



Großdemonstration 2012 in Tiflis gegen den damaligen Präsidenten Sakaschwili

Foto dpa

## Zimmer mit Aussicht auf einen Umsturz

Davit Gabunias Roman „Farben der Nacht“ erzählt davon, wie der Machtwechsel 2012 in Tiflis die persönliche und politische Welt der Georgier auf den Kopf gestellt hat.

Als Surab, einunddreißig Jahre alt und schon länger arbeitslos, endlich die Zusage für einen Job hat, einen guten sogar, einen im georgischen Sicherheitsministerium, will er die frohe Nachricht mit seiner Frau Tina teilen. Die aber ist plötzlich verschwunden, und Surab, der sich den Weg durch die Menschenmenge bahnt, die in Tiflis gegen die Regierung demonstriert, findet Tina weder in ihrem Büro in der Innenstadt noch bei Verwandten oder Freunden. Auch die Polizei hilft ihm nicht weiter: „Jetzt, wo das ganze Land in die Luft zu fliegen droht“, sagt man ihm, habe niemand Zeit für Surabs „kleine Sorgen“.

Davit Gabunias Roman „Farben der Nacht“, der im vergangenen Jahr im georgischen Original erschienen ist und jetzt auf Deutsch vorliegt, spielt in der Zeit zwischen dem 18. August und dem 22. September 2012, die Georgien zwar nicht explodieren ließ, aber schließlich in eine Parlamentswahl mündete, die einen fundamentalen Machtwechsel hervorbrachte. Schauplatz des Romans aber ist nicht die große Bühne der Politik, sondern fast ausschließlich eine Wohnung, von deren Balkon aus Surab in den Hof einer trostlosen Anlage blickt und die Zeit totschlägt. Dann zieht im Haus gegenüber ein neuer Mieter ein, der nicht nur wegen seines knallroten Alfa Romeos, den er im Hof parkt, auf Surab wie ein Paradiesvogel wirkt. Von nun an beobachtet Surab den Nachbarn, dessen dünne Gardine das Ge-

schehen in der Wohnung nur unzureichend verbirgt. Er registriert, wie jener Schotiko regelmäßig den Besuch eines älteren Liebhabers empfängt, wenn alle Welt schläft – bis auf Surab, der eigens wach bleibt. „Was interessiert mich das alles, warum starre ich hinüber?“, fragt er sich anfangs noch mit einigem Recht, nur um wenig später einen Feldstecher für die bessere Sicht der Details zu vermissen. Und einige Zeit später seufzt er: „Was könnte ich alles zu hören bekommen, wenn ich ein Abhörgerät in ihrer Wohnung hätte.“ Schließlich nimmt er sich heimlich die Kamera seiner Frau, zoomt sich an das Geschehen heran und schießt hunderte Fotos.

Natürlich liegt der Vergleich zu Hitchcocks „Das Fenster zum Hof“ nahe, und der Autor Davit Gabunia, einer der bekanntesten Dramatiker und Literaturkritiker Georgiens, spielt durchaus mit der Erinnerung an den Filmklassiker von 1954. Nur dass sein Surab, anders als Hitchcocks nach einem Beinbruch auf den Rollstuhl angewiesener Fotograf, eigentlich in der Wohnung und mit den beiden Kindern genug zu tun hätte, schließlich war das die Abmachung, die seine Frau und er miteinander getroffen hatten, als sein Betrieb geschlossen worden war: „Tina meinte, kein Problem, dann schau doch erst mal nach den Kindern, und ich geh arbeiten.“ Natürlich wird das dann doch zum Problem, offensichtlich für Surab und etwas weniger offensichtlich für Tina. Surab wird bequem, nimmt, wie er einräumt, „ein bisschen“ zu, verbringt mehr Zeit auf dem Sofa und vor dem Fernseher, als gut für ihn ist, und wenn sein alter Kumpel Ika vorbeikommt, auch er gerade ohne Job, trinkt und kiffert er mit ihm.

