

BARBARA WIEDEMANN

## »dein goldenes Haar Margarete«

### Deutsche Literatur um 1800 in Paul Celans Gedichten

Im Zusammenhang mit der Frage nach dem Warum meines Dichtens habe ich mich auf meine erste Begegnung mit der Poesie zu besinnen versucht: ich war sechs Jahre alt und konnte ›Das Lied von der Glocke‹ »aufsagen« ... Wer weiss, ob nicht der Eindruck, den das auf meine Zuhörer machte, alles Weitere ausgelöst hat ...

Paul Celan schreibt dies am 18. November 1954 aus Paris an Hans Bender.<sup>1</sup> So frühreif, möchte man fragen? Nicht das zarte Alter, wohl aber der auswendige Vortrag von Schillers vielstrophiger Ballade wird durch Erinnerungen einer 1933 (da war Paul immerhin schon 12 oder 13 Jahre alt) nach Israel ausgewanderten Verwandten bestätigt.<sup>2</sup> Weder Alter noch späteres Kokettieren mit der Wirkung, die mit Dichtung erzeugt werden kann, interessiert hier aber. Sondern die literarischen ›Väter‹, mit denen dieses jüdische Kind aufgewachsen ist, dessen spätere Dichtung häufig – im positiven wie im negativen Sinn – wegen seiner Herkunft in die Nähe von Martin Buber, von Chassidismus, Mischna und anderem gestellt wurde.<sup>3</sup> »Ja, das Chassidische ... Ge-

- 1 Paul Celan, »etwas ganz und gar Persönliches«. Briefe 1934–1970, ausgewählt, hrsg. und kommentiert von Barbara Wiedemann, Berlin 2019 (zitiert als *Briefe*), S. 179. – Celans Gedichte werden zitiert nach der Ausgabe: Paul Celan, *Die Gedichte*. Neue kommentierte Gesamtausgabe in einem Band. Mit den zugehörigen Radierungen von Gisèle Celan-Lestrange, hrsg. und kommentiert von Barbara Wiedemann, Berlin 2019 (*Gedichte*).
- 2 Erinnerung von Mina Brettschneider in einem Brief vom 1.10.1972 an Israel Chalfen; Deutsches Literatur-Archiv, Marbach (DLA): A:Celan Chalfen.
- 3 Die Studie von James K. Lyon, ›Paul Celan and Martin Buber. Poetry as Dialogue‹, hat Celan im Manuskript noch kritisch wahrgenommen (*Briefe*, S. 836); sie wurde unverändert publiziert in: *Publications of the Modern Language Association* 86 (1971), H. 1, S. 110–120. Als antisemitisch empfand Celan den Vergleich seiner angeblich unverständlichen Gedichte mit der Mischna durch Curt Hohoff, *Geist und Ursprung. Zur modernen Literatur*, München 1954, S. 242.

wiss.«, kommentiert der Vierzigjährige im Februar 1961 in einem Brief an Friedrich Torberg derartige Zuschreibungen, »Aber wissen Sie, ich bin, bei allen mich umwehenden Bärten, bei allem meinem langjährigen (und mein damaliges Fussballspielerherz nicht immer erfreuenden) Hebräischlernen, denn doch mit so bartlosen Gestalten grossgeworden wie Siegfried und die Nibelungen. O ihr Zîten und Hochgezîten ...«.<sup>4</sup>

Dass dieser Paul Celan – als Paul Antschel vor 100 Jahren im ehemals österreichischen Czernowitz geboren, das unter dem Namen Cernăuți gerade in das Königreich Rumänien eingegliedert worden war –, dass dieser Paul Celan mit deutscher Muttersprache aufwuchs, heißt nämlich auch, dass er bei aller religiösen Unterweisung und rumänischsprachiger Schulbildung mit *deutschem* Bildungshintergrund erzogen wurde. Sprechendes Objekt dieser jüdisch-deutschen Sozialisation ist ein Buch, das sich noch heute in der Nachlassbibliothek im Deutschen Literaturarchiv in Marbach befindet. Es ist, wie Celan am 2. Juni 1961 an den Mitarbeiter des Insel Verlags Friedrich Michael schreibt, »ein Insel-Buch. Es ist die in blaues Leder gebundene Dünndruckausgabe – du papier bible, n'est-ce pas? – des ›Faust‹. Dieses Buch hat, auf seine (und meine) Weise ein Insel-Schicksal gehabt. Ich hatte es zu meinem dreizehnten Geburtstag bekommen, als ich, wie wir es nannten, ›Bar Mizwah wurde‹.«<sup>5</sup> Von allen Czernowitzer Büchern ist nur dieses erhalten geblieben, und zwar weil es sich nach der Deportation der Eltern und während Celans eigener Zwangsarbeitszeit nicht in seinem Elternhaus befand, sondern in Paris.<sup>6</sup>

Schon bevor Celan 1948 nach Aufhalten in Bukarest und Wien wieder in Paris eintrifft, ist seine Beschäftigung mit deutscher Literatur auch an seinen Texten zu erkennen. Lesen und Schreiben gehören für ihn zusammen. So ist Heinrich von Kleist mit seinem Ende 1810 erst-

4 Briefe, S. 491 f.

5 Ebd., S. 520.

6 Johann Wolfgang Goethe, Faust. Gesamtausgabe. Urfaust. Faust, ein Fragment. Faust, eine Tragödie, Textrevision von Hans Gerhard Gräf, Leipzig o.J. Celan ließ den Band, als er nach dem ersten Studienjahr Frankreich verließ, beim in Paris lebenden Bruder seiner Mutter. Wegen des Kriegsbeginns konnte Celan sein Studium in Tours 1939 nicht fortsetzen. Bruno Schragar deponierte das Buch an sicherer Stelle, bevor er am 18.7.1943 nach Auschwitz deportiert (Convoi 57) und dort ermordet wurde. Celan erhielt es nach seiner Ankunft 1948 in Paris zurück, durch wen, ist nicht bekannt.

mals publizierten Text ›Über das Marionettentheater‹ in Celans 1948 in Wien erschienenem Essay ›Edgar Jené. Der Traum vom Traume‹ präsent:

Ich wußte, daß ein solches Unternehmen die Rückkehr zu einer unbedingten Naivität voraussetzte. Ich sah diese Naivität als eine von der Schlacke der Jahrhunderte alter Lügen von dieser Welt gereinigte und ursprüngliche Schau an. Hier gedenke ich eines Gespräches mit einem Freunde, dem Kleists »Marionettentheater« zugrunde lag. Wie sollte doch jene ursprüngliche Anmut wiedererlangt werden, deren Bestand das letzte, also wohl auch höchste Kapitel der Menschheitsgeschichte überschreibt.<sup>7</sup>

Celans Lektüren beschränken sich jedoch keineswegs auf Literatur im engeren Sinn – deutsche und fremdsprachige in deutschen Übersetzungen. Vor allem in den 1960er Jahren werden wissenschaftliche bzw. populärwissenschaftliche Texte und Presseartikel zunehmend für seine Gedichte relevant. Auch klassische deutsche Literatur im Sinne von ›Glocke‹ und ›Faust‹ bleibt aber in Celans Gedichten bis zu seinem Tod sichtbar.

Über seine Bildungsgrundlagen spricht Celan selbst in einem Brief vom 24. Oktober 1948 an den Schweizer Feuilleton-Redakteur Max Rychner und stellt die deutsche Literatur nach den Jahren in Bukarest und Wien schon in einen erweiterten Zusammenhang: »Nun sind mir zwar Jessenin, Lautréamont und Rimbaud ebenso vertraut wie Hölderlin und Jean Paul und ich weiß, wieviel ich den Kulturen, durch die ich gehn mußte, verdanke, aber ich hätte doch gern gehört, was meine Gedichte den Menschen bedeuten, in deren Sprache sie geschrieben sind.«<sup>8</sup>

Das *Wie* dieser Aussage ist bemerkenswert, die Auswahl der genannten Autoren ebenso wie deren Reihenfolge. Der russische Lyriker und die beiden Vertreter der klassischen französischen Moderne, geboren 1895, 1846 und 1854, gehören zu den Generationen, aus denen Celans zentrales Übersetzungswerk stammt, nur Lautréamont hat er nie selbst

7 Paul Celan, Prosa I. Zu Lebzeiten publizierte Prosa und Reden, hrsg. von Andreas Lohr und Heino Schmall, Berlin 2014 (= Paul Celan, Werke. Historisch-kritische Ausgabe, Abt. 1, Bd. 15.1), S. 12.

8 Briefe, S. 46.

übersetzt.<sup>9</sup> Ihren Namen folgen die ein Jahrhundert vorher geborenen Deutschen, und zwar schon 1948 genau diejenigen, mit denen er sich, lesend und schreibend, in seiner Pariser Zeit am meisten beschäftigt hat. Neben sie aber stellt er – sich selbst. Sich selbst als deutschen Autor, oder besser: als einen, der in dieser deutschen Sprache schreibt. Dabei sollte man im Hinterkopf haben, was er ziemlich genau zwei Jahre vorher demselben Max Rychner noch aus Bukarest über die Menschen gesagt hatte, in deren Sprache seine Gedichte geschrieben sind und was er jetzt eben *nicht* wiederholt:

Wenn meine Gedichte erscheinen, kommen sie wohl auch nach Deutschland und – lassen Sie mich das Entsetzliche sagen – die Hand, die mein Buch aufschlägt, hat vielleicht die Hand dessen gedrückt, der der Mörder meiner Mutter war ... Und es könnte noch furchtbarer kommen ...

Aber mein Schicksal ist dieses: deutsche Gedichte schreiben zu müssen.<sup>10</sup>

Die Rychner 1948 genannten Jean Paul und Hölderlin sind in der Tat die beiden deutschen Schriftsteller, die am deutlichsten auf die eine oder andere Weise in Celans Gedichten aufscheinen. Bevor ich mich mit diesen mehrfach Zitierten befasse, will ich aber einen kurzen Überblick geben. Unter den um 1800 aktiven Autoren werden erstaunlich wenige mehrfach in Gedichten zitiert. Friedrich Schiller ist Celan zwar aus der Kindheit vertraut, und seit 1957 besaß er eine wenn auch nicht ganz vollständige Werkausgabe: Von den dreizehn Bänden fehlt gerade der erste mit den Gedichten.<sup>11</sup> Ich wüsste dennoch nicht, wo sich Schillers

9 Von Jessenin sind einzelne Übertragungen aus der Zeit vor seiner Ausreise nach Wien bekannt; später legte er in Buchform vor: Sergej Jessenin, Gedichte. Ausgewählt und übertragen von Paul Celan, Frankfurt am Main 1961. Rimbaud übertrug Celan wohl erst in Paris, Einzelgedichte sowie in Buchform: Arthur Rimbaud, Das trunkene Schiff. Übertragen von Paul Celan, Wiesbaden 1958. Alfred Andersch schlägt er 1954 vor, für die ›Akzente‹ Lautréamont zu übertragen (Briefe, S. 177).

