

PDF hosted at the Radboud Repository of the Radboud University Nijmegen

The following full text is a publisher's version.

For additional information about this publication click this link.

<http://hdl.handle.net/2066/98590>

Please be advised that this information was generated on 2019-03-20 and may be subject to change.

PAUL SARS

„Ein solcher Ausgangspunkt wären meine Gedichte“

Zu den Briefen von Paul Celan an Diet Kloos-Barendregt*

Einleitung

Das Erscheinen der Kritischen Ausgabe wird der weltweit verbreiteten Celan-Forschung, die inzwischen auf eine eigene Geschichte zurückblicken kann, gewiß neue Impulse geben. Die Forschung hat sich im Laufe der Jahre, mit Beiträgen aus den verschiedensten Disziplinen und Traditionen, mit Kontroversen und Paradigmawandeln, zu einem vollwertigen Wissenschaftsgebiet entwickelt, wohlbemerkt, noch bevor eine vollständige Ausgabe des dichterischen Werks vorlag. Obwohl die bunte Vielfalt ebenso wie die (meta-)theoretischen Betrachtungen mit zum Reiz dieser Forschung gehören, möchte man hoffen, daß die Kritische Ausgabe den Blick von theoretischen Diskussionen, von theologischen und philosophischen Landnahmen usw., wieder auf den Text selbst zurücklenkt. Aber nicht nur auf die handfesten Daten und den Entstehungsprozeß der Verszeilen, sondern auch auf den eigentlichen Kontext des Gedichts. Gemeint ist ein neuer Impuls, der von der faktischen Handbewegung her, die wir in der Kritischen Ausgabe verfolgen können, auch ein Licht wirft auf die sprechende Person. Denn das Handwerk, das wir verfolgen, ist nie als bloßer Vorgang des Schreibens gedacht: „Handwerk – das ist Sache der Hände. Und diese Hände wiederum gehören nur *einem* Menschen, d.h. einem einmaligen und sterblichen Seelenwesen, das mit seiner Stimme und seiner Stummheit einen Weg sucht“ (Brief an Hans Bender, GW III, 177). Vielleicht kann die Kritische Ausgabe wieder darauf aufmerksam machen, daß da einer war, der noch immer zu sprechen versucht und Person sein will, einer, der selbst immer die Person und Personhaftes suchte (vgl. GW III, 188 ff.). Letzteres soll freilich kein Plädoyer für eine psychologisierende Deutung sein, wohl aber für eine Forschung, die immer auch dem Sinn ‚der Sache‘ gemäß auf das Gedicht als ein Sprechendes hört.

Wie sehr man meistens einem theoretischen Schema verhaftet ist, und oftmals das Gedicht – das den Leser ruft – überhört, bemerkte ich erst, als mir 1988 von Frau Diet Kloos-Barendregt zwölf Briefe zur Verfügung gestellt wurden, die der 28jährige Paul Celan ihr in den Jahren 1949-1950 geschrieben hatte. Genau so alt war ich, als ich die Briefe zum ersten Mal las, doch die Person, die

sich in diesen nicht für mich bestimmten Briefen ausspricht, ist mir an Lebenserfahrung weit voraus und spricht eine wesentlich andere Sprache. Erst durch die Gespräche, die ich anlässlich dieser Korrespondenz mit Frau Diet Kloos-Barendregt und Frau Gisèle Celan-Lestrange führte, wurde mir klar, daß der Leser von Celans Gedichten, der ich bin, meistens behaftet ist mit dem Blick des Forschers. Ein solcher Leser kann keine Briefe lesen, weil er irgendwie immer den Sprechenden überhört. Kann er aber ein Gedicht lesen, so fragt man sich. Die Frage wird interessant, wenn man bedenkt, daß das Gedicht „seinem Wesen nach dialogisch“ und ausdrücklich „aufgegeben“ ist als „eine Flaschenpost“ (GW III, 186), eine Art Brief, der auf eine unbekannte, ansprechbare Wirklichkeit zuhält.

Wenn die inzwischen veröffentlichten Bände der textkritischen Ausgabe wieder auf die konkrete Handbewegung des Dichters aufmerksam machen, so kann die Erforschung von Briefen diesen Impuls verstärken. Denn abgesehen von den für die Kritische Ausgabe verwertbaren bio- und bibliographischen Daten, vermitteln Briefe auch Einsichten in den Entstehungsprozeß des Gedichts, indem sie ein Licht auf den Werdegang des Dichters werfen. Letzteres gilt sowohl in bezug auf die komplexen Bedeutungszusammenhänge, die unmaskierte Mehrdeutigkeit, die aus der nahtlosen Verflechtung von Persönlichem und Dichterischem erwächst, als auch im Hinblick auf die Entwicklung der lyrischen Sprechweise. So können auch Briefe bezeugen, daß diese so besondere Sprechweise, in der die gewohnten Klischeevorstellungen von Zeit und Raum längst überwunden sind, nicht dem vorgegebenen Konzept einer ‚hermetischen Lyrik‘ sondern der konkreten Erfahrung eines einmaligen und sterblichen Seelenwesens entstammt. Was für die poetologischen Dokumente Celans festgestellt werden kann, gilt ebenso für diese Briefe: der Ton unterscheidet sich kaum von der für Celans Lyrik kennzeichnenden Sprechweise. Im folgenden wird der Versuch unternommen, diese Art von Zusammenhängen näher zu betrachten, indem über die Briefe Paul Celans an Diet Kloos-Barendregt berichtet wird.

Paul Celan in den Jahren 1947-1950

Nach seiner Flucht aus Rumänien im Dezember 1947 und einem längeren Aufenthalt in Österreich fuhr Paul Celan Mitte Juli 1948 nach Paris, wo er seitdem einen festen Wohnsitz hatte. Er nahm sein Studium der Germanistik und Sprachwissenschaft wieder auf, und er erwarb 1950 seine Licence ès Lettres. In diesen ersten Pariser Jahren hatte Paul Celan es gewiß nicht leicht, wie aus Briefen und Berichten hervorgeht. Wenn auch Frankreich gastlicher war für den geflüchteten Juden, im Vergleich zu Österreich, wo ihm trotz der Unterstützung von Freunden wie Edgar Jené, Milo Dor und Ingeborg Bachmann und Bemühungen von u.a. Ludwig von Ficker keine Aufenthaltsgenehmigung gewährt wurde¹, so bedeutete das noch nicht, daß er sich in Paris seiner Existenzgrundlage sicher war. Vielmehr standen auch die Jahre 1948-1950 im Zeichen eines Neubeginns.

In diesen Jahren, vor der Bekanntschaft mit seiner späteren Ehefrau, Gisèle Lestrange, unterhielt Celan Kontakt zu Freunden aus Wien, Bukarest und Czernowitz, die seine schrecklichen Erfahrungen während der Nazizeit kannten. Gleichzeitig suchte er jedoch sehr bewußt neue Bekanntschaften, nicht nur im Bereich seines Studiums und seiner schriftstellerischen Tätigkeiten, sozusagen als Grundlage einer beruflichen Existenz, sondern auch Bekanntschaften im Sinne einer Orientierung auf diese ‚neue‘ Welt hin: die auf die Zukunft gerichtete Nachkriegszeit in West-Europa.

Die Begegnung mit Diet Kloos-Barendregt

So brachte der Zufall Paul Celan Anfang August 1949 mit Diet Kloos zusammen², auf der Terrasse bei Dupont, einem Wirtshaus am Boulevard Saint-Michel. Die Niederländerin Diet Kloos, damals Studentin am Konservatorium in Den Haag, machte mit einer Freundin eine Woche Ferien in Paris. Am ersten Tag ihres Aufenthalts unternahmen die beiden Freundinnen einen Spaziergang entlang der Seine, wo Diet Kloos bei einem Bouquinisten eine Ausgabe der *Mémoires d'un âne* (1860) der Comtesse de Ségur kaufte. Als sie anschließend Kaffee tranken auf der Terrasse bei Dupont, fiel das Buch von ihrem Schoß herunter. Es wurde aufgehoben von einem jungen Mann, der am Tisch nebenan saß. Er machte sich bekannt als Paul Celan und zeigte Interesse an dem Buch, indem er sich erkundigte, wo und weshalb Diet Kloos gerade dieses Buch gekauft hatte.

Es ergab sich ein längeres Gespräch, das auf Bitte Paul Celans schon bald nicht mehr auf französisch, sondern in deutscher Sprache geführt wurde. Celan war besonders an ihrem Musikstudium, an ihrer Herkunft und Vergangenheit interessiert. In diesem ersten Gespräch erzählte Diet Kloos zwar einiges über ihre Erfahrungen während des Krieges, über ihre Haftzeit und den Mord an ihrem Ehemann, und auch Paul Celan berichtete über das Arbeitslager und die Flucht aus Rumänien, doch wechselte man das Thema nach dieser gegenseitigen Bekanntmachung bald wieder und ging über zu Fragen der Gegenwart. Da Diet Kloos zum ersten Mal Paris besuchte, machte Celan ihr den Vorschlag zu einer Stadtführung. Sie tauschten die Adressen aus, trafen sich am nächsten Tag wieder bei Dupont und besichtigten u.a. die Kirchen Saint Séverin, Saint Julien le Pauvre und Sainte Chapelle. Am Nachmittag jenes zweiten Tages besuchten sie Celans Zimmer im Hotel in der Rue des Écoles, und es kam zu einem langen Gespräch über die bitteren Erfahrungen während der Nazizeit. Celan erzählte von seiner Jugendzeit, vom Mord an den Eltern und von der Zwangsarbeit. In diesem Zusammenhang erwähnte er die eigenen Gedichte, die ihm in jenen Jahren zu einem Zufluchtsort geworden waren. Er las ihr die *Todesfuge* vor und machte ihr ein Typoskript des Gedichts zum Geschenk.³

Wieviel Celan an der Begegnung mit Diet Kloos gelegen war, am Kontakt mit einer Person, die zwar aufgrund von ähnlich schrecklichen Kriegserfahrungen ebenfalls den Neubeginn suchte, doch gleichzeitig aus einer ihm frem-

den Umgebung kam und somit aus anderer Perspektive die Möglichkeiten der Zukunft betrachtete, zeigen seine Bemühungen, ein drittes Treffen zu arrangieren. Da Celan ganz unerwartet eine Vorladung des Arbeitsamtes erhalten hatte, konnte er den geplanten Termin nicht einhalten. Celans Versuch, sie in ihrem Hotel zu erreichen, scheiterte daran, daß Diet Kloos aus Versehen weder den Namen des Hotels noch die Adresse präzise genug angegeben hatte (,Rue de Cité‘ statt des vollständigen ,Rue de cité d’Hauteville‘). In der Hoffnung, Diet Kloos werde sich bei seiner Abwesenheit erkundigen in seinem Hotel, hinterließ er beim Concierge einen Brief, in dem er seine Bemühungen beschreibt, sich für die Verspätung entschuldigt und sie sehr eindringlich bittet, auf ihn bei Dupont zu warten. Vom Concierge erhielt Frau Kloos diesen mit einem Valéry-Zitat abgeschlossenen und „Paul (VALÉRY)“ unterschriebenen Brief, dem ein Manuskript und ein Typoskript des Gedichts *Chanson einer Dame im Schatten* beigelegt waren.