Paarkonstellationen wie die von Surab und Tina sind nicht selten in der georgischen Gegenwartsliteratur, und auch die Probleme, die sich daraus ergeben. Gabunia aber wählt für seinen Roman von vornherein eine Struktur, die das Geschehen von mehreren Seiten beleuchtet und zugleich in einen größeren Zusammenhang einbettet: „Farben der Nacht“ besteht aus elf Kapiteln unterschiedlicher

Länge, die jeweils die Perspektive eines Protagonisten einnehmen – neben Surab und Tina sind das etwa deren greise Nachbarin Lili, Tinas Kollege Nuri oder Geheimdienstler Merab. Ganz am Schluß meldet sich sogar noch Schotiko zu Wort, Merabs Geliebter: Er beendet seinen auf Surab gemünzten inneren Monolog mit dem Satz: „Soll er nur stehen und schauen“ und schließt so den Kreis zum ersten Satz des Romans: „Er steht und schaut.“

Das Schlaglicht, das der überaus formbewusste Autor damit auf diese beiden Verben setzt, findet seine inhaltliche Entsprechung im gesamten Roman: Ums Schauen, ums Beobachten und Registrieren des Geschehens geht es fortwährend und zugleich um die Frage, wie darauf zu reagieren sei, durch Stehenbleiben oder Eingreifen – eine Frage, die sich jedem der Protagonisten umso dringlicher stellt, je mehr die Welt im persönlichen Umfeld wie im Gemeinwesen ins Wanken gerät. Da ist etwa gleich zu Beginn des Romans eine Szene, die einen Toten, vielleicht auch noch Sterbenden zeigt und einen anderen, der ihn beobachtet, ohne Hilfe zu holen oder wenigstens den Blutstrom zu stoppen. Und da ist das politische Gären im Land, das viele auf die Straße treibt und den verunsicherten Surab in seinem Fernsehsessel beschäftigt, zumal, als heimlich aufgenommene Videos von Folterungen ausgestrahlt werden: „Wusste nicht, was ich tun sollte in so einer Situation, ob ich auch auf die Straße gehen sollte oder weiter dasitzen und warten, bis alles vorbei war.“

Obwohl Surab die Bilder als „wirklich schwere Kost“ empfindet, kann er sich nicht dazu durchringen, persönlich gegen diese Praktiken zu protestieren, nachdem er sich daran gewöhnt hat: „Beim dritten oder vierten Mal lässt es dich klat, oder du hast dir eine dicke Haut zugelegt, jedenfalls hat es nicht mehr dieselbe Wirkung wie beim ersten Mal.“ Was sie abbilden, ist schlimm und ein Zeichen, dass der Prozess vom autoritären System zur Demokratie noch längst nicht abgeschlossen ist. Dass diese Aufnahmen aber im Fernsehen laufen und landesweit gese-

hen werden („auf allen Kanälen diese Bilder“, registriert Surab), dass sie diskutiert werden, dass sie die Machthaber zwingen, sich zu rechtfertigen oder einfach zu leugnen, von der Folter gewusst zu haben, ist wiederum ein ermutigendes Zeichen, ebenso wie die Demonstrationen, die nun unter großer Beteiligung in Tiflis stattfinden.

Für Surab bleibt es beim Schauen, für andere nicht, und besonders Tinas Erschütterung treibt sie schließlich zu einer folgenreichen Entscheidung. Aber auch der selbstbewusste Schotiko, der sich und seine Homosexualität nicht mehr verstecken will, da nun „andere Zeiten“ herrschen, belässt es nicht beim Beobachten der Zustände in der georgischen Gesellschaft. Und so zeigt sich der Roman trotz seiner überschaubaren Zahl an Protagonisten schließlich als vielschichtiges Abbild einer Gemeinschaft, die Veränderung herbeisehnt und sich zugleich vor ihr fürchtet, mit allen Spannungen, mit aller Aggressivität und aller Hoffnung, die damit üblicherweise einhergeht. Und mit Blick auf diejenigen, die sich in all diesem Wandel abgehängt fühlen.

Als Surab und Ika einmal beieinander sitzen, sturzbetrunken von einem trüben Tag und einer Menge Schnaps, als sie wieder einmal bejammern, dass aus ihnen, die sie doch „so liebe Kinder waren“, blamablerweise so gar nichts geworden ist, fragt Surab den Freund, ob seine schwangere Frau und er denn schon wüssten, ob das erwartete Kind Junge oder Mädchen sein werde? „Ein Junge“, antwortet Ika, „und das macht mich erst recht fertig.“ Warum denn das, möchte Surab wissen, und Ika sagt: „Ich weiß nicht.“ Der Roman, so scheint es, könnte ihm das erklären.

TILMAN SPRECKELSEN



Davit Gabunia:  
„Farben der Nacht“.  
Roman.

