

Een oefening in hermeneutisch interpreteren. Paul Celan: Psalm

door

J. DE VOS

Als „interpreteren” moet betekenen: teksten éénduidig op een welbepaalde betekenis vastleggen, dan is vrijwel geen enkel gedicht van Paul Celan vatbaar voor interpretatie. Polysemie en ambivalentie zijn nu eenmaal — daarover is men het verregaand eens — basisprincipes van zijn poëzie en zijn poëtica. Slechts hoogst zelden stellen woordbestand en compositie van een gedicht de lezer in staat een éénduidige lectuur te realiseren. Elke interpretatie, elke poging tot interpretatie, zal noodzakelijkerwijze met hiaten en vragen blijven zitten, zal de „zin-geving”, de betekenis-toekenning als een hoogst twijfelachtige onderneming ervaren. Ook gedichten uit de vroege periode, die toegankelijker lijken, stellen nog steeds hoge hermeneutische eisen. Men moet vaststellen, dat bestaande interpretaties, zelfs als zij van uitzonderlijk hoog niveau zijn, er niet altijd in slagen om dit ingewikkelde vlechtwerk van allusies en suggesties, van neologismen en ellipsen te ontwarren, zonder daarbij op contradicties te stoten¹.

Wie bij het doornemen van de Celan-literatuur bij herhaling dit fenomeen moet registreren, zal dus best — als hij toch zo stoutmoedig wil zijn een Celangedicht te interpreteren — uiterste voorzichtigheid en behoedzaamheid aan de dag leggen. Daarom moet wat hier volgt fundamenteel als slechts één mogelijke lectuur begrepen worden, een lectuur die zich weliswaar beroept op bindende hermeneutische premissen (de principes van coherentie, consequentie en plausibiliteit), maar zich desondanks geenszins wil aanmatigen het alleenrecht op „juistheid” in huis te hebben². Overigens: juistheid is sowieso een twijfelachtig criterium bij het analyseren van moderne poëzie.

1. Ik denk hier bijvoorbeeld aan Peter SZONDI interpretatie van Celans lange gedicht „Einführung” uit de bundel *Sprachgitter*: „Durch die Enge geführt. Versuch über die Verständlichkeit des modernen Gedichts”, in: Peter SZONDI, *Schriften*. Hrsg. von Jean Bollack (Frankfurt a.M., 1978), 345-389.

2. De hier aangehaalde principes leunen voor een stuk aan bij de uiteenzetting van Uwe Japp, *Hermeneutik. Der theoretische Diskurs, die Literatur und die Konstruktion ihres Zusammenhanges in den philologischen Wissenschaften* (München, 1977), p. 65-74, zonder er in opzet en uitwerking volledig met samen te vallen.

Voor wie de recentste ontwikkelingen in de literatuurwetenschap op de voet volgt, kan deze „methode” wat oubollig en achterhaald aandoen; dat bezwaar tracht ze goed te maken door de verworven inzichten en gissingen op een overzichtelijke en begrijpelijke wijze vorm te geven. Tegelijk streeft ze ernaar om in het communicatieproces tussen dichter en lezer via de tekst het proportioneel aandeel van de drie betrokken instanties in balans houden. Met het oog daarop mag het dan ook geen verwondering wekken dat zowel tekstinterne als tekstexterne elementen de analyse zullen ondersteunen: (subjectieve) intuïtieve en gereflecteerde associaties worden aan feitelijke (objectieve) data getoetst.

De methodische basis van het hier aangewende analysemodel gaat terug op het onderzoeksschema van de empirische wetenschappen, maar dan wel „hermeneutisch” bijgestuurd. Ook dit zou als reactionaire provocatie uitgelegd kunnen worden: werd immers de discussie over de „wetenschappelijkheid” van interpretaties in ons taalgebied al niet in de jaren zeventig gevoerd en beslecht?³ De recuperatie van dit empirisch model heeft dan ook niet de functie om als het ware door een cosmetische ingreep de interpretatie vlug het cachet van wetenschappelijkheid op te kleven, maar eerder het tekstonderzoek in een wat gestructureerder kader te plaatsen, het meer bewust en gereflecteerd te laten verlopen.

Het empirische onderzoeksschema schrijft een observatiefase voor, waarin het object van onderzoek, hier de tekst, op relevante, haast feitelijk-empirische gegevens wordt afgetast. Vervolgens worden deze gegevens verzameld, in een (hun) structuur ondergebracht en op hun onderlinge coherentie getoetst. In de praktijk komt hiervoor bij voorkeur een structuuranalyse in aanmerking; ik denk aan een moderne, structuralistische variante van Schleiermachers „grammatische Auslegung”⁴. Naar het voorbeeld van de modelanalyse die Jakobson en Lévi-Strauss van Baudelaires „Les Chats” opstelden, zal vooral aandacht geschonken worden aan recurrentie, isotopie, contrast, analogie en variatie van de semantische bestanddelen, en aan het samenspel met syntactische en fonische componenten van de tekst. Bovendien moeten we ook oog hebben voor de „semantisering” van typografische fenomenen (witruimte, regelverdeling, e.d.m.).

3. Ik verwijs hier naar de betogen van J.J.A. MOOIJ („Over de methodologie van het interpreteren van literaire werken” in: Bronzwaer / Fokkema / Kunne-Ibsch (red.), *Tekstboek Algemene Literatuurwetenschap. Moderne ontwikkelingen in de literatuurwetenschap geïllustreerd in een bloemlezing uit Nederlandse en buitenlandse publikaties* (Baarn, 1977), p. 28) en H. VERDAASDONK („Vormen van literatuurwetenschap” in: *De Revisor* 1, 1974, nr. 7 en 8, en 2, 1975, nr. 1 en 2).

4. Over Schleiermachers hermeneutisch interpretatiemodel en de toepassing daarvan op een „modern” tekstbegrip informeren Peter SZONDI, *Einführung in die literarische Hermeneutik* (Frankfurt a.M., 1975), p. 172-191, en Manfred FRANK in zijn inleiding tot F.D.E. Schleiermacher, *Hermeneutik und Kritik* (Frankfurt a.M., 1977), p. 39 v.

In een tweede fase (de inductie- en deductiefase) worden uit het geheel van de verzamelde en geordende gegevens hypothesen opgesteld. Toegepast op de literaire analyse betekent dat: het uitproberen van voorzichtige aanzetten tot interpretatie, door ze zo zinvol mogelijk op elkaar en op de hele tekst af te stemmen. De mate waarin daaruit een min of meer stringente consistentie resulteert, is indicatief voor de slaagkansen om de coherentie van de tekst te (re)construeren⁵. Bijzondere aandacht zal gaan naar de verificatiemogelijkheid van de thesen: elke stap vraagt om controle, nodigt tot een klein gewetensonderzoek uit: zitten we nog op dezelfde golfengte met tekst en dichter? Dat wil zeggen: bevestigen tekstinterne en tekstexterne „feiten” onze voorstellingen?⁶ Of nog anders, „hermeneutisch” geformuleerd, met een allusie op de beruchte cirkel: bevestigt het „Einzelne” het „Ganze” — en omgekeerd? Behouden de thesen ook na elke kritische reflectie een dwingende plausibiliteit?

