

Jürgen C. Thöming  
(Dresden)

«Die Blume Heute schmilzt hinweg»  
*Paul Celans Signale zum Ertrinkenstod*

Jörg Fröhlich (Nordhorn) gewidmet

Abstract

Numerous readers of Celan, among them Giuseppe Bevilacqua and John Felstiner, have pointed out diverse references to death by drowning. This biographical paper picks up evidence systematically and chronologically, thereby rejecting any «special attraction» to the element of water. By focussing Celan's poem *Kenotaph*, we can see a clear connection to the «Goll affair». Only in 1967, when the poem *Brunnengräber* was written, plans for death by drowning became apparent. Such plans further developed in renditions of Dupin and Rokeah. Gisèle Celan-Lestrange's graphic *Les flots se ferment* also deals with this issue. Celan's personal statements before his death reveal a strong interest in Hölderlin.

## I. Leben in Todesnähe

Gisèle Celan-Lestrange veränderte nach dem Tod ihres Mannes den Titel ihrer Radierung *Départ* in *Les flots se ferment*. Sie erklärt also die hauptsächlichlichen Bildgehalte beider Titel für ungefähr deckungsgleich.

Paul Celan hat die Signale für seinen Tod im Wasser über einen längeren Zeitraum hin ausgestreut auf mehreren Ebenen<sup>1</sup>. Über die existentiellen momentanen Hilferufe hinaus können in mehreren Texten Spuren von insistierender Sinnfindung erkannt werden. Der einsame Sterbende ohne religiöse Bindungen mag durch suggestive poetische Bilder vom Ur-Element Wasser "Tröstendes" erfahren haben. Das wird besonders deutlich in dem Gedicht *Amen* des israelischen Lyrikers David Rokeah, das in Paul Celans Übersetzung wenige Wochen vor seinem Tod in der "Neuen Zürcher Zei-

---

<sup>1</sup> Ruven Karr hat z.B. ein Fragment vom Anfang der 1950er Jahre aus Band XI der Historisch-kritischen Ausgabe (S. 492) ans Licht gebracht: "Sehr weit von hier liegt ich im Todesreich / Die Blume Heute schmilzt hinweg". Karr: *Die Toten im Gespräch*, S. 241.

tung“ erschien. Ein Abschiedsgestus in einem auch deutschsprachigen Land, doch nicht in der BRD oder in Österreich.

Neben anderen haben Giuseppe Bevilacqua – ein Duzfreund Celans – und Ruven Karr die indirekten Hinweise auf eine Selbsttötung beschrieben. Ich referiere hier die Ergebnisse Wolfgang Emmerichs, der u.a. die Nähe zu den Werken früh Gestorbener hervorhebt:

Vermutlich sah Celan sich auch immer, antizipierend, in einem Kontext mit all jenen geliebten und verehrten Menschen, die ungefähr im gleichen Alter wie er, nämlich Ende Vierzig, aus dem Leben geschieden waren: Marina Zwetajewa, Sergej Jessenin [...] und Walter Benjamin, die sich selbst den Tod gegeben hatten, und Ermordete wie die Eltern und Ossip Mandelstam. Auch die Selbstmorde anderer von den Nazis Verfolgter – Ernst Toller, Walter Hasenclever, Ernst Weiß, Stefan Zweig, Klaus Mann – sind ihm wohl immer präsent gewesen.<sup>2</sup>

Ich füge hinzu, dass Vincent van Gogh ein wichtiger Künstler für Celans Leben war und dass er mit seiner Frau, der Graphikerin – sie hatte 1945 bis 1949 Malerei und Graphik studiert – im Mai 1964 das Van Gogh-Museum in Amsterdam besuchte. Kann man die Bilder ansehen, ohne die Selbsttötung des 37-jährigen Malers zu bedenken? Hier war das Ölbild (73 x 60,5 cm) *Pietà* (1885) zu sehen, das der Maler nach einer Vorlage Eugène Delacroix' in Saint Rémy gemalt hatte: eine strahlend schwebende Maria in blauen Gewändern mit der bewusst hässlich gemalten Leiche ihres Sohns neben sich, van Goghs Selbstbildnis. Paul Antschel hatte einen Buntdruck der *Pietà* 1938 in seinem Zimmer hängen; ein erstaunliches Bekenntnis eines 18-jährigen jüdisch-gläubigen Gymnasiasten. Über Gründe und mögliche Funktionen einer solchen Bild-Wahl gibt es noch keine Hypothesen. Die (platonische) Freundin Edith Horowitz erwähnt es nur als Stimmungselement. Deren Hinweis aber, Celans Gedicht *Kenotaph* sei das erste Signal für einen möglichen Tod durch Ertrinken<sup>3</sup>, soll hier Anlass sein, *Kenotaph* näher zu analysieren.

## II. Widerstands-Ironie: *Kenotaph* (1954)

Edith Silbermanns zusammenfassende Hypothese aber würde eine Selbsttötungs-Depression völlig entpolitisieren: «Das Wasser scheint eine besondere Anziehung auf ihn ausgeübt zu haben»<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> Wolfgang Emmerich: *Paul Celan*. Reinbek (3. Aufl.) 2001, S. 168.

<sup>3</sup> Edith Silbermann: *Begegnung mit Paul Celan. Erinnerung und Interpretation*. Aachen (2., veränd. Aufl.) 1995, S. 60 [zuerst 1987].

<sup>4</sup> Ebd., S. 69.

Die beste Kennerin, auch der antisemitischen Stimmen im westdeutschen Feuilleton der 50er Jahre, Barbara Wiedemann, macht in ihren Studien indirekt auch deutlich, dass *Kenotaph* nicht hätte entstehen können ohne die niederträchtigen Briefe der Goll gegen Celan im August 1953 und ohne die Mai-Ausgabe 1954 des *Mercur* mit dem Artikel *Fünf junge Lyriker*<sup>5</sup> eines Publizisten Hans Egon Holthusen:

Das Gedicht ist wohl das erste, das entstanden ist, nachdem Celan am 25.3.1954 den Rundbrief von Claire Goll [...] in Form des an den S. Fischer Verlag verschickten Exemplars zur Kenntnis genommen hatte.<sup>6</sup>

Dass der Dichter selbst diese Infamien vom August 1953 erst ein halbes Jahr später lesen konnte, hat einen einzigen Grund: Keiner nahm diesen maliziösen Schwachsinn ernst – außer Menschen mit antisemitischen Resentiments. Celan schreibt am 26.3.1954 an seine Frau: «Aber niemand hier nimmt das ernst, die Sache ist in der Tat in ihrer Schändlichkeit allzu durchsichtig. Ich denke nicht mehr daran» [übersetzt]<sup>7</sup>.

*Kenotaph* setzt genau diese Einstellung um. Es ist eine Persiflage mit ironischem Charme auf das verstiegene Holthusen-Geschwätz und die maliziösen Lügen der Goll. Mit souveränem ironischen Sprechen konnte der Verfasser die erlittenen Verletzungen relativieren. Lange brachte er diese sich selbst verleugnende Stärke nicht auf, sondern konnte nicht anders, als den Aggressionen seiner deutschsprachigen Leserschaft und den unmotivierten mörderischen Nachstellungen der Goll unermüdlich argumentativ Widerstand zu leisten. Ein früher Tod war die sehr direkte Folge; nicht die Folge der Czernowitz-Erlebnisse, sondern die der antisemitischen Anfälligkeiten der kulturellen Eliteschichten seiner Zeit.

#### KENOTAPH

Streu deine Blumen, Fremdling, streu sie getrost:  
du reichst sie den Tiefen hinunter,  
den Gärten.  
Der hier liegen sollte, er liegt  
nirgends. Doch liegt die Welt neben ihm.  
Die Welt, die ihr Auge aufschlug  
vor mancherlei Flor.  
Er aber hielts, da er manches erblickt,

---

<sup>5</sup> Teilabdruck aus Holthusen, *Ja und Nein*, München 1965, S. 154-165.