10 Briefe, S. 27.

11 Schillers sämtliche Werke in 12 Bänden mit einem Ergänzungsband, Leipzig o.J. (= Tempel Klassiker). Ich zitiere in diesem Rahmen jeweils aus den Ausgaben, die Celan besaß (DLA: BPC) oder anderweitig, etwa in der Bibliothek der ENS, zugänglich waren; für seine Art zu arbeiten, ist der genaue Wortlaut entscheidend.

Gedichte und Dramen, seine erzählende oder theoretische Prosa in Celans Werk niedergeschlagen hätten.<sup>12</sup> Gerade eine besonders starke Markierung kann irreführend sein: So plakativ der Titel ›Lichtenbergs zwölft‹<sup>13</sup> Celans Beschäftigung mit Georg Christoph Lichtenberg im Mai 1965 bezeugt – das Gedicht hat mit dem *Werk* des Aufklärers nichts zu tun. Die reichen Lesefrüchte stammen ausnahmslos aus Wilhelm Grenzmanns ›Einleitung‹ zu den ›Gesammelten Werken‹ und betreffen Biographisches.<sup>14</sup> Derart deutliche Markierungen wie diese Namensnennung setzt Celan für Zitate meist nicht.

Nur einzelne Gedichte schöpfen aus Werken von Theoretikern wie Friedrich Schelling oder dem um eine Generation älteren Immanuel Kant: Das Wort ›über-| mündig‹ in ›Der puppige Steinbrech‹ erscheint schon in Kants ›Anthropologischer Didaktik‹ von 1798;<sup>15</sup> es ist also genauso wenig Erfindung Celans wie das Titelwort des Gedichts ›Anorgisch‹, das in Schellings 1802/3 gehaltenen Vorlesungen zur ›Philosophie der Kunst‹ begegnet.<sup>16</sup>

12 Siehe aber Jean Bollack, der »durch diesen Schacht mußst du kommen –« in ›Schwarz‹ als Anspielung auf »Durch diese hohle Gasse muß er kommen« aus ›Wilhelm Tell‹ liest (Paul Celan. Poetik der Fremdheit. Aus dem Französischen von Werner Wögerbauer, Wien 2000, S. 84). Hendrik Birus sieht im Vers »es kamen die Meere alle« aus ›Es war Erde in ihnen‹ »eine syntaktische Inversion nach dem Muster des berühmten Schiller-Verses: ›Siehe! Da weinen die Götter, es weinen die Göttinnen alle‹« (in: Kommentar zu Paul Celans »Die Niemandrose«, hrsg. von Jürgen Lehmann und Christine Ivanović, Heidelberg 32002, S. 51–56, hier: S. 53). In beiden Fällen wird nicht überzeugend erläutert, welche Funktion Schiller für das Gedicht hat. Im ›Celan-Handbuch‹ ist im Bereich der Anregungen durch die deutschsprachige Literatur vor 1945 Schiller kein eigener Abschnitt gewidmet (Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hrsg. von Markus May, Peter Goßens, Jürgen Lehmann, 2., aktualisierte und erweiterte Ausgabe, Stuttgart und Weimar 2012).

13 Gedichte, S. 211.

14 Georg Christoph Lichtenberg, Gesammelte Werke, hrsg. und eingeleitet von Wilhelm Grenzmann, Bd. 1, Frankfurt am Main 1949 (DLA: BPC).

15 Immanuel Kant, Sämtliche Werke in chronologischer Reihenfolge, hrsg. von G. Hartenstein, Bd. 7, Leipzig 1868, S. 526 (Bibliothek ENS); das Gedichtzitat in: Gedichte, S. 237.

16 Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, Sämtliche Werke, hrsg. von Karl Friedrich August Schelling, Bd. 5: 1802–1803, Stuttgart und Augsburg 1859, S. 635 (Bibliothek ENS); das Gedichtzitat in: Gedichte, S. 517.

Man sucht als Kommentator nur deshalb nach Quellen für diese Wörter, weil sie heute nicht mehr üblich sind, und man findet sie dank der gemeinfreien Digitalisierungen. Nur Digitalisiertes freilich ist ohne weiteres zu finden – wieviel findet man nicht? Angesichts von Celans vielfältigen Lektüren ist das ein mühsames, nicht zuletzt vom Bildungshintergrund der Interpretin abhängiges Geschäft. Warum sich Celan 1966 und 1968 mit den Philosophen befasst hat, erhellt in den genannten Fällen leider kein Brief. Auch entsprechende Prüfungsaufgaben im Rahmen des Unterrichts an der *École Normale Supérieure* (ENS) sind in den genannten Jahren nicht vorzubereiten. Welchen Sinn, welche Bedeutung haben Minimalzitate wie »übermündig« und »anorgisch« für das Gedichtganze? Fragen wie diese *müssen* gestellt werden. Nicht immer gelingt es, sie zu beantworten.<sup>17</sup>

Im Fall von Achim von Arnims Roman ›Die Kronenwächter‹, genauer dessen postum veröffentlichtem zweiten Teil, ist zumindest der Zusammenhang zwischen dem Zeitpunkt der Lektüre und dem der Gedichtentstehung am Nachlass nachzuvollziehen. Lesefrüchte daraus gehen in Gedichte aus dem Pariser Mai 68 ein, der auch Antisemitismus der rechten wie der linken Seite eine Bühne bot. Im zwischen dem 4. und dem 14. Mai geschriebenen Gedicht ›Auch der Runige‹ ist mit »schabt« und »Mohrrübe« auf eine sexuell aufgeladene Szene aus den ›Kronenwächtern‹ angespielt, die den Auftritt einer klischeebehafteten Judenfigur abschließt.<sup>18</sup> Beide Wörter, dazu »Zündschwamm« in der letzten Strophe, erscheinen in einem Dokument mit erheblich über das Zitierte hinausgehenden Lesenotizen aus dem Roman in einer »Mai 68« überschriebenen Mappe.<sup>19</sup> Verbunden sind die Zitate aus Achim von Arnim mit solchen aus einem Text von Rudi Dutschke, in dem Celan

17 Für ›Anorgisch‹ haben das Anke Bennholdt-Thomsen und Alfred Guzzoni übernommen: ›Anorgisch‹, in: Celan-Jahrbuch 10 (2018), S. 133–137. Aus dem Beitrag wird auch klar, dass der Begriff »anorgisch« auch andere Quellen haben kann.

18 Achim von Arnim, *Sämtliche Romane und Erzählungen*. Auf Grund der Erstdrucke hrsg. von Walther Migge, Bd. 1, München 1962, S. 953 (DLA: BPC); das Gedicht in: *Gedichte*, S. 497 und 1146f.

19 Siehe die Teiltranskription in: Paul Celan, *Schneepart. Vorstufen – Textgenese – Reinschrift*, hrsg. von Heino Schmuil und Markus Heilmann, Frankfurt am Main 2002 (= Paul Celan, *Tübinger Ausgabe*), S. 68. Daraus werden weitere Zitate in die erste Fassung integriert, aber später ersetzt: Aus »Eichelbube« wird der »Runige«.

aktuellen Linksantisemitismus erkennt. Das ist ein ausgesprochen typisches Verfahren im Spätwerk: die Kombination von Lesefrüchten völlig unterschiedlicher Herkunft in einem Gedicht, hier der 1812 abgeschlossene Text eines Romantikers und der brandaktuelle Aufsatz ›Vom Antisemitismus zum Antikommunismus‹ eines prominenten Vertreters der westdeutschen Studentenbewegung von 1967/68.<sup>20</sup> Entscheidend ist das Datum, der gemeinsame aktuelle Lektüreaugenblick. Über Dutschkes Aufsatz äußert sich Celan schon am 4. Mai gegenüber dessen Altersgenossin Gisela Dischner;<sup>21</sup> in seinem Exemplar sind die ins Gedicht eingehenden Begriffe »Fahrbahnwechsel« und »Greiftrupps« unterstrichen.<sup>22</sup> Dass er ›Die Kronenwächter‹ im Entstehungszeitraum von ›Auch der Runige‹ zu lesen beginnt, ist auch durch eine auf den 8. Mai 1968 datierte Lesenotiz in Arnims Einleitung gesichert, auf die im etwa gleichzeitigen Gedicht ›Deinem, auch deinem‹ angespielt ist.<sup>23</sup> Warum Celan zu diesem Zeitpunkt Arnim in die Hand nimmt, ist nicht bekannt. Der Rückgriff auf das Werk des Romantikers bleibt auf diese beiden, innerhalb weniger Tage entstandenen Gedichte beschränkt.

Unter den Autoren, die in Celans Werk mehrfach und immer wieder präsent sind, ist Goethe.<sup>24</sup> Die Kenntnis seiner Werke ist in Celans Ge-

20 Rudi Dutschke, *Vom Antisemitismus zum Antikommunismus*, in: Uwe Bergmann, Rudi Dutschke, Wolfgang Lefèvre, Bernd Rabehl, *Rebellion der Studenten oder Die neue Opposition*, Reinbek bei Hamburg 1968 (= rororo 1043), S. 58–85 (DLA: BPC). Siehe meine ausführliche Darstellung in: Barbara Wiedemann, »vom Unbestattbaren her«. Die Auseinandersetzung mit linkem Antisemitismus in Paul Celans Spätwerk, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 40 (2015), H. 1, S. 84–109, hier: S. 85–90.

21 Brief von Celan vom 4.5.1968, in: Paul Celan – Gisela Dischner, *Wie aus weiter Ferne zu Dir. Briefwechsel. Mit einem Brief von Gisèle Celan-Lestrange*. In Verbindung mit Gisela Dischner hrsg. und kommentiert von Barbara Wiedemann, Berlin 2012, S. 89.

22 Dutschke, *Vom Antisemitismus zum Antikommunismus* (Anm. 20), S. 82 und 79.

23 Siehe *Gedichte*, S. 497f. und 1148f. sowie meine ausführliche Darstellung: Barbara Wiedemann, »ausgerechnet jetzt«. Der Mai 68 und die Jüdische Katastrophe, in: *Paul Celan und der Holocaust. Neue Beiträge zur Forschung*, hrsg. von Ruven Karr, Hannover 2015, S. 9–29, hier: S. 17–19.