In den folgenden Tagen des Pariser Aufenthalts von Diet Kloos trafen sie sich täglich zu Besichtigung der von Celan sorgfältig ausgesuchten Sehenswürdigkeiten. In den Erinnerungen an jene Woche überwiegt bei Frau Kloos der Eindruck, daß auch Paul Celan diese Tage als Ferienzeit empfunden hat. Nachdem sich in den ersten Gesprächen über die Vergangenheit eine Art Verbundenheit ergeben hatte, die weitere Explizierungen überflüssig machte, bildete eben diese Vertrautheit die Grundlage für andere Themen. Zwar sprach Paul Celan auch darüber, daß er in Paris kaum Freunde hatte, und daß es ihm finanziell sehr schlecht ging, doch während der täglichen Ausflüge war er eher munter und fröhlich. Er habe, wie er sagte, schon als Kind nach Paris fahren wollen, und erhoffe sich nun eine neue Existenz, ein Stipendium, eine Arbeit und einen festen Wohnsitz in Paris.⁴ Wenn auch die Stadt nicht mehr die ‚Ville Lumière‘ der Vorkriegszeit war, so erinnert Diet Kloos sich doch sehr genau an Celans Begeisterung, an seine präzisen Kenntnisse der Stadt, ihrer Geschichte und Kultur.

Diet Kloos empfand den 28jährigen Celan als einen besonderen Menschen. Er war zuvorkommend, sprach sehr gepflegt und bezeugte in allem seine Bildung. Obwohl er sich manchmal bedrückt und unsicher zeigte, im Umgang eher behutsam und verschlossen war, erzählte er ihr Anekdoten, sprach begeistert über Literatur und genoß mit ihr die Negro-Spirituals von Gordon Heath bei einem abendlichen Besuch des Candle-Light Konzerts in der Échelle de Jacob. Darüber hinaus gab es gemeinsame Interessen. Beide hatten sie nach dem Gymnasium Medizin studieren wollen, doch während Celan, wie er sagte, sich mit der Zeit immer mehr auf Sprachen und Philosophie konzentriert hatte, gab es für Diet Kloos aus finanziellen Gründen keine Möglichkeit, ein Studium der Tiermedizin in Angriff zu nehmen, und sie hatte sich für ein Gesangstudium am Konservatorium in Den Haag entschieden. Aber auch in dieser Hinsicht gab es Gemeinsamkeiten, sofern Diet Kloos sich in ihrem Studium auf Lieder spezialisierte und auch deshalb an Fremdsprachen interessiert war, besonders an Lyrik.

Die beiden Gedichte, die Paul Celan ihr beim zweiten und dritten Treffen schenkte, *Todesfuge* und *Chanson einer Dame im Schatten*, verweisen aber

auch auf ein in anderer Hinsicht, zwar keineswegs gemeinsames oder vergleichbares, jedoch verbindendes Moment: die Erfahrungen während der Nazizeit. Da die später erfolgende Korrespondenz zwischen Diet Kloos und Paul Celan in ihrer Vertraulichkeit mehr noch als die gemeinsame ‚Ferienwoche‘ eine Art Verbundenheit aufgrund der bitteren Kriegserfahrungen voraussetzt, sei an dieser Stelle kurz über Diet Kloos und ihren Ehemann, Jan Kloos, berichtet.

Jan Kloos und Diet Kloos-Barendregt⁵

Der niederländische Biologe Jan Kloos (Dordrecht 1919) war ein vielseitig entwickelter, doch sehr eigenwilliger Mensch. So wurde der 20jährige Wehrpflichtige kurz vor Kriegsbeginn aufgrund einiger, in einem privaten Schreiben geäußerten Bemerkungen ‚undisziplinarischer und beleidigender Art‘ von der Offiziersausbildung entfernt und in den Stand des einfachen Soldaten zurückversetzt (vgl. Anm. 5, Dok. C.1.). Nach dem Einzug der deutschen Truppen am 10. Mai 1940 und der niederländischen Kapitulation am 14. Mai 1940 widmete Jan Kloos sich dem Studium der Ornithologie und später der Hauttransplantation, bis er 1943 die Universität verlassen mußte, da er sich weigerte, die Loyalitätserklärung zu unterschreiben. Er entzog sich dem Arbeitseinsatz und war als Untergetauchter einige Zeit im Institut für Pflanzenheilkunde in Wageningen tätig, wo er Kontakt fand zu Untergrundorganisationen. Ende September 1944 entfloh Jan Kloos dem schwer umkämpften Gebiet um Arnheim herum, und schloß sich in Dordrecht einer Widerstandsgruppe an. Er war Mitglied eines Überfallkommandos, das sich auf den Diebstahl von Waffen, Geräten und Bezugsscheinen verlegt hatte.

Diet Kloos (geb. Barendregt, Dordrecht 1924) war bereits als Sechzehnjährige im Dordrechter Widerstand tätig geworden, seit Februar 1941, als der Judenstern, Berufs- und Ausgangsverbote erlassen wurden. Sie trug Flugschriften und illegale Zeitungen aus, trat mit jüdischen Musikern bei den von ihnen organisierten illegalen Hauskonzerten auf und sammelte Nahrungsmittel und Kleidung für Juden ein. Als 1942 die ersten Deportationen erfolgten, half sie bei der Organisation von Unterschlupfadressen und der Versorgung von jüdischen Untergetauchten. Dank ihrer Mithilfe konnten fünf Juden die Nazizeit in den Niederlanden überleben (vgl. Anm. 5, Dok. C.8.).

Ab Anfang Oktober 1944 arbeiteten Diet Barendregt und Jan Kloos gemeinsam im Untergrund, indem sie sich unter anderem mit der Beobachtung von Geschützstellungen befaßten, deren Positionen über Funk nach London durchgegeben wurden (vgl. Anm. 5, Dok. C.3.). Sie heirateten am 22. November 1944, doch bereits kurz darauf, in der Nacht vom 8. zum 9. Dezember wurde das Ehepaar wegen des Verdachts auf Spionage verhaftet und im Dordrechter Gefängnis eingesperrt. Zwei Tage später erfolgten Verhöre im Utrechter Strafgefängnis, wobei Jan Kloos in Anwesenheit seiner Frau gemartert wurde. Die ornithologischen Aufzeichnungen des Biologen, der in einem kleinen Heft unter anderem die verschiedenen Vogelzüge notiert hatte, galten

den Nazis als unzweifelbarer Beweis von Spionage. Mit dieser Begründung wurde Jan Kloos am 30. Januar 1945 erschossen (vgl. Anm. 5, Dok. C.5.). Nach dem Krieg wurde er auf dem Ehrenfriedhof in Overveen bestattet. Ehemalige Widerstandskämpfer und Freunde ließen als Denkmal für ihn und die anderen Widerstandskämpfer dieser Dordrechter Gruppe ein Kunstwerk, ein bleiverglastes Medaillon, anfertigen (vgl. Anm. 5, Dok. C.6. und C.7.).

Diet Kloos wurde nach einer Haftzeit von sieben Wochen am 25. Januar 1945 aus dem deutschen Untersuchungs- und Strafgefängnis in Utrecht entlassen (vgl. Anm. 5, Dok. C.2.). In den letzten Kriegsmonaten beteiligte sie sich wiederum an Untergrundaktivitäten, unter anderem am Waffentransport. Sie erhielt eine offizielle Bescheinigung als Untergetauchte (vgl. Anm. 5, Dok. C.4.). Gleich nach dem Krieg wurde sie eingesetzt bei der Bewachung von niederländischen Nazis (NSB-Mitgliedern) und ‚Nazifreundinnen‘, doch als sie sah, mit welcher ekelerregendem Sadismus so mancher ‚gute Holländer‘ die Gefangenen behandelte, quittierte sie nach einem Tag den Dienst. Ebenso zog sie sich aus Protest aus dem Vorstand des Vereins ehemaliger politischer Häftlinge zurück, zum Zeichen der Empörung, als nach dem Krieg auf einmal beschlossen wurde, Kommunisten den Beitritt zu verweigern.

Ende 1946 nahm Diet Kloos ihr Musikstudium am königlichen Konservatorium in Den Haag, das sie 1944 bereits in Angriff genommen hatte, wieder auf. Sie studierte Gesang und bestand 1951 die Solistenausbildung mit Auszeichnung für Vortrag. In den fünfziger und sechziger Jahren machte sie mit ihrer mezzo-alt-Stimme Karriere in den Niederlanden als Konzert-, Oratorien- und Liedersängerin. Sie gastierte in Frankreich und Italien, und war später jahrelang als Hauptdozentin am Konservatorium in Tilburg tätig (vgl. Anm. 5, Dok. D.1-7.).

Zur Korrespondenz

Die gemeinsam verbrachten Tage in Paris, in denen zwar nicht nur von den bitteren Erfahrungen während der Nazizeit die Rede war, die aber mit den bereits erwähnten gemeinsamen Interessen eine Verbundenheit bedeuteten, bildeten den Ausgangspunkt der Korrespondenz in den Jahren 1949-1950. Ein gebildeter junger Mann und eine noch sehr junge Frau, so empfindet Diet Kloos im Nachhinein ihren damaligen Kontakt zu Paul Celan, hatten sich angesichts einer in ihren Möglichkeiten vielversprechenden, doch noch unbestimmten Zukunft mit Ereignissen auseinanderzusetzen, die eigentlich der Vergangenheit angehören sollten, doch in allem nachhaltig wirkten. Beide suchten vor diesem Hintergrund eine neue Zukunft zu gestalten, wobei es gleichzeitig galt, sich den ständig verändernden Umständen schnellstens anzupassen. So ergab sich aufgrund der Freundschaft eine persönliche Korrespondenz, die sogar an jenen Stellen, wo sie sich dem Charakter der bloßen Mitteilung nähert, im Sinne einer Orientierung zu verstehen ist.