Tenslotte zal de interpretatie — hier ook begrepen als een zo overtuigend mogelijk geformuleerde articulatie van het tekstverstaan — zich net als een „wetenschappelijke” hypothese aan een kritische evaluatie dienen te onderwerpen. Die kan tot stand komen in een intersubjectieve discussie, waarin de onderzoeksresultaten gecontroleerd, getoetst, vervolledigd en — indien nodig — gecorrigeerd worden. Pas dan beantwoordt de interpretatie (of de poging daartoe) aan de voorstelling die Schleiermacher daarvan had: een oneindig proces, een principieel open onderneming, die ruimte laat voor nieuwe inzichten en vraagstellingen.

* * *

PSALM

Niemand knetet uns wieder aus Erde und Lehm,
niemand bespricht unsern Staub.
Niemand.

Gelobt seist du, Niemand.
Dir zulieb wollen
wir blühen.
Dir entgegen.
Ein Nichts
waren wir, sind wir, werden
wir bleiben, blühend:
die Nichts-, die
Niemandrose.

5. Voor dit aspect verwijs ik naar Uwe JAPP, *Hermeneutik*, p. 69.

6. Deze fase komt in de buurt van wat Schleiermacher als „psychologische Auslegung” begrepen heeft: ze richt zich op de individuele „stijl” van de auteur, zoals die in de tekst tot uitdrukking komt. In een moderne toepassing kan de analyse hiervoor terugrijpen op biografische en poetologische documenten: brieven, dagboeken, manifesten en stellingnamen leveren vaak zeer verhelderende gegevens over leven, denken en schrijven van de behandelde auteur.

Mit
 dem Griffel seelenhell,
 dem Staubfaden himmelswüst,
 der Krone rot
 vom Purpurwort, das wir sangen
 über, o über
 dem Dorn.

Een structuuranalyse van Celans gedicht „Psalm” is bijzonder vruchtbaar⁷. Alleen al een descriptieve parafrase van de vier strofen legt structuurprincipes bloot en markeert belangrijke isotopieën. Meeten word je intuïtief tot associëren aangespoord en krijg je, tenminste voor een ogenblik, de indruk dat je het gedicht begrijpt. Dan echter stoot je op die zonderlinge combinaties, waardoor wat vertrouwd leek nu opeens bevremdt, en het verwachtingspatroon wordt opgeblazen. Precies daar ligt het punt waar de voorlopige inventarisatie ophoudt, moet ophouden, en waar het behoedzame tasten begint, het struikelend voort-gaan in de vlakke van de tekst, het exploreren van onontgonnen terrein⁸.

In de eerste strofe, die drie regels telt, krijgt „Niemand” door de drievoudige herhaling en de geprononcerde beginpositie een zwaar accent; met name het laatste „Niemand”, dit elliptische blokwoord, trekt alle aandacht op zich. Dit drie maal opgeroepen subject krijgt nu een soort antagonist tegenover zich, een „Wir” („uns” - „unsern”). En er is nog een andere triadische combinatie: „Erde”, „Lehm” en „Staub”, een combinatie die duidelijk alludeert op de Bijbelboeken Genesis (1 Mos. 2, 7; 1 Mos. 18, 27), Hiob (10, 9; 30, 19; 34, 15), Psalmen (90, 3) en Prediker (3, 20), en daar verschijnt in een context waarin sprake is over het ontstaan en de ondergang van de mens. De eerste strofe lijkt dus ruwweg de drie noodzakelijke instanties van de schepping (of beter nog: van een scheppingsproces) samen te brengen: de schepper („Niemand”), het schepsel („uns” — wie dat ook mag zijn) en de „grondstoffen” („Erde”, „Lehm”, „Staub”). Bevreemdend en vervreemdend — zo moet deze bijbelreminiscentie wel overkomen, niet slechts door dit „Niemand”, dat als goddelijke instantie fungeert, maar ook door het „wieder”, alsof hier een tweede, nieuwe schepping wordt overwogen.

7. Bewust vermijd ik de term „structuralistische analyse”, omdat die zou kunnen suggereren dat hier het model van Jakobson en Lévi-Strauss exhaustief en consequent wordt nagevolgd. Dat is niet het geval.

8. Zo, als „Vor-Gehen” in het „Text-Gelände”, ensceeneert Peter SZONDI zijn indrukwekkende interpretatie van Celans „Engführung” (vgl. noot 1). Voor een kritische bespreking van enkele „Psalm”-interpretaties verwijs ik naar Gerhard BUHR, *Celans Poetik* (Göttingen, 1976), p. 200 v.

Met een aanspreking, de enige in het gedicht, dat toch als een „Psalm” was aangekondigd, zet de tweede strofe in. De indruk wordt gewekt dat een lofzang wordt aangeheven. Net zoals in de eerste strofe verraadt de typografische „setting” een triasstructuur, die echter wel wat van haar rechtlijnigheid en consequentie heeft verloren, nu in de strakke hiërarchie rond het drievoudige „Niemand” (dat hier in het pronomen „Dir” gerecupereerd wordt) het „wir” binnengedrongen is („Dir” - „wir” - „Dir”). Overigens zet de tweede strofe het beeldencomplex van de eerste onverkort en consequent verder, zoals blijkt uit de isotopie rond „Erde”, die via het voor de hand liggende associatieveld van „vruchtbaarheid, groei” nu in „blühn” een natuurlijk verlengstuk vindt. Verwonderlijk is zeker die geïsoleerde, afgezonderde positie van „entgegen”. Is dit een typografisch truukje om dit aparte woord uit het kader te laten springen? Was het de bedoeling een signaalwoord in te voeren, waarvan de betekenis met ambivalentie is omkleed? „Entgegen” suggereert op de eerste plaats natuurlijk een opwaartse beweging, maar dit voorzetsel kan ook „tegen”, „in strijd met” betekenen.