<sup>6</sup> Paul Celan: *Die Gedichte*. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band. Hg. v. Barbara Wiedemann. Frankfurt/M. 2003, S. 639.

<sup>7</sup> Paul Celan – Gisèle Lestrangé. *Briefwechsel*. Brief 32.

mit den Blinden:  
 er ging und pflückte zuviel:  
 er pflückte den Duft –  
 und die's sahn, verziehn es ihm nicht.  
 Nun ging er und trank einen seltsamen Tropfen:  
 das Meer.  
 Die Fische –  
 stießen die Fische zu ihm!<sup>8</sup>

Es würde nicht verwundern, wenn Celan für Holthusens beleidigende Bezeichnung «Fremdling» im altgriechischen Kultur- und Wörterbuch bei *bárbaros* und *xénos* nach lyrisch Bearbeitbarem gesucht hätte, um dann das seltene Wort *kenotáphion* zu bevorzugen. Da die Meeresnähe vorausgesetzt wird und die 2. Zeile einen Gestus suggeriert, bei dem Blumen “hinunter” geworfen werden, ist eine felsige Küste, an der griechische Sprache verstanden wird, naheliegend.

Im 7. und 6. Jahrhundert v.u.Z. haben die griechischen Flotten nicht nur das östliche Mittelmeer kolonisiert, sondern der Pontos Euxeinos – ironisch für “Gastlichkeit” – besteht an seinen Küstenstreifen zu  $\frac{3}{4}$  aus ionischen Kolonien. Das Mündungsgebiet des Dnjepr ist die Kolonie Tyras, am Dnjepr liegt Olbia, die südliche Krim und der gesamte Schwarzmeeresstreifen zwischen Phasis und Bosporus ist ionisch. Zwischen Donaudelta und Bosporus wechseln ionische und dorische Küstenkolonien ab. Die Schwarzmeerküsten blieben mindestens bis zur Mitte des ersten Jahrtausends n.u.Z. römisch-ostromisch. Dieses Meer erlebte Antschel als schicksalbestimmende Region seiner früheren Twen-Zeit. *Kenotaph* scheint hinzuzufügen, dass er die 1000-jährige griechisch-römische Geschichte um den Pontos auch als seinen eigenen kulturhistorischen Hintergrund sah, ähnlich wie es z.B. der von Celan übersetzte Ossip Mandelstam empfindet, der mit seinem Gedichtband *Tristia* selbstverständlich auf Ovid anspielt, der nach achtjähriger Verbannung aus Rom im Exil in Tomi am Schwarzen Meer 18 n.u.Z. starb.

Der von Holthusen als «Fremdling» beleidigte Dichter könnte hier also “heimisch” sein und den Spieß umdrehen gegen die keltischen und germanischen Barbarenstämme der Frühzeit.

Die ersten Zeilen von *Kenotaph* beginnen mit einer kunstvollen Blumenmetaphorik, die das ganze Gedicht bestimmt. Sofort wird auch klar, dass es

---

<sup>8</sup> Die Gedichte aus Barbara Wiedemanns Ausgabe von 2003 weise ich nicht einzeln nach. Vgl. Anm. 6.

sich nicht um einen Toten handelt. Das leere Grab ist auch eine sarkastische Replik auf Holthusens «Wesen, die es nicht gibt». Die Blumen des Fremdlings stehen metaphorisch für Dichtung. Es sei nur erinnert an die griechische Blüte, *ánthos*, die gesammelt zu *anthologia* wird, oder an Baudelaires bekanntes Buch *Les fleurs du mal*.

Celan unterscheidet zwischen Blumen und «mancherlei Flor», den Barbara Wiedemann als Nietzsche-Zitat identifiziert hat: Die Kunst muss manchmal herhalten als «Flor des unreinen Denkens», um den Alltag erträglich zu machen. Es geht, selbstbewusst und wahrheitssuchend, um Celans eigenes Dichten. Anspruchsvoll reflektierend und mit innovativer Sprache stellt sich der Autor Gedichte vor und schließt bewusst die Augen vor der Poesie des Mainstream. Aus dieser Vorstellung des Blindseinwollens gelingt Celan ein unvergleichlich neuartiges und nicht abnutzbares synästhetisches Bild: «er pflückte den Duft» – 1957 fand der Dichter zum Gedicht *Blume* das schöne Bild «Blume – ein Blindenwort».

Die mit ironischem Charme gesponnene Leichtigkeit von *Kenotaph*, das als Antwort auf eine Kränkung gelten soll, ist bis in die Erstveröffentlichung hinein durchgehalten. Es kann kein Zufall sein, dass Celan das Gedicht am Ort des Verlages der Goll veröffentlichte: Maria und Franz Vetter Verlagsbuchhandlung, Thal / St. Gallen. Am 25.12.1951, am geheiligten Tag christlicher Geschenke, hatte Franz Vetter dem Übersetzer von Yvan Golls *Chansons Malaises* einen markant kränkenden Absagebrief – wahrscheinlich von der Goll diktiert – geschrieben. Im *hortulus*, St. Gallen, wurde *Kenotaph* im September 1954 veröffentlicht.

In Celans wichtigstem Satz, «er pflückte den Duft», geht es nicht um Motiv-Variationen der alten Bilder, so hält der Sprechende seinen banalen Kritikern vor, es geht um einen Qualitätssprung des lyrischen Sprechens, der dem Dichter so oft gelungen ist. Die westdeutschen Literaturkritiker sind gemeint und auch die Goll mit ihrer völlig einseitigen Sicht – ausschließlich fixiert auf die Gedichte Yvan Golls, die sie sogar verfälscht – : «und die's sahn, verziehn es ihm nicht».

Neben der dichterischen Fähigkeit, «den Duft zu pflücken», schreibt sich Celan noch die Fähigkeit zu, «zur Tiefe zu gehn».

Das poetologische Bekenntnis «Streu deine Blumen [...] den Tiefen hinten» am Anfang von *Kenotaph* suche ich hier weniger auf Georg Heyms «Laß mich zur Tiefe gehn» zu beziehen, obwohl Celan hier 1951 mit einer bemerkenswerten Inversion übersetzt: «laisse-moi au fond aller»<sup>9</sup>. Ich ver-

---

<sup>9</sup> Wie Anm. 7, Brief 106.

suche vielmehr einen Meridian zu Ossip Mandelstam (1891-1939) hervorzuheben. Barbara Wiedemann und John Felstiner machen unabhängig von einander darauf aufmerksam. Celan übersetzt 1959 *DIE FREIHEIT, DIE DA DÄMMERT, LASST UNS PREISEN* aus dem Band *Tristia*, St. Petersburg 1922. Die Vorstellungssuggestive<sup>10</sup> «dämmern», als Schiff «zur Tiefe gehen», «die Erde schwimmt» können sowohl positiv als auch negativ besetzt sein. Die Zeitenwende der russischen Revolution ist noch nicht entschieden 1922: «Nun, wir versuchen es: Herum das Steuer!». Celan verwendet die nach Mandelstam zitierte Redewendung in der Mittelzeile des Gedichts:

Wer, Zeit, ein Herz hat, hört damit, versteht:  
Er hört dein Schiff, Zeit, das zur Tiefe geht.<sup>11</sup>

Diese Tiefe-Metaphorik beherrschte schon Celans Wiener Rede *Edgar Jené und der Traum vom Traume* vom April 1948:

- Ich soll ein paar Worte sagen, die ich in der Tiefsee gehört habe [...]
- Ohne Zahl waren diese Straßen [...] jede bot mir ein anderes Augenpaar, die schöne Wildnis auf der anderen, tieferen Seite des Seins zu betrachten.
- blicke ich einer neuen Helligkeit ins Auge. Sie sieht mich seltsam an [...] lebt sie jedoch jenseits der Vorstellungen meines wachen Denkens [...] und sie ist von Gestalten bewohnt, die ich nicht wiedererkenne, sondern erkenne in einer erstmaligen Schau.
- mein Gehör ist hinübergewandert in mein Getast, da wo es sehen lernt; mein Herz erfährt, nun, da es meine Stirn bewohnt, die Gesetze einer neuen, unausgesetzten und freien Bewegung.<sup>12</sup>

Das Ende der dritten *Kenotaph*-Strophe zeigt die übelwollenden Kritiker: «verziehn es ihm nicht». Der Sprechende antwortet in der letzten Strophe nicht mit dem erwarteten Pathos des Gekränkten, sondern entschließt sich zu sarkastischer Ironie, die sich naiv stellt: Sollten die Kritiker gedacht haben, ich würde mir vielleicht das Leben nehmen, so antworte ich mit einer ironisch pointierten Wassertod-Szene. Da ich als Autor angeblich nur eine «innere Wirklichkeit» erlebe und mit einer «Mythologie von Wesen, die es nicht gibt»<sup>13</sup> befasst bin, müssten die Fische im Meer die Probe aufs Exempel

---

<sup>10</sup> Ich entleihe den Terminus "Vorstellungssuggestiv" Anton Marty (*Psyche und Sprachstruktur*. Bern 1940).

<sup>11</sup> Paul Celan: *Gesammelte Werke in sieben Bänden*. Frankfurt/M. 2000, Bd. 5, S. 103.

<sup>12</sup> Paul Celan, *Gesammelte Werke in fünf Bänden*. Frankfurt/M. 1986, Bd. 3, S. 155-158.

<sup>13</sup> Barbara Wiedemann: *Paul Celan. Die Goll-Affäre. Dokumente zu einer "Infamie"*. Frankfurt/M. 2000, S. 206-208.

abgeben. Eine Selbsttötung wird nur für denkbar möglich gehalten, eine Androhung ist es nicht, eher ein – stolzer – Hilferuf an Freundinnen und Freunde.

### III. Rimbaud: *Le bateau ivre* (1957)

Die seelische Stärke und besonnene Widerstandskraft, die Paul Celan 1954 in *Kenotaph* zeigt, ist auch noch 1957 bei der Übertragung von Rimbauds *Le Bateau ivre* (1883) und in der Begeisterung über das Gelingen am Werk. Für den Insel-Verlag hatte schon K. L. Ammer 1908 Rimbaud übersetzt, und dessen Villon-Übersetzung regte Bertolt Brecht an. Dass es zum *Dickicht der Städte* (1923) und zur *Dreigroschenoper* (1928) Plagiats-Ärger gab, schreckte 1957 weder den Verlag noch den Übersetzer ab.

Celans Übertragung schuf wirkmächtige Bildsequenzen, die im Bewusstsein des Autors selbstsuggestive, aber doch auch realitätsfundierte Fühlweisen dem Meereselement gegenüber auslösen konnten.

Der letzte deutschsprachige Schriftsteller, der Lyrik als Seinsgrund noch zu leben wagte, fand bei dem jungen Rimbaud eine zentrale Metapher für sein Leben und Sterben.

*Et dès lors, je me suis baigné dans le Poème  
De la Mer, infusé d'astres, et lactescent,  
Des Meers Gedicht! Jetzt konnt ich mich frei darin ergeben.  
Grünhimmel trank ich, Sterne, taucht ein in milchigen Strahl.  
O que ma quille éclate! O que j'aïlle à la mer!  
O du mein Kiel, zersplittere! Und über mir sei Meer!  
Und gäb es in Europa ein Wasser, das mich lockte,  
so wärs ein schwarzer Tümpel, kalt, in der Dämmernis,  
an dem dann eins der Kinder, voll Traurigkeiten, hockte  
und Boote, falterschwache, und Schiffchen segeln ließ'.*

*Le Bateau ivre* muss keineswegs für eine Dichtung von Untergängen oder gar vom "Untergang" gehalten werden, wie Joachim Seng in seinem schönen Essay für die Insel-Ausgabe 2008 zu zeigen versucht<sup>14</sup>. Jeder Gedanke an persönliches Weiterleben nach dem Tod ist negiert. Der Gedanke, dass es Kinder geben wird, lenkt vom eigenen Sterben ab, und in der letzten Strophe scheint das *Bateau* weiterzufahren wie "lebend".

---

<sup>14</sup> Arthur Rimbaud: *Das trunkene Schiff / Le Bateau ivre*. Übertragen von Paul Celan. Hg. v. Joachim Seng. Frankfurt/M. u. Leipzig 2008 (Insel-Bücherei Nr. 1300).

Wie stellt aber Celan Rimbauds Tote, die im Wasser treiben, vor? Sie ziehen zum Schlafen:

*Des noyés descendaient dormir, à reculons! [...]  
ein Leichnam um den andern, der rücklings schlafwärts zog.*

In der letzten Strophe ändert der Übersetzer absichtlich:

[...] *la Mer*  
[...] *où, flottaison blême*  
*Et ravié, un noyé pensif parfois descend.*

Das übertriebene “ravié”, das trockene “pensif” ersetzt Celan durch besonders treffende “deutsche” Wörter im Sinne einer bürgerlichen Kultur des 19. Jahrhunderts mit “selig” und “versonnen”. Der wenig repräsentative einzelne Leichnam wird durch eine Vielzahl ersetzt, und Celan verwendet seine geliebte Wendung vom “zur Tiefe gehen”.

*und kommt die Wasserleichen zur Tiefe gehen sehen:  
ein Treibgut, das versonnen und selig war und fahl.*

#### IV. Tübingen, Jänner (1961)

Die mokante Ironie in *Kenotaph* – «stießen die Fische zu ihm?» – und die sarkastische Ironie in *Tübingen, Jänner* – «Besuche ertrunkener Schreiner» – sind beide von den Folgen der Goll-Invektiven beeinflusst.

TÜBINGEN, JÄNNER  
Zur Blindheit über-  
redete Augen.  
Ihre – «ein  
Rätsel ist Rein –  
entsprungenes» –, ihre  
Erinnerung an  
schwimmende Hölderlintürme, möwen-  
umschwirrt.  
Besuche ertrunkener Schreiner bei  
diesen  
tauchenden Worten:  
Käme,  
käme ein Mensch,  
käme ein Mensch zur Welt, heute, mit  
dem Lichtbart der  
Patriarchen: er dürfte,



spräch er von dieser  
Zeit, er  
dürfte  
nur lallen und lallen,  
immer-, immer-  
zuzu.  
(«Pallaksch. Pallaksch.»)

Der Autor hatte im Januar 1961 Touristen-Ansichtskarten vom Neckar mit dem Hölderlinturm gekauft und verschickt. Es entstanden danach die Genre-Bilder der ersten Strophe, die aber nur durch das Sich-blind-Stellen verantwortbar sind, ebenso wie das Rekurrieren auf den Inbegriff Hölderlinschen Dichtens, «Reinentsprungenes». Deshalb wird die erste Strophe durch das hessische “Jänner” des Hölderlin-Zeitgenossen Georg Büchner (1813-1837) relativiert oder dementiert<sup>15</sup>.

Ob das Bild der schwimmenden Türme – obgleich nur ein Turm existiert – in sehr zurückhaltender Symbolik Hölderlins Verwirrung ins Bild bringt, ob das Nicht-mehr-Unterscheiden von “ja” und “nein” als «Pallaksch», ob das Denken “zweier Welten”, die auch bei Celan vorkommen, schon in der Anfangsphase latent sind, ist sehr fraglich.