Was die Briefe von Diet Kloos an Paul Celan betrifft, so muß es sich nach Angaben von Frau Kloos um etwa fünfzehn Briefe handeln, die vermutlich im

Laufe der Zeit verloren gegangen sind. Demgegenüber sind die Briefe von Paul Celan an Diet Kloos alle bewahrt geblieben. Im folgenden wird über den Umfang und die Bedeutung der Briefe berichtet, damit die für die Celan-Forschung in mehrfacher Hinsicht interessanten Gegebenheiten, wenn auch in beschränktem Maße, zugänglich gemacht werden. Letzteres geschieht im Hinblick auf die Frage nach der Bedeutung von Briefen dieser Art für die Textkritische Ausgabe. Die Briefe vermitteln Daten und Einsichten im Hinblick auf den Kontext und die Entstehungsgeschichte des Gedichts *Auf hoher See*, und zeigen indes, wie sehr die Sprechweise Paul Celans sich von Anfang an behauptet als ein nahtloses Ineinander von Persönlichem und Dichterischem. Die Stimme Paul Celans, wie sie sich in den Briefen an Diet Kloos zu erkennen gibt, unterscheidet sich ihrem Wesen nach nicht von der so einzigartigen Sprechweise des Dichters.

Briefindex

In der folgenden Übersicht sind jeweils das Datum, der Umfang und die Signatur angegeben. Die Wiedergabe des jeweiligen Datums und der Signatur entspricht der Orthographie Celans.

1. Erster Brief, undatiert (Anfang August 1949).
 Umfang: 1 Blatt, 2 Seiten.
 Signatur: Paul (VALÉRY)
 Der Brief wurde Frau Kloos am dritten Tag ihres Aufenthaltes in Paris, Anfang August 1949, vom Concierge des Hotels in der Rue des Écoles, in dem Celan wohnte, überreicht. Der Name VALÉRY ist leicht durchkreuzt (aber so, daß er gut lesbar bleibt) und nimmt Bezug auf ein Valéry-Zitat, mit dem der Brief endet.
- 1.A. Beilage A: Manuskript: *Chanson einer Dame im Schatten*
 Umfang: 1 Blatt, 2 Seiten.
 Signatur: Paul Celan
 Die Manuskriptfassung wurde, wie der Brief, auf creme-weißem Papier und mit schwarzem Füller geschrieben, was die Vermutung nahelegt, daß der Brief und dieses Gedichtmanuskript zur gleichen Zeit entstanden sind. Es betrifft eine Fassung des 1952 in *Mohn und Gedächtnis* veröffentlichten Gedichts *Chanson einer Dame im Schatten*. Eine Abweichung vom später veröffentlichten Text findet sich nur in der ersten Verszeile, wo es ‚die die Tulpen köpft‘ heißt, statt des später veröffentlichten Wortlauts ‚und die Tulpen köpft‘ (GW I, 29).
- 1.B. Beilage B: Typoskript: *Chanson einer Dame im Schatten*
 Umfang: 2 Blätter, jeweils einseitig beschriftet.
 Signatur (1. Blatt, oben links): Paul CELAN
 Der Text des Typoskripts ist identisch mit dem des Manuskripts (Beilage A).
2. Zweiter Brief, datiert: Paris, den 23. August 1949.
 Umfang: 2 Blätter, 4 Seiten.
 Signatur: Paul

3. Dritter Brief, datiert: Paris, den 6. September 49.
Umfang: 1 Blatt, 2 Seiten.
Signatur: Paul

4. Vierter Brief, datiert: 21.IX.49.
Umfang: 1 Blatt, 2 Seiten.
Signatur: Paul

5. Fünfter Brief, datiert: Paris, den 7. Oktober 1949.
Umfang: 1 Blatt, 2 Seiten.
Signatur: Paul

- 5.A. Beilage: Manuskript: *Rauchtupas*
Umfang: 1 Blatt, 1 Seite.
Signatur fehlt (stattdessen steht ein kleines Kreuz)
Das Gedicht wurde ganz in Majuskelschrift geschrieben. Es betrifft eine frühe Fassung des 1952 in *Mohn und Gedächtnis* zum ersten Mal veröffentlichten Gedichts *Auf hoher See* (GW I, 54).

6. Sechster Brief, datiert: *Dienstag abend* (vermutlich vom 29. November 1949)
Umfang: 1 Blatt, 2 Seiten, jeweils zwei Textspalten (oblong) pro Seite.
Signatur: Dein Paul
Da Paul Celan sich in diesem Brief bedankt für einen Geburtstagsgruß, den Diet Kloos ihm zu seinem Geburtstag am 23. November 1949 geschrieben hatte, kann der Brief auf den 29. November 1949 datiert werden.

7. Siebter Brief, datiert: Paris, den 6. Dezember 1949.
Umfang: 1 Blatt, 2 Seiten.
Signatur: Ali Baba
Die Signatur nimmt Bezug auf Ereignisse, die der Privatsphäre angehören.

8. Achter Brief, datiert: Paris, den 20. April 1950.
Umfang: 2 Blätter, 4 Seiten.
Signatur: Paul

- 8.A. Briefumschlag, datiert (Poststempel): 21.IV.50
Der Briefumschlag, ohne Absender, ist erhalten geblieben.

9. Neunter Brief, datiert: Paris, den 9. Mai 1950.
Umfang: 1 Blatt, 1 Seite.
Signatur: Paul

10. Zehnter Brief, datiert: Paris, den 28. Juni 1950.
Umfang: 1 Blatt, 1 Seite.
Signatur: Paul

11. Elfter Brief, datiert: Paris, 11.7.1950.
Umfang: 1 Blatt, 1 Seite.
Signatur: Paul
Der Brief endet mit der Verszeile: ‚Paris, das Schifflin, liegt im Glas vor Anker‘, ein Selbstzitat aus dem Gedicht *Rauchtupas* (vgl. den fünften Brief, Beilage A.),

eine frühe Fassung des in *Mohn und Gedächtnis* (1952) unter dem Titel *Auf hoher See* (GW I, 54) zum ersten Mal veröffentlichten Gedichts.

12. Zwölfter Brief, datiert: Donnerstag (vermutlich vom 20. Juli 1950)

Umfang: 1 Blatt, 1 Seite.

Signatur: Paul

Da der Brief Bezug nimmt auf den zweiten Aufenthalt von Diet Kloos in Paris, in der letzten Juli-Woche 1950, wurde er vermutlich am 20. Juli 1950 geschrieben.

Zum Briefinhalt

In mehrfacher Hinsicht ist die Korrespondenz sehr persönlich. Abgesehen von Spuren einer knospenden Verliebtheit, enthalten die Briefe Äußerungen aus der Privatsphäre, Beschreibungen der eigenen Gefühlslage, Berichte über besondere Ereignisse, Pläne und Wünsche, bis hin zu sachlichen Mitteilungen im Hinblick auf Studium und Arbeit. Dennoch sind diese Briefe, obwohl sie keine Ausführungen über Kunst, keine allgemeinen Aussagen über Lyrik oder Ästhetik enthalten, von Bedeutung für die Celan-Forschung, nicht nur weil sie biographische Fakten erbringen, sondern mehr noch, weil sie eine Einsicht vermitteln in Celans Haltung gegenüber seinen Gedichten, gerade in diesen Jahren der Richtungssuche. Darüber hinaus bezeugen diese Briefe Celans, wie sehr die eigenartige lyrische Sprechweise, wie sie später in den Gedichten begegnet, sich in diesen Jahren herausbildet als eine persönliche und zugleich konkrete. Gerade an den Stellen, wo die Briefe vom Bericht zur Anrede hinüberwechseln, behauptet sich ein Ton, der seinem Wesen nach nicht zu unterscheiden ist von der späteren lyrischen Sprechweise Celans. Wenn auch die Briefe keineswegs Lyrik oder Poetik sein wollen, so bezeugen sie im Nachhinein ein damit verbundenes Anliegen, insofern sich in ihnen eine Sprechweise gestaltet, die der Vergangenheit eingedenk bleibt und zugleich konkret ist. Persönliches und Dichterisches, alltägliche Sorgen und große Zukunftspläne sind in den Briefen miteinander verflochten in der Suche nach einem Ausgangspunkt, die diesen Zeitraum – trotz einer schwer lastenden Vergangenheit – mit Nachdruck in seinen vielen Möglichkeiten hervortreten läßt.

Die Briefe und Ausführungen werden daher erst in einem größeren Rahmen verständlich. So schreibt Celan im vierten Brief (vom 21. September 1949), er sei sehr einsam, habe nicht nur „mit dem Himmel und seinen Abgründen zu ringen“⁶, sondern brauche auch viele bittere Stunden, um sich das, was man das tägliche Brot nennt, zu erwerben; in Paris sei das, für so ungeschickte Ausländer wie ihn, nicht leicht. Wiederholte Male erwähnt er diese alltäglichen Sorgen, und wenn er im fünften Brief (vom 7. Oktober 1949) berichtet, er verdiene „ein bisschen Geld“, indem er nachmittags eine Bekannte in einem Büro vertrete und nebenbei Sprachunterricht gebe, so stehen die Betätigung und das Geld für das Studium im Zusammenhang mit den vielen Auflagen für eine erhoffte Naturalisierung zum französischen Staatsbürger (vgl. Anm. 4). Auch darin bezeugt sich die Neuorientierung desjenigen, der sich im sechsten Brief

(vermutlich vom 29. November 1949) ausdrücklich als „ein Herumgeworfener“ bezeichnet.