24 Celans Goethe-Rezeption wird im ›Celan-Handbuch‹ wie die von Schiller übergegangen, er wird aber im Überblick von Jürgen Lehmann wenigstens genannt (wie Anm. 12, S. 298).

dichten früh sichtbar – auch dadurch zeigt er seine bildungsbürgerliche Sozialisation. Wenn er in ›Drüben‹<sup>25</sup> den Wind mit »Bei mir ist Engel-süß und roter Fingerhut beim mir« locken lässt, spielt der gerade Zwanzigjährige auf Goethes Ballade ›Erlkönig‹ an: Das sind die »bunte[n] Blumen« der Ballade, wo der »Vater« das vom »Kind« Gehörte nüchtern als »In dürren Blättern säuselt der Wind« abtut.<sup>26</sup> Wichtig ist die Wahrnehmung, dass derartige Anspielungen – anders als Zitate aus Texten von Friedrich Schelling, Immanuel Kant oder Achim von Arnim – von jedem mit der deutschen Literatur auch nur ansatzweise vertrauten Leser ohne weiteres erkennbar sind, *mit* ihrem Balladen-Kontext.

Bei »dein goldenes Haar Margarete« in der ›Todesfuge‹, dem Gedicht des 24-Jährigen,<sup>27</sup> ist das nicht anders. Auch hier scheint klar, dass es sich, wie Celan das im Mai 1961 gegenüber Walter Jens formuliert, um die »Gretchen-Gestalt«<sup>28</sup> handelt und mit ihr auf *das* Werk der deutschen Literatur verwiesen wird, den ›Faust‹. Das *soll* auch klar sein. Und doch wird gerade an der Art und Weise, wie die Anspielung im Text funktioniert, der Bruch deutlich, der sich zwischen ›Drüben‹ und der ›Todesfuge‹ ereignet hat.

Als Anspielung reicht der Name. Dass »Margarete« blondes oder gar »goldenes Haar« hätte, wird im Drama aber gerade nicht gesagt. Ist das überhaupt eine Goethe-Anspielung? Wird sie nicht zumindest überblendet von einer anderen Figur, der »schönste[n] Jungfrau« die ihr »goldenes Haar« kämmt aus ›Ich weiß nicht, was soll das bedeuten‹ des Juden Harry Heine,<sup>29</sup> *dem* deutschen ›Volkslied‹? Welchen Kontext bringen Name und Haarfarbe mit?

25 Gedichte, S. 13, zur Datierung S. 656.

26 Goethes Sämtliche Werke, hrsg. Ludwig Krähe, Leipzig [1910] (= Tempel Klassiker; DLA: BPC), Bd. 1, S. 328 f.

27 Gedichte, S. 46 f. Die ›Todesfuge‹ entstand frühestens am 23.12.1944: An dem Tag erschien der Artikel über das Lemberger Ghetto in der ›Izvestija‹, den Celan als Ausgangspunkt für das Gedicht später angab. Er selbst datierte sie in das Frühjahr 1945 (ebd., S. 687–691). Zur Datierung und deren Konsequenzen für das Verständnis siehe: Barbara Wiedemann, Welcher Daten eingedenk? Celans »Todesfuge« und der ›Izvestija‹-Bericht über das Lemberger Ghetto, in: Wirkendes Wort 61 (2011), S. 437–452.

28 Briefe, S. 513.

29 Heinrich Heine, Sämtliche Werke, hrsg. von Rudolf Frank, München und Leipzig 1923 (DLA: BPC), Bd. 2, S. 109 f., hier: S. 110.



»(Kämen Gedichte nur – und geradewegs – von anderen Gedichten«, leitet Celan im bereits zitierten Brief an Jens die Diskussion zu Einflüssen auf seine Gedichte im Rahmen der Plagiatanschuldigungen durch Claire Goll ein und kommentiert, dass er das »für eine literarhistorisch verjüngte Perspektive« halte.<sup>30</sup> Auch »Margarete« kommt tatsächlich *nicht* »geradewegs« aus dem ›Faust‹, sondern bedenkt die Rezeption mit. »Lore-Ley«, das darf nicht vergessen werden, singt – wie den »Juden« der ›Todesfuge‹ befohlen – und löst gerade »mit ihrem Singen« den Tod des Schiffers aus. Die mit dem langen, goldenen Haar von Heines Figur Ausgestattete ist aber gleichzeitig *das* von der Nazi-Rassenideologie propagierte Idealbild der ›deutschen Frau‹.<sup>31</sup> Und das macht Celan in seinem Gedicht strukturell deutlich.

Eingeführt werden Name und Haar nämlich unmittelbar nach dem Wort »Deutschland« – ein Wort, das es vor der ›Todesfuge‹ in Celans Werk nicht gab, und das es danach in seinen autorisierten Gedichten nicht mehr gibt.<sup>32</sup> Die Kombination von Deutschland, Margarete und dem goldenen Haar ist zwischen Formen des Verbs ›schreiben‹ gestellt, die dem »Mann«, der mit den Schlangen spielt, zugeordnet sind:

<sup>30</sup> Briefe, S. 511.

<sup>31</sup> Die Doppel-Anspielung behandelt John Felstiner in: Paul Celan. Poet – Survivor – Jew, New York 1995, S. 36. Er sieht die Bedeutung der Heine-Anspielung ebenfalls im Missbrauch der Figur für die ideale ›Arierin‹, begründet aber vor allem mit dem angeblich anonymen Druck von Heines Gedicht während der Nazi-Zeit. Der nicht nachzuweisende anonyme Druck ist ein, wenn auch weit verbreitetes Gerücht, das auch Celan Anfang der 1960er Jahre glaubte (siehe u.a. den Briefentwurf an Siegfried Unseld vom 29.3.1962, Briefe, S. 578). Zur Zeit der Entstehung der ›Todesfuge‹ kannte er es sicherlich nicht, später verließ er sich auf Theodor W. Adornos Bemerkung in dessen erstmals 1956 publiziertem Vortrag ›Die Wunde Heine‹ (Texte und Zeichen 2 [1956], S. 291–295, hier: S. 291). Martin Hainz erkennt in der Haarfarbe merkwürdigerweise ein Zeichen für »ordinäre Robustheit«. Eine Heine-Anspielung sieht er dagegen in »der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland«, und zwar auf »Denk' ich an Deutschland in der Nacht | Dann bin ich um den Schlaf gebracht« in ›Nachtgedanken‹; es fällt mir schwer, dies als Anspielung im Mund des Mannes nachzuvollziehen (Die ›Todesfuge‹ – als Polemik gelesen, in: Stundenwechsel. Neue Perspektiven zu Alfred Margul-Sperber, Rose Ausländer, Immanuel Weissglas und Paul Celan, hrsg. von Andrei Corbea-Hoisie, George Guțu, Martin A. Hainz, Iași, Konstanz, București 2002, S. 165–188, hier: S. 177 und 171).

<sup>32</sup> »Deutschland« verwendet Celan im Gedichtwerk nur noch im Nachlass-Gedicht ›Wolfsbohne‹ von 1959, das u.a. die ›Todesfuge‹ thematisiert (Gedichte, S. 420).

Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der *schreibt*  
 der *schreibt* wenn es dunkelt nach *Deutschland dein goldenes Haar*  
*Margarete*  
 er *schreibt* es und tritt vor das Haus und es blitzen die Sterne er  
 pfeift seine Rüden herbei<sup>33</sup>

Hier ist realisiert, was Celan in dem Brief an Jens 1961 theoretisch formuliert: »Es gibt also – Anamnesis! – da, wo wirkliche Begegnungen stattfinden, im Grunde ... Wiederbegegnungen. Aber der Kontext, und dazu gehört auch die Diktion [...], muss das bestätigen, sonst – ja sonst handelt es sich um jene Motiv- und Bild-Entlehnungen, an denen weder wirkliche Wandlung noch wirkliche Archetypen beteiligt sind.«<sup>34</sup>

Die Überblendung von Margarete und Lore-Ley ist – auch – Ausdruck einer selbstverständlichen deutsch-jüdischen Symbiose. Deren Zerbrecen wird vom zweiten Anruf »dein goldenes Haar Margarete« an durch den Kontext bestätigt: »dein aschenes Haar Sulamith« ist als Parallele formuliert, steht aber immer nach dem Zeilenbruch. An oder über Sulamith schreibt der »Mann« im Gedicht niemals »nach Deutschland«; sie steht im Kontext von »uns« und dem »Grab«. Nicht mit dem Schreiben des Mannes »im Haus« wird sie in Zusammenhang gebracht, sondern mit dessen gefährlichem Spiel mit den »Schlangen«. In der Schlussstrophe wird das bloße Untereinander zum Fazit.

Ist »Sulamith« – 1944/45 als die ›Todesfuge‹ entsteht, 1948 als sie in der deutschen Originalfassung erstmals gedruckt wird<sup>35</sup> oder 1952/53, als sie mit ›Mohn und Gedächtnis‹ in Deutschland ›ankommt‹ – als Geliebte des ›Hohen Liedes‹ für die Leser so gut als Anspielung verständlich wie »Margarete«? Zumindest fremdartig musste – und sollte! – der unter »Margarete« platzierte Name wirken. Er stammt für die Leser erkennbar aus einer anderen als der deutschen Namenstradition, einer Tradition, der sich auch Deutsche Christen entwöhnt hatten.<sup>36</sup> Auch die

33 Ebd., S. 46, jeweils meine Hervorhebung.

34 Briefe, S. 512.

35 Paul Celan, *Der Sand aus den Urnen*, Wien 1948, S. 59–61. Erstmals gedruckt wurde das Gedicht unter dem Titel ›Tangoul mortji‹ in der rumänischen Übertragung von Petre Solomon am 2.5.1947 in der Zeitung ›Contemporanul‹ in Bukarest.

36 Ähnlich sind zumindest damals die Namen Noemi und Mirjam in ›In Ägypten‹ zu bewerten, der Name Ruth in der Reihe blieb in kirchlich gebundenen Kreisen während des ›Dritten Reichs‹ in Deutschland eher üblich (Celan, *Gedichte*, S. 48).

so unterschiedliche Wirkung der beiden Namen im Gedicht ist Teil der Aussage.

Name und Werk des deutschen ›Dichturfürsten‹ bleiben für Celan Zeichen für nicht adäquat rezipiertes deutsches Bildungsgut. So spricht er in einem Brief von oberflächlichen Rezensenten »möglichst im Mercedes und mit Goethe-Zitaten im Knopfloch«. <sup>37</sup> Oder er nimmt selbst Goethe-Zitate zur Hilfe, um ironisch zu kommentieren: Einer Schilderung von antisemitischen Ereignissen bei einer Lesung in Bremen 1957 stellt Celan ein Gedächtniszitat aus dem ›Vorspiel auf dem Theater‹ des ›Faust‹ voran: »Besetzt die Gönner in der Nähe! Halb | sind sie kalt, halb sind sie roh«. <sup>38</sup>

Auch in Gedichten ist kaum ein anderer als ein gebrochener Zugang zu Goethe wahrzunehmen. Gebrochen auch, was den verschlungenen Übertragungsweg der Anspielungen betrifft, der für das Verständnis des jeweils aufnehmenden Gedichts nicht vernachlässigt werden darf: Das Wort »Übermeister« etwa, das Celan 1968 als Gedichttitel verwendet, ist eine Lektürefrucht aus dem Aufsatz ›Der Begriff der Kunstkritik in der Deutschen Romantik‹ von Walter Benjamin, der eine Aussage Friedrich Schlegels über Goethes ›Wilhelm Meister‹ zitiert. <sup>39</sup> In ›Give the Word‹, das mit seinen zahlreichen englischen und deutschen Zitaten aus Shakespeares ›King Lear‹ die eigenen psychischen Probleme offensiv thematisiert, modifiziert Celan Verse aus ›Urworte, Orphisch‹: »So sagten schon Sibyllen, so Propheten« <sup>40</sup> wird verballhornt zu »(Sipheten und Probyllen sind dabei.)«. Damit ist auch der Kontext, aus dem das Zitierte stammt – »So muß du sein, dir kannst du nicht entfliehen« geht voraus – in Frage gestellt.