Aus dem Georgischen  
von Rachel Gratzfeld.  
Rowohlt Berlin Verlag,  
Berlin 2018.  
192 S., geb., 20,- €.

## Das fühlt sich gut an

Ungekürzt und unzensuriert: Die Gedichte von Charles Bukowski haben nur ein Thema – den Dichter selbst

Fast hätte ich den Gedichtband von Charles Bukowski ungelesen aus der Hand gelegt, denn schon auf Seite eins der Vorbemerkung stolperte ich über ein Wort, das mich genauso stört wie „letztendlich“ oder „nichtsdestotrotz“: „Jedes Zettelchen wurde sorgsam katalogisiert, und schlussendlich füllte das Material viele Ordner.“ Der Ärger verflog, als ich weiterlas und Benno Käsmyr, dem Verfasser der Vorrede, wider Willen recht geben musste mit seiner Einschätzung: „echt Bukowski, Gedicht für Gedicht unerhört kraftvoll“. Käsmyr ist der Leiter des kleinen, verdienstvollen Maro Verlags und hat Bukowski Mitte der siebziger Jahre in Deutschland bekannt gemacht, bevor der zum Kultautor avancierte, um den die Verleger sich rissen. Wie jede Hure sei er an Geld und Ruhm interessiert, schrieb Bukowski, als er Maro untreu wurde und zum Hanser Verlag wechselte: ein sympathisches Eingeständnis, das auch zu Donald Trump passen würde, mit dem Unterschied, dass der amerikanische Präsident kein Dichter ist, der seine Ego-Trips auf

dem Papier ausagiert, sondern diese auf die politische Realität projiziert.

Wer ein Gedicht von Bukowski gelesen hat, kennt sie alle, denn seine Texte, Lyrik wie Prosa, handeln alle von ihm selbst: An die Stelle des schamlosen Eigenlobs von Trump, dessen Megalomanie schon seine Unterschrift verrät, tritt die Selbststilisierung zum schmutzigen alten Mann, Penner und Alkoholiker, Hurensohn oder Hurenbock, der keinen Penny in der Tasche, aber mehr als vierzig Bücher publiziert hat: Ein Widerspruch, der seiner Fangemeinde nicht auffiel, obwohl er weil Bukowski auch kommerziell erfolgreich war und von Europa bis Japan begeisterte Leser fand. Einer dieser Leser war Heiner Müller, dem die Schilderung einer Eisenbahnfahrt besonders gut gefiel, bei der ein Sohn beim Anblick der kalifornischen Landschaft zu seinem Vater sagt: „hässlich, nicht?“ (Ende der siebziger Jahre erbat Müller sich ein Buch Bukowskis von mir, das DDR-Grenzer dann beschlagnahmen in der Annahme, es handle sich um den gleichnamigen sowje-

tischen Dissidenten: „Sie können uns viel erzählen – wir wissen, wer Bukowski ist!“ Doch das nur in Klammern.)

Streicht man Alkohol und Sex heraus, wirkt Bukowskis Lyrik monoton und redundant, aber das ist nur die halbe Wahrheit, denn trotz oder wegen ihrer scheinbaren Kunstlosigkeit sind die Gedichte genau kalkuliert und erzeugen einen Sog, der wie Fast Food süchtig macht nach mehr. Der Leser ist im Zustand chronischer Übersättigung und bekommt stets aufs Neue Appetit. Die Probe aufs Exempel ist der vorliegende Lyrikband, der Bukowskis in Zeitschriften verstreut erschienene Texte erstmals ungekürzt und unzensuriert präsentiert. Die Lektüre ist ein Hochgenuss dank Esther Ghionda-Bregers stilsicherer Übersetzung, einer Gratwanderung zwischen großer Poesie und schnoddrigem Slang.