Wichtig erscheint in diesem Zusammenhang, daß Celan die bereits veröffentlichten Gedichte und Übersetzungen, sowie den eingestampften Band *Der Sand aus den Urnen* (Wien 1948, GW III) und seine in künstlerischer Hinsicht bedeutsame Bekanntschaft mit Ivan Goll (seit Spätherbst 1949) mit keinem Wort erwähnt.⁷ Es hat somit den Anschein, daß auch die bereits erbrachten dichterischen Leistungen in die Neuorientierung miteinbezogen werden. Demgegenüber steht die Berufung zum Dichter ganz außer Frage. In dieser Hinsicht sind die Briefe durchdrungen von einem unerschütterlichen Selbstverständnis. So schreibt Celan im dritten Brief (vom 6. September 1949) zwar, daß die abschlägige Antwort eines Verlegers, dem er seine Gedichte geschickt habe, ihn verstummen ließ, – er sei da schutzlos und verloren, und lange nicht so gefeit gegen das Wort der Welt, um nicht wenigstens für eine Weile zu versinken –, doch gleichzeitig bezeichnet er die Worte des Verlegers als „eindeutig unwissend“. Somit gilt das Gefühl der Unsicherheit, das manchmal aus den Briefen spricht, keineswegs den Gedichten oder dem Dichtertum, sondern der Situation, in der er sich befindet. Es ist die behutsame Orientierung auf den Neuanfang, wie er im vierten Brief (vom 21. September 1949) zu erkennen gibt: „Ich bin im Begriffe, mein Leben anders, hoffentlich besser einzurichten als bisher, und meinen, in den letzten Wochen etwas deutlicher werdenden Jahren Rechnung zu tragen. Ich glaube, Du hast mal die Linien meiner Hand angesehen, Diet; so wirst Du Dich vielleicht erinnern, daß meine Lebenslinie zweimal abreißt, um sich in zwei voneinander getrennten kleineren Linien fortzusetzen.“ Celan schreibt, er habe den Eindruck, er befinde sich gerade an dem Punkt, wo die Lebenslinie zum zweiten Mal abreiße, wo er sich wieder von sich selbst abspalten müsse. Gemeint ist wohl ein zweiter Bruch mit der Zeit der Kindheit – oder eher metaphorisch – mit dem Ursprung. Anders als der erste Bruch, der wahrscheinlich mit den bitteren Kriegserfahrungen verbunden ist, ereignet sich der zweite Bruch, der Neuanfang in Paris, auch im Sinne einer fundamentalen Veränderung im Zeitempfinden. Das faktische Selbstbewußtsein ist allem Anschein nach stark geprägt von existenziellen Erfahrungen, Nachkriegserfahrungen, in denen Vergangenes, Abwesendes und für immer Verlorenes die Nichtigkeit des Hier und Jetzt betonen. „[...] ich verschmerze das Unwiederbringliche schwerer als es einem erlaubt sein mag, der zu wissen glaubt, wie ein Auge im Dunkel strahlt“, schreibt Celan, und er beendet diesen Brief mit der Feststellung, er sei Subjekt und Objekt zur gleichen schwülen Zeit, und dies alles, „aber auch manches, das, aus Vergangenen herüberreichend, nicht zum Entwirren dienen kann“, werde wohl noch geraume Zeit Macht über ihn behalten.

„Das Zeitliche *par excellence*“

Das Bild der voneinander getrennten Lebenslinien, das (ebenso wie das Bild vom „Auge im Dunkel“) in Celans späterer Lyrik eine bedeutsame Rolle spielt⁸, kehrt in den Briefen des öfteren wieder unter dem Vorzeichen der Vergangen-

heit, die immer wieder in die Suche nach einem neuen Ausgangspunkt hineinspricht. Auch in den Briefen von Diet Kloos an Paul Celan waren nach Angaben von Frau Kloos die Berichte über Zukunftspläne und Wünsche aufs engste mit Vergangenen verknüpft. Doch ebenso wie in den Briefen von Paul Celan wurden die bitteren Erfahrungen nur gestreift, nie explizit beschrieben. Eine Andeutung genügte zum gegenseitigen Verständnis, wie Celan mehrere Male zum Ausdruck bringt, nicht nur, indem er einige unmißverständliche Punkte setzt (...), vgl. die Zitate weiter unten), sondern auch explizit, zum Beispiel am Ende des dritten Briefes (vom 6. September 1949), indem er ihr schreibt, sie gehöre zu jenen, „die auch an einer einzigen Handbewegung erkennen, welcher Art das Leben war, dem sie zu verdanken ist“⁹.

Sie habe sich noch nie so alt gefühlt wie gleich nach dem Krieg – so berichtet Diet Kloos im Rückblick – als sie sich damit abzufinden hatte, daß sie, eine Einundzwanzigjährige, bereits verwitwet sei, und zwar nach einer Ehe, in der es nur sechzehn gemeinsam verbrachte Tage gegeben hatte. Desto ergreifender seien deshalb Ereignisse gewesen, die gegen Kriegsende erfolgten: Verstockte Opportunisten warfen sich plötzlich als Helden auf, verzerrten die Werte und den Einsatz derjenigen, die in der Tat aus Idealismus gehandelt hatten, doch sich dann, umringt von Angebern, in ein Schweigen bitterer Enttäuschung gaben. Dergleichen schicksalhafte Erlebnisse fanden in der Nachkriegszeit, wenn sie überhaupt zu Wort kamen, kaum Gehör. Man wurde auf die Zukunft verwiesen, auf die vielen offenstehenden Möglichkeiten. Hinzu kam die Sorge um das tägliche Brot, die mühsame Übergangsperiode bis zum eigentlichen Wiederaufbau. Und so kontrastierte der Aufenthalt von Diet Kloos in Paris 1949, der ein Ausdruck des Freiseins sein wollte, umso schärfer mit den Erlebnissen aus jener Zeit, in der alles durch die ständige Bedrohung in seinem kurzfristigen und momentanen Charakter erlebt wurde.

Gerade diejenigen, die aufgrund der permanent gefährdeten Existenz unter dem Druck der Sekunden gelebt und nie Zeit gehabt hatten, empfanden angesichts der offenliegenden Zukunft, jener Fülle der Zeit, eine Art widersprüchlicher Reibung. Denn als es wieder Zeit in Überfluß gab, machte die durch bittere Ereignisse erfahrene Zeitlichkeit – das Bewußtsein der für immer auf das Hier und Jetzt beschränkten Einmaligkeit, Zerbrechlichkeit und Verwundbarkeit der Existenz – sich wieder aufs Nachhaltigste bemerkbar. Der in dieser Diskrepanz erfahrende Überfluß führte die Person – wie Frau Kloos anmerkt – vor ihre Identität, indem er zu Besinnung auf die Zukunft und zu konkreten Entscheidungen zwang.

Diese Aspekte kommen besonders stark zum Ausdruck im zweiten Brief (vom 23. August 1949), in der Art und Weise, wie Celan von dem zufälligen und unscheinbaren Ereignis, daß seine Uhr stehengeblieben war, auf sein Zeitempfinden zu sprechen kommt, ein auch für die Ästhetik der ‚hermetischen‘ Lyrik bedeutsames Moment¹⁰: „[...] ich weiß nicht, wie spät es jetzt ist, jedenfalls ist es noch Nacht, das heißt es ist noch dunkel, wenn es auch schon Morgen ist – wieviel Uhr also? Umsonst, ich kann es nicht sagen, denn meine Uhr steht still, [...] ich habe also, wenn ich so sagen darf, keine Zeit – endlich!“ Mit einem Hinweis auf die vielen Kirchen der Pariser Innenstadt fügt Celan dem

hinzu, ein hellhöriges Ohr könne die zahlreichen Glocken unterscheiden und so die Zeit erfahren¹¹, doch sein Ohr sei gerade träge, absichtlich, damit die Hand umso reger werde, da ihm nun endlich die Zeit abhanden gekommen sei. An dieser Briefstelle ist erkennbar, wie sehr das Zeitempfinden verbunden ist mit der Erfahrung der Vergangenheit: erst der Verlust des momentanen Zeitgefühls ermöglicht eine Distanz gegenüber Ereignissen, die aus der Vergangenheit permanent überwältigend hereinreichen und die Person ständig in die Unruhe treiben, aufjagen. ‚Keine Zeit haben‘ bedeutet in diesem Zusammenhang soviel wie ein Offenstehen für Aktuelles und Künftiges, eine Freiheit des Handelns oder konkret – ‚die regere Hand‘ – ein Freisein für Lyrik. Letzteres ist umso bedeutsamer, wenn man bedenkt, daß eben dieses Moment selbst Thema ist in den Gedichten aus diesen Jahren. Heißt es später in *Der Meridian* die Dichtung sei ein ‚Akt der Freiheit‘ oder ein Gegenwort (GW III, 189 und 200), so erkennt man, daß diese Einsicht der leiblichen Erfahrung abgerungen wurde.

Doch nicht nur persönliche Umstände, sondern auch Ereignisse in der unmittelbaren Umgebung bedrohen die wenigen Augenblicke der Ruhe. So beschreibt Celan auf den folgenden Seiten desselben Briefes (vom 23. August 1949), daß er bei einem Besuch von Gordon Heaths Candle-Light Konzert durch einen Zufall ins Gespräch kam mit einem Norweger, der Deutsch sprach. Der Mann zeigte sich sehr interessiert an Celans Herkunft und erkundigte sich nach seinem Akzent und seinen Tätigkeiten während des Krieges. Doch als Celan ihm erzählte, daß er ein Jude sei, geriet dieser vermutlich norwegische Kollaborateur, wie Celan schreibt, „außer Rand und Band und wußte nicht mehr, auf welche Weise das vorher Erzählte rückgängig zu machen“. Dergleichen Vorfälle, mit denen er in Paris (und gar in dieser ihm inzwischen vertraut gewordenen Umgebung) wohl am wenigsten gerechnet hätte, bringen ihn, wie er schreibt, aus seiner Ruhe. Sie zerstören das mühsam gewonnene Gleichgewicht, das er zur Orientierung auf eine neue Existenz hin braucht. Seine Ausführungen darüber beschließt er mit den folgenden Worten: „Merkst Du, daß die Zeit, die ich losgeworden zu sein glaubte, heimtückischer ist als ich dachte? Da ist sie wieder, nicht allein, mit ihren Menschen ist sie wiedergekommen, mit all dem Gelichter, in dessen Dienst sie sich stellt! Nein, sie ist nicht *wieder* da, sie war schon da, als meine Gedanken in den Imperfekt hinüberglitten: das Zeitliche par excellence, Du merkst wohl, daß sie ihren Namen nicht umsonst trägt, diese Zeit, der Vollendetes fremd bleiben muß.“

Dieses Zeitempfinden – der Imperfekt, der hier als Zeitmodus faktischen Lebens ‚par excellence‘ vorgestellt wird – spricht manchmal wie eine unerträgliche Beklemmung aus den Briefen. Es ist die paradoxe Erfahrung, man könne Hier und Jetzt nur woanders leben, nie ganz anwesend sein, es sei denn im Modus des für immer Vergangenen oder des Verlorenen. Dieses Empfinden ist aber gleichzeitig die Bedingung einer möglichen Erfahrung, wie sie in Celans späterer Lyrik zum Ausdruck kommt, zum Beispiel in Verszeilen wie ‚Aller/orten ist Hier und ist Heute‘ (*In der Luft*, GW I, 290), in denen die obige Erfahrung gewissermaßen ein positives Pendant im Sinne eines möglichen Sein-

Könnens findet. Auch mit diesen Berichten über Ereignisse und Erfahrungen vermitteln die Briefe einen Einblick in die Entwicklung des lyrischen Sprechens, nicht zuletzt weil in ihnen spätere Verszeilen anklingen, zum Beispiel in den Schlußzeilen eben dieses Briefes: „Viele Uhren sind noch zu zerbrechen, Diet. [...] Und ich selber, – ich werde meine Uhr zum Uhrmacher tragen ... Alles ist schwer, weil alles zu leicht ist.“¹²