›Urworte, Orphisch‹ findet sich im dritten Band von Celans Goethe-Ausgabe, in dem ›Spruchweisheit in Vers und Prosa‹ versammelt ist. Nach intensiver Lektüre schreibt er im Dezember 1965 eigene ›Spruchweisheiten‹ in den Buchdeckel: »Zeit der Botmäßigkeiten. – Ihr Boten!

37 An Hermann Lenz, 21.3.1959, Briefe, S. 355.

38 An Rolf Schroers, 15.2.1957, ebd., S. 143; im Original mit anderer Verstrennung: »Besetzt die Gönner in der Nähe! | Halb sind sie kalt, halb sind sie roh.« (Goethes Sämtliche Werke [Anm. 26], Bd. 6, S. 83 f.)

39 Walter Benjamin, Schriften, hrsg. von Theodor W. Adorno, Gretel Adorno, Friedrich Podszus, Frankfurt am Main 1955 (DLA: BPC), Bd. 2, S. 473; das Gedicht in: Gedichte, S. 530.

40 Goethes Sämtliche Werke (Anm. 26), Bd. 3, S. 15; das Gedicht in: Gedichte, S. 212.

Du Maß!«<sup>41</sup> oder »Das abhandene, befangene Buch.«<sup>42</sup> Aber auch poetologische Überlegungen wie: »Nicht das Vermäßige, sondern das Unmäßige, wo das Lyrische und das Tragische sich treffen oder einander überschneiden, macht das Gedicht zum Gedicht.«<sup>43</sup> Das ist erstaunlich nah an manchem von Celan lesend bei Goethe Angestrichenen: »Der Schnee ist eine erlogene Reinlichkeit.«<sup>44</sup> etwa, oder »Alles Lyrische muß im Ganzen sehr vernünftig, im Einzelnen ein bißchen unvernünftig sein.«<sup>45</sup> Schon Anfang 1963 greift er zitierend Texte aus diesem Band in eigenen Aphorismen auf: Goethes abschätzige Formulierung vom »frauenzimmerlichen Gedichte«,<sup>46</sup> von Celan unterstrichen, wird von ihm durchaus adäquat eingebracht in den Aphorismus »Frauenzimmerliche Lyrik von gestern. BdM-Lyrik von heute.«<sup>47</sup> Hier ist Goethe mit einer Seite zitiert, die gerade *nicht* zum Schatz des deutschen Bildungsbürgers gehört.

Für Jean Paul soll sich Celan, wie sich Freunde erinnern, schon in Czernowitz interessiert haben.<sup>48</sup> Eine erste intensivere Beschäftigung Celans läßt sich allerdings erst in der Bukarester Zeit im Zusammenhang mit zwei rumänischsprachigen Gedichten vermuten, die eine Art Poesie-Definition aus den ›Flegeljahren‹ aufzunehmen scheinen:

»Bruder!« unterbrach ihn der zorn- und schamrote Jüngling und hoffte, eine ironische Frage zu tun, »ist das die Sprache eines Weltmanns wie du?« – »Auch wollt' ich effleurer sagen statt déflorer«, sagte Vult. »O, reiner starker Freund, die Poesie ist ja doch ein Paar

41 Paul Celan, »Mikrolithen sinds, Steinchen«. Die Prosa aus dem Nachlaß. Kritische Ausgabe, hrsg. und kommentiert von Barbara Wiedemann und Bertrand Badiou, Frankfurt am Main 2005, S. 52 (Nr. 82.4).

42 Ebd., S. 52 (Nr. 82.8).

43 Ebd., S. 53 (Nr. 82.14).

44 Goethes Sämtliche Werke (Anm. 26), Bd. 3, S. 308.

45 Ebd., S. 309.

46 Ebd., S. 343.

47 Celan, »Mikrolithen sinds, Steinchen« (Anm. 41), S. 48 (Nr. 69.6).

48 Daran erinnerte sich 1971 Ruth Kraft in einem Brief an Israel Chalfen (DLA: A:Celan Chalfen). Bernhard Böschstein nennt Amy Colin, die Nichte von Edith Silbermann, als Quelle seiner Information (Celan als Leser Hölderlins und Jean Pauls, in: Argumentum e silentio. Internationales Paul Celan Symposium, hrsg. von Amy D. Colin, Berlin und New York 1987, S. 183–198, hier: S. 189).

Schlittschuh, womit man auf dem glatten reinen krystallinen Boden des Ideals leicht fliegt, aber miserabel forthumpelt auf gemeiner Gasse.«<sup>49</sup>

Bemerkenswert ist, dass die Bezüge in einer Weise in das Eigene eingebunden werden, die dem Herkunftskontext nicht widerspricht, sondern ihn mitnimmt. Mit »podea străvezie« (gläserne Diele) spielt ›Cântec de dragoste« (Liebesgedicht)<sup>50</sup> auf Jean Pauls »krystallinen Boden« und den erotischen Hintergrund der Stelle an. Das ›Partizan al absolutismului erotic« (Als Anhänger des erotischen Absolutismus) beginnende Prosagedicht übernimmt die bei Jean Paul ebenfalls angelegte Verbindung zwischen diesem erotischen – siehe Celans Anfangssatz – und dem poetologischen Aspekt: »și nu patinez decât la o oră foarte târzie, pe un lac străjuit de uriașa pădure a membrilor acefali ai Conspirației Poetice Universale« (und ich laufe nur zu sehr später Stunde Schlittschuh, auf einem See, der von dem riesigen Wald der hirnlosen Mitglieder der Welt-Dichter Verschwörung bewacht wird).<sup>51</sup>

Das enge Nebeneinander von Liebe und Poesie in der Stelle bei Jean Paul ist durchaus im Sinn des rumänischen Nachkriegssurrealismus, in dem sich Celan in Bukarest, rumänisch schreibend, bewegt, gehört sie doch zu den Grundpositionen des Surrealismus, deutlich u. a. an einem Titel wie ›L'amour la poésie« des von Celan damals übersetzten Paul Eluard.<sup>52</sup> »La poésie, l'amour, la révolution ne font qu'un«, leitet die Bukarester Gruppe entsprechend ihren programmatischen Text ›Une question« ein.<sup>53</sup> Es ist möglich, dass sich Celans Beschäftigung mit Jean Paul zu diesem Zeitpunkt aus Gesprächen über die in surrealistischen Kreisen rezipierte französische Jean Paul-Auswahl ›Choix de rêves« er-

49 Jean Paul's Werke, Berlin o. J. (DLA: BPC), Bd. 22–23, S. 88.

50 Gedichte, S. 380; dort auch die hier in Klammern beigegeführten Übersetzungen aus dem Rumänischen (jeweils von mir, BW).

51 Ebd., S. 382.

52 Celan übersetzte in Bukarest aus Éluards ›Capitale de la douleur« den Zyklus ›Les petits justes« und einige Einzelgedichte.

53 Das nicht namentlich gezeichnete Blatt (București 1946) wurde im Rahmen der Surrealismus-Ausstellung publiziert, die Gherasim Luca, Paul Păun und Dolfi Trost vom 29.9. bis zum 18.10.1946 in Bukarest veranstalteten; abgebildet in: »Infra-noir«, un et multiple. Un groupe surréaliste entre Bucarest et Paris, 1945–1947, hrsg. von Monique Yaari, Oxford u. a. 2014 (= Art and Thought. Histories of the Avant-Garde 1), S. 299.

gab, die Albert Béguin in seiner Übersetzung, zusammen mit einer Studie über Jean Paul und den Traum 1931 vorlegte, in der er auch auf surrealistische Theoreme Bezug nimmt.<sup>54</sup> Umwege möglicherweise auch hier also, dreisprachig.

In Wien materialisiert sich Celans Interesse am Kauf einer Jean Paul-Ausgabe: Nach dem ›Faust‹ sind die etwa 1879 bei Hempel in Berlin erschienenen ›Werke‹ in Celans Bibliothek sozusagen das zweite Buch. Die 20 Bändchen erwirbt er im Mai 1948, wie er im Januar 1962 an Wolfdietch Rasch schreibt, vom »Ertrag meiner mehr als freien Schriftstellertätigkeit in Wien«.<sup>55</sup> Nicht die ganze Ausgabe hat Celan, als er Wien verlässt, im Reisegepäck; von Freunden und Bekannten lässt er sich, wie man aus Briefen der ersten Pariser Zeit weiß, immer wieder einzelne Bände nach Paris bringen.<sup>56</sup> Im Rahmen seines Unterrichts an der ENS erwirbt er danach noch Einzelwerke, die ›Flegeljahre‹, den ›Siebenkäs‹;<sup>57</sup> die in Wien erworbene bleibt aber die einzige vollständige Ausgabe.

- 54 Jean Paul, *Choix de rêves*. Traduit de l'allemand par Albert Béguin, Paris 1931, neu aufgelegt mit einem Nachwort von John E. Jackson (Paris 2001). Die Stelle aus den ›Flegeljahren‹ ist weder in den dort ausgewählten Träumen enthalten noch im Vorwort zitiert; der Roman war und ist nicht ins Französische oder Rumänische übersetzt. Bisher konnte ich die Beschäftigung mit Jean Paul in den Bukarester Surrealistengruppen nicht durch Nennung des Namens oder Zitate und Motti aus dem Werk nachweisen. Manche der rumänischen Prosagedichte Celans lassen eine Nähe zu den in den Himmel aufsteigenden Träumern Jean Pauls aus der Auswahl erahnen, ein Schluss wie »Unde e cerul? Unde?« (Wo ist der Himmel? Wo?) die dortigen Gottesfernen (Gedichte, S. 386 f.). Der Kontakt zwischen Béguin und den französischen Surrealisten zeigt sich auch am ausführlichen Surrealismus-Kapitel in seiner Arbeit ›L'âme romantique et le rêve. Essai sur le romantisme allemand et la poésie française‹ (Paris 1937).
- 55 Briefe, S. 557; zur Ausgabe siehe Anm. 49. Celan nennt in dem Brief als weitere Erwerbung dort ein französisch-deutsches Wörterbuch.
- 56 An Erica Lillegg, 8.3.1949, Briefe, S. 49; angefragt werden sollte Ursula Schuh, die Ehefrau des Opernregisseurs Fritz Schuh.
- 57 Der von Gustav Lohmann bearbeitete zweite Band der von Norbert Miller herausgegebenen Jean Paul'schen ›Werke‹ mit ›Siebenkäs‹ und ›Flegeljahre‹ (München 1959, DLA: BPC) sowie ›Siebenkäs‹ in einer kommentierten Ausgabe (Jean Paul, Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F. St. Siebenkäs im Reichsmarktflecken Kuhschnappel. Mit einem Essay »Zum Verständnis des Werkes«, einer Bibliographie und Texterläuterungen von Friedrich Burschell, Hamburg 1957 = Rowohlt's Klassiker der Literatur und der Wissenschaft, Deutsche Literatur 17/18, DLA: BPC).