Das Genrebild ist nicht charakteristisch für Celan, aber das Wortspielen in der zweiten Strophe, was auch eine ironisierende Funktion hat, sogar eine selbstironische. Denn nach der Idylle des von Möwen umschwirrten Turms, gespiegelt vom Neckar, nach dem Zitat vom «Reinentsprungenes» erlaubt sich der Sprechende ein Scherzwort über seine eigene Intention “zur Tiefe zu gehen” in der letzten Strophe, zur Tiefe im Sinne Hölderlins und Büchners und Georg Heyms und Ossip Mandelstams. Die «tauchenden Worte» werden “zur Tiefe gehen”, nicht ohne selbstironisch relativierend von «ertrunkenen Schreibern» zu sprechen, die hier einzuführen keinerlei Anlass besteht außer dem Unwiderstehlichen von Wortspielen und womöglich – mit psychoanalytischer Hypothese sichtbar gemacht – die Sehnsucht nach eigenen Helfern.

Die verständnisvollen Hölderlin-Helfer, das Schreiner-Ehepaar Zimmer, Bursagasse 6, und der Hölderlin-Porträtist Johann Georg Schreiner: Der Autor stellt sie als «ertrunken» dar; er selbst vermisst Helferinnen und Helfer und muss einen Bettelbesuch bei dem Publizisten und Gelehrten

---

<sup>15</sup> Es wird oft darauf hingewiesen, dass Celan außer der Winterkälte und außer der Büchner-Welt auch noch des Datums der Wannseekonferenz 1942 eingedenk sein wollte. Was immer die Intentionen gewesen sein mögen – es ist dem Dichter nicht gelungen, das im Gedicht auszudrücken.

Walter Jens machen, der dann – viel zu spät – im Sommer 1961 ein Plädoyer für Celans Gedichte veröffentlicht.

#### V. *Brunnengräber* (1967)

Das Genrebild vom Neckar 1961 – verglichen mit dem des Berliner Winters 1967 – ist distanziert analytisch. Das apokalyptisch visionäre Melancholie-Bild im Stil des osteuropäischen 19. Jahrhunderts lässt schon jeglichen Lebenswillen vermissen.

BRUNNENGRÄBER im Wind:

es wird einer die Bratsche spielen, tagabwärts, im Krug,  
es wird einer kopfstehn im Wort Genug,  
es wird einer kreuzbeinig hängen im Tor, bei der Winde.

Zwischen moll-getönter Tanzmusik, Brunnenwinde und Kreuzifix meldet sich der 47-jährige Sprechende mit einer Variante der Jesus-Worte am Kreuz «Consumatum est»: «Genug».

Celan hatte die Hinrichtungsstätte Plötzensee besucht und Elisabeth und Heinrich Hannovers *Dokumentation eines politischen Verbrechens* gelesen, die den Mord an den Reichstagsabgeordneten Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht 1919 durch deutsche Soldaten beschreiben. Die von Celan verehrte Rosa Luxemburg wird in seinem Gedicht *DU LIEGST* (23.12.1967) als Tote treibend auf dem Landwehrkanal gezeigt.

Wenige Wochen zuvor hatte Celan den Freund Petre Solomon in Bukarest an den Tod der rumänischen Freundin Lia Fingerhut durch Ertrinken vor der israelischen Küste erinnert. Dieses lang zurückliegende Ereignis war dem Schreibenden erschreckend nah vor Augen: «Lia, Lia, noyée, noyée. Vanités des écritures»<sup>16</sup>.

Sein Westberlin-Erlebnis Ende 1967 bestärkt Paul Celan anscheinend darin, sich den Tod zu wünschen. Am christlichen Weihnachtstag erdenkt er sich *Brunnengräber*, lesbar, historisch, als Brunnenbauer in der alten Bukowina, lesbar prähistorisch, als Reste einer alten Bestattungskultur. Sein eigenes «Genug» ist in das Bild hineinmontiert.

Seit Gerhart Baumanns Bericht über seinen Besuch, zusammen mit Paul Celan, im Elsass – das an die Bukowina erinnerte – zum Isenheimer Altar von Matthias Grünewald in Colmar wissen wir, was für den lebensmüden

<sup>16</sup> Petre Solomon: *Paul Celan. L'adolescence d'un adieu*. Paris 1990. (Brief v. 23.11.1967). Manchmal wird *ASCHENGLORIE* mit dem Tod durch Ertrinken in Zusammenhang gebracht, weil es in den Wochen nach dieser Todesnachricht 1964 entstand. Von diesem Tod ist in dem Gedicht nicht die Rede, er wird – *Aschenglorie* – vorausgesetzt.

Celan «Es ist genug!» hieß. Nach langem Betrachten des gemalten weltbekannten Jesus-Corpus wollte Celan den Raum verlassen und murmelte für sich «Es ist genug»<sup>17</sup>.

In *BRUNNENGRÄBER* bringt die zweite Zeile mit praktischer Hervorhebung das Wort «Genug» in Stellung, nachdem ein Reim gefunden ist mit «Krug». Eine alltägliche Kopfsteheredensart wäre zu dürftig innerhalb dieser pathetisch visionären Zeilen. Georg Büchners Satz am Anfang des *Lenz* liegt nahe:

Müdigkeit spürte er keine, nur war es ihm manchmal unangenehm,  
dass er nicht auf dem Kopf gehn konnte.

Ich schlage deshalb vor, die nicht weiter begründbare Hypothese zu erwägen, ob nicht zur genannten «Winde» ein Ziehbrunnen gehört und ob nicht der Lebensüberdrüssige sich in den Brunnen stürzen will kopfüber. Das bleibt gewiss vage.

Das Brunnengräber-Gedicht dementiert ein Fortschreiten der Zeit und suggeriert eine Wiederholung der permanenten Verwundungen durch 12 Monate hindurch. Das sich wiederholende Jahr ist nur scheinbar «jung», es öffnet sich dem Sprechenden als Grab:

Es öffnet sich dir, junger  
Gräber-  
brunnen,  
Zwölfmund.

#### VI. *Du wirfst mir Ertrinkendem Gold nach* (1969)

Im August 1969 bezeichnet sich der Sprechende wie selbstverständlich als «Ertrinkenden»:

DU WIRFST MIR Ertrinkendem  
Gold nach:  
vielleicht läßt ein Fisch  
sich bestechen.  
Gib mir, Tod,  
meinen Stolz.

Es geht um den Ehering, den vielleicht Gisèle de Lestrange gekauft hatte (Heirat 23.12.1952), und den der Ehemann am 4.8.1969 ablegte. In dem

---

<sup>17</sup> Gerhart Baumann: *Erinnerungen an Paul Celan*. Frankfurt/M. 1986, S. 47 f.

Gedicht *GOLD* vom 12.4.1969 schien es noch darum zu gehen, eine konkurrierende Liebe zurückzudrängen:

sternverseucht legt sich ein Moor  
um eine der Kiefern

infesté d'étoiles, un marais  
se dispose autour de l'un des pins,  
[Celans Übersetzung]<sup>18</sup>

Der Autor inszeniert 1969 einen Rückfall in surrealistisches Sprechen. Das im Präsens gehaltene Gedicht überrascht mit zwei futuristischen Zeilen, deren Realitätsgehalt niemand dem Sprechenden abnimmt, zumal er niemals einen Bart getragen hat:

es werden die Kampfgrillen kommen,  
aus meinem Bart,

Es scheint aussichtslos zu sein, die konkurrierende Liebe abzuwehren und sich für den Ehering der ersten Zeile zu entscheiden. Um rationales Gehirn-Denken zu relativieren und Gesamtkörper-Reagieren anzusprechen, entschließt sich der Autor für einen (manierierten) Neologismus: «Denkkiemen» / «ouïes à penser»:

vor den Denkkiemen steht schon  
die Träne.