In ähnlicher Weise äußert Celan sich in den anderen Briefen. Gerade wenn er einigermaßen ein Gleichgewicht gefunden zu haben glaubt, wenn sich der Druck der Sekunden von ihm löst und er alle Zeit hat, sich auf die Zukunft zu besinnen, dringen die bitteren Erfahrungen aus der Vergangenheit auf ihn ein. So schreibt er im sechsten Brief (vmtl. 29. November 1949), daß er nach zwei Prüfungen, die ihn voll beansprucht hätten, zwar wieder Zeit für sich gefunden habe, doch gerade dann leer, ausgeschöpft und hohl sei: „Das Hohle hatte eine Leere hinterlassen ... – Und nachher? Nachher kam das Vorher wieder, und dieses Vorher kennst Du ja ein wenig aus meinen Berichten: eine Stunde, die keinen Namen findet, dann eine zweite, die der ersten vorhält, keinen Namen gefunden zu haben, und darauf eine dritte, die ... ewiger Kreislauf, alles mündet in sich selber und erkennt sich in seiner eitlen Nichtigkeit.“ Auch hier ist es nicht die Vergangenheit als ein Panorama von aufeinanderfolgenden Ereignissen, die in einer solchen Vorstellung etwa auf eine Sinndeutung oder eine psychologisierende Selbstanalyse drängen würde, sondern ist es wiederum die besondere Art und Weise des faktischen Zeitempfindens, die beklemmend wirkt und den Neuanfang erschwert. Wichtiger als eine thematische Bewältigung der Vergangenheit ist, wie aus diesem Brief hervorgeht, die Besinnung auf die Zukunft – oder besser – auf die Art und Weise, in der Erhofftes und Erwünschtes sich melden als Künftiges in der Zeit. Nicht ein abstraktes Hier und Jetzt zwischen Vergangenheit und Zukunft, sondern eine in ihrem Zeitempfinden irgendwie erschütterte Person, die sich selbst um der Orientierung willen vorauszuschicken versucht, bildet die konkrete Mitte zwischen alltäglichen Sorgen und einem Unendlichkeitsanspruch, wie Celan in diesem sechsten Brief zu erkennen gibt: „Und über allem, schwebend, und dabei doch so lastend, der Alltag, die Rundfahrt durch die Welt des täglichen Brotes. Und *unter* allem, verborgen, kaum hörbar, aber quälend auf unterirdische Art, der Traum von der Unendlichkeit, nie verwirklicht, kaum geahnt, unerreicht. Und dazwischen: Ich, Paul Celan, ein Mann der vielleicht doch noch ein Baum wird, wenn der Abend es will.“

„Ein solcher Ausgangspunkt wären meine Gedichte“

Der Ton der obigen Briefzitate sollte aber nicht den Eindruck erwecken, daß Paul Celan an der manchmal sehr schwierigen Situation verzweifelte. Er zeigt sich des öfteren eher zuversichtlich, besonders wenn es auf seine Gedichte ankommt. Die Lyrik bedeutet ihm anscheinend ein fester Ausgangspunkt, den er in seiner Richtungssuche so dringend braucht. So zeigt sich im dritten Brief (vom 6. September 1949), daß er sich eben von seinen Gedichten einen gewis-

sen Halt erhofft, gerade in den Momenten, wo die Vergangenheit den offenliegenden Zukunftshorizont einzuengen scheint: „So, nun bin ich also wieder oben (aber was ist „oben“?), und dennoch ist dies keineswegs ein Fortschritt. Denn wovon rede ich jetzt, da ich wieder reden darf? Davon, daß ich „unten“ war ...“. Celan fügt dem jedoch gleich hinzu, daß es ihm zwar keineswegs an Zuversicht fehle, diese jedoch zu kurzlebig sei, nicht anhalte. Aber dennoch, auch im ständigen Wechsel der Gefühlslagen, die ebenso der jeweilige Ausdruck des ungewöhnlichen Zeitempfindens sind, behauptet sich, über jeden Zweifel erhaben, die Lyrik: „Was ich brauche, was ich so dringend brauche, eben deshalb, weil ich so oft von mir weg muß, auf Reisen gehen muß – und wie unbequem ist dieses Reisen, ich selber bin dabei reglos, wechsele nicht den Ort, die Welt aber saust unter meinen Füßen vorbei! – was ich also brauche, ist das Gefühl, daß es bei all diesem Hin und Her einen Ausgangspunkt gibt, der, wenn er auch nie wieder erreicht werden kann, dennoch bestehen bleibt – ein solcher Ausgangspunkt wären meine Gedichte, wenn ich sie in Sicherheit wüßte, sauber abgedruckt und gebunden.“

Das gleichzeitige Vorher und Nachher, Oben und Unten, schwer und leicht, alle gewissermaßen kulminierend in den Worten „das Zeitliche par excellence“: das sind die paradoxen Ausdrucksformen in diesen Jahren, wie sie später auch in den Gedichten, in den Metaphern sowie in der Sprechweise der ‚hermetischen Lyrik‘, und in der *Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen* (1958) begegnen. Dies aber in zunehmendem Maße in einem Ton, der davon zeugt, daß der Dichter zu der eigenen, unverwechselbaren Sprechweise gefunden und – ineins damit – die für den Rückblick erforderliche Distanz gewonnen hat.

„Erreichbar, nah und unverloren blieb inmitten der Verluste dies eine: die Sprache. (...) In dieser Sprache habe ich, in jenen Jahren und in den Jahren nachher, Gedichte zu schreiben versucht: um zu sprechen, um mich zu orientieren, um zu erkunden, wo ich mich befand und wohin es mit mir wollte, um mir Wirklichkeit zu entwerfen. Es war, Sie sehen es, Ereignis, Bewegung, Unterwegssein, es war der Versuch, Richtung zu gewinnen. Und wenn ich es nach seinem Sinn befrage, so glaube ich, mir sagen zu müssen, daß in dieser Frage auch die Frage nach dem Uhrzeigersinn mitspricht. Denn das Gedicht ist nicht zeitlos. Gewiß, es erhebt einen Unendlichkeitsanspruch, es sucht, durch die Zeit hindurchzugreifen – durch sie hindurch, nicht über sie hinweg.“ (GW III, 185 f.)

Die Bedeutung der in mancherlei Hinsicht schwierigen Anfangsjahre in Paris kann der Dichter 1958 in einem poetologischen Rückblick beschreiben. Aus den fast zehn Jahre zuvor geschriebenen Briefen an Diet Kloos geht jedoch bereits hervor, in welchem Zusammenhang die Gedichte damals schon der sichere Halt waren für denjenigen, der sich – nach Verfolgung und Flucht – in der ihm fremden Umgebung einer offenliegenden Zukunft sah. Der später auch in *Der Meridian* erhobene „Unendlichkeitsanspruch“ des Gedichts, das gleichwohl in allem „seiner Daten eingedenk“ bleibt (GW III, 196), entstammt nicht sosehr einem durchdachten poetologischen Konzept, sondern ist zunächst aus der konkreten Erfahrung erwachsen, wie die Briefe mit ihren

Ausführungen über das Zeitempfinden, die Verschränkung von Vorher und Nachher, sowie den „Traum von der Unendlichkeit“ nahelegen. Heißt es zehn Jahre später in Celans Poetik, die Dichtung eile voraus, das Gedicht sei einsam und unterwegs, es halte unentwegt auf etwas zu und setze immer gleichzeitig die Akzente des Vergangenen, Gegenwärtigen und Zukünftigen (GW III, 190 ff.), so erkennt man darin den Dichter selbst, wie er sich in den Briefen aus den Jahren 1949-1950 zur eigenen Situation äußert. Beschreibungen und Metaphern, und –vielleicht mehr noch– der jeweils zweite, unverwechselbare Ton bezeugen, daß die Rede vom Gedicht als fleischgewordener Existenz vollends zutrifft.

Zum Gedicht „Chanson einer Dame im Schatten“

Dem ersten Brief lagen ein Manuskript und ein Typoskript des Gedichts *Chanson einer Dame im Schatten* bei. Die beiden Abschriften sind nahezu identisch mit dem 1952 in *Mohn und Gedächtnis* zum erstenmal veröffentlichten Text. Die einzige Abweichung findet sich in der Anfangszeile des Gedichts, in der es statt des später veröffentlichten Wortlauts „und die Tulpen köpft“ heißt: „die die Tulpen köpft“ (vgl. GW I, 29). Da Papierart und Schriftfarbe der Handschrift des Gedichts und des Briefes miteinander übereinstimmen, wurde diese Gedichtfassung sehr wahrscheinlich zur Zeit des begleitenden Briefes angefertigt, vermutlich Anfang August 1949.

Das Gedicht als solches ist nach Angaben von Barbara Wiedemann (FW 266) bereits im Zeitraum 1947/1948 in Wien entstanden. Somit erübrigt sich aufgrund der Entstehungszeit an dieser Stelle die Frage nach weiteren, eventuell inhaltlichen Zusammenhängen zwischen Brief und Gedicht, obwohl angemerkt werden darf, daß das Gedicht mit dem Verweis auf ‚die Tulpen‘ einen indirekten Bezug auf Holland nahelegt. In dem bereits 1948 veröffentlichten Gedicht *Der Stein aus dem Meer* (GW III, 52) ist ausdrücklich von den ‚Tulpen aus Holland‘ die Rede. Auch in den Briefen wird auf die mit Holland verbundenen Tulpen angespielt, unter anderem im achten Brief (vom 20. April 1950), in dem Celan Holland bezeichnet als „Land der Tulpen und der Windmühlen“. Das in den Briefen geäußerte Vorhaben, einige Zeit in Holland zu verbringen, konnte Celan in jenen Jahren, im Zusammenhang mit den Auflagen der Naturalisierung, nicht verwirklichen, doch dieser Wunsch sollte nach Mitteilung von Frau Gisèle Celan-Lestrange in den sechziger Jahren in Erfüllung gehen.