De derde strofe stelt een analogie op tussen de onbepaalde voor-naamwoorden „Niemand” (verwijzend naar een persoon) en „Nichts” (verwijzend naar een zaak). Die analogie culmineert in de centrale uitspraak van het gedicht: „die Nichts-, die / Niemandsrose”⁹. Onveranderd blijft de trias het structuurprincipe van het gedicht, al richt ze zich nu wel uitsluitend op het „wir”, dat zich zelf definieert, in een allesomvattende, tijdloze versmelting van verleden, heden en toekomst, een eeuwige zijnstoestand, die precies in die enigmatische dubbele „naam van de roos” geacteerd wordt. Hier ligt werkelijk het culminatiepunt van het gedicht, niet alleen omwille van de zich hier voltooiende „Erde”-isotopie, maar evenzeer omdat dit neologisme — dat we het ideologische centrum zouden kunnen noemen van een door assonantie en alliteratie ook stilistisch bijzonder rijke strofe — in compact-geconcentreerde vorm tot uitdrukking brengt hoe zich vanuit louter negatieve premissen een creatief proces ontwikkelt. De roos bloeit uit het Niets; iets is, bestaat, vanuit het niets; het wordt slechts ex negativo, ex nihilo bepaald. Of nog: er wordt een negatieve existentie opgeroepen, een niet-zijn van bij het begin en voor altijd.

In het verlengde van die metaforisch ingekleurde zelfdefinitie ligt de vierde strofe — en opnieuw domineert een triadisch opbouwprin-

9. „Die Niemandsrose” is overigens de titel van de bundel waarin ook het gedicht „Psalm” opgenomen is. Ik citeer de tekst naar de uitgave: *Paul Celan. Gesammelte Werke in fünf Bänden. Erster Band. Gedichte I.* Hrsg. von Beda Allemann und Stephan Reichert unter Mitwirkung von Rudolf Bücher (Frankfurt a.M., 1983), p. 225.

cipe („Griffel” - „Staubfaden” - „Krone”). Dezelfde systematiek en consequentie vinden we ook terug in het typografisch-syntactisch schema, volgens hetwelk telkens een bepaald lidwoord (in de datief) met een substantief en een bijwoord in eindpositie gecombineerd wordt. Een beetje apart, hoewel in de grond daarmee verbonden (vandaar de analoge datief-vorm), duikt even later ook nog de „Dorn” op. Een inconsequentie? Wellicht niet, en zeker niet als men bedenkt dat hier de roos haast plastisch-realistisch wordt nagetekend: eerst de kelk („Krone”), die inderdaad boven op de doornige stengel staat („über dem Dorn”). Deze twee bestanddelen van de roos vinden elkaar trouwens ook terug in de kleurensymboliek: ook zonder de connotatie „bloed” valt het rood van de kelk te associëren met het paars van het „Purpurwort” dat direkt met de doorn in verbinding staat. Bovendien spreekt uit dit beeld-veld rond de doornenkroon zeer sterk een reminiscentie aan lijden en dood (van Christus).

Met dit „Purpurwort” wordt wel een nieuw element geïntroduceerd. Het opmerkelijk neologisme verwijst vanzelfsprekend naar de taal, ook al omdat het in een combinatie staat met „sangen”, en waarschijnlijk (maar dat moet nog worden aangetoond) naar de titel van het gedicht refereert. Niet slechts door de emphatische herhaling „über, o über” heeft het signaalwaarde; men vermoedt er een „chiffre” in, waarachter iets zeer bepaalds, concreets schuilgaat. Hetzelfde gevoel heeft men trouwens bij dit „sangen”: vergeleken met, en in tegenstelling tot, het tijdeloze altijd, waarover het gedicht spreekt, suggereert deze werkwoordsvorm in de onvoltooid verleden tijd een erg preciese tijdsdimensie, alsof er op een bijzonder, bepaald voorval in het verleden gealludeerd wordt.

Kennelijk heeft de structuuranalyse niet alle vragen kunnen beantwoorden die bij een eerste lectuur opdoemen; meer dan waarschijnlijk heeft ze zelfs nieuwe vragen opgeworpen. Streng genomen is dat ook haar bedoeling geweest, want zo ontstaat tussen tekst en lezer nu precies die dialoogsituatie die kenmerkend is voor een hermeneutische benaderingswijze.

Dat begint al met de titel van het gedicht: meteen raakt de lezer in de ban en in de baan van de hermeneutische cirkel. Verstaansprocessen die betrekking hebben op het „Einzelne”, op dit eerste woord van het gedicht, kunnen al meteen getoetst worden aan ons „begrijpen” van het geheel. Nu roept het woord „Psalm” op zich al heel wat associaties op, met andere woorden: het creëert een vrij scherp omljnd verwachtingspatroon. Geen wonder dat de titel de verdere lectuur in een bepaalde richting zal sturen. Maar wordt die intuïtieve verwachting ook ondersteund door „objectieve” data?

Kan wetenschappelijk gefundeerd „Vorwissen” — parate of voor de gelegenheid opgedane voorkennis — de subjectieve basis van de interpretatie objectiveren?

„Psalm” — zo leert verder onderzoek — verwijst direct naar een religieuze, joods-christelijke sfeer; de bijbel bevat in het Oude Testament een boek Psalmen: gebeden, of precieser: beurtzangen met een vastgelegde melodische structuur. Deze liederen zijn tot Jahweh gericht, de schepper van het mensdom en de behoeder van het Joodse volk; ze fungeren als klaagzang, als smeekbede of als dankzegging. Historisch moeten we die psalmen wellicht in de periode na de ballingschap situeren, dus als reflectie op de tijd waarin het Joodse volk de vernietiging van de tempel in Jerusalem moest ondergaan en uit het vaderland verdreven werd. Deze lotsbestemming moet het Joodse volk als het einde van de wereld aangevoeld hebben — dat zou men tenminste kunnen afleiden uit het overwegend eschatologisch karakter van vele psalmen. Maar tegelijk spreekt uit het boek ook vertrouwen in God en hoop op redding door de goddelijke almacht, die absolute tegenpool van de menselijke zwakheid en onvolmaaktheid¹⁰.

Gewapend met deze gegevens, kan men het gedicht inderdaad als een psalm lezen, als een aanroeping van God, een appèl aan God; let men op de toon van het hele gedicht, dan klinkt deze roep als een kreet *de profundis*, „uit diepten van ellende”, d.w.z. vanuit het bewustzijn dat de zin van het bestaan in het lijden gegrondvest is en zich in de dood bevestigt. Een ander bijbelboek — Hiob — illustreert op een andere manier dezelfde houding, en moet wellicht in het hier opgeroepen associatieveld opgenomen worden.