Der Einfall «Kiemen», der nicht im geringsten ins Bildfeld passt, weil damit Unterwasser-Lebewesen völlig neu eingeführt würden, muss nicht angesprochen werden.

Die maliziöse Fabel *Du wirfst mir Ertrinkendem / Gold nach* ist von den Angehörigen Gisèle Celan-Lestrange und Eric Celan bei der von ihnen veranlassten Edition *Zeitgebüß* nicht unterdrückt worden, sondern nur um die Schlusszeilen mit dem existentiellen Pathos «Gib mir, Tod, meinen Stolz» gekürzt. Dadurch wurde die Aussage noch weniger verständlich als im vollständigen Text. Denn wozu hätte ein Fisch durch Gold bestochen werden können? Damit Fische den Ertrinkenden retten? Damit sie den Ertrinkenden angreifen? Das Verb passt keinesfalls zum Gedanken, Leben zu retten. Die Unterstellung des zweiten Satzes bleibt ganz indiskutabel. Die Metaphorisierung des Eherings bleibt ein Einfall purer Verzweiflung. Eine Bitte um weiteres Zusammenleben, eine argumentative Kritik am Verhalten der Ehefrau lassen sich durch eine ironische Unterstellung von "Bestechung" nicht ausdrücken.

<sup>18</sup> Wie Anm. 7, Brief 649.

Entlastend wäre gewesen, Celan als von einem Supervielle-Gedicht Verführten anzusehen:

*Schiffbruch.*

[...]

Ein Mann im Meer reckt die Arme, ruft: «Hilfe!»

und das Echo erwidert: «Was verstehen Sie darunter?»<sup>19</sup>

### VII. Dupin: *Je me jetterais dehors* (1970)

Für einen Bonner Ausstellungskatalog übersetzte Paul Celan Anfang 1970 Gedichte von Jacques Dupin (1917-2012). Der Lyriker arbeitete auch als Kunsthistoriker, so dass sich Interessen mit denen des Ehepaars Celan überschneiden. Das emotionskarge Referieren und der lakonische Stil des Freundes kamen Celan entgegen, der sich die 16 Gedichte selbst aussuchte und mit dem Verfasser besprach<sup>20</sup>.

Der Zyklus-Titel musste Celan in seinen letzten Lebenswochen anziehen: *La nuit grandissante*. Und er zeigt nochmals seine übersetzende Sprachkraft: *Die Nacht, größer und größer*. Am Anfang geben die zweistimmig Sprechenden wie am Lebensende den Inbegriff ihres Lebens-Sinns zurück an den Kreis sich liebender Menschen in der Hoffnung, dass sie etwas aussäen konnten. Paul Celan spricht mit den Worten des Freundes und mit seinen eigenen ein dezidiert bescheidenes Vermächtnis für Freunde und Familie und mögliche Leser/innen.

De retour parmi vous  
le dépôt dont j'ai la garde  
est-il visible dans son tourbillon?  
Parmi vous, et ne servant à rien  
Qu'au désordre,  
qu'aux semailles [...]

In eurer Mitte, wieder  
ist da das Teil, das mir anvertraute,  
sichtbar in seinem Wirbel?  
In eurer Mitte, zu nichts nütze.  
Als zur Nichtordnung,  
als zur Aussaat [...]<sup>21</sup>

In dem großen Sehnsuchts-Gedicht um einen rausch-ähnlichen gemeinsamen Tod sprechen Dupin und Celan von unterschiedlichen Intentionen. Dupin sagt: «Ich würde mich hinausstürzen». Celan scheint die Differenz zwischen Autor und lyrisch Sprechendem aufzuheben und formuliert eine Prophezeiung: «Ich werde mich hinausstürzen».

<sup>19</sup> Jules Supervielle: *Gedichte*. Übertragen von Paul Celan. Frankfurt/M. (Insel-Bücherei 932).

<sup>20</sup> Thomas Heck: *Letzte Spuren. Jacques Dupin und Jean Daive*. In: "Fremde Nähe", S. 574.

<sup>21</sup> Wie Anm. 11, Bd. 4, S. 716 f.

<p>Je me jetterais dehors  si c'était moi seul, cet amour compact,  tenons et mortaises,  dans le milieu du monde  arrêté,  toute sa force est dans le front bas  et la corne enroulée du bélier,  il charge, – comme si c'était moi  sa prison, non la limite errante et la soif  du ravin où je me jetterais</p> <p>si son sang sa laine noire  s'agitaient au vent du roncier,  <span style="display: block; text-align: right;">[se mêlaient</span>  à l'eau du torrent soudain</p>	<p>Ich werde mich hinausstürzen:  wäre ich, ich allein  diese kompakte Liebe  – Zapfen und Zapfenlöcher –  in der Mitte der still-  stehenden Welt,  all ihre Kraft,  ist in der niedrigen Stirn  und dem gewundenen Horn des Widders,  er stößt zu – als wär ich  sein Gefängnis und nicht Wandergrenze  <span style="display: block; text-align: right;">[und Durst</span>  der Schlucht,  in die ich mich stürzen würde,  wenn sein Blut, seine schwarze Wolle  rege würden im Wind, der vom  <span style="display: block; text-align: right;">[Brombeerstrauch kommt,</span>  wenn sie sich vermischten, jäh,  mit dem Wildbach.<sup>22</sup></p>
---	---

Dupin erfindet als Ergänzungsprinzip einen allegorisch gedachten Widder, «qui charge», der sich aggressiv auflädt und den Sprechenden irrtümlich als Gegner ansieht und bekämpft. Der «Durst der Schlucht» ist ein allgemein gehaltenes Bild. Die Schlucht zieht alles Wasser der Umgebung an, “ravin” kann nicht ohne “ravine”, den Schluchtensturzbach, gedacht werden<sup>23</sup>. In seiner blinden Wut könnte der rasende Widder seinerseits in die Schlucht stürzen, in die der todesbereite Angegriffene ohnehin sich stürzen will. Denn die Bedingung dafür wäre erfüllt, dass das Blut des sterbenden Widders sich vermischte mit dem des vermeintlichen Gegners. Der Sterbensbereite, der die Bilder erfindet, sucht die Bitternis des Sterbens zu reduzieren (für sich und die Leser/innen): Ein Brombeer-Geruch wird suggeriert – weiße Blüten oder schwarze Früchte, stark duftendes Grünblatt –, ein “betäubender” Geruch sozusagen, der den jähren Übergang in das schäumende – wenn auch tödliche – Sturzbachwasser wenig fühlbar machte und das Sterben zweier Wesen sowohl deren jeweiligem Bewusstsein als auch der realitätssuchenden – gar mitleidenden – Aufmerksamkeit der Leser/innen entrückte.

Wenig befriedigend erscheint eine solche Lesart, die als erkenntnisleitendes Interesse hauptsächlich die möglichen Intentionen eines Autors zu rekonstruieren sucht, der sich kurze Zeit nach dieser Übersetzung selbst tötet.

<sup>22</sup> Wie Anm. 11, Bd. 4, S. 742 f.

<sup>23</sup> Sieghild Bogumil (*Ortswechsel*, S. 164) weist auf Dupins Heimat Haut-Ardèche hin.

Die möglichen Intentionen Jacques Dupins könnten – «mit wechselndem Schlüssel» – weniger auf einen rauschähnlichen Tod als vielmehr auf den Rausch im Leben, auf “la petite mort” des Orgasmus zielen. Das Inkognito des allegorischen Widders lässt eine mehr erotische Lesart dieses Dupin-Gedichts zu, die mit einem orgiastischen Rausch endet.