Jean Paul-Präsenz in Celans Gedichten ist erheblich umfangreicher, und sie ist weniger gebrochen als die Goethes. Das zeigt sich schon an der Tatsache, dass er Motti aus Jean Pauls Werk für Gedichte vorsieht<sup>58</sup> und Jean Paul'sche Formulierungen als nachträgliche Bestätigung für eigene im positiven Sinn wahrnimmt. Als Person spielt Jean Paul, wie Goethe, keine Rolle – anders als Hölderlin und, wie oben gesehen, Lichtenberg.

Vielleicht also mit dem Bändchen seiner Jean Paul-Ausgabe als Reiselektüre in der Tasche, das den ›Siebenkäs‹ enthält, schreibt Celan spätestens am 28. Juni 1948 in Innsbruck, Zwischenstation auf der Reise von Wien nach Paris, das Gedicht ›Auf Reisen‹.

#### AUF REISEN

Es ist eine Stunde, die macht dir den Staub zum Gefolge,  
dein Haus in Paris zur Opferstatt deiner Hände,  
dein schwarzes Aug zum schwärzesten Auge.

Es ist ein Gehöft, da hält ein Gespann für dein Herz.  
Dein Haar möchte wehn, wenn du fährst – das ist ihm verboten.  
Die bleiben und winken, wissen es nicht.<sup>59</sup>

Die beiden Strophen haben unterschiedliche Blickwinkel: Paris mit einer keineswegs unbeschwerten Vorausschau die erste, die zweite mit dem Blick auf die Zurückbleibenden und ein Du, das angesichts des Abschieds Emotionen zeigen will und nicht darf. Das »Gespann für dein Herz« ist in diese Abschiedssituation eingebunden – als Gefährt, das den traurig Abschied-Nehmenden transportiert. Das Wort »Herzgespann« findet sich im ›Siebenkäs‹:

Siebenkäs erschrak über die Ehescheidung; nicht als ob er sie nicht wünschte als die einzige Wetterscheide; nicht als ob er sie und die daraus sich anspinnende Verbindung mit dem Schulrate Lenetten nicht gönnte; sondern weil er bedachte, daß Lenette, ihrer ähnlichen

58 Im zitierten Brief an Rasch bemerkt Celan abschließend: »In einem noch unveröffentlichten Gedichtband (1959–1962) soll, über einem längeren Stück, eine Zeile aus dem Campaner Thal stehen.« (wie Anm. 55). Das Gedicht ›Wolfsbohne‹ mit dem Motto, »... wie an den Häusern der Juden (zum Andenken des ruinier-ten Jerusalems), immer etwas unvollendet gelassen werden muß ...«, wurde schließlich nicht in ›Die Niemandsrose‹ aufgenommen (Gedichte, S. 419).

59 Gedichte, S. 49.

Wünsche ungeachtet, aus Hermes'schen Gründen und bürgerlicher Scham sich nie in's gewaltsame Trennen fügen würde, daß ferner er und sie auf dem Wege zur Trennung noch grausame, schneidende Stunden voll Herzgespann und Nervenfieber durchgehen müßten, und daß sie Beide kaum eine Trauung, geschweige eine Scheidung bezahlen könnten.<sup>60</sup>

Auch hier ist die Anspielung in Bezug auf die Quelle ›richtig‹ in das Gedicht eingebracht. Und der Quellenkontext kann durchaus – als Subtext – zum Verständnis beitragen. Denn hinter dem nüchternen Ton dieser Vers für Vers wie von außen beschriebenen Abschiedssituation werden als Kontrast zur auch im Roman zunächst nüchtern wiedergegebenen Überlegung über die als sinnvoll erachtete Trennung nun »grausame, schneidende Stunden« sichtbar. Haben Celans Leser die Anspielung spontan erkannt? Zumindest keinem von den wenigen, die sich mit Celans Beziehung zu Jean Paul näher befasst haben,<sup>61</sup> ist der Zusammenhang aufgefallen, und dies obwohl Celan in seiner Einzelausgabe des ›Siebenkäs‹ das Wort markiert hat.<sup>62</sup> Ein »Herzgespann« hat zweifellos nicht den Wiedererkennungswert von »Margarete«, außerdem zerlegt Celan das Wort durch die syntaktische Einbindung in seine Bestandteile.<sup>63</sup>

60 Jean Paul, Werke (Anm. 49), Bd. 11–14, S. 322.

61 Im wesentlichen Adelheid Rexheuser, Bernhard Böschstein, Michael Speier und Joachim Seng. Die Zusammenfassung im ›Celan-Handbuch‹ (wie Anm. 12, S. 301–304) von Böschstein ist, was die Forschung betrifft, nicht vollständig. Christoph König, der in das Gedicht eine *konkrete* Geliebte – Ingeborg Bachmann – hineinliest, hätte die Wahrnehmung des Kontextes einerseits geholfen, seine Hypothese auf stabilere Füße zu stellen, andererseits herauszuarbeiten, dass sich Celan anspielend gerade *nicht* auf konkrete Ereignisse, und sei es den Abschied von einer namentlich bekannten Geliebten festlegt, sondern dem Gedicht seine Offenheit zurückgibt, das was Celan später Opazität nennt (Celans frühes Sprachparis. Über die Gedichte ›Auf Reisen‹ und ›Zwölf Jahre‹, in: Euphorion 103 [2009], S. 63–81).

62 Jean Paul, Siebenkäs, 1957 (Anm. 57), S. 231, erstmals verzeichnet im neuen Kommentar zum Gedicht (Gedichte, S. 692).

63 Das ist, soweit ich sehe, ein Einzelfall, Wortzusammensetzungen gehen bevorzugt in Gedichte ein, sie entsprechen eigenen Verfahren Celans, Bedeutung auf engstem Raum zu verdichten; gelegentlich fasst er sogar gelesene Einzelwörter zusammen; siehe z.B. »Knochenstabritzung« in ›Spasmen‹, entwickelt aus »Die Ritzzeichnung [...] auf einem Knochenstab« in der Quelle (Gedichte, S. 229 und 907).



Die nächste Phase intensiverer Jean Paul-Lektüre Celans fällt erst in den Sommer 1957; Gedichte für den Gedichtband ›Sprachgitter‹ zeugen davon. Celan liest in seinem Urlaub – bestätigt durch das eingetragene Abschlusssdatum am 14. Juli 1957 – das ›Kampaner Thal‹ von 1797 und die damit zusammengebundene ›Erklärung der Holzschnitte unter den zehen Geboten des Katechismus‹.<sup>64</sup> Die Lektüre scheint Celan unter anderem deshalb zu faszinierten, weil er dort Begriffe und damit verbundene Konzepte findet, die für ihn schon vor dieser Lektüre wichtig waren. Darüber schreibt und spricht er auch. »Sabbathslicht« im ›Kampaner Thal‹ ruft ihm, wie er ins Buch selbst einträgt, sein eigenes, etwa 1953 entstandenes Gedicht ›Vor einer Kerze‹ ins Gedächtnis.<sup>65</sup> Und an Klaus und Nani Demus schreibt er am 16. Juli 1957 von einem Brief an den Verleger Neske, der »vors Sprechgitter bzw. Sprachgitter soll«. <sup>66</sup> Er nimmt damit Gespräche von seinem einen Monat zurückliegenden Besuch bei den Freunden in Wien auf und erinnert an eine dort erhaltene Postkarte mit dem klösterlichen Sprechgitter im Pfullinger Garten des Neske-Verlagshauses. Sie ist es, die ihn wohl veranlasst hat, den Freunden im Juni eine gewidmete Reinschrift seines schon Anfang Mai entstandenen Gedichts ›Sprachgitter‹ zu überreichen. Über das Titelwort werden sie gesprochen haben. Durch seinen Nachsatz im Brief, »(Im ›Kampaner Thal‹ ist von blühenden Sprachgittern die Rede.)« stellt Celan sein Gedicht bestätigend in diesen neuen Kontext.

Außer derartigen Bestätigungen gibt es 1957 auch Fälle von veritablen Zitaten, die als Lesenotizen datiert sind und zeitnah in Eigenes integriert werden. In der Regel werden sie wiederum ›richtig‹ im Sinne des Ausgangstextes eingebracht. Das Wort »Schneegarn«, als Lesenotiz Celans überliefert, liest er in den ›Erklärungen der Holzschnitte‹:

Dicht an der Säule hat er den einzigen Menschen in der Welt angebracht, gegen den seine Lammes-Seele stößig war, den Lautenisten und Kontra-Altisten *Raubert*. Er hält ihn für den Waidmann und Vogelsteller seiner Regina, der für dieses gute Reb- und Perlhuhn den Tiraß oder das Schneegarn aufspanne, und dankt Gott, daß die Henne gescheit ist und aus dem ehebrecherischen Netze bleibt.<sup>67</sup>

64 Jean Paul's Werke (Anm. 49), Bd. 39–44, S. 62.

65 Ebd., S. 14.

66 Briefe, S. 246, dort auch das folgende Zitat aus dem Brief.

67 Jean Paul's Werke (Anm. 49), Bd. 39–44, S. 77.

Im Gedicht ›In Mundhöhe‹ findet sich »Schneegarn« in der die zweite und dritte Strophe zusammenfassenden Klammer:

(Brauchst es, Licht, nicht zu suchen, bleibst  
das Schneegarn, hältst  
deine Beute.

Beides gilt:  
Berührt und Unberührt.  
Beides spricht mit der Schuld von der Liebe,  
beides will dasein und sterben.)<sup>68</sup>

In der ersten der beiden Strophen ist »Schneegarn« durch »Beute« von Celan in den Jagd-Zusammenhang gestellt, den Jean Paul mit »Waidmann und Vogelsteller« bietet. In der andern aber geht es u. a. um die Verbindung von Schuld und Liebe, bei Jean Paul schon durch den Zusatz »seiner Regina« angedeutet und dann durch die »ehrebrecherischen Netze« bestätigt. Die auch graphisch manifeste Klammer um beide Themen ist die Zitatquelle. Kein Zweifel, Wörter wie »Schneegarn« oder »Sprachgitter« sind jeweils auch als Wortbildung für Celan interessant.<sup>69</sup> Es sind Wörter, die in der Alltagssprache nicht geläufig sind und eben deshalb als Zitate auffallen – wenn sie nicht von Celans Lesern als seine Erfindungen eingeordnet werden. Der sprachhistorische Status selbst dient zur Zitatmarkierung. Ihre Bedeutung für das Gedicht geht aber über die Qualität als ›interessantes‹ Wort hinaus: Der Zitat-Kontext selbst gehört zum Gehalt.

