ Notwendig muß die Erzählung hierfür hinter den Akt zurückgehen, da die Autorschaft ›Anna Seghers'‹ aus einem Text entstanden war. Die Ich-Erzählerin dieses neuen Begründungstextes von Autorschaft imaginiert, daß sie bei ihrem Namen gerufen werde, der Name, den sie dann nennt, mit dem sie sich mithin neu anruft, ist nun aber der reale Mädchename der Autorin (Netty). So muß der Text autobiographisch werden; es ist der einzige autobiographische Text dieser Autorschaft:

»Netty!« Mit diesem Namen hatte mich seit der Schulzeit niemand mehr gerufen. Ich hatte gelernt, auf alle die guten und bösen Namen zu hören, mit denen mich Freunde und Feinde zu rufen pflegten, die Namen, die man mir in vielen Jahren in Straßen, Versammlungen, Festen, nächtlichen Zimmern, Polizeiverhören, Buchertiteln, Zeitungsberichten, Protokollen und Pässen beigelegt hatte. Ich hatte sogar, als

²⁴ Paul Celan: Mandorla. In: Paul Celan: Gedichte in zwei Bänden. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977, Bd 1, S. 244.

²⁵ Vgl. Benjamin an Scholem 12. Juni 1938. In: Benjamin über Kafka. Texte, Briefzeugnisse, Aufzeichnungen. Hg. von Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt: Suhrkamp 1981 Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 341), S. 61–110, hier S. 87.

²⁶ Vgl. Benjamin, Ursprung des deutschen Trauerspiels (Ann. 5), S. 350.

²⁷ Auch dieser Text ist, wie *Transit*, mit traumatischen Erfahrungen der Autorin eng verbunden: die Nachricht vom Tod der Mutter in einem KZ, ein schwerer Verkehrsunfall im Juni 1943, langsame Rückkehr des Bewußtseins aus einem vierägigen Koma, Rückkehr des Lebenswillens im Willen, zu schreiben – so die Charakterisierung von Christa Wolf: »Der Ausflug der toten Mädchen beschreibt nicht die Entscheidung, zu leben, er ist diese Entscheidung, er schildert nicht, sondern ist Gene-sung« (Christa Wolf, Nachwort zur Ausgabe der Werke in 10 Bänden [Ann. 17], Bd X, S. 207–223, hier S. 216)

ich krank und besinnungslos lag, manchmal auf jenen alten, frühen Namen gehofft, doch der Name blieb verloren, von dem ich in Selbsttäuschung glaube, er könnte mich wieder gesund machen, jung, lustig, bereit zu dem alten Leben mit den alten Gefährten, das unwiederbringlich verloren war. (IX, 136)

Im fernen Mexiko als Ort der Rahmenhandlung wiederholt die Ich-Erzählerin halluzinatorisch einen Schulausflug ihrer Mädchenklasse und spiegelt die damaligen Mitschülerinnen, ihre innige Verbundenheit, mit ihren späteren Handlungen und Schicksalen (Unmenschlichkeiten, tödliche Verleugnungen und Verwünschungen, die einige der Mädchen in der faschistischen Zeit anderen ehemaligen Mitschülerinnen antun werden). Die Ich-Erzählerin ist »am äußersten westlichen Punkt« angelangt, »an den [sic] jemals auf Erden geraten war« (IX, 135), es ist das Reich des Todes. Aus ihm geschieht eine Rückkehr im Zeichen von ›Heimat‹. Auf die Bildung dieses Zeichens ist der Text ausgerichtet. Die Disposition, in der nach der semiotischen ›Regel‹ von Anna Seghers' Texten das leitende Zeichen entsteht, wird entworfen, hier als die Verbundenheit der Schulumädchen, deren Inneres erweckt worden ist in der Verbindung mit einem Repräsentanten einer humanen Welt. Als solcher fungiert hier der Geliebte einer der Schulumädchen, in dessen Gesicht die Erzählerin »die Spur von Gerechtigkeit und Rechtheit« eingeschrieben erkennt:

Er hätte wahrscheinlich dem zarten schönen Gesicht seiner Frau Marianne nach und nach einen solchen Zug von Rechtheit, von gemeinsam geachteter Menschenwürde eingeprägt, der sie dann verhindert hätte, ihre Schulfreundin zu verleugnen. (IX, 144)

Die Erzählung kulminiert in der Bildung des Zeichens ›Heimat‹, das sich ver-sinnlicht in der Umarmung der drei Schulfreundinnen, die stellvertretend steht für eine umfassende Verbundenheit:

Marianne und Leni und ich, wir hatten alle drei unsere Arme in einander verschränkt in einer Verbundenheit, die einfach zu der großen Verbundenheit alles Irdischen unter der Sonne gehörte. Marianne hatte noch immer den Kopf an Lenis Kopf gelehnt. Wie konnte dann später ein Betrug, ein Wahn, in ihre Gedanken eindringen, daß sie und ihr Mann allein die Liebe zu diesem Land gepachtet hätten und deshalb mit gutem Recht das Mädchen, an das sie sich jetzt lehnte, verachteten und anzeigten. Nie hat uns jemand, als noch Zeit dazu war, an diese gemeinsame Fahrt erinnert. Wie viele Aufsätze auch noch geschrieben wurden über die Heimat und die Geschichte der Heimat und die Liebe zur Heimat, nie wurde erwähnt, daß vornehmlich unser Schwarm aneinandergelehnter Mädchen, stromaufwärts im schrägen Nachmittagslicht, zur Heimat gehörte. (IX, 149)

Aber das Zeichen wurde in der Zeit, in der es seine Wirkung hätte entfalten können und sollen, d. h. in der vorgestellten Welt, nicht gebildet. Die Erzählerin bildet es jetzt, im Schreibakt, in der Wirklichkeit des literarischen Prozesses, das aber heißt im Horizont eines unwiderufflichen ›zu spät‹. Der Text bildet sein Zeichen nur negativ: indem er festhält, daß es nicht gebildet worden ist. Wieder erinnert das an Benjamin, an den Schlusssatz seines *Wahlverwandtschaften*-Essays: »Nur um der Hoffnungslosen willen ist uns die Hoffnung

gegeben.«²⁸ Die Erzählung endet mit dem Auftrag des Schreibens. Die jüdische Lehrerin trägt der Ich-Erzählerin auf, den Schlußflug sorgfältig zu beschreiben. Dieser Auftrag wird nicht in der vorgestellten Welt ausgeführt, sondern in der Wirklichkeit hier und jetzt des Schreibens der Erzählung. Kann man in dieser Begründungstext einer neuen oder wiederhergestellten Autorschaft erkennen, so ist diese derart im Raum negativer Ästhetik situiert. Diese Negativität hat Anna Seghers – von einigen Ausnahmen abgesehen – unter dem Positivierungsdruck des Sozialistischen Realismus nicht durchgehalten.²⁹ Aus der Exilliteratur, aus der hier für diese geltend gemachten konstitutiven Dialektik von Vergewaltigung und Entzug, hat sie sich damit verabschiedet.

²⁸ Walter Benjamin: Goethes Wahlverwandtschaften. In: Benjamin, Gesammelte Schriften (Ann. 5), Bd II/1, S. 123–201, hier S. 201.

²⁹ Zu Anna Seghers' Konzepten des Schreibens nach der Rückkehr nach Deutschland: Bernhard Greiner: »Kolonien liebt, und tapfer Vergessen der Geist«. Anna Seghers' zyklisches Erzählen. In: Argonautenschiff. Jahrbuch der Anna-Seghers-Gesellschaft 3 (1994), S. 155–171.

Rochelle Tobias

The Homecoming of a Word: Mystical Language Philosophy in Celan's »Mit allen Gedanken«

»Wegebeizt vom / Strahlenwind deiner Sprache« (Etched away / by the searing wind of your language)¹ are the opening words of one of Celan's more famous texts in which language is compared to a wind which etches, burns and corrodes. At first glance, this searing and possibly radioactive language would appear to be German, Celan's native or mother tongue as well as the language of his mother's murderers, as is often noted in Celan scholarship.² And yet even in these opening lines the poem questions whether language is ever native to anyone through an indirect reference to Kabbalist philosophy, which posits that language originates in a breath of God. In this paper, I will consider Celan's poem »With all my thoughts« which alludes in several key places to Scholem's account of medieval Jewish mysticism, in particular the doctrine of the Sefiroth. The spoken word, according to this doctrine, is exiled from the start; it is »spit out« – »hinausgespien« – (I,271) or exhaled by an otherwise inaccessible God. And once released, it is divided into countless other terms, a volcanic »word heap« (II,29), as Celan puts it in another poem. Even in its distance from its source, however, the spoken word is at home. It is at home in the world, because the world itself derives from God's unpronounceable name, as I will explain in what follows.

* * *

Mit allen Gedanken ging ich
hinaus aus der Welt: da warst du,
du meine Leise, du meine Offne, und –
du empfangst uns.

¹ Paul Celan: Wegebeizt. In: P. Celan: Gesammelte Werke in fünf Bänden. Hg. von Beda Allemann und Stefan Reichert in Zusammenarbeit mit Rolf Bücher. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986, Vol. II, p. 31 (my translation). All references to Celan's work are to this edition unless otherwise noted.

² See for instance Theo Buck's study *Muttersprache, Mördersprache* (Aachen: Rimbaud, 1993). The association between Celan's native language and the language of the Holocaust has also become one of the premises of trauma theory criticism which posit that Celan wrote poetry in an idiom in which unspeakable crimes are themselves embedded as something unspeakable, something which has yet to be consigned to the past. See in this regard Ulrich Baer: Remnants of Song. Trauma and the Experience of Modernity in Charles Baudelaire and Paul Celan. Stanford: Stanford University Press 2000.