Die Anfangsthese setzt die Denkmöglichkeit einer «amour compact» in einer einzelnen Person. Die Liebe spielte nicht paarweise, sondern vollzöge sich in jedem Einzelmenschen partnerlos. Der Mythos Platons vom Kugelmenschen wäre eine Variante, wenngleich sie als glücklich bezeichnet werden. Und Dupins angedeuteter Mythos einer nicht bipolaren Liebe schildert ja den unglücklichen «Kompakt-Liebe»-Menschen, der den Tod zu suchen scheint oder etwas lebensgefährlich außerhalb der üblichen «amour compact» versuchen will: «dehors». Für den stillstehenden Mechanismus der Welt sind zwar «tenons» und «mortaise» gedacht, Zapfen und Zapfenöffnung, aber wie aus populären Lehrbüchern des Freudianismus entnommen, handelt es sich anscheinend in Sonderheit um den weltbewegenden Mechanismus des sexuellen Spiels. An kuriosen Potenzsignalen des allegorischen Widders werden kuriose sexuelle Anziehungskräfte zwischen Menschen ins Spiel gebracht. Dass zweckfreie Sexualität durch Tier-Allegorik ins Bild gesetzt wird, darf nicht verwundern: die einschlägigen Bilderwelten Hans Henny Jahnns (1894-1959) entfalten sich (*Medea*, 1926 – *Perrudja*, 1929 – *Fluss ohne Ufer*, 1949-61) seit der Jugendzeit Antschels und Dupins.

Bei den drei Gründen dafür, dass «son sang» und «sa laine noire / s’agitait», bleibt die «limite errante» undeutlich. Es wird mit einem charakteristischen Celan-Kompositum-Anteil, «Wandergrenze» übersetzt. Der Häufigkeits-Index Nielsen / Pors<sup>24</sup> weist 25-mal das Vorstellungssuggestiv “wandern” auf. Dieser biografisch ausgerichtete Deutungsstrang soll hier nicht weiter verfolgt werden.

Die dritte Strophe kann sicherlich ohne Härte auch als Orgasmus-Spiel gelesen werden. Das sexuelle Moment wird noch betont, wenn man ein Selbstzitat Celans hervorhebt: «il charge» – «er stößt zu». Der Meridian weist auf die Schlusszeile des merkwürdigen Gedichts *Entschlackt, entschlackt*. Die am 21.4.1967, dem Tag, an dem zuerst am Abendhimmel das Sternzeichen Stier sichtbar wird, entstandene Zeile «und stieße zu, stieße zu» suggeriert eine Art Doppelmord:

---

<sup>24</sup> Karsten Hvidtfelt Nielsen u. Harald Pors: *Index zur Lyrik Paul Celans*. München 1981, S. 262.

Wenn wir jetzt Messer wären,  
 blankgezogen wie damals  
 im Laubengang zu Paris, eine Augenglut lang,  
 der arktische Stier  
 käme gesprungen  
 und bekrönte mit uns seine Hörner  
 und stieße zu, stieße zu.

Barbara Wiedemann bezieht das “damals” auf 1948 in Paris, nennt aber mit *La Contrescarpe* auch 1938/1939 mit den Pawlownien des Platzes *La Contrescarpe* und denen im Jardin des Tuileries. Die messerförmigen Früchte stehen im Fokus. Die beteiligten Personen – immerhin nimmt der Stier zwei auf die Hörner – verschweigt der Autor. Er deutet einen Meridian an zum Gedicht *Ins Nebelhorn*, das 1950 im Tuileries-Park entstand. Die beiden Protagonisten scheinen identisch zu sein mit denen aus *Entschlackt, entschlackt*. Hier soll es nur darauf ankommen, Celans Vorstellung von 1967 zu betonen, den gemeinsamen Tod mit einem anderen Menschen sich vorstellen zu können. Für Literaturhistoriker ist das Beispiel Heinrich von Kleists und Henriette Vogels von 1811 immer präsent.

Ein gedoppeltes «Entschlackt» ist zweifellos eine sarkastische Überschrift. Sie verhöhnt medizinische psychophysische Methoden und stellt als Ergebnis, andernorts auch «zerheilt» genannt, eine latente Todesbereitschaft dar, die nur den Nachteil hat, dass sie eine unbeteiligte Person mit in den Tod wünscht.

#### VIII. Rokeah: *Tage in der Fremde – Amen* (1970)

Der israelische Lyriker David Rokeah (1916-1985) war fast ein nachbarlicher Landsmann von Paul Celan. Er stammte aus L'vuv, das keine 230 km von Czernowitz entfernt liegt. Nach einigen Gefälligkeits-Übersetzungen, deren eine Rokeah zu Recht kritisierte, weil Celan darin auch seine eigene Geschichte spiegeln wollte, gab es eine längere Schweigezeit zwischen beiden. Rokeah hielt dann in Tel Aviv am 15.11.1969 die Einführung für die Celan-Lesung, besuchte den Kollegen in der zweiten Februarhälfte 1970 in Paris, also fast am Ende von dessen verbliebener Lebenszeit. Die beiden Gedichte Rokeahs, die Celan für die “Neue Zürcher Zeitung” übersetzte, beschrieben annähernd sein eigenes augenblickliches Fühlen, nachdem er die mörderische Sehnsucht, zu zweit zu sterben, anscheinend überwunden hatte.

Die schnelle Reise – Pferde bleiben angespannt vor der Herberge – kann für ein ganzes Leben stehen, in dem nur wenige Fragen beantwortet werden



konnten. Die archaisierenden Reisebilder mit Pferden sind auch in Celans eigenen Gedichten nicht selten.

Tage in der  
Fremde – Blättern  
entgegengehalten  
aus einem Kindheits-  
Diarium. Schnelle  
Pferde, die vor der Herberge halten:  
Schalom dem Herbei-  
gerittenen. In meiner  
Satteltasche: Fragen,  
die zu beantworten ich  
unterließ, neulich bei den  
Freunden.<sup>25</sup>

*Tage in der Fremde* und *Amen* sind am 8.3.1970 in der Fernausgabe der “Neuen Zürcher Zeitung”, FA 66 / Nr. 111, S. 49, erschienen.

Der Sterbereite sieht bei Rokeah seine bevorzugten Vorstellungssuggestive – Meer, Lied, Wasser, Wandrung, Regen, Sand. Der Gedicht-Titel fällt – im Celan-Stil – weg.

<p style="text-align: center;">א מ ן</p> <p style="text-align: center;">אָמֵן לְהָר וְאֶמֶן לַיָּם פְּתֻחוֹת שְׁבִי לְחַיּוֹת אֶת הַשִּׁיר בְּכֹל אֲבָרַי. לְטָבֵל בְּכֹל מַיִם. הוּ, נְדוּוּדִים בְּלִי קִץ בְּנֶשֶׁם, בְּחוֹל גּוֹעֵשׁ, בְּשֶׁמֶשׁ בְּלִי קִץ</p>	<p>Ein Amen dem Berg, eines dem Meer: Solcherart drängts mich auszuleben das Lied in all meinen Gliedern, einzutauchen in jederlei Wasser. Wandrung und Wandrung im Regen, endlos. Und so auch im Sand, der da wirbelt, so in ihr, der unendlichen Sonne.<sup>26</sup></p>
---	--

«auszuleben das Lied in all meinen Gliedern, / einzutauchen in jederlei Wasser»: Ob der hebräische Text diese differenzierten Fühlnuancen und Körperregungen hergibt, muss nicht bedacht werden. Die subtile Sprachgewalt, die Celan-Leser/innen gewohnt sind, kommt noch einmal zum Blühen – vergleichbar vielleicht mit der Begeisterung an der *Bateau-ivre*-Übersetzung von 1957. Auch der Groll gegen das vom gläubigen Vater aufgezogene Hebräisch-Lernen (ssafa iwrijah) ist vergessen.