Das ist auch der Fall bei dem wohl letzten Jean Paul-Zitat in Celans Gedichtwerk. Es begegnet im Zusammenhang mit seinen Vorbereitungen für den Unterricht an der ENS: ›Siebenkäs‹ steht 1964 auf dem Programm für das Staatsexamen. Was Celan in der Pfingstwoche 1966 seiner Ehefrau Gisèle zu seinem zwei Jahre vorher geschriebenen Gedicht ›Das Stundenglas‹ schreibt, beschränkt sich auf allerdings sehr lebendige Erinnerungen:

68 Gedichte, S. 109, v. 3–9.

69 Nach Böschstein ist Celans besonderes Interesse für ›ausgefallene Wörter‹ auch quantitativ an Lesespuren in Celans Jean Paul-Ausgaben zu belegen (Böschstein, Celan als Leser [Anm. 48], S. 190). Der Funktion von Zitaten in konkreten Gedichten geht er in dem Beitrag nicht nach, auch nicht bei seinem Hinweis auf das Gedicht ›Das Stundenglas‹ (ebd., S. 192).

»Wenn das Denken den Pfingstweg heraufkommt« – »Quand la pensée remonte le chemin pentecôtier«, ai-je écrit, il y a deux ans je crois, devant les pivoines grandement réunies dans la canne. Eh bien, la pensée remonte – pour nous tous, elle passe, avec ces lignes, près des mésanges, elle fait le tour du jardin, elle est rappelée, devant la porte des Trois Bouleaux, pour s'orienter selon les quarante boutons de roses grimpanes.<sup>70</sup>

›Das Stundenglas‹ – hier aus dem Gedächtnis zitiert, denn Celan befindet sich im Krankenhaus – ist 1964 zwar im Ferienhaus in Moisville geschrieben, wohin jetzt sein Brief geht, aber nicht zu Pfingsten:

DAS STUNDENGLAS, tief  
im Päonienschatten vergraben:

Wenn das Denken die Pfingst-  
schneise herabkommt, endlich,  
fällt ihm das Reich zu,  
wo du versandend verhoffst.<sup>71</sup>

Als Ausgangspunkt für »Päonienschatten« erläutert Celan reale Pfingstrosen in Moisville: Warum spricht er nicht auch im Gedicht von Pfingstrosen, sondern von Päonien? Die aus der Lektüre eben dieses Tages mit ihrem Kontext eingebrachten Zitate könnten Antwort geben – auf die literarische Quelle aber weist er seine Frau nicht hin. Wie beim mythologischen Hintergrund des botanischen Namens – der Name der Päonie wird auf den antiken Götterarzt Paian zurückgeführt – geht es in dem, was Celan im ›Siebenkäs‹ mit dem Bleistift in der Hand liest, um Wunden und um Heilungsprozesse:

Firmian wäre mit Freuden für diese holde Gestalt, die das in ihr Herz getriebene Opfermesser bedeckte und gern es darin glühen ließ, um nur das Bluten zu verzögern, er wäre mit Freuden für sie auf eine ernstere Art als er vorhatte, gestorben, wenn er ihr mehr damit hätte helfen können. Kann man es denn da so außerordentlich finden, daß das Bindwerk zwischen beiden zugleich mit dem fallenden Sand im Stundenglas immer höher und dichter wuchs [...].<sup>72</sup>

70 Briefe, S. 739, die Übersetzung von Eugen Helmlé S. 740.

71 Gedichte, S. 192.

72 Jean Paul, Siebenkäs, 1959 (Anm. 57), S. 385, Unterstreichung durch Celan.

Und im weiteren Textverlauf:

Nichts beweiset die elende Unterordnung unserer Vernunft unter unsere herrischen Triebe so auffallend, als daß wir unter den Heilmitteln gegen Haß, Kummer, Liebe u. s. w. die bloße platte Zeit aufstellen – die Triebe sollen *vergessen* oder *ermüden*, zu siegen – die Wunden sollen unter dem Markgrafen- oder sympathetischen Pulver des Flugsandes in der Sanduhr der Zeit versanden.<sup>73</sup>

Wenige Seiten vor dem ersten Zitat erscheint »Pfungsten« im Roman in einer Zukunftsprojektion: »nicht wahr, am Quatember nach Pfungsten soll ich einziehen?«<sup>74</sup> Das Verb ›verhoffen‹ hatte sich Celan schon 1957 im Rahmen einer ›Siebenkäs‹-Lektüre notiert und im Wörterbuch nachgesehen; Jean Paul verwendet es im Roman als verstärktes ›hoffen‹, und dies immer im Kontext des Schreibens: »Er hatte aber die größte Mühe, bis er seiner Lenette beibrachte, daß er schon mit einem Bogen von der Auswahl aus des Teufels Papieren den Kalbskopf wieder zu erschreiben verhoffen dürfe [...]«. <sup>75</sup>

Im Gedicht ist Pfungsten eine Schneise, also ein Einschnitt, von dem aus Zukunft möglich scheint – das ist metrisch mit dem Enjambement zwischen »Pfungst-« und »schneise« sowie dem nachgestellten und am Versschluss betonten »endlich« expressiv gestaltet. Pfungsten liegt zum Zeitpunkt der Gedichtentstehung 1964 etwa drei Wochen zurück: Es war für den Dichter damals auch persönlich ein Einschnitt: Es eröffnete ihm wieder eine hoffnungsvolle Perspektive für ein Leben in und mit der Familie, das in den letzten Jahren durch seine wachsenden psychischen Probleme kaum mehr möglich schien. Auf die gemeinsame Reise nach Deutschland und in die Niederlande im Mai 1964 mit Gisèle kommt Celan wiederholt auch in Gedichten zurück, vor allem auf den Aufenthalt in Amsterdam eben in der Pfungstwoche.<sup>76</sup>

Die Lektüre der Stelle im ›Siebenkäs‹ trifft ihn offenbar, wie Lektüre nur existentiell treffen kann, sie ist Begegnung, sie spricht ihn an im eigentlichen Wortsinn und bestärkt sein ›Verhoffen‹, sein Hoffen auch

73 Ebd., S. 413.

74 Ebd., S. 374.

75 Ebd., S. 81, ähnlich S. 155: »Der Redakteur der Auswahl aus des Teufels Papieren vernahm drinnen zum Glücke wider Verhoffen das Schieben [...]«.«

76 Siehe die beiden Gedichte ›Dem Andenken Leo Schestows‹ von Ende Mai 1964 (Gedichte, S. 451) und ›Pau, später‹ vom 23.10.1965 (ebd., S. 230f.).

auf neue Gedichte: ›Das Stundenglas‹ vom 4. Juni 1964 gehört zu den ersten seit über einem Monat.

Über Celans poetische Hölderlin-Rezeption ist viel geschrieben worden, erheblich mehr als über seine Goethe oder Jean Paul zitierenden Gedichte.<sup>77</sup> Der Dichter interessiert Celan, soweit ich sehe, kaum als von den Nazis Vereinnahmter – wozu ja aller Grund gewesen wäre.<sup>78</sup> Er ist für ihn aber als Autor *und* als Mensch wichtig. Das zeigt schon Celans Freude, von Johannes Poethen 1955 in den Tübinger Turm geführt zu werden;<sup>79</sup> das zeigen die von dort versandten Postkarten: »Au milieu de choses de plus en plus sombres, cette tour qui, elle aussi, est allemande ..« schreibt er am 3. Februar an René Char,<sup>80</sup> an Klaus Demus »aus Hölderlins Nähe« am selben Tag.<sup>81</sup> Hölderlin ist ihm nah, er ist derjenige, der ein ›anderes‹ Deutschland garantieren kann. Um im Tübingen Hölderlins öffentlich lesen zu können, verschiebt Celan 1957 die Familienferien.<sup>82</sup> Dass er 1970 zu Hölderlins 200. Geburtstag mit eigenen Gedichten anwesend sein darf, ist ihm, wie aus der wiederholten Erwähnung des Jubilars im Zusammenhang mit seiner Lesung

77 Das belegt eindrucksvoll schon die nicht mehr aktuelle Zusammenfassung von Bernhard Böschstein im ›Celan-Handbuch‹ (wie Anm. 12, S. 308–312). Siehe zuletzt den Katalog der Marbacher Ausstellung ›Hölderlin, Celan und die Sprachen der Poesie‹ (Marbacher Magazin 169/170, Marbach 2020), der allerdings die poetische Hölderlin-Rezeption allgemein in der deutschen Literatur, nicht nur durch Celan, behandelt und leider kein Register hat.

78 Germinal Civikov sieht in den Versen »[...] ich brachte | Hyperion die Sprache bei, | auf die es uns Hymnikern ankam.« in ›Ars poetica 62‹ vor allem Kritik an Martin Heideggers Hölderlin-Rezeption (Die Hure Hyperion und ihr Nachbar. Zu zwei Gestalten im Nachlassgedicht ›Ars Poetica 62‹ von Paul Celan, in: Celan-Jahrbuch 11 [2020], S. 121–141), das Gedicht in: Gedichte, S. 443 f.

79 Zu diesem Besuch siehe Barbara Wiedemann, »Ein Faible für Tübingen«. Paul Celan in Württemberg – Deutschland und Paul Celan, Tübingen 2013, S. 78–92; dort ist zusätzlich auf die Karte an Isac Chiva vom 3.2.1955 verwiesen (S. 86).

80 Briefe, S. 187.

81 Paul Celan – Klaus und Nani Demus, Briefwechsel. Mit einer Auswahl aus dem Briefwechsel zwischen Gisèle Celan-Lestrange und Klaus und Nani Demus, hrsg. und kommentiert von Joachim Seng, Frankfurt am Main 2009, S. 165.