Zum Gedicht „Rauchtopas“

Dem fünften Brief lag das Gedicht *Rauchtopas* bei, eine frühe handschriftliche Fassung des 1952 in *Mohn und Gedächtnis* erstmals veröffentlichten Gedichts *Auf hoher See* (GW I, 54). Zu diesem wahrscheinlich im September oder Oktober 1949 entstandenen Gedicht, das zwar nicht ausdrücklich Frau Kloos gewidmet, jedoch – wie aus inhaltlichen Zusammenhängen hervorgeht – gewissermaßen für sie bestimmt war, schreibt Paul Celan in jenem Brief (vom 7. Okto-

ber 1949): „Liebe Diet, hier ist ein Gedicht, das ich ‚Rauchtogas‘ genannt habe. Ich denke, es ist ein schönes Gedicht, Diet, nein, ich bin sicher, daß es ein schönes Gedicht ist. Ein gutes Zeichen. Weißt Du, daß in einem Gedicht jedes Wort einen ganzen Brief aufwiegt? Zähl die Worte, ebensoviele Briefe mußt Du mir jetzt schreiben!“

Der Titel des Gedichts nimmt nach Angaben von Frau Kloos Bezug auf den Edelstein in einem Ring, den sie von ihrem verstorbenen Ehemann geschenkt bekommen hatte. Sie trug diesen Ring während ihres Aufenthalts in Paris, Anfang August 1949. Es handelt sich dabei um einen ‚Rauchtogas‘ oder ‚Rauchquarz‘, einen rotbräunlich schimmernden Edelstein, in dem zuweilen Fäden oder Schleier sichtbar sind. Ebenso wie Diet Kloos war Celan bekanntlich sehr an Steinen interessiert, und er sprach mit ihr darüber, als sie an einem Nachmittag auf einer Terrasse auf dem Platz Saint-Michel an der Seine saßen, beim Genuß von Wein und der Aussicht auf die Ile de la Cité. Im Gedicht *Rauchtogas* sind allem Anschein nach einige auf diese konkrete Situation bezogene Reminiszenzen enthalten. Aus der Handschrift – ganz in Majuskelschrift geschrieben, mit Unterstreichung des Titels *Rauchtogas* – werden hier in der gebräuchlichen Orthographie jene Verszeilen wiedergegeben, die abweichen von der später veröffentlichten Fassung:

„(...)

Ich trink solange, bis dir mein Herz erdunkelt,
solange, bis Paris auf seiner Träne schwimmt,
solange, bis es Kurs nimmt auf den Schleier Klarheit,
der uns die Welt verhüllt, wo jedes Du ein Ast ist,
an dem ich hänge als ein Blatt, nie als ein Mensch.“

Der 1952 veröffentlichte Erstdruck des Gedichts *Auf hoher See* (GW I, 54) sei er hier vollständig zitiert:

Auf hoher See

Paris, das Schifflin, liegt im Glas vor Anker:
so halt ich mit dir Tafel, trink dir zu.
Ich trink so lang, bis dir mein Herz erdunkelt,
so lange, bis Paris auf seiner Träne schwimmt,
so lange, bis es Kurs nimmt auf den fernen Schleier,
der uns die Welt verhüllt, wo jedes Du ein Ast ist,
an dem ich hänge als ein Blatt, das schweigt und schwebt.

In seiner Interpretation bezieht Peter Mayer das Gedicht *Auf hoher See* in den von ihm ausführlich behandelten Themenkreis der totalen Verschränkung von Gegenwart und Vergangenheit ein. Er erläutert: „Zu dieser Metaphorik gibt das Stadtwappen von Paris die Aufklärung: es trägt ein Schiff. Die Seefahrt und deren Bildsituation der unendlichen Weite wird hier gerade umgekehrt, denn das Schifflin liegt einmal vor Anker und es liegt außerdem im Glas vor Anker. Es ist als die Gegenwart umgeben und umgrenzt von einem Kelch als dem Rezeptakel Vergangenheit. Mit diesem Kelch trinkt das Ich der Vergangenheit zu, d. h. das Schifflin Gegenwart ist von Vergangenheit umgeben, mit

welcher das Ich allein in Verbindung treten kann. Das ist das Eingedenken. Wo das gegenwärtige Ich diese Verbindung im Trinken möglich gemacht hat, schwimmt das Schifflein Gegenwart ganz auf der Träne des Leids. Diese hat es überhaupt erst in Bewegung gesetzt, so daß es nun Kurs nimmt auf einen ‚fernen Schleier‘. Heißt es von ihm, er verhülle ‚uns‘, dem Ich und dem Du, die Welt, so ist die dahinter verhüllte Welt diejenige der Erlösung. Auf sie hält das Eingedenken, von dem alle Gegenwart umgeben wird, zu. Dabei gibt es jedoch keine Bewegung, sondern das Schifflein liegt ‚im Glas vor Anker‘, harrt im Eingedenken der Erlösung.“¹³

Der Interpretation von Peter Mayer kann man aufgrund der zur Entstehungszeit des Gedichts geschriebenen Briefe an Diet Kloos nur beipflichten. Die Verschränkung von Vergangenheit und Gegenwart, die sich für denjenigen aufs Nachhaltigste bemerkbar macht, der sich als „ein Herumgeworfener“ auseinanderzusetzen hat mit einer ihm offenliegenden Zukunft, erfordert die Suche nach einem Ausgangspunkt. Ebenso wie das Gedicht bezeugen die oben zitierten Brieffragmente die Orientierung auf einen solchen Ausgangspunkt hin.

Insofern das Gedicht jedoch in der für Celans Lyrik kennzeichnenden Mehrdeutigkeit ohne Maske gleichzeitig Bezug nehmen kann auf den gemeinsam verbrachten Nachmittag mit Diet Kloos, können einige Stellen auch auf andere Weise artikuliert und gedeutet werden. Zunächst einmal zum Titel ‚Rauchtopas‘, der sich auf den Edelstein bezieht, und über dessen Farbe und Motive eine Assoziationskette vom roten Wein im Glas (jemandem zutrinken) bis zum ‚Schleier‘ (Lichtspiegelungen im Glas und im Edelstein) möglich wird. Wie wenn beim konkreten Zutrinken an jenem Nachmittag auf dem Platz Saint-Michel der Edelstein im Ring sich spiegelt im Wein, und gleichzeitig durch das Glas hindurch die Ile de la Cité sichtbar bleibt: die Insel im Herzen von Paris, die einem Schifflein gleicht, das durch die vielen Brücken verankert ist. So trinkt das Ich nicht nur der anderen Person, sondern auch Paris zu, das Schifflein Gegenwart oder die Stadt, in der der Dichter zur Entstehungszeit des Gedichts vor Anker gegangen war, in der Hoffnung dort einen festen Wohnsitz zu gewinnen und seine Existenz neu zu gestalten. Gleichzeitig aber, in der Verschränkung der Zeitextasen, trinkt das Ich der Vergangenheit zu, und zwar nicht nur der eigenen, wie das in Celans Gedichten des öfteren in der Assoziation von ‚Wein‘ mit ‚Geweihtem‘ geschieht (u. a. in *Corona*, GW I, 37; *Stille!*, GW I, 75; *Die Winzer*, GW I, 140), sondern auch der Vergangenheit anderer Personen, die sich im *Rauchtopas* begegnen. Die Vergangenheit dieser Personen, Jan Kloos und Diet Kloos-Barendregt, ist im ‚Rauchtopas‘ nicht nur flüchtig und verschleiert (wie ‚Rauch‘) anwesend, sondern gleichzeitig konkret gegenwärtig im Ring, der für Diet Kloos die Verbundenheit mit dem ermordeten Ehemann zum Ausdruck bringt. Das Eingedenken gilt somit auch dieser Person. In späteren Briefen an Diet Kloos erinnert Paul Celan einige Male an die damalige Situation, auch in Anspielungen auf das Gedicht, zum Beispiel wenn er den elften Brief (vom 11. Juli 1950) abschließt mit dem Zitat der ersten Verszeile dieses Gedichts, oder wenn er am Ende des siebten Briefes (vom 6. Dezember 1949) schreibt: „Aus hauchdünnen Schleiern ist der Nachthimmel über Paris: er haucht Dir die Augen zu“.

Der „Schleier Klarheit“, wie es in *Rauchtopas* noch heißt, könnte sich möglicherweise auf die Hoffnung beziehen, die Zukunft möge die Verschleierung, die verwirrende gegenwärtige Situation, in einer verständlichen Klarheit sichtbar machen, dem Edelstein Rauchtopas gleich, der in seiner reichen Metaphorik Entgegengesetztes verbinden und zum Leuchten bringen kann. Das in der späteren Fassung zum „fernen Schleier“ veränderte Bild, bringt Peter Mayer in Zusammenhang mit Celans Prosastück *Gespräch im Gebirg* (GW III, 169 ff.), wo der Schleier nicht nur die Außenwelt verhüllt, sondern auch die Innenwelt, und zwar so, daß der Schleier als Spinnwebgewebe funktioniert, dem die vielsinnigen Bedeutungen erwachsen, von denen die Wahrnehmung wiederum geleitet wird. Dieses Einschleiern oder Umspinnen des lyrischen Ich steht nach Mayer zum Zeichen der Verpuppung, des Sich-Einhüllens mit Erinnerungsfäden, als Durchgangsphase zu einer eigentlichen Befreiung.¹⁴

Ein anderer möglicher Bezug zwischen dem Gedicht und der Bekanntschaft mit Diet Kloos betrifft das Vorhaben des lyrischen Ich, ‚so lange‘ zu trinken, bis das jeweils Erwünschte eintritt. Man kann den wiederholten Ausdruck ‚so lange‘ als eine Beteuerung lesen, vielleicht sogar als eine Art ‚Gegenwort‘. Es könnte nämlich eine Anspielung sein auf ein Erlebnis von Frau Kloos, über das sie mit Paul Celan gesprochen hat. Während ihrer Haftzeit im Utrechter Strafgefängnis hatte sie zum Zeitvertreib und als Ablenkung von der einsamen Einzelhaft insgeheim eine Stickarbeit angefertigt. Mit Resten von Fäden hatte sie ihr Taschentuch bestickt mit den Worten ‚Quousque tandem‘, die Anfangsworte der ersten Catilinarischen Rede von Cicero. Man kann die Anfangsworte dieser Rede mit der Frage ‚bis wo‘, ‚bis wann‘ oder ‚wie lange denn noch‘ übersetzen (bei Cicero heißt es: „Wie lange denn noch wirst du unsere Geduld mißbrauchen?“).

Ebendiese Frage, wie lange denn noch zu warten sei, bevor die Befreiung kommen, und Angst und Ungewißheit weichen würden, beschäftigte Frau Kloos während der Haftzeit, aber auch nach dem Krieg, als die Vergangenheit in allem nachhaltig wirkte. Ebenso wie Paul Celan suchte sie in jenen Jahren eine Einsicht zu gewinnen in die eigene Person, sowie sie einen Ausdruck suchte für dasjenige, was mit ihr geschehen war. Selbstverständlich ist es gewagt, den wiederholten Ausdruck im Gedicht als ein Gegenwort zu jener Frage („Quousque tandem“) zu deuten, als Antwort im Sinne einer Ermutigung: der unbeirrbare Vorsatz, weiterzugehen und durchzuhalten, „so lange, bis“ das Erwünschte eintreten wird. Doch da in den Briefen Celans des öfteren von der Zeit des Wartens und der Ungewißheit die Rede ist, und er im dritten Brief (vom 6. September 1949) – zwar in anderem Kontext – die Worte „so lange“ sogar mittels Anführungszeichen hervorhebt, sei der Hinweis an dieser Stelle wenigstens gegeben.