<sup>25</sup> Wie Anm. 11, S. 603. Für *Tage in der Fremde* ist keine sichere Vorlage bekannt, sondern nur hebräische Varianten. So unterbleibt hier ein Abdruck des originalen Rokeah-Gedichts.

<sup>26</sup> Wie Anm. 11, S. 604 f.

Schon als 40-Jähriger hatte Celan das metaphysische Rimbaud-Gedicht *Elle est retrouvée!* übertragen, das eine vergleichbare Metaphorik wie Rokeahs *Amen* enthält:

Wiedergefunden!  
 – Wer? – Die Ewigkeit!  
 Verwoben Sonne und Meer:  
*Eine* Helligkeit.<sup>27</sup>

Ein Mensch, der so existenziell eng mit poetischem Sprechen lebt wie Paul Celan, setzt bis in die letzten Lebenstage hinein Zeichen dafür, dass er – nach spontanen Selbsttötungsversuchen – ein geplantes Ende seiner Existenz ins Auge fasst und begleitende Texte artikuliert für andere und für sich selbst. Das bekannteste Beispiel ist ein Brentano-Satz auf seinem Schreibtisch. In Wilhelm Michels Hölderlin-Biografie (1940) unterstreicht Celan den ersten Teil eines Satzes von Clemens Brentano. Das innige Brunnenbild strahlt Tröstliches aus für den Sterbenden selbst und für Familie und Freunde, auch für Leser/innen:

Manchmal wird dieser Genius dunkel und versinkt in den bitteren  
 Brunnen seines Herzens, meistens aber glänzet sein apokalyptischer  
 Stern Wermut wunderbar.<sup>28</sup>

Dieses Zitat wird für Celan an Hölderlins 200. Geburtstag in Stuttgart wichtig, weil ein Vortrag Martin Walsers darauf einging.

#### IX Gisèle Celan-Lestrange: *Les flots se ferment* (1967/1970)

Seit der Briefe-Ausgabe des Ehepaars Celan 2001 ist auch ein zweites Abschieds-Signal Celans bekannt geworden, der Bleistift-Eintrag im Kalender für den 19. April 1970: «Départ Paul – /».

Der lyrische Schweigestrich hinter dem Namen und anschließend das Zeichen für den Umbruch einer Zeile, dem nur noch der Hallraum der Stille folgt.

Der Sterbensbereite hatte anscheinend beiläufig erwähnt, er plane eine Prag-Reise. Das konnte nur heißen, ins Jugendland seiner Mutter und zum

<sup>27</sup> Wie Anm. 11, Bd. 4, S. 111. Es darf nicht unterdrückt werden, dass Celan diese beiden Rokeah-Gedichte der Freundin Ilana Shmueli gegenüber hochmütig und ungerechterweise «Mittelmäßiges» nennt. Vgl. Paul Celan – Ilana Shmueli. *Briefwechsel*, S. 104. Sobald er aber hört, dass die *Neue Zürcher Zeitung* die beiden Übersetzungen drucken will, heißt es: «gestern ein netter Anruf von Rokeah aus Zürich». Ebd., S. 106.

<sup>28</sup> Wilhelm Michel: *Das Leben Friedrich Hölderlins*. Frankfurt/M. (2. Aufl.) 1967, S. 464.

Grab Franz Kafkas, der 1924 41-jährig gestorben war. Gisèle Celan-Lestrange rief deswegen den Schweizer Franz Wurm an.

Nachdem die Ehefrau bemerkt hatte, dass die Metapher «Départ Paul» auch eine Art Zitat eines ihrer Bildtitel sein konnte, änderte sie den Titel dieser Radierung. Vom 3. bis 20. November 1967 hatte die Künstlerin im “Salon de la Jeune gravure contemporaine” im Musée Galliera Radierungen ausgestellt gehabt. Der getrennt wohnende Ehemann ging zwar nicht mit zur Vernissage, sondern besuchte die Ausstellung später allein und gratulierte der Frau in den Briefen vom 18. u. 21.11.1967 dazu.

Die Radierung *Départ* vom Juli des Jahres ist 28,5 x 42 cm groß, und die Witwe deutet sie zumindest später als Wassermotiv, denn sie benennt sie nach dem Tod ihres Mannes um: *Les flots se ferment*<sup>29</sup>. Mit *Départ* konnte sie vorher den vereinbarten Umzug des Mannes gemeint haben. Ihr Fühlen beiden Katastrophen gegenüber war, von ihr bildlich graphisch dargestellt, anscheinend identisch. Sie hatte an seinem Sprechen und an seinen Texten gespürt, dass sein Lebenswille so geschwächt war, dass er in vielen Situationen den Tod begrüßt hätte.

Der Herausgeber des Bands 1300 der Insel-Bücherei Joachim Seng teilt offenbar die Auffassung, dass Gisèle Celan-Lestrange ihrer Radierung *Départ*, später *Les flots se ferment*, eine existenzielle Dimension zusprach. Er wählte einen Ausschnitt daraus als Bezugspapier für *Das trunkene Schiff* in Celans Übertragung (2008).

Ein weiteres Zeichen für den Entschluss Paul Celans zu sterben lässt sich mit den Worten Jean Daives zusammenfassen:

Gisèle sagt während Pauls Verschwinden zu mir: Paul hat seine Uhr auf dem Nachttisch liegen gelassen. Paul ist also tot – Ach so? Warum? – Paul behielt seine Uhr immer am Handgelenk. Er hatte es mir angekündigt: An dem Tag, an dem ich meine Uhr ablege, ist mein Entschluss zu sterben, gefasst.<sup>30</sup>

Die Uhr für ein solches Zeichen zu gebrauchen, war vielleicht weit verbreitet, und es erübrigt sich, irgendein Vorbild zu suchen. Gleichwohl möchte ich auf den Film *Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt?* hinweisen, den Paul Antschel ab 1932 in Czernowitz oder 1948 in Wien hat sehen können. Slatan Dudow zeigt nach dem Drehbuch von Bertolt Brecht und Ernst

---

<sup>29</sup> Wie Anm. 7, Brief 575.

<sup>30</sup> Jean Daive: *Unter der Kuppel. Erinnerungen an Paul Celan*. Weil 2009 [zuerst 1996], S. 22 f.

Ottwald zu Beginn den tödlichen Fenstersprung eines jungen Erwerbslosen, seine Uhr zurücklassend. Da Antschel Hanns Eislers Solidaritäts-Lied kennt, das durch den Film so berühmt wurde, dass Celan es ein «Wiener Lied» nennt, gehört dieser Film vielleicht in Celans Biografie<sup>31</sup>.

Das Sterbedatum stand anscheinend schon länger fest. Am 6. April schrieb Celan an die Schwester Sophie Scholls, Inge Aicher-Scholl, über eine Lesung an der Volkshochschule Ulm könne er «erst gegen den 20. April» entscheiden<sup>32</sup>.

#### X. In den bitteren Brunnen seines Herzens (1970)

Ob Paul Celan sich nach der Stuttgarter Lesung am 21. März 1970 nochmals intensiv mit Friedrich Hölderlin befasst hat oder ob Brentanos Brunnenmetapher als Abschiedswort des sterbenden Celan schon vor der Deutschlandreise feststand, ist nicht auszumachen. Das Zitat aus dem Buch Wilhelm Michels sieht eher wie ein älterer Fund aus und nicht wie ein bei erregtem Suchen zufällig Gefundenes. «Brunnen» steht natürlich nicht nur für die Menschen Hölderlin und Celan, sondern ist das Urbild der Heimat Czernowitz / Bukowina. In einem seiner schönsten Gedichte (*So bist du denn geworden*, 1950) finden sich die Zeilen

[...]  
dein Herz schlägt allerorten  
in einem Brunnenland  
[...]