82 Am 25.4.1957 erhofft sich Celan einen Lesungstermin Anfang Mai, weil er am 15. Mai für längere Zeit wegfahren will; tatsächlich fand die Lesung am 3. Juni statt (an Hanne Lenz, Briefe, S. 237).

bei der Stuttgarter Tagung der Hölderlin-Gesellschaft aus Briefen deutlich wird, eine große Ehre.<sup>83</sup>

Friedrich Hölderlin ist sicherlich derjenige unter den deutschsprachigen Autoren, der am deutlichsten in Celans Werk präsent ist – und zwar durch Gedichte und andere Texte wie auch durch biographisches Material über ihn: Das »Pallaksch« in ›Tübingen, Jänner‹ von 1961 stammt ebenso wenig aus einem Originaltext wie »und zackere [...] wie jener | am Pindar« im späten Gedicht ›Ich trink Wein‹.<sup>84</sup> Hölderlin spielt als Dichter mit psychischen Problemen für Celans Selbstverständnis eine wichtige Rolle. Die Zitate aus dem Werk zeigen eine ausgesprochen breite Werkkenntnis. Gedichte stehen dabei im Zentrum, manchen von ihnen widmet sich Celan mehrfach. Und auch hier gibt es nachträgliche Bestätigungen. Der Umfang der lyrischen Rezeption durch Zitate oder Anspielungen ist beeindruckend. Mit Ausnahme von ›Hyperions Schicksalslied‹<sup>85</sup> stammen diese Gedichte jeweils aus dem zweiten Band von Celans ›Kleiner Stuttgarter Hölderlin-Ausgabe‹, also den nach 1800 geschriebenen Gedichten: ›Andenken‹,<sup>86</sup> ›Der Rhein‹,<sup>87</sup> ›Patmos‹,<sup>88</sup> ›Friedensfeier‹,<sup>89</sup> ›Vom Abgrund nämlich‹,<sup>90</sup> der hymnische Entwurf ›Heimat‹<sup>91</sup> und schließlich ›Hälfte des Lebens‹.<sup>92</sup>

Hier will ich mich beschränken und mit zwei Beispielen von Hölderlin-Rezeption im Gedicht näher beschäftigen, die durch ein und dasselbe Hölderlin-Zitat eng verbunden sind: Ein ursprünglich am Schluss von ›Denk dir‹ vorgesehene Zitat aus ›Der Tod des Empedokles‹ wird in das Gedicht ›Muschelhaufen‹ verschoben. Der Fall ist zwar bekannt,

83 Siehe die Briefe an Klaus Demus vom 24.11.1969 und an Ilana Shmueli vom 30.11.1969, ebd., S. 868 und 870.

84 Siehe jeweils den Kommentar in: Gedichte, S. 795 und 1237 f.

85 Siehe den Kommentar zu ›Für den Lerchenschatten‹, ebd., S. 1012.

86 Zu ›Andenken‹, ›Sprachgitter‹ und ›Le Périgord‹ siehe die Kommentare ebd., S. 723, 754 und 1100 f.

87 Zu ›Tübingen, Jänner‹ siehe ebd., S. 794 f.

88 Zu ›Tenebrae‹ siehe ebd., S. 749.

89 Zu ›Hast du ein Aug‹, ›Sie füttern‹ sowie einer Vorstufe von ›Todtnauberg‹ siehe ebd., S. 1069, 1210 und 992.

90 Zu ›Stumme Herbstgerüche‹ und ›Hafen‹ siehe ebd., S. 792 und 868; außerdem verwendet Celan Verse aus Hölderlins Gedicht als Motto zu ›Wolfsbohne‹, ebd., S. 419.

91 Zu ›Wenn ich nicht weiß, nicht weiß‹ siehe ebd., S. 923.

92 Zu ›Seelenblind‹ und ›Du hörst‹ siehe ebd., S. 942 und 1122.

bisher sind aber der Status des Hölderlin-Zitats im einen und im andern Gedicht, und damit Funktion und Wirkung nicht befriedigend untersucht worden.<sup>93</sup>

›Denk dir‹ entstand am 7. und 8. Juni 1967, während des Krieges zwischen Israel und seinen arabischen Nachbarn; auf diesen Zeitkontext nimmt es Bezug. Die Diskussion darüber mit Franz Wurm ist bekannt. Dieser äußert sein Unbehagen beim Schlussvers »vom Allverwandelnden her«: »die Berufung auf eine Instanz, die weder zustimmen noch widersprechen kann, gibt mir in diesem Kontext einen Stich«. <sup>94</sup> Celan antwortet am 13. Juni:

Sie sehen es ganz richtig, Sie hören es heraus, z.B. beim allverwandelnden: dieses Wort aus dem Hölderlinschen Empedokles versetzte mich in jenen, Ihnen wohlbekannten, Zustand der sich straffer und straffer dem Gedicht – jedem möglichen Gedicht – entgegengespannenden Erwartung – und kam dann, aus Dankbarkeit, im Text wieder. Nur daß diese Dankbarkeit, die hier bezeugt werden soll, schwindet gegenüber dem unvermittelten, stärkeren Anruf: jetzt heißt es – richtig, glaube ich –: vom Unbestattbaren her.<sup>95</sup>

Hat das »Allverwandelnde« nicht auch seine Berechtigung?

Denk dir:  
das kam auf mich zu,  
handnamenwahr,  
für immer,  
vom Allverwandelnden her.<sup>96</sup>

Denk dir:  
das kam auf mich zu  
namenwach, handwach  
für immer,  
vom Unbestattbaren her.<sup>97</sup>

Warum überhaupt Hölderlin in diesen Tagen? Dass Celan an einem 7. Juni zu einem Band Hölderlin greift, liegt sicherlich an Hölderlins

93 Das gilt auch für meinen eigenen Aufsatz ›Verschiebungen. Zur Funktion von Celans Transfer-Verfahren aus verworfenem poetischem Material‹, der das Beispiel erwähnt, aber nicht näher darauf eingeht, weil er andere Schwerpunkte hatte (in: Celan-Jahrbuch 10 [2018], S. 139–161, hier: S. 139 f.). Auf die aktuelle Untersuchung von Michael Woll komme ich zurück (Ce nécessaire incommensurable. Celan face à Hölderlin, in: L’Herne: Celan, dirigé par Clément Fradin, Bertrand Badiou et Werner Wögerbauer, Paris 2020, S. 214–220, hier: S. 215–217).

94 Zur Diskussion Celans mit Franz Wurm siehe den Kommentar zu ›Denk dir‹ in: Gedichte, S. 968.

95 Briefe, S. 780 (Unterstreichung durch Celan).

96 Schlussstrophe der ersten an Wurm gesandten Fassung, ebd., S. 778.

97 Schlussstrophe in Endfassung, Gedichte, S. 266.

Todestag. Dass es ›Der Tod des Empedokles‹ ist, mag Zufall sein, der Dramen-Kontext kann aber durchaus in Bezug auf den politischen Anlass des Gedichts gelesen werden.<sup>98</sup>

Celan zitiert aus dem Gespräch über den Protagonisten zwischen den Priesterinnen Rhea und Panthea am Anfang der ersten Fassung in der Hellingrathschen Ausgabe. Auf Pantheas Frage, »Du hast ihn nie gesehen?«, berichtet Rhea von einer Kindheitserinnerung: »Doch ehemals, als ich noch ein Kind war, sah ich ihn die Rosse lenken auf einem Kämpferwagen bei den Spielen in Olympia.«<sup>99</sup> Panthea wiederum schildert Empedokles' derzeitiges Wesen als das eines Menschen, der ohne Druck auszuüben Einfluss auf seine gesamte Umwelt hat, auf Pflanzen ebenso wie auf Wolken; gerade das mache ihn unheimlich – und an dieser Stelle fällt das von Celan Zitierte: »ich meid' ihn selbst, ein furchtbar allverwandelnd Wesen ist ihn ihm.« Geprägt sei er durch »Sein eigen tiefes Laid«, er blicke um sich »Mit wunderbarem Sehnen, traurig forschend, | Wie wenn er viel verloren [...]«.<sup>100</sup> Pantheas eigenes Erlebnis mit Empedokles ist mit der Heilung von schwerer Krankheit verbunden:

und als der Herrliche den Heiltrank mir gereicht, da schmolz in zaubrischer Versöhnung mir mein kämpfend Leben ineinander, und wie zurückgekehrt in süsse sinnenfreie Kindheit, schief ich wachend viele Tage fort, und kaum bedurft' ich eines Othemzugs.<sup>101</sup>

Sie bewundert den »Ton aus seiner Brust! in jede Sylbe klangen alle Melodien! und der Geist in seinem Wort!«<sup>102</sup> Mit dem weiteren Kontext des zitierten Begriffs kommen also Möglichkeiten der gewaltfreien

98 Woll nennt zwar den politischen Anlass für das Gedicht, nennt es »clairement politique« und zitiert die unmittelbare Umgebung von »allverwandelnd« im Drama (Celan face à Hölderlin [Anm. 93], S. 215 f.), zieht aber keine inhaltliche Verbindung zwischen beidem. Eine Angabe, von wem die Übersetzung von ›Denk dir‹ stammt, fehlt leider. Die Angabe bei Woll, der 7. Juni sei Hölderlins Geburtstag (›anniversaire«, ebd., S. 216), dürfte eine Nachlässigkeit des Übersetzers sein (statt: anniversaire de la mort).

99 Friedrich Hölderlin, Sämtliche Werke, hrsg. von Norbert von Hellingrath, Friedrich Seebaß und Ludwig v. Pigenot, Berlin 31943 (DLA: BPC), Bd. 3, S. 75; dort auch das folgende Zitat.

100 Ebd., S. 76.

101 Ebd., S. 76f.

102 Ebd., S. 77.



(wenn auch furchtbaren!) und sprachbestimmten (»jede Sylbe«!) Konfliktlösung in das Kampf reflektierende Gedicht. In diesem Sinne ist es am »richtigen« Platz.

Und doch verzichtet Celan auf das Zitat. Durch Franz Wurms am 13. Juni erhaltene Frage sieht er offenbar, dass das Wort nicht mehr »passt«, und dass es innerhalb des Syntagmas »von ... her« nicht in der Lage ist, das zu transportieren, was gemeint ist, einschließlich des »furchtbar« aus dem Zitatkontext. Andere Assoziationen wirken jetzt offenbar zu stark.

Celan gibt das Wort aber nicht auf, sondern findet ihm einen Platz in einem wenig später entstandenen Gedicht, wiederum in der Schlussstrophe. Ist es in »Muschelhaufen« vom 14. Juni besser aufgehoben?

MUSCHELHAUFEN: mit  
 der Geröllkeule fuhr ich dazwischen,  
 den Flüssen folgend in die ab-  
 schmelzende Eis-  
 heimat,  
 zu ihm, dem nach wessen  
 Zeichen zu ritzenden  
 Feuerstein im  
 Zwergbirkenhauch.  
 Lemminge wühlten.  
 Kein Später.  
 Keine  
 Schalurne, keine  
 Durchbruchscheibe,  
 keine Sternfuß-  
 Fibel.  
 Ungestellt,  
 unverknüpft, kunstlos,  
 stieg das Allverwandelnde langsam  
 schabend  
 hinter mir her.<sup>103</sup>

Das ›Datum‹, von dem sich ›Muschelhaufen‹ herschreibt, ist nicht mehr die Gleichzeitigkeit von jüdischer Selbstverteidigung und ›Empedokles‹-Lektüre an Hölderlins Todestag, sondern die von Presseberichten über Fluchtbewegungen nach dem Waffenstillstand<sup>104</sup> einerseits und der Lektüre eines reich bebilderten Bandes von Herbert Kühn zur frühgeschichtlichen Kunst in Deutschland<sup>105</sup> andererseits.