Op weg gezet door deze uitleg van de titel — een voorlopige, provisorische aanzet — verkennen we nu het hele gedicht. En al meteen moeten we een stap terugzetten, zo lijkt het, want de eerste strofe biedt niet slechts affirmatie van de initiële these. Weliswaar put de beeldspraak uit bijbelse motieven, en herinneren de opbouw, de woordkeuze en de toon inderdaad aan wat we een psalmodische stijl zouden kunnen noemen, maar daar staat tegenover dat van God geen sprake is. In tegendeel: in zijn plaats duikt er een „Niemand” op. Waar we erkenning en verheerlijking verwachten, brengt Celans

10. Deze „eerste lijns”-informatie betrok ik uit het *Wörterbuch der Religionen*. Begründet von Alfred BERTHOLET in Verbindung mit Hans Freiherrn von CAMPENHAUSEN. Dritte Auflage neu bearbeitet, ergänzt und herausgegeben von Kurt GOLDAMMER (Stuttgart, 1976), p. 474. Genuanceerdere bijdragen met voor een stuk afwijkende gegevens, vindt men bijvoorbeeld in *Encyclopaedia Judaica* (Jerusalem, 1971), Vol. 13, p. 1303-1315; in het *Lexikon für Theologie und Kirche*. Begründet von Michael BUCHBERGER, herausgegeben von Josef HÖFER und Karl RAHNER (Freiburg, 1963), Bd. 8, p. 852-863 en in *Die Religion in Geschichte und Gegenwart. Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft*. Hrsg. von Kurt GALLING (Tübingen, 1961³), Bd. V, p. 672-690.

psalm-pastiche¹¹ een bijna blasfemische, drievoudige Godverloochening, een nietigverklaring van de schepper¹².

Ik ben er mij van bewust dat deze these wat brutaal en abrupt zal overkomen, maar toch zal (moeten) blijken dat ze nauwelijks iets van haar explosieve kracht inboet, ook niet als we — waartoe we overigens door de context genoopt worden — uit onze voorkennis het feit in rekening brengen dat volgens de joodse religieuze gebruiken de naam van het opperwezen niet genoemd, doch slechts omschreven mocht worden¹³. Maar ook dan, ook nog in de vorm van een eufemistische omschrijving, verwijst dit „Niemand” ongegeneerd naar een twijfelachtige instantie. Ze brengt hoe dan ook, al meteen met het eerste woord, iets negatiefs in het gedicht. Wie God door „Niemand” vervangt, stelt het Niet-Zijn in de plaats van het hoogste Zijn, degradeert diegene, die het Zijn maakt, de grondlegger van elk bestaan, de schepper-god, tot een ontologische en existentiële nultrap¹⁴. Door deze grandioze zet plaatst Celan deze Niemand-instantie in een absoluut ambivalente relatie tot zich zelf. Zij zweeft als het ware tussen erkennen en ontkennen van het eigen bestaan, zij beschikt niet over een scherp te definiëren status, en toch fungeert zij onveranderlijk en onaangevochten als schepper van het Zijn. Tot die paradoxale vaststelling dwingt ons de beeldspraak — uit het Genesis-boek van de bijbel —, met die allusies op het scheppingsproces van de mens, die „aus Erde und Lehm” zijn gestalte krijgt, en die aansluitend de adem van het leven ingeblazen wordt. De schepper (God?) be-ademt zijn schepsel met zijn geest en verleent hem daardoor de gave van de taal („besprijt”), van het woord, dat verderop nog een beslissende rol zal spelen in deze verhouding.

Dat de essentie van de relatie tussen Niemand en die andere, eveneens anonieme partij, die met „uns” aangeduid wordt, in dit scheppingsproces ligt, dat heeft de structuuranalyse al kunnen aantonen.

11. Peter Horst NEUMANN, *Zur Lyrik Paul Celans* (Göttingen, 1968), p. 54, heeft het over een „Psalm-Parodie”, en Marlies JANZ, *Vom Engagement absoluter Poesie. Zur Lyrik und Ästhetik Paul Celans* (Frankfurt a.M., 1976), p. 129, omschrijft Celans variante op het scheppingsverhaal als „Anti-Bibel”. Tegen het gebruik van het begrip parodie zou men kunnen argumenteren dat het een grotesk-karikaturaal element insluit dat onverenigbaar lijkt met de tragische ondertoon van dit gedicht „Pastiche” moet begrepen worden als neutrale omschrijving voor Celans stijlaboetsing.

12. Mogelijk is hier ook te denken aan de drievoudige verloochening van Christus door Petrus.

13. Cf. Erich BISCHOFF, *Die Elemente der Kabbalah. Theoretische und praktische Einführung* (Wiesbaden, 1990; 1913¹), p. 202. Vgl. verder nog NEUMANN, *Zur Lyrik Paul Celans*, p. 54, en Peter Paul SCHWARZ, *Totengedächtnis und dialogische Polarität in der Lyrik Paul Celans* (Düsseldorf, 1966), p. 53.

14. Een kleine opmerking in de rand: dit spelletje met „Niemand” herinnert vanzelfsprekend ook aan een episode uit de *Odyssea* van Homeros: Odysseus ontsnapt met een listige truuk uit zijn gevangenschap bij de Cyclopen. Een blinde associatie, wellicht, die verder in de context van het gedicht geen toepassing vindt.

De dubbele trias stelt het Niemand enerzijds en de drie grondellemen van het menselijk bestaan anderzijds tegenover elkaar — inderdaad bijna als confrontatie, want (hoewel nog onuitgesproken) een agressieve connotatie lijkt de relatie een oppositioneel karakter mee te geven. Draagt bijvoorbeeld ook niet die opvallende interferentie tussen het abstracte Niemand en de concrete, tastbare „ingrediënten” daartoe bij?

Maar wat is dan het resultaat van deze confrontatie tussen Zijn en Niet-Zijn? En wie is dan bedoeld met dat „uns”, wie spreekt hier eigenlijk, wie is de psalmist? Is het „de” mens, of „een” vertegenwoordiger van het Joodse volk? Of iemand die vanuit een vergane, ondergane wereld het woord neemt, een overlevende? Want één zaak is klaar: er moet een nieuwe schepping komen („wieder”), waartoe echter „niemand” bereid is. Er is geen God, om een tweede menswording te bewerkstelligen, om een herschepping van de mens uit te voeren. Vandaar wellicht, dat in tegenstelling tot het eerste het nieuwe, fiktieve scheppingsproces ontworpen wordt vanuit het perspectief van de mens. Bijgevolg wordt de vraag dringender vanuit welke bestaansvorm dit Niemand hier geponeerd wordt. De sterk negatieve context van de eerste strofe veronderstelt een Niet-Zijn: de mens, zich bewust geworden van het Niets, voelt zich geroept het woord te nemen. Gaan we van deze gedachtengang uit, dan kunnen we wellicht een verklaring vinden voor het feit waarom de verwachte goddelijke instantie tot dit Niemand gedegradeerd wordt. Want precies vanuit het besef van zijn Niet(s)-Zijn, herstelt de mens de oorspronkelijke relatie tot zijn schepper (vgl. „En God sprak: laat ons de mens maken naar ons beeld en gelijkenis” - 1. Mos. 1, 26), en hij herstelt die oorspronkelijke relatie precies doordat hij dit Niet-Zijn op God projecteert. Met andere woorden: als de mens niets is, en toch naar Gods beeld geschapen, dan moet God Niemand zijn¹⁵.