Bukowskis Gedichte sind keine Creatio ex nihilo, wie er selbst konstatiert: Er ging in die Lehre bei Walt Whitman und Ezra Pound und hat, wie Allen Ginsberg und andere Beatniks, viel von Rimbaud

und Pablo Neruda gelernt. Brecht bemerkte irgendwo, dass er die Schaffensquellen milder begabter Poeten nur vom Hörensagen kannte; wann immer er einen Text überarbeitete, wurde etwas Neues daraus. In Bukowskis Diktion hört sich das so an: „Wenn ein Gedicht nicht funktioniert, vergiss es, / hör auf, es zu piesacken, zu quälen / und daran rumzufummeln, und pass auf, / dass es nicht bei den A. A. landet oder ein / wiedergeborener Christusjünger wird.“ Wenn ein Gedicht nicht funktioniert, nimm das Blatt aus der Schreibmaschine, zerreiße es und ab damit / in den Papierkorb – das fühlt sich gut an.“

HANS CHRISTOPH BUCH



Charles Bukowski:  
„Dante Baby, das Inferno ist da!“  
94 unzensurierte  
Gedichte.

Aus dem Englischen von  
Esther Ghionda-Breger.  
Hrsg. von Abel Debritto.  
Maro Verlag, Augsburg  
2018. 254 S., br., 24,- €.

## Von der Stehkneipe zur Schneekneipe

Die neue Gesamtausgabe der Gedichte Paul Celans verbindet den Epochenzusammenhang mit der Werkwelt

Bevor die Menschen vernünftig wurden, war das Gedicht noch Gebet oder Zauberpruch: Das ist einer von den frommen Sätzen, mit denen die Neuzeit so tut, als könnte sie das, was ihre Vorzeit glauben musste, jetzt sorglos aufgeklärt als Kunst genießen. Wohin aber, wenn nicht in eine okkulte Liturgie, gehören Wendungen wie „durchs Schüttelsieb schick ich den Traum“ oder „der Tod ist eine Blume, die blüht ein einzig Mal“? Im Ritenraum der Logenbruderschaft mag man so etwas sagen, in der Kirche auch, im Tempel. Der Widerwille gegen jeden von funktionalen Mitteilungskonventionen allzu weit abgerückten ästhetischen Modernismus (nicht nur der politisch motivierte wie beim bekannten Nazi-Affekt gegen „entartete Kunst“) macht es sich da bekanntlich einfach: Solche Sätze, findet er, gehören ins Irrenhaus. Gehören sie aber, wenn man so ungnädig und phantasielos wie dieser Widerwille denn doch nicht sein will, stattdessen in den Literaturkanon?

Der ausgezeichnete Kommentar einer neuen Gesamtausgabe der Gedichte Paul Celans macht über einige Texte mit Titeln wie „Redewände“, „Verwaist“ oder „Kleide die Worthöhlen aus“ traurige Angaben: „Entstehung: Paris, Psychiatrische Universitätsklinik, 2. 5. 1967.“ An manchen Tagen waren es gleich mehrere Gedichte, die an diesem Ort entstanden.

Gemüts- und Geisteskrankheiten sind in der Neuzeit nicht untypisch für Lyrikschaffende: Ezra Pound, Antipode Celans in vielerlei Dimensionen, sperrte man ins Sanatorium für beschädigte Seelen, weil man der Amerikaner sonst als Hetzer gegen den Westen und die Juden hätte wegen Hoch- und Landesverrat hinrichten müssen. Friedrich Hölderlin wütete im Wahn gegen die „Kamalattasprache“ der modernen Freiheit zum Klartext. Das Genie der Unica Zürn floh vor der Künstlerinnenrolle in die Klinik und vor der Klinik in die Künstlerinnenrolle, bis sie ihr Leben selbst beendete. Es gibt offenbar gar nicht so selten obsessiv sprachnahe Naturen, die nicht mitreden wollen oder können, wenn die Gegenwart sich selbstgefällig Vernunft bescheinigt.

Wer diese Menschen mit Foucault, Deleuze und Guattari aus der medizinischen Verwaltung befreien will, treibt, weil sie auch außerhalb der strengen Institutionen leiden, Wunschdenken auf einem Niveau, das tief unter ihrer Not liegt: Verständnis und Wohlwollen nützen ihnen gar nichts, denn ihre Arbeit und ihre Existenz handeln von etwas tatsächlich schwer Verständlichem, das subjektives Wohl und Wehe gleichermaßen übersteigt. Auf Versprechen der Befreiung (etwa aus einer Anstalt) und die Frage, wo sie wohl lieber wären, müssten sie antworten wie Celan, wenn der im Gedicht „Ich höre, die Axt hat geblüht“ über einen Ort, der ihn lockt oder ängstigt (ganz klar ist das nicht), nur sagt, er höre, jener Ort sei „unnennbar“.