1958 klingen die Bukowina-Erinnerungen überwiegend positiv, z.B. in

OBEN, GERÄUSCHLOS:  
[...]  
(Erzähl von den Brunnen, erzähl  
von Brunnenkraut, Brunnenrad, von  
Brunnenstuben – erzähl.  
Zähl und erzähl, die Uhr,  
auch diese, läuft ab.  
Wasser, welch  
Ein Wort. Wir verstehen dich, Leben.)  
[...]

Es war dem 43-jährigen Martin Walser vorbehalten, in seinem Stuttgarter Hölderlin-Vortrag am 21.3.1970 mit salopper Rabulistik zu posaunen:

<sup>31</sup> Robert Neumann (Hg.): *34 x Erste Liebe*. Frankfurt/M. 1966, S. 33.

<sup>32</sup> Zitiert nach Barbara Wiedemann: *„Ein Faible für Tübingen“*. Tübingen 2013, S. 249.

Hölderlin konnte nichts davon halten, aus einem brunnentiefen und ebenso festen Ich zu schöpfen. Er hatte keins.<sup>33</sup>

Es gibt Zeugen für die verzweifelte Empörung des anwesenden Paul Celan. Er bat den befreundeten André du Bouchet – abweichend vom Programm – nachmittags zuerst zu referieren und las danach – anscheinend empört und aggressiv gestimmt – seine Gedichte.

Zurück in Paris befasste sich Celan vermutlich nochmals mit Hölderlin, vielleicht um Brentanos Brunnen-Metapher zu finden oder wiederzufinden. Dieses zartsinnige Bild wäre dann auch gegen Martin Walsers grobschlächtige These gerichtet.

Vom 1. bis 13. April 1970 arbeitete der Dichter an einem letzten Gedicht und suchte die herbstliche Traubenlese ins Bild zu bannen.

REBLEUTE graben  
die dunkelstündige Uhr um,  
Tiefe um Tiefe,  
du liest,  
es fordert  
der Unsichtbare den Wind  
in die Schranken,  
du liest,  
die Offenen tragen  
den Stein hinterm Aug,  
der erkennt dich,  
am Sabbath.

Dichter gehen wie immer ihrer Berufung nach und graben die Zeit um. Es ist auch ein “zur Tiefe gehn”. Der Sprechende beteiligt sich zur Zeit nicht aktiv daran, sondern er «liest».

Ein nicht näher bezeichnetes Wesen – sei es ein deus absconditus, sei es ein von fern bedachter Mensch – fordert Unsinniges und Unmögliches. Das Scheitern des Vorhabens wird angesichts der friedevollen Stimmung des Sprechenden nicht eigens ausgesprochen. Das Lesen – sei es Erntearbeit, sei es Lektüre – des Sprechenden wird selbstbewusst dem Scheitern in der “Wind”-Strophe entgegengesetzt. Der Stein, der den Sprechenden “erkennen” soll, wird zwar metaphorisch gebraucht, erreicht aber nicht die Prägnanz eines Symbols, sondern bleibt vage Allegorie, die sich dem bildlichen

---

<sup>33</sup> Martin Walser: *Hölderlin zu entsprechen*. In: *Die Zeit* vom 27.3.1970. Zitiert nach Wolfgang Emmerich: *Paul Celan*, S. 164.

Sprachgebrauch einer Gruppe von Menschen aus Antschels und Celans Lebensumgebung verpflichtet weiß, die eingeweiht sind in den metaphorischen Gebrauch von "Stein hinterm Aug".

Die nicht "auflösbare" Bildreihe lässt immerhin ein Wesen imaginativ entstehen. Dem scheint der Sprechende freudig entgegenzusehen, da er offenbar dieses Wesen kennt, und glücklich prophezeit, dieses Wesen "erkenne" ihn am Sabbath. "Erkennen" hat im Alten Testament – darauf weist John Felstiner<sup>34</sup> hin – auch die Bedeutung "liebende Vereinigung", wie es auch Luthers Verständnis war. Der bestimmte Artikel bei "Sabbath" hat zwei Bedeutungen: 1. Es wird an einem Sabbath geschehen, 2. Es wird am Sabbath, dem 18. April 1970 geschehen. Für diesen Sabbath hat Celan anscheinend bewusst das Sterben vermieden. Für diesen Sabbath stilisiert sich Celan als Wartenden, Schweigenden.

Ein demonstratives Schweigen erfährt der Freund Jacques Dupin. Er versucht am Freitag, 17. April, von der Bonner Ausstellung zu berichten. Celan bleibt am Telefon stumm, hört einige Zeit zu und unterbricht schließlich den Anschluss<sup>35</sup>. Am Vortag, Donnerstag 16. April, hatte Celan zum letzten Mal den befreundeten österreichischen Maler Jörg Ortner (geb. 1940) getroffen, auch den 14-jährigen Sohn Eric Celan, dem er sagte, dass der gemeinsame Theaterbesuch am 17. ausfallen müsse. Die Eintrittskarten werden nach Celans Tod gefunden: Beckett, *En attendant Godot*.

---

<sup>34</sup> Paul Celan, S. 361.

<sup>35</sup> "Fremde Nähe", S. 572.

*Hauptsächliche Literatur*

- Paul Celan: Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band. Hg. u. komment. von Barbara Wiedemann. Frankfurt/M. 2003.
- Paul Celan: Verstreut gedruckte Gedichte. Nachgelassene Gedichte bis 1963. Historisch-kritische Ausgabe. Hg. von Holger Gehle und Thomas Schneider. Bd. XI, Frankfurt/M. 2006.
- Paul Celan – Gisèle Celan-Lestrange: Briefwechsel. Hg. u. komment. von Bertrand Badiou. Anm. übersetzt u. f. d. deutsche Ausgabe eingerichtet von Barbara Wiedemann. 2 Bde. Frankfurt/M. 2001.
- Bevilacqua, Giuseppe: Auf der Suche nach dem Atemkristall. Celan-Studien. München 2004.
- Bogumil, Sieghild: “Ortswechsel bei den Substanzen”. Paul Celan als Übersetzer von André du Bouchet und Jacques Dupin. In: Jürgen Lehmann, Christine Ivanović (Hg.): Stationen. Kontinuität und Entwicklung in Paul Celans Übersetzungswerk. Heidelberg 1997, S. 163-192.
- Emmerich, Wolfgang: Paul Celan. Reinbek (6. Aufl.) 2014.
- Felstiner, John: Paul Celan. Eine Biographie. München 1997.
- “Fremde Nähe”. Celan als Übersetzer. Hg. von Axel Gellhaus. Marbach (3., durchges. Aufl.) 1997 (Marbacher Kataloge 50).
- Karr, Ruven: Die Toten im Gespräch. Trialogische Strukturen in der Dichtung Paul Celans. Hannover 2015.
- Shmueli, Ilana u. Thomas Sparr (Hg.): Paul Celan / Ilana Shmueli. Briefwechsel. Frankfurt/M. 2004.
- Wiedemann, Barbara: Paul Celan – Die Goll-Affäre. Dokumente zu einer “Infamie”. Frankfurt/M. 2000.
- Wiedemann, Barbara: “Ein Faible für Tübingen”. Paul Celan in Württemberg. Deutschland und Paul Celan. Tübingen 2013.

---

**Verfasser dankt:** Lin Bauer (Goslar), Fausto Cercignani (Milano), Andrei Corbea-Hoșie (Iași), Ulrich Deppen (Osnabrück), Werner Golbing (Dresden), Boy Hinrichs (Ludwigsburg), Cem Lang (Freiburg), Gudrun Schulz (Schildow).