Aldus vindt er een radicale omkering plaats in de verhoudingen zoals die in het boek Genesis opgetekend werden, een omkering die in het verder verloop van het gedicht verantwoordelijk is voor een herziening van de hiërarchie binnen de God-mens-relatie. Prometheïsch kan men ze nauwelijks noemen, die instelling van de mens: door de paradoxale inbedding in louter negatieve categorieën ontbreekt haar elke grond, ze verzet zich tegen elke herformulering in machts- of autoriteitsbegrippen. De twee instanties vinden elkaar op grond van hun nietigheid en leegheid, en toch maakt Celan precies daar — zo lijkt het tenminste — een gradatie. Aanvankelijk kan de menselijke component zich nauwelijks handhaven in de confrontatie met de goddelijke; zo kan men trouwens ook de typografische schik-

15. Vgl. Marlies JANZ, *Vom Engagement absoluter Poesie*, p. 130.

king interpreteren met dat Niemand-blok, dat onaangetast blijft, terwijl het menselijk „deel” tot een nultrap verschrompelt, zoals aanschouwelijk gemaakt wordt door de systematisch korter wordende regels¹⁶:

Niemand Niemand Niemand.	knetet uns wieder aus Erde und Lehm, bespricht unsern Staub.
--------------------------------	---

Aan het einde van het „conflict” echter — als we even mogen vooruitlopen op wat verder volgt in de analyse — verwerft de mens uit dit bewustzijn van zijn nietigheid een nieuw bewustzijn: hij kan zichzelf uitvoerig en beslist affirmeren en definiëren in het beeld van de (Niemand-)roos.

De tweede strofe kan dan haast gelezen worden als een stap op de weg naar afscheiding en bevrijding. Van de oorspronkelijke hiërarchie rest nog slechts de uiterlijke, conventionele vorm; alle eerbied en ontzag verkommert onder druk van de ambivalentie die achter deze uitingen van onderworpenheid cynisme en nihilisme laat vermoeden. Ook de transpositie van klaaglied naar lofzang kan niet verbergen dat een bittere ondertoon het gedicht binnensluipt. Die overkoepelende ambiguïteit, waarmee Celan — overigens opnieuw in een triadische structuur („Gelobt” - „zulieb” - „entgegen”) — de problematisch geworden horigheid tussen „Du” en „wir” thematiseert, manifesteert zich trouwens al in de eerste regel van deze strofe. Het onbepaald voornaamwoord tot een aansprekingsvorm verheffen, dit „Niemand” personificeren, dat is op zich al een meesterlijke vondst, maar het is meer dan dat: het Niets, van waaruit het bestaan ontstaat, krijgt nu een naam, en bovendien voltrekt zich daarin een haast blasfemische identificatie van het „Niemand” met God, vooral op grond van die bijbels-liturgische formule „Gelobt seist du”¹⁷. Meteen krijgt die vergoddelijking echter een krachtig antwoord in de tellurische beeldspraak waarin de lofzang wordt ingekleed. Daardoor valt de klemtoon zwaar op de aardse, menselijke component, ook

16. Daarop hebben al Klaus WEISSENBERGER, *Die Elegie bei Paul Celan* (Bern en München, 1969), p. 56 en Gerhard BUHR, *Celans Poetik*, p. 171, gewezen.

17. Vgl. Klaus VOSWINCKEL, *Paul Celan: Verweigerte Poetisierung der Welt. Versuch einer Deutung* (Heidelberg, 1974), p. 192, en Klaus WEISSENBERGER, *Zwischen Stein und Stern. Mystische Formgebung in der Dichtung von Else Lasker-Schüler, Nelly Sachs und Paul Celan* (Bern en München, 1976), p. 196. Ein heel ander spoor volgt Jacques DERRIDA in „Shibboleth”. Cfr. *Paul Celan*. Hrsg. von Werner HAMACHER und Winfried MENNINGHAUS (Frankfurt a.M. 1988), 61-80, hier p. 74-76.

al omdat inderdaad „blühn” hier in het verlengde komt te liggen van de isotopie rond het organische groeien.

Diezelfde ambivalentie, waarover zoëven sprake, komt ook tot stand in de hierboven al kort aangeraakte confrontatie tussen „Dir” en „wir”¹⁸. Opnieuw verraaft de typografische schikking de aard van de relatie: nu bevindt zich een „wir” ingesloten tussen twee „Dir”-vormen. Niet langer streng van elkaar gescheiden, quasi in wederzijds wantrouwen en animositeit, maar nu in elkaar gehaakt, bijna in gevechtshouding, staan de twee partijen tegenover elkaar: Celan geeft de triadische relatie van de eerste strofe een nieuwe oriëntatie — in een beslissende richting, zoals zal blijken. Door dit ene „wir” breekt het schepsel, „die Kreatur”, doorheen de afweer van de schepper; het heeft klaarblijkelijk de weke plek in de verdedigingslinie gevonden, de opening in de „feste Burg”. De gevolgde strategie is even eenvoudig als effectief: de erkenning, de lofbetuyging, de zegening zijn slechts gespeeld; in de rug gedekt door dit schijnmanoeuvre bereidt men een grootscheeps frontaal offensief voor op het centrum van de vijandelijke vesting.

Deze opeenstapeling van martiale metaforen is niet toevallig; zij moeten de dubbelzinnigheid illustreren waarmee Celan zelf deze lofprijzing heeft gekleurd. Heeft hij niet erg opvallend precies hier woorden aangedragen waarvan de eerste betekenis probleemloos in het tegendeel kan worden omgezet, of andere, die via een woordspeling een negatieve connotatie oproepen? Een voorbeeld van het eerste geval is „entgegen”: de dubbele betekenis („tegemoet”, maar ook „in strijd met”) werd in de structuuranalyse al opgemerkt, zoals trouwens ook de geïsoleerde positie, die tot deze ambivalente uitleg uitnodigt¹⁹. Als voorbeeld van het tweede procédé kan het woord „zulieb” gelden: een kleine metathetische ingreep genereert daaruit „zuleibe” — een subtiële woordspeling met zwaarwegende gevolgen voor een wat genuanceerdere inschatting van de gethematiseerde relatie. „Dir zulieb wollen wir blühn” moet dan haast gelezen worden als „Dir zuleibe wollen wir rücken” — een nieuwe aanwijzing dat aan de nieuwe „verstandhouding” met God een bedekte kritiek ten grondslag ligt.

De antinomie tussen schepper en schepsel lijkt zich in toenemende mate op de leven-dood-problematiek toe te spitsen. Die was weliswaar van bij het begin voorhanden (we denken aan de associatie „Staub” - „Asche” in de eerste strofe), maar in „blühn” krijgt ze

18. Over dit „dialogische Verhältnis” tussen psalmist en God als variante van de „Ich-Du-Polarität” bij Celan schreef Peter Paul SCHWARZ in *Totengedächtnis und dialogische Polarität in der Lyrik Paul Celans*, p. 50f.