Der kluge Übersetzer Michael Hamburger gibt das mit „I hear, the place is not nameable“ wieder, aber im Englischen ist das Adjektiv „unnameable“ noch nicht zu einem ununterscheidbaren Ineinander zweier Qualitäten verblasst, nämlich a.) derjenigen von etwas, das keinen Namen hat, und b.) derjenigen, bei der man von etwas nicht reden kann, weder mit Namen noch mit Verben, Adjektiven, Ausrufen – „unnennbarer Schmerz“ heißt ja auch nicht platt, dass es für eine Qual noch keinen medizinischen Fachausdruck gibt oder man ihn vergessen hat, sondern dass man einen Tatbestand aus Celans werkbeherrschenden Stoff- und Themenkomplex ansprechen will. Deswegen immer mitgedichtete Leseanweisung heißt: „Ich sage dir, dass man das, was ich dir sage, nicht sagen kann.“ Das Magnetfeld dieser paradoxen Behauptung ist so stark, dass es in der neuen (und gerade in solchen Effekten unübertrefflich guten) Gesamtausgabe sogar das editorische Material affiziert: Nüchterne Rubrikennamen wie „nicht aufgenommene Gedichte“ oder „verstreute Gedichte“ wirken auf einmal wie originäre Formulierungen Celans, obwohl sie nur über den philologischen Textstatus Auskunft geben wollen.

Celan hat nicht nur Kunst, sondern auch Kitsch geschrieben. Nicht immer, nicht oft, aber wohl unvermeidlicherweise: Kitsch war hier Kollateralschaden der Unmöglichkeit, den angestrebten hohen Ton zu treffen, der nötig ist, um das magische Denken der Vorzeit ins poetische Spiel der Neuzeit zu retten, wenn das denn in einer Sprache geschehen soll, die man zuerst aus ihrem Alltag lösen muss, weil in diesem das, was die Neuzeit von der Vorzeit unterscheiden soll, die Vernunft, geschändet wurde wie in keiner anderen: In dieser Sprache hat man Verbrechen gerechtfertigt, befohlen, koordiniert, die jeden Gedanken von Vernunftgeschichte, von Fortschritt im Bewusstsein der Freiheit, der Wahrheitsfindung und Kunstzerziehung in ihren blutigen Dreck treten.

Kitsch entsteht in den Künsten immer dann, wenn ein Kunstwerk ein grundsätzliches ästhetisches Problem hat, es aber nicht lösen kann oder will. Kitsch ist die Sahne, die Leute ins Essen schütten, die nicht kochen können, aber glauben, sie könnten den Geschmack mit Hilfe der Sahne darüber betrügen. Celans Kitsch geschieht ihm, wo er Angst hat, die Worte könnten ihm anbrennen, wo sie den größten vorstellbaren Horror sagen sollen. Damit ist Celans Kitsch ein neuer, kein tradi-

tioneller. Denn im traditionellen Kitsch wird Stimmung gemacht oder eine pathetische Rechtgläubigkeit beschworen, es gibt in diesem Bannkreis künstlerischer Dummheit sentimentalen, patriotischen, religiösen Kitsch und so fort. Sie alle rühren einen Affekt in die Kunst, der von einer Armut, einem ungelösten Verhältnis zwischen Stoff, Thema und Form ablenken soll. Bei Celan ist der Kitsch aber weder Stimmung noch Gesinnung, sondern eine Qual, die sich der Lyriker nicht ersparen kann, weil er zu klug ist, zu glauben, was der Modernismus vor Hitler geglaubt hatte: dass das Hermetische und Esoterische an sich eine unfehlbare Versicherung der Kunst gegen Kitsch sei.

Nach dem Zusammenbruch aller abendländischen Zivilisationsvereinbarungen zeigte sich, dass der Bruch mit den Selbstverständlichkeiten der Kommunikation, den der Modernismus so schätzte, nicht nur die Selbstberuhigung der an Unrecht oder Blöðheit angepassten Sentimentalen oder anders Gedankenarmen stören kann, sondern leider seinerseits zu solcher Selbstberuhigung taugt: „Man kann die Welt nicht verstehen“ ist als mieser Stoßseufzer sozialer Indolenz, die sich nicht ändern will, ebenso geeignet wie als Anklage dieser Indolenz. (Wenn zwei Pfeifenraucher sich darüber streiten, wem von ihnen eine angeblich gestohlene Pfeife gehört, kann der Hermetikspeißer mit seinem Missverständnis des berühmtesten Bildes von Magritte als lachender Dritter die Parteinahme verweigern: „Das ist vielleicht gar keine Pfeife, niemand kann sagen, was eine Pfeife ist, bla bla bla ...“)