Die im Gedicht geäußerten Vorsätze, jeweils ‚so lange‘ zu trinken, bis das Herz hell wird, bis die Außenwelt (zum Ausdruck der Innenwelt) auf einer Träne schwimmt, und schließlich Kurs genommen werden kann auf den verheißungsvollen ‚Schleier Klarheit‘ (das Ineins von Eingedenken und Zukunft), sind in späteren Gedichten so stark miteinander verflochten, daß man fast geneigt ist, auch in diesem Gedicht einen Kausalnexus anzunehmen, einen

Zusammenhang zwischen dem ‚Erdunkeln‘, dem ‚Schwimmen‘ bis hin zu dem ‚Kurs nehmen‘, der sich dann in den folgenden Gedichten verwirklicht. In der Entwicklung von Celans Lyrik kann man diese Momente verfolgen als ein zentrales Motiv der Entäußerung des Leids, das die Erlösung impliziert. Dieses Motiv erstreckt sich über das Gesamtwerk, angefangen mit diesem und ähnlichen Ansätzen im Frühwerk, über eine lyrische Verheißung und deren paradoxe Erfüllung, bis hin zum Spätwerk, in welchem das Motiv mit spirituellem und mystischem Gedankengut verbunden wird.¹⁵

Was die beiden Gedichtfassungen betrifft, so ist die Änderung, die Celan in der Schlußzeile vorgenommen hat, bemerkenswert. Es stellt sich die Frage, ob man die Änderung von „nie als Mensch“ (*Rauchtopas*) in „das schweigt und schwebt“ (*Auf hoher See*) als eine positive Hinblickname im Sinne des von Mayer angeführten Eingedenkens, das der Lösung harrt, deuten kann. In der endgültigen Fassung erscheint das Ich als ein Blatt, das an jedem Du als einem Ast hängt, zwar schweigend und schwebend, aber immerhin als ein Gegenüber, ein Ich oder ein Anderes. In der früheren Fassung aber wird jede mögliche Anerkennung ‚als Mensch‘ verneint, sofern das Ich nur als ‚Blatt‘ am Ast hängt. Man könnte diese Metaphorik metapoetisch verstehen: jedes Du ist ein Ast für ein Ich, das sich selbst begreift als ein über Gedichtblätter verteiltes. Ist das Ich, das in der Begegnung mit dem angesprochenen Leser-Du erst „Gedicht“ (Ge-du-ich-t) heißt, nur ein beliebiges Blatt am Ast, das – in der Mehrdeutigkeit des ‚Hängen an‘ – unverstanden bleibt, oder wird es „als ein Mensch“, ein sprechendes Gegenüber anerkannt? Obwohl ihn die peinliche Frage gequält haben wird, weicht der Dichter in diesen Jahren des Neubeginns vor einer derart schroffen Feststellung zurück, indem er jener Schlußzeile eine Wendung gibt. Das Ich, das sich in der Suche nach einem ansprechbaren Du erst selbst als solches gestalten kann, harrt der Anerkennung durch Zuwendung, und schweigt und schwebt indes.

Im gegebenen Kontext bedeuten das ‚Schweigen‘ und ‚Schweben‘ freilich mehr als ein passives hoffnungsvolles Abwarten. Denn man hat die von Celan vorgenommene Änderung wohl zu verstehen im Sinne des in den vorangehenden Zeilen ausgesprochenen unbeirrbaren Vorsatzes, der insofern positiv zu sein scheint als er in seinem ermutigenden Ton getragen wird von einer realen Hoffnung. Das Schweigen und das Schweben halten – actio und passio zugleich – nicht nur den Horizont des Möglichen offen (anders als die Worte ‚nie als ein Mensch‘, die eine Abkehr zum Ausdruck bringen), sondern verwirklichen gleichsam stillschweigend das Erhoffte. Es sind die von Mayer angeführten erforderlichen Durchgangsphasen des ‚Erdunkelns‘ und ‚Schwimmens‘, die eine notwendige Voraussetzung bilden für die erhoffte Bewegung, den Kurs auf ein Anderes, auf ein Du hin. In dem 1955 veröffentlichten Gedicht *Ein Körnchen Sand* (GW I, 91) erscheint die zentrale Metapher der Schlußzeilen bereits in verwandelter Gestalt. Das Moment des passiven ‚Hängen an‘ hat sich verlagert, indem das Schweben Richtung und Bewegung gewonnen hat und zum ‚Vorausschweben‘ geworden ist: „ich schnitzt dich als Baum [...] und ich schweb dir voraus als ein Blatt“.

Das Gedicht *Auf hoher See* nimmt den zu schnellen Vorgriff des Gedichts *Rauchtopas* an einigen wesentlichen Stellen zurück. Der ‚Schleier Klarheit‘

rückt daher in die Ferne und wird vorerst in einen ‚fernen Schleier‘ umbenannt, denn im Schweigen und Schweben (im ‚Hinauszögern‘, GW I, 96 und ‚Frei-schwingen‘, GW I, 87) sollen erst die abertausenden vielsinnig glänzenden Fäden zu einem Gewebe gesponnen werden, zu einem Schleier mehrdeutiger Bezüge, aus dem die Wirklichkeit als gewonnene Existenz aufleuchtet. In diesem Sinne ist auch die Änderung des Titels zu verstehen: der ‚Rauchtupas‘ reicht aus der Vergangenheit hinein, zwar in den Augenblick einer Begegnung und Gemeinsamkeit hinein, doch er engt den Blick wohl zusehr auf ein spezifisches und in dem Sinne entscheidendes Moment ein, wobei das Erhoffte und Künftige nur schwach schimmern kann. Demgegenüber bietet der Titel ‚Auf hoher See‘ einen Ausblick über das weite Meer, über das weite Draußen, von dem her Kurs genommen werden kann auf eine jede Ferne. Darüber hinaus bewirkt der Titel „Auf hoher See“ einen prägnanten Gegensatz zur ersten Verszeile („vor Anker liegen“), der die damalige Situation des Dichters, wie aus den Briefen hervorgeht, treffend zum Ausdruck bringt.

Somit lassen sich die frühe Fassung, die Änderung und die endgültige Textgestalt des Gedichts einigermaßen erklären aus dem Ineins von persönlichem und dichterischem Anliegen. Im Hinblick auf die beiden Gedichtfassungen ist freilich noch nicht das letzte Wort gesprochen. Wenn die Vermutung stimmt, daß das Gedicht im September oder Oktober 1949 entstanden ist, so könnte man die im Gedicht erhoffte, allmählich einsetzende Bewegung (vor Anker liegen, schwimmen, Kurs nehmen) und den ‚Schleier Klarheit‘ (bzw. das Ineins von Verhüllen und Erdunkeln) mit dem jüdischen Laubhüttenfest verbinden. Dieses Erntedankfest oder Lichtfest, bei dem zur Erinnerung an den Schutz Gottes bei der Wanderung durch die Wüste Laubhütten gebaut werden, verweist auf das Unterwegssein, und es wird – nach dem Yom Kippur als Zeit der Dunkelheit – im September oder Oktober mit viel Licht gefeiert. In diesem Zusammenhang können der ‚Ast‘ oder das ‚Blatt‘ auf einen der vier zu diesem Fest angefertigten Blumensträuße deuten, den Lulaf oder Palmzweig, mit dem man tanzend um die Hütte zieht. Wenn aber dieses Fest der Zusammengehörigkeit und der Intimität gemeint ist, könnte die Schlußzeile des Gedichts *Rauchtupas* auch ganz anders gedeutet werden, indem von der in ihr enthaltenen Vereinzelung oder Trennung her (‚ein Blatt‘, ‚ein Mensch‘) die Erlösung gedacht wird im Sinne der Begegnung oder Gemeinsamkeit: ‚bis dir mein Herz erdunkelt‘. Dann aber zeigen sich wiederum neue Zusammenhänge, zum Beispiel im Hinblick auf die Worte ‚solange, bis‘, die vielleicht an den 13. Psalm („Wie lange noch, Herr?“) erinnern sollten.

Die jetzt entdeckte frühere Fassung wirft in ihrem Zusammenhang mit den Briefen von Paul Celan an Diet Kloos ein neues Licht auf die bewußte Mehrdeutigkeit des Gedichts, sowie auf die Polyinterpretabilität der Celanischen Lyrik. Damit kommt aber auch die Frage nach der Interpretierbarkeit dieser Lyrik auf, insofern sich zeigt, daß bestimmte Metaphern und Motive immer auch auf einen zwar nicht rein privaten, so aber doch persönlichen Bereich verweisen können, wie Peter Szondi das zum Beispiel in bezug auf das Gedicht *Du liegst* (GW II, 334) nachgewiesen hat, wobei man wieder an die Diskussionen zwischen u. a. Hans-Georg Gadamer, Otto Pöggeler und Marlies Janz erinnert wird.

Zum Abschluß der Korrespondenz

Der letzte, undatierte Brief von Paul Celan an Diet Kloos wurde vermutlich am 20. Juli 1950 geschrieben, kurz bevor Frau Kloos zum zweiten Mal Paris besuchte. Auch während ihres zweiten Aufenthalts traf sie sich einige Male mit Paul Celan, doch zu den erhofften gemeinsamen Ferientagen konnte es nicht kommen, da Celan tagsüber sehr beschäftigt war durch sein Studium und seine Arbeit. Außerdem befand Frau Kloos sich in Gesellschaft einiger Freunde und hatte vor, nach einem kurzen Aufenthalt in Paris in die Bretagne zu fahren. Im elften Brief, vom 11. Juli 1950, hatte Celan sie bereits wissen lassen, er wäre zwar gerne mitgefahren, doch dies sei ihm aus finanziellen Gründen unmöglich. Nachdem Frau Kloos nach ihrer Rückkehr in die Niederlande noch einen Brief an Paul Celan geschrieben hatte, dieser aber unbeantwortet geblieben war, brach die Korrespondenz ab.

Anmerkungen

* Werke Paul Celans werden wie folgt zitiert:

- Paul Celan:* *Gesammelte Werke in fünf Bänden.* Herausgegeben von Beda Allemann und Stefan Reichert unter Mitwirkung von Rolf Bücher. Frankfurt a.M. 1983 (abgekürzt: GW I bis V).
- Paul Celan:* *Das Frühwerk.* Herausgegeben von Barbara Wiedemann, Frankfurt a.M. 1989 (abgekürzt: FW).