19. Vgl. Marlies JANZ, *Vom Engagement absoluter Poesie*, p. 130.

toch een opvallende, navrante toepassing. In „blühn” klinkt namelijk de suggestie door dat in het organische „leven” van de bloem na het hoogtepunt zeer snel het verwelken, de „dood” volgt. Een andere associatie bevestigt deze gedachtengang: het van „blühn” af te leiden substantief „Blüte” (bloei) verwijst alleen akoestisch al naar „bluten” en „Blut” (bloeden, bloed). Tenslotte draagt ook de kleurensymboliek („rot”, „purpurn”) van de laatste strofe tot deze voorstelling bij.

Via overwegingen van deze aard komen we tot de slotsom dat deze lofzang ontstaat vanuit een gevoel van existentiële vertwijfeling, en wellicht ingegeven werd door die typische, oer-Joodse houding van absolute onderwerping en gelatenheid, waarvan het boek Hiob („jobsgeduld”!) zo aanschouwelijk blijk geeft²⁰. Met deze instelling heeft het Joodse volk herhaaldelijk in zijn geschiedenis ook de grootste catastrofe lijdzaam ondergaan, zonder morren, zonder protest, zelfs onder lofprijzingen aan zijn Heer en God. Ook nog het ergste lijden, de ultieme smart duldt het, verdraagt het als een door God gewilde, opgelegde beproeving. Zo bekeken zou Celans „wollen wir” zelfs als ironische omkering begrepen kunnen worden van dit blindelings opvolgen van een goddelijk bevel.

Tenminste drie dimensies ontwaart deze lectuur in de hier opgebouwde situatie: een historische, een ontologische en een existentiële. De hele „Sprechakt” berust op een niet-bestaan: eigenlijk zijn we er niet (meer), en desondanks „bloeien” we. We bestaan slechts, we „zijn” slechts in het Niets, in het Niets van de existentie en van de geschiedenis van de mensheid (die slechts ondergang en verderf brengt). De daarmee noodzakelijk geïmpliceerde vraag is dan: Hoe kan de mens zich handhaven in dit metafysische Niets, in deze lege existentie, die hij zelf mee opbouwt, doordat hij de goddelijke instantie tot een „Niemand” degradeert?

In een nieuwe trias-structuur profileert Celan dit Niet-Bestaan, dit Niets, nog sterker. In de derde strofe definieert het zich, manifesteert en consolideert zich dus. Precies de drie werkwoordsvormen („waren” - „sind” - „werden”) laten bijzonder goed uitkomen dat deze toestand fundamenteel de „condition humaine” is: het is altijd zo geweest, het zal altijd zo zijn — een soort negatieve entelechie. Nu wordt ook veel explicieter uitgesproken wat we uit de voorafgaande strofen wat moeizaam moesten (re)construeren: de op een negatieve premisse berustende analogie tussen de nietige mens en de „Niemand”-schepper. Vanuit een opnieuw ervaren van het in de

20. Recentelijk heeft ook nog Bruno BETTELHEIM in *Freuds' Vienna and other essays* (New York, 1991) met betrekking tot het joodse ghetto-denken op deze typische houding gewezen.

grond oeroude existentiële bewustzijn dat hij niets is, herstelt ditmaal de mens de oorspronkelijke correspondentie met God („naar mijn beeld en gelijkenis”) — en geeft haar een nieuwe inhoud en een nieuwe gestalte.

Juist op het ogenblik dat dit ogenschijnlijk verlamdend besef wordt uitgesproken, kantelt ook het hele gedicht: tegen de verwachtingen in getuigt de beeldspraak op geen enkel ogenblik van defaitisme of nihilistische berusting. In plaats daarvan wordt dit Niets „productief” — in de eigenlijke betekenis van het woord: het wordt letterlijk de voedingsbodem van het menselijk bestaan, of tenminste voor een bijzondere variëteit ervan. Niet alleen de typografische schikking van de strofe (o.a. door de eindpositie van „werden”) en de assonantie tussen „bleiben” en „blühn” laten deze gedachte opkomen, maar ook zeer speciaal de dubbele punt — het keerpunt van het gedicht — die de meteen aansluitende (zelf)definitie aankondigt, ze als definitie definieert: „die Nichts-, die / Niemandrose”²¹.

Met deze roos treedt het centrale symbool binnen in het gedicht. Belangrijker nog dan de voor de hand liggende functie — culminatiepunt van de natuurmetaforiek die uitging van de „Erde”-isotopie —, is haar bemiddelende rol tussen Niets en Niemand. Onduidelijk blijft of die bemiddeling van associatieve dan wel van dissociatieve aard is. In elk geval versmelten in de roos de elementen van een dubbele negatie tot affirmatie, d.w.z. tot een erkenning van de nieuwe status van zowel schepper als schepsel. Uit het Niets bloeit deze roos op, het Niets bloeit als een roos — hoe men het ook draait of keert, z'n krijgt de uitspraak slechts naargelang van de betekenis die men aan de roos toekent. En bij dit bloemensymbool, het populairste van de hele westerse cultuur, komen er nogal wat betekenissen in aanmerking²². En hoewel verwijzingen naar bekende topische symboolvalenties van de roos (denken we maar aan de „mystieke roos”), of naar Rilkes grafscript („Rose, o reiner Widerspruch, O Lust, Niemandes Schlaf zu sein unter soviel Lidern”) op het eerste gezicht weinig bijdragen²³, blijft het bestand van mogelijke associaties verre van uitgeput. Langs de andere kant lijkt ook een beperking tot een

21. Een bijkomend argument voor dit definitoerisch karakter ligt overigens in de toenemende bepaaldheid: het onbepaald lidwoord in „ein Nichts” wordt tot een bepaald lidwoord omgevormd in „die Niemandrose”.

22. Vgl. Jean CHEVALIER & Alain GHEERBRANT, *Dictionnaire des Symboles*. Edition revue et augmentée (Paris, 1989, 1982¹), p. 822.

23. Vgl. Klaus WEISSENBERGER, *Die Elegie bei Paul Celan*, p. 56, VOSWINCKEL, *Paul Celan: Verweigerte Poetisierung der Welt*, p. 191, en SCHWARZ, *Totengedächtnis und dialogische Polarität in der Lyrik Paul Celans*, p. 52. Meer bestand hebben de overpeinzingen van Cornelius VERHOEVEN, *Inleiding tot de verwondering* (Baarn, 1967), p. 171-187 (VII. Verwondering en Begronning), waarin hij uitgaat van het beeld van de bloeiende roos om de autarkie van het bestaan te poneren: „iets volstrekt en absoluut” tegenover het niets.

tekstinterne lectuur — hoewel op zich te legitimeren — weinig geschikt, want die dreigt de kernvraag naar de grond, naar de reden van dit beeld onbeantwoord te laten.