Das aus ›Denk dir‹ stammende »Allverwandelnde« ist seit dem Vortrag verfügbar und figuriert schon in der Erstfassung von ›Muschelhaufen‹. Seine Bedeutung hat sich erheblich verändert, die neue Gedichtumgebung lässt Gedanken an eine höhere Instanz nicht mehr zu. Welch ein Unterschied im Ton! Das ist kein »kam auf mich zu« mehr: Die Bewegung wird extrem verlangsamt, nicht nur durch die Wortbedeutung, sondern auch metrisch, durch die Enjambements nach »langsam« und »schabend« unterstützt. Anstatt doppelter Wachheit – in der an Wurm zunächst gesandten Fassung geht es gar um Wahrheit<sup>106</sup> –, statt des zusammen mit dem ›Allverwandelnden‹ emphatisch wirkenden »für immer« in ›Denk dir‹ erscheint hier vielfache Negation und Lethargie.

Aus Kühns Ausführungen werden zeitlich weit auseinanderliegende Phasen frühzeitlicher Menschheitsentwicklung in das Gedicht eingebracht. Dass die zweite, durch verfeinerte kulturelle Errungenschaften gekennzeichnete, erreicht würde, ist mit und nach dem »Kein Später« im rechnerischen Gedichtzentrum ausdrücklich verneint. Dynamik und Kampf davor – »mit | der Geröllkeule fuhr ich dazwischen« – haben sich *nicht* gelohnt. Das adverbial gebrauchte »schabend« nimmt zwar »nach wessen | Zeichen zu ritzenden | Feuerstein« aus dem ersten Teil auf, Bewegung und Ergebnis sind aber nicht vergleichbar. Denn »schabend« lässt sich die Präzision von ›ritzend‹ nicht erreichen: Kein »Zeichen« wird hier lesbar.

104 Siehe den Titel und Untertitel des am 13.6.1967 in der von Celan regelmäßig gelesenen ›Frankfurter Allgemeinen‹ publizierten Berichts: »Araber flüchten aus den besetzten Gebieten / 50000 bis 100000 Menschen / Palästina-Flüchtlinge zum zweiten Mal vertrieben / Greise und Kinder im Jordan ertrunken« (S. 4).

105 Herbert Kühn, Die vorgeschichtliche Kunst Deutschlands, Berlin 1935 (Bibliothek ENS).

106 Siehe das oben zum Vergleich Zitierte. Die Korrektur von »handnamenwahr« zu »namenwach, handwach« geht der Entscheidung gegen das »Unbestattbare« voraus (siehe Celan an Wurm, 12.6.1967, Briefe, S. 779).

Der Ton der Schlussstrophe, mit dem »das Allverwandelnde« geradezu verhöhnt wird,<sup>107</sup> scheint meine Aussage Lügen zu strafen, in Celans Hölderlin-Rezeption spiele Ironie oder eine seiner Goethe-Rezeption vergleichbare kritische Auseinandersetzung mit dem Dichter keine Rolle. Aber geht es denn hier überhaupt um eine veränderte, durch die zynische Tonlage verdeutlichte Einstellung zu *Hölderlin* und seinem Drama?

Celan hat die Gedichte trotz der zeitlichen Nähe ihrer Entstehung weit entfernt voneinander publiziert: ›Denk dir‹ steht am Schluss des 1968 erschienenen Bandes ›Fadensonnen‹; ›Muschelhaufen‹ nimmt er in den im März 1969 zusammen mit seiner Frau bibliophil publizierten Zyklus ›Schwarzmaut‹ auf, der als erster Zyklus 1970 in seinen letzten noch selbst für den Druck vorbereiteten Band ›Lichtzwang‹ eingeht. Wortschatzparallelen wie »Heimat« oder »Gewühl« bzw. »wühlten« könnten jedoch helfen, in ›Muschelhaufen‹ die Verbindungen zum Ausgangstext ›Denk dir‹ und damit das durch die Publikationsweise ausgesprochen betonte »Dazwischenliegende«<sup>108</sup> als Teil der Aussage wahrzunehmen. Die »Heimat«, die in ›Denk dir‹ »der Moorsoldat von Massada« zu erlernen unternimmt, hat im späteren Gedicht als »ab- | schmelzende Eis- | heimat« keine Zukunft; »führen dich frei durchs Gewühl« ist in ›Denk dir‹ durch das Verb in der Gegenwart verankert – »wühlten« im späteren ist dagegen Teil der Vergangenheit. Nur das ›Unbestattbare‹ im neuen Schluss von ›Denk dir‹ bleibt mit der Negation von »Schalenerne« das, was es ist.

107 Woll liest »schabend« als eine Art Werkzeug für die Gravur, das vorausgehende und im Enjambement betonte »langsam« lässt er aber unberücksichtigt: »en se mouvant de l'avant ›en grattant | crissant (de son pas le sol)‹ [*schabend*], ›ce-qui-métamorphose-tout‹ marque et change le paysage du poème, il s'inscrit, en quelque sorte, en lui« (Celan face à Hölderlin [Anm. 93], S. 217). Die zitierte französische Fassung stammt, mit ihren Varianten, von Celan selbst; ein Äquivalent für »langsam« fehlt dort tatsächlich; darauf wäre hinzuweisen gewesen, das wäre auch zu diskutieren.

108 Siehe Celans Bemerkung in seinem Brief an Norbert Koch vom 23.2.1962 zu Parallelen zwischen den Gedichten ›Flügelrauschen‹ und ›Matière de Bretagne‹: »Allerdings liegt zwischen den beiden Gedichten das ... Dazwischenliegende: Stunden, Jahre, Erfahrungen (mit Menschen und Dingen). Die Erfahrung u.a., dass wir heute anders sehen, anders wahrnehmen, anders sprechen müssen.« (Briefe, S. 552, Unterstreichung durch Celan)

Die Bezüge im Wortschatz<sup>109</sup> und der zeitliche Abstand der Publikation beider Gedichte sind Teil der Aussage, denn »das Allverwandelnde« funktioniert in ›Muschelhaufen‹ in erster Linie nicht als Hölderlin-Zitat; Subtext ist das frühere eigene Gedicht mit seiner Korrektur und deren Datum am 13. Juni 1967. Zeitgenössische Leser konnten von der Verschiebung im Gegensatz zu uns durch Editionen unterstützten Heutigen zwar nicht wissen, sie wurden aber – zumindest in diesem Fall – von Celan selbst durch die Wortschatzparallelen zu aufmerksamer Wahrnehmung wenn nicht gedrängt, so doch ermutigt.

Aber auch hier ist nachzufragen: Konnten Celans zeitgenössische Leser »das Allverwandelnde« denn als Hölderlin-Zitat erkennen? Was sie tatsächlich wahrnehmen konnten, war zumindest die inadäquat wirkende Einbettung der »Berufung auf eine Instanz« in der Schlussstrophe von ›Muschelhaufen‹, wie Wurm das hochtönende Abstraktum nennt. Sie haben es nicht, mussten sich vielmehr durch Celan selbst in den 1995 publizierten Briefen an Franz Wurm<sup>110</sup> ›auf die Sprünge helfen‹ lassen – und haben sich dennoch lange nicht für die Verschiebung interessiert. Haben das merkwürdige Vokabular und der abschätzige Ton des Schlusses davon abgehalten, sich überhaupt mit ›Muschelhaufen‹ zu beschäftigen?

Celans Interesse für die Werke der um 1800 aktiven deutschen Klassiker und Romantiker ist – damit fasse ich zusammen – nicht pauschal zu beurteilen. Er bringt schon eine gute Kenntnis aus der Kindheit und Jugend mit und erweitert sie ständig. Viele verschiedene Autoren dieser Zeit sind es dennoch nicht, die von ihm durch Zitate und Anspielungen poetisch rezipiert werden. Und bei den wenigen ist es nicht nur leicht Erkennbares, nicht nur ›Schlager‹ wie ›Faust‹ und ›Hälfte des Lebens‹.

109 Woll vernachlässigt die meisten Wortschatz-Anspielungen des späteren auf das frühere Gedicht. Er stellt beide Gedichte in den größeren Zusammenhang von Celans Hölderlin-Rezeption. Diese sieht er sehr allgemein von reflexiver Distanz geprägt und begründet das durch den Missbrauch Hölderlins im Dritten Reich (Celan face à Hölderlin [Anm. 93], S. 217). Angesichts der vielfältigen positiven oder gar identifizierenden Äußerungen Celans zu Hölderlin scheint mir die These nicht zu halten.

110 Paul Celan – Franz Wurm, Briefwechsel, hrsg. von Barbara Wiedemann in Verbindung mit Franz Wurm, Frankfurt am Main 1995.

Bei den einzelnen Autoren geht jeweils um recht unterschiedliche Aspekte – die missbräuchliche Rezeption, die Einheit von Leben und Werk, den kreativen Umgang mit Sprache oder aber gerade die ›unklassischen‹ Seiten der Klassiker.

Der jeweils aktuelle Kontakt mit dem fremden Werk wird häufig von außen angestoßen: das auf eine Reise zufällig mitgenommene Buch, Vorbereitungen für den Unterricht an der ENS, Geburts- und Todestage, ein Zitat im Werk eines Dritten.

Nur in den wenigsten Fällen sind Zitate durch Anführungszeichen oder Kursivierung gekennzeichnet. Zum Teil wirkt der sprachhistorische Status als Zitatmarkierung, zum Teil machen große sprachpragmatische Unterschiede von nebeneinander in ein Syntagma gepressten Elementen die Wahrnehmung zumindest möglich.

Der Kontext des Zitierten oder durch Anspielung Eingebachten in der Quelle ist, dies zeigt auch das hier Untersuchte, für dessen Funktion im Gedicht wichtig, seine Kenntnis bringt für die Aussage einen Mehrwert. Kontext kann auch die Vorstufe eines eigenen Gedichts sein. Gerade das macht aber das Verfahren u. a. problematisch.

Im Gedicht sind nicht selten verschiedene Lektüren *eines* Tages kombiniert: Celan liest, wie er in seiner Bühnenrede formuliert, unter dem »Akut«;<sup>111</sup> aktuell Gelesenes bringt er in seine Gedichte ein. Dabei hat er offenbar keine Probleme damit, Zitate aus der Tagespresse, aus Monographien zur Steinzeitforschung oder Aufsätzen von Rudi Dutschke mit den deutschen Klassikern zu verbinden. Ist das respektlos?

111 Celan, Prosa I (Anm. 7), S. 36.