Wer nicht versteht, dass Fremdartigkeit in der Kunst eine Kritik allzu schmal geratener Weltauffassung ist, also ihrerseits weder ausgetellter Erfahrungsinhalt noch ästhetisierte Weltanschauung, genießt an fremdartiger Kunst nur den ewigen Erfahrungszweifel der Denkfalten. Dem jedoch hat gerade Celan ebenso sehr misstraut wie dem Gequatsche des Kunstnormalverbrauchers von Erbauung und Kontemplation – so sehr wie dem Bericht, dem Protokoll, der Nachricht und sogar dem Gedicht, wenn es nicht von ihm war: Seine Antwort an Brecht, der mahnte, man müsse auf das Totgeschwiegene achten, war eine geniale Erinnerung daran, dass ein banales Gespräch das Wichtige nicht nur aussparen, sondern auch totlabern kann („weil es soviel Gesagtes / mit einschließt“).

Ein paar Verse aus dem „Schneepart“-Werkkreis wenden solches Misstrauen gegen die gegebene Sprache in puren Sprachwitz: „Lila Luft mit gelben Fensterflecken, / der Jakobstab überben Anhalter Trumm, / Kokekstunde, noch nichts / Interkurrierendes, / von der / Stehkneipe zur / Schneekneipe.“ Der Schlussreim ist lustig, aber kein Robert-Gernhardt-Scherz, weil’s das Wort „Schneekneipe“ nur in diesem Gedicht gibt, nicht im Normdeutsch. Viele tolle Stellen bei Celan sind so: für unfreiwillige Komik zu offensichtlich ausgefuchst, für direkte Komik zu gravitativ, für Kitsch zu analytisch, vor allem aber nicht kokett genug für alle drei, denn Kitsch und Komik (auch unfreiwillige) wollen immer irgendwem gefallen. Celan dagegen wendet sich denen, die er anredet oder andichtet, gerade nicht zu, sondern dreht sich (manchmal linkisch, manchmal beleidigt, manchmal zweifelt) umständlich weg. Die berühmten Briefe an Ingeborg Bachmann sollte einmal jemand unter diesem Gesichtspunkt mit denen an die Ehefrau Gisèle Celan-Lestrange vergleichen: Einerseits sind die Mühlen sehr verschieden, andererseits ist jedes Werben um jemanden für Celan eine Mühe, der man das Mitleid nur versagen kann, wenn man noch nie um wen hat werben müssen.

Die Herausgeberin und Kommentatorin der neuen Gedichtesamtausgabe, Barbara Wiedemann, war vor zehn Jahren auch an der Edition der Bachmannbriefe beteiligt, hat vor siebzehn Jahren die Gisèle-Lestrange-Celan-Briefe ediert und vor achtzehn Jahren die Dokumentation der schlimmsten Kränkung und größten Katastrophe im Werkleben des Dichters publiziert, „Paul Celan – die Goll-Affäre.“ Wiedemanns tiefe Kenntnis der wechselseitigen Störungen und Nährkreisläufe zwischen Biographie und Schaffen bettet beide jetzt in einen Zusammenhang, der zugleich dichtungsgeschichtlich allgemeinsprachlich und einzigartig ist, in Schwerverständlichkeit, Kunst, Schönheit, Kitsch, Kraft und Hilflosigkeit einer Sammlung seltsamer Texte, die wissen, dass man weder mit dem Natürlichen (dem Regen, der Sonne oder der Weltbaumkälte, denen wir egal sind) noch mit dem Übernatürlichen reden kann, sondern nur mit anderen Redenden.

Wenn diese anderen glauben, sie wären vernünftig, es aber gar nicht sind, wird das Gespräch so anstrengend wie das Gedicht. Aber was soll man sonst versuchen als Gespräche und Gedichte, wenn man die Menschen nun mal nicht aufgeben will?

DIETMAR DATH



Paul Celan: „Die Gedichte“.  
Neue kommentierte  
Gesamtausgabe.

Hrsg. von Barbara  
Wiedemann. Suhrkamp  
Verlag, Berlin 2018.  
1262 S., geb., 78,- €.