Zo men de interpretatie, zoals die tot nog toe werd ontwikkeld, enigermate consequent wil verderzetten, dan moet men haast dit roos-beeld duiden als „bloeiende” aanklacht gericht tegen die Niemand-God („Dir entgegen”); de roos verbeeldt het op-staan, het op-groeien van de mens tegen de nutteloze schepper, tegen de machteloze heerser over een lege metafysica („Dir zulieb” - „zuliebe”). Een vergelijkbare, kritische toon vernemen we ook bij Hiob, ondanks diens mateloze overgave en onderdanigheid. Overigens kan men zich überhaupt slechts moeizaam ontdoen van het gevoel dat toespelingen op de Joodse geschiedenis en mythologie blijven doorklinken. Die intuïtie willen wegrationaliseren, zou op een zeer ondoordachte en onterechte hypercorrectie uitlopen, zo lijkt me. Want precies het beeld van de roos geeft de lezer-interpret een argument in de hand, waarmee hij zijn intuïtieve inval objectief kan ondersteunen. Dan moet hij echter wel bereid zijn om tekstexterne gegevens in de interpretatie op te nemen. Uit verschillende bronnen leert men dat in de Joodse symbooltaal van de Kabbala de roos voor Israël staat, dus voor het Joodse volk — een volk dat zich in zijn geschiedenis meermaals in het „Niets” heeft bevonden, meermaals een catastrofale ondergang van zijn wereld heeft zien aankomen, meermaals alle reden had om zich van God verlaten te wanen²⁴.

Of deze associatie ook bijdraagt tot een coherente en steekhoudende interpretatie, moet uit de vierde strofe blijken. Daarin ontvouwt zich de roos; Celan behandelt het definiens tegelijk als definiendum, d.w.z. de roos bepaalt zich zelf in de beschrijving van haar aparte bestanddelen. Die worden opnieuw triadisch opgesomd, waarbij kelk („Griffel” - „Staubfaden” - „Krone”) en stengel („Dorn”) duidelijk van elkaar gescheiden worden. Het typografische schema beeldt de roos haast in een plastisch voorstelbare vorm uit, maar toch staat niet dit figuratieve aspect op de voorgrond, zoals wordt aangegeven door de begeleidende bijwoorden, die alle een sterk abstraherend karakter hebben. Het heeft er sterk de schijn van

24. Vgl. *Lexikon des Judentums*. Chefredakteur John F. OPPENHEIMER (Gütersloh, 1967), p. 672 (De „Rose von Jericho” als „Auferstehungsblume”, als „Gleichnis für Israel”). Marlies JANZ, *Vom Engagement absoluter Poesie*, p. 131 beroept zich op de in Jesaja 11, V.1 ontwikkelde voorstelling van Christus als roos. Celans vertrouwdheid met de Kabbala via Gershom SCHOLEMS boek *Zur Kabbala und ihrer Symbolik*, mag als bewezen worden beschouwd. Vgl. bijvoorbeeld Werner HAMACHER, „Die Sekunde der Inversion. Bewegungen einer Figur durch Celans Gedichte” in: *Paul Celan*, 81-126, S. 109. Hier vindt men overigens ook een bijzonder interessante voorstelling met betrekking tot het kroon-motief.

dat de eigenlijke, de wezenlijke inhoud van dit beeld — en van deze strofe, en uitiem ook van het hele gedicht — in het „Purpurwort” te zoeken is. Opnieuw vindt een ommekeer plaats: de biologische betekenislijn koppelt zich met een linguïstische, integreert zich in een nieuwe isotopie, die van de taal²⁵.

De essentie van het bestaan, ligt zij dus in de taal? Manifesteert zich het Zijn, ondanks dit Niets, van waaruit het voortkomt, in dit „Purpurwort”, das wir sangen”? En moet hier dan de „Psalm”, het gedicht, die functie waarnemen, namelijk (zelf)bevestiging van het bestaan te zijn? In „Engführung”, een gedicht uit de bundel *Sprachgitter* (1959) had Celan — weliswaar in een poëtisch bedekte evocatie — in herinnering gebracht hoe de Joden in het concentratiekamp vlak vóór ze de gaskamer ingingen gebeden zegden, psalmen zongen. Die laatste, ultieme taaldaad, meteen de laatste levensdaad, maakte het hen mogelijk dit lijden, dit sterven te transcenderen²⁶.

Toegepast op „Psalm” zou deze reminiscentie een verklaring kunnen geven voor die wat aparte, enigmatische en emfatische regel „über, o über”: het hernomen voorzetsel „über” zou dan precies die grensoverschrijdende functie van de taal tot uitdrukking moeten brengen²⁷. Geheel in overeenstemming daarmee staat het „Purpurwort” boven de doorn („über dem Dorn”), of anders gezegd: het woord bedwingt het lijden, de psalm — de nieuwe zo goed als de traditionele — overstijgt het (Joods-christelijke) oersymbool van het lijden, vangt als het ware de twee bestanddelen van de „Doornenkroon” in zich op, — en krijgt historische betekenis. Want precies daarin ligt de tweede functie: de psalm, die de slachtoffers van de Nazi-terreur in staat stelde zich over de onmenselijke foltering en heen te zetten, bezweert ook het nageslacht om het gebeuren in de herinnering verder te laten leven. Ook deze weg om uit het Niets te breken, thematiseert het gedicht: de „Niemandrose” houdt niet op te bloeien — te bloeden? — in de nagedachtenis van de latere generaties. Via haar medium, het „Purpurwort”, nestelt zich het besef van een paradoxe bestaansvorm in de geest: het over-leeft in de herinnering.

Waarom is dit psalmwoord purper? Wordt daarmee, zoals bij de verwante kleurtint rood, inderdaad op het lijden gealludeerd? Reke-

25. Misschien is „isotopie” in dit geval wel te breed opgevat als begrip: componenten van dit veld zijn eigenlijk slechts „Wort” en „sangen”, en — vanzelfsprekend — de „Psalm” uit de titel. Anderzijds is niet over het hoofd te zien dat ook „Griffel” al een allusie op de (schrijf)taal bevat.

26. Zo luidt tenminste de beslist imponerende interpretatie van Peter SZONDI. Vgl. noot 1.

27. Het voorzetsel „über” zou dan precies dezelfde functie op zich nemen die Szondi in „Engführung” vaststelt. Vgl. ook nog Gerhard BUHR, *Celans Poetik*, p. 164, en Jean-Paul BIER, *Auschwitz et les nouvelles littératures allemandes* (Bruxelles, 1979), p. 67.

ning houdend met de doornenkroon, die in de onmiddellijke nabijheid staat, is er veel voor deze uitleg te zeggen. Maar die doornenkroon opent ook nog een ander perspectief, dat het voordeel heeft aan het gedicht (en aan de interpretatie ervan) nog meer interne consistentie en coherentie te ontlokken. Purper is traditioneel als „koninklijke” kleur geconnoteerd; met name in de Bijbel zijn talloze voorbeelden aan te treffen voor purperen attributen, die staan voor waardigheid en majesteit. Op het neologisme „Purpurwort”, dit *pars pro toto* voor „Psalm”, is deze uitleg in die zin van toepassing, dat het grootste deel van deze gezangen werkelijk van koninklijke oorsprong zijn: ze worden toegeschreven aan koning David, enkele ook aan koning Salomon²⁸.

Lezen we deze strofe volgens haar strenge, inwendige logica, dan moeten we vaststellen dat de roos pas door het woord die rode kleur krijgt; het „Purpurwort” maakt de roos pas mogelijk. Bijgevolg is het de taal die ook deze „hellen Seelen” voortbrengt, die deze „wüste Himmel”, een lege, godloze transcendentie, teweeg brengt, en tenslotte aan die rode (doornen)kroon herinnert (een allusie op het lijden en de dood van Christus, de „koning der Joden”). Kortom: slechts de taal is het gegeven tussen verheerlijking („Krone”) en lijden („Dorn”) een brug te slaan, slechts door taal kan een nieuwe schepping vanuit het Niets tot stand komen, of nog: de taal creëert een nieuwe werkelijkheid, met nieuwe woorden (vandaar die neologismen).

Hier raakt men — geloof ik — aan de kern van Celans poëzie en poëtica uit deze tijd: het bestaan wordt uitiem in de taal gefundeerd. In een compact-lyrische zeggingswijze drukt hij hier uit dat de mens, die na „Auschwitz” (maar eigenlijk altijd al) in de chaos van het Niets gevangen is, zijn bestaan, zijn existentie moet schrijven, al schrijvend zijn bestaan een grond moet geven. In het schrijven, met name over deze wereldkatastrofe die de mensheid dreigde te vernietigen, handhaaft zich de mens. Of nog: in de herinnering aan dat apokalyptische massale sterven in de concentratiekampen — die (vooral nog) recentste ervaring van het menselijke Niet-zijn — bevestigt hij zich. Niet door deze verschrikkingen te vergeten of te verdringen (want precies dit psychisch mechanisme moet overwonnen worden), maar door ze permanent voor de geest te halen, kan dit Niets uitstijgen boven lijden en dood. Bewaard in de herinnering,

28. De „Königsfarbe” verleidt Marlies JANZ, *Vom Engagement absoluter Poesie*, p. 131, tot een andere interpretatie; volgens haar kunnen de mensen door het lijden aanspraak maken op de status van „koning”, d.w.z. het lijden verleent hen het recht op de verwezenlijking van een menswaardig bestaan.

opgeslagen in het geheugen, uitgesproken in de taal: voortdurend zijn die ervaringen present, tegenwoordig, aktueel, op een pijnlijklevendige wijze voorhanden²⁹.

Eén passus uit het gedicht bleef tot nu toe buiten beschouwing, een merkwaardige, duistere passus. Ook als we puur intuïtief lezen, voelen we een rationeel moeilijk te verklaren tegenstelling tussen „seelenhell” en „himmelswüst”. Waarop berust die antinomie? Op de akoestische connotatie „hell” - „Hölle”, waardoor dan het contrast met „Himmel” gegeven is? Of op het respectieve kernwoord (de substantieven „Griffel” - „Staubfaden”)? In dit geval moeten we een tegenstelling aannemen tussen het vrouwelijk en het mannelijk orgaan van de roos. Celans lyriek lijkt er vaak op gericht te zijn tegenstellingen en tegenspraken op te roepen, ze als „dialectisch” noodzakelijk voor te stellen en op elkaar te laten botsen, om ze dan in een hogere synthese op te heffen. Voor dit soort denkproces kan het beeld van de roos — ook puur biologisch — model staan, want zonder die tegenstelling is bloei uitgesloten, zonder samengaan van stamper en meeldraden ontstaat geen vrucht, geen „Krone”³⁰ geen roos.

Ook in dit schema blijft de centrale rol van het woord onaanvechtbaar: het bevrucht, het verenigt de gescheiden mannelijke en vrouwelijke bestanddelen tot een geheel. Op dezelfde manier hebben ook de Joden, mannen en vrouwen gescheiden, voor de ingang van de gaskamer *unisono* hun doodspesalm gezongen, hetzelfde woord gesproken, vooraleer hun bestaan zich bewust in dit Niets voltooide en vernietigde³¹.

Celans afrekening met het verleden berust op wat Walter Benjamin „Eingedenken” heeft genoemd; de dichter blijft bewust de holocaust indachtig, deze jongste emanatie van een door lijden uitgeholde menselijke existentie tot niets meer overblijft. Aan dit Niets herinnert Celans woord, het „Purpurwort”. Globaal gesproken kan zelfs zijn hele lyrische productie opgevat worden als gearticuleerde herinnering. Het woord, zijn woord, is het bezwerende antwoord, tegenwoord, op de essentiële vraag of na Auschwitz nog menswaardig leven denkbaar is. Hoe overleeft de mensheid deze schande? Hoe

29. Eén ogenblik voelt men zich aan nog een ander Bijbel-woord herinnerd: „Dood, waar is uw angel” luidt het in 1. Kor. 15, 55 — een spreuk die bijna als motto bij dit gedicht zou kunnen fungeren, en bovendien aansluit bij het „über dem Dorn”.

30. Analooq argumenteert WEISSENBERGER, *Die Elegie bei Paul Celan*, p. 57; veel minder evident lijkt mij zijn ontcijfering van de twee centrale symbolen: de „Griffel” als „Sinnbild der Dichtung” en „dus” „seelenhell”, terwijl de „Staubfaden” als beeld voor een toestand van leegte en vergeten wordt opgevat. Maar ook de ingenieuze uitleg van Gerhard BUHR, *Celans Poetik*, p. 162, bevredigt niet helemaal.

31. „Wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng”, luidt het in „Todesfuge”, een gedicht uit de bundel *Mohn und Gedächtnis*.

overwint zij dit absolute, want zelfvernietigende trauma? Slechts een absoluut nieuw begin, dat zijn wortels heeft in het oude einde, lijkt daartoe in staat. De oude schepping, de oude God, de oude bestaansvormen laat men achter zich. Het Niets, de mens, de taal zijn nieuwe premissen.

Zoals de goddelijke schepper uit het Oude Testament scheidt de dichter uit het Niets, kneedt zijn materie, verleent haar substantie en wezen. Zoals blijkt uit de beeldtaal van de roos, krijgt het Niets daarvoor vorm en inhoud, wordt het beeld en taal.