- ¹ Bei diesen Angaben stütze ich mich auf *Israel Chalfen: Paul Celan. Eine Biographie seiner Jugend.* Frankfurt a.M. 1979, der Wien bezeichnet als „das Ziel von Celans Sehnsucht“ (Ebd. S. 154 f.). Nach Angaben von Frau Gisèle Celan-Lestrange hat Paul Celan, der 1947 gerade mit Gefahr für das eigene Leben aus dem Ostblock geflohen war, jedoch nie vorgehabt, sich in Österreich niederzulassen, zumal das Land im Jahre 1947, ebenso wie die Hauptstadt Wien, in vier Besatzungszonen aufgeteilt war, und das Gebiet um Wien herum, Ober- und Niederösterreich, zur sowjetischen Zone gehörte (Gespräch mit Frau G. Celan-Lestrange, Paris, den 27.1.1990). Daß darüber hinaus ein fester Wohnsitz in Paris eben Celans innigem Wunsch entsprach, wird auch in den Briefen an Diet Kloos bestätigt (vgl. Anm. 4). Demgegenüber schreibt *Milo Dor* aber, in seinem Aufsatz *Paul Celan* (In: *Dietlind Meinecke* (Hrsg.): *Über Paul Celan.* Frankfurt a.M. 1973): „[...] wir verbrachten zusammen herrliche drei Wochen, in denen wir sogar voll törichter Hoffnung zu glauben angingen, daß es einmal auch in Wien besser werden würde, so daß er heimkehren könnte. Er hielt nämlich eine seltsame Treue zu Wien, wie zu einer Heimat, die er verloren hatte und die er einmal wiedergewinnen wollte“ (Ebd. S. 283).
- ² Bei dieser Wiedergabe gehe ich aus von Gesprächen mit Frau Diet Kloos, die auf Tonband festgehalten sind, sowie von ihren Briefen in bezug auf ihren Kontakt zu Paul Celan, die sie mir in den Jahren 1988-1992 geschrieben hat (vgl. Anm. 5, Dokumente E.).
- ³ In den sechziger Jahren hat Frau Diet Kloos ihrem Schüler, dem niederländischen Komponisten Wim Dirriwachter, das Typoskript der *Todesfuge* im Zusammenhang mit einer eventuellen Vertonung zur Verfügung gestellt. Eine Nachfrage hat inzwischen ergeben, daß dieses Typoskript verschollen und wahrscheinlich im Laufe der Zeit verloren gegangen ist.
- ⁴ In den Briefen an Diet Kloos berichtet Paul Celan wiederholte Male über Stipendien, Studien und Arbeit im Zusammenhang mit den Auflagen einer erhofften Naturalisierung zum französischen Staatsbürger. In dieser Hinsicht seien, wie er schreibt, ein ununterbrochener Aufenthalt

(der ihn daran hindere, Diet Kloos in Holland zu besuchen), sowie Sprachkenntnisse und Universitätsdiplome „von nicht geringer Bedeutung“ (achter Brief, vom 20. April 1950).

⁵ Diesem Aufsatz liegen folgende Dokumente zugrunde, die ich im Hinblick auf ausführlichere Untersuchungen wie folgt eingeteilt habe:

- A. Briefe von Paul Celan an Diet Kloos-Barendregt:
A.1. bis A.12.: Zwölf Briefe (vgl. Briefindex oben).
- B. Gedichte, Bücher und ein Photo, die Diet Kloos von Paul Celan erhalten hat:
- B.1. Gedichte:
- Todesfuge* (Typoskript)
 - Chanson einer Dame im Schatten* (Manuskript)
 - Chanson einer Dame im Schatten* (Typoskript)
 - Rauchtropas* (Manuskript)
- B.2. Bücher:
- Denise Jalabert: La Sainte-Chapelle*. Editions du Cerf, Reihe ‚Nefs et Clochers‘, Paris (ohne Jahreszahl, vermutlich 1946, wie sich aus dem Klappentext ergibt).
 - Jean Paul: Weg der Verklärung*. Aphorismen. Zusammengestellt von Josef Schirmer, Hyperion-Verlag, Berlin (ohne Jahreszahl).
 - Jean Giono: Un de Baumugnes*. Editions Bernard Grasset, Paris 1948.
 - Albert Camus: Noces*. Les Essais XXXIX, Gallimard, Paris 1947.
 - André Breton*: (Titel unbekannt).
Da das Buch, ohne Umschlag und Schutzblätter, in einem dermaßen schlechten Zustand verkehrte, konnte Frau Kloos es nur kurze Zeit bewahren.
- B.3. Photo: Wien 1947/1948.
- C. Dokumente zu Jan Kloos und Diet Kloos-Barendregt, in bezug auf die Kriegszeit:
- C.1. Disziplinarverfahren gegen Jan Kloos. Offizielles Schreiben vom 26. April 1940, Text:
Op 26 april [1940] wordt teruggesteld tot den stand van gewoon dienstplichtige en ontheven van de opleiding en teruggezonden naar 7-111 Dep. B.A. te Bergen op Zoom. Kp 1. Kloos. J. wegens het bezigen van termijnen in een particulier schrijven, van zoodanige onkrijgstuchtelijke en beleedigende aard, dat hij blijk geeft niet geschikt te zijn eenige rang te bekleeden.
- C.2. Entlassungsschein von Diet Kloos-Barendregt. Offizielles Dokument vom 25. Januar 1945, Text:
Entlassungsschein. Aktenzeichen der Strafsache SD Utrecht.
Die Dina Kloos geb. Barendregt, geboren am 9.5.24 zu Dordrecht, wohnhaft Dordrecht, war vom 10. Dezbr. 1944 bis 25. Jan. 1945 in Haft. Sie wurde nach Dordrecht, de la Reistr. 6 entlassen.
Utrecht, den 25. Jan. 1945. Der Vorstand des Deutschen Untersuchungs- und Strafgefängnisses, Auf Anordnung: Verwaltungs-Sekretär [Unterschrift:] Fuggi.
- C.3. Empfehlungsschreiben vom jüdischen Arzt Oscar Cohen in bezug auf die Glaubwürdigkeit von Diet Kloos-Barendregt im Hinblick auf Untergrundaktivitäten.
Kleiner Zettel, vom 3. August 1943, Text:
Dordrecht, 3/8 1943. Dina van Barendregt is voor 10000 % safe [Unterschrift:] Os.
- C.4. ‚Tauchkarte‘ von Diet Kloos-Barendregt. Offizielles Dokument vom 22. August 1945, Text:
Nederlands Volksherstel, Afdeeling: Afwikkeling der Illegaliteit te Dordrecht.
Duikkaart.
Ondergeteekende, F. Hofstede, Directeur van het afwikkelingsbureau der Illegaliteit, verklaart hiermede dat:
Kloos-Barendregt, Dina, geboren 9.5.24 te Dordrecht als onderduiker door bovengenoemd bureau is geregistreerd. De officieele instanties wordt verzocht houder dezdes desgewenscht en zoo noodig alle mogelijke hulp te verleenen.
Dordrecht, 22 augustus 1945. Afwikkelingsbureau der Illegaliteit, De Directeur [Unterschrift:] F. Hofstede.

- C.5. Offizielles Schreiben der niederländischen Königin an Diet Kloos-Barendregt im Zusammenhang mit dem Mord an Jan Kloos. Aus diesem Brief vom 29. Juni 1946, Palast Noordeinde, Den Haag, geht die offizielle Begründung der Ermordung hervor, Text:
Verdacht van spionage werd Uw echtgenoot Jan op 30 Januari 1945 te Amsterdam om het leven gebracht. Ik kom U bij dit zware verlies Mijn oprechte deelneming betuigen. Hij heeft het offer van zijn leven gebracht voor de vrijheid van ons dierbaar Vaderland. Moge zijn nagedachtenis U een steun in het verdere leven blijven. [Unterschrift:] Wilhelmina.
- C.6. Ehrendenkmal (bleiverglastes Medaillon) für Jan Kloos und andere Widerstandskämpfer der Dordrechter Gruppe.
- C.7. Gedächtniskarte (Bild des Glasmedaillons) für Jan Kloos und andere Widerstandskämpfer der Dordrechter Gruppe.
- C.8. Urkunde in bezug auf die Pflanzung eines Baumes in Israel, Diet Kloos-Barendregt zu Ehren, Text:
Ten name van Mevr. D. Kloos-Barendregt te Dordrecht plant Fam. G. Spalter een boom in Palestina ter herinnering aan de hulp, verleend in de donkere jaren der Duitse bezetting (1940-1945).
- D. Dokumente in bezug auf die Karriere von Diet Kloos.
- D.1. Empfehlungsschreiben von Charles Panzera (vom 2. März 1953), Professor am Conservatoire National, Paris.
- D.2. Empfehlungsschreiben von Hendrik Andriessen (vom 19. Mai 1953), Direktor des Koninklijk Conservatorium Voor Muziek, Den Haag.
- D.3. Briefe von René Leibowitz (vom 8. Mai 1953, vom 15. Mai 1953 und vom 3. Juli 1953).
- D.4. Zertifikat der Französischen Rundfunk- und Fernsehanstalt in bezug auf Auftritte im französischen Rundfunk; Brief vom Chef du Contrôle Artistique des Emissions, Serge Flateau, Paris, den 6. April 1955.
- D.5. *Jan Masséus: Marsman-Cyclus*. Opus 20, für Alt und Klavier (Manuskript der Partitur). Vertonung dreier Gedichte von *H. Marsman: Dies irae; Polderland; Paradise regained*. Die Komposition (registriert: Buma 6966 a/c, den 7. Februar 1953) ist Diet Kloos-Barendregt gewidmet.
- D.6. *Kees Kef: En Rade* (Manuskript der Partitur). Vertonung des gleichnamigen Gedichts von Jan Engelman. Die Komposition ist Diet Kloos-Barendregt gewidmet.
- D.7. Rezensionen zu Auftritten.
- E. Angaben von Frau Diet Kloos-Barendregt zu ihrer Bekanntschaft mit Paul Celan.
- E.1. Tonbandaufnahmen (1989).
- E.2. Briefe (1988-1992).
- ⁶ Briefstellen wie diese machen sowohl in ihrem Wortlaut, wie auch in ihrem Ton den Leser aufmerksam auf spätere Texte Paul Celans, sowie in eben diesem Zitat bestimmte Gedichtstellen anklingen, oder eine Wendung, wie sie später in *Der Meridian* begegnet: „Wer auf dem Kopf geht, meine Damen und Herren, wer auf dem Kopf geht, der hat den Himmel als Abgrund unter sich.“ (GW III, 195).
- ⁷ In diesem Zusammenhang ist es allerdings bemerkenswert, daß Paul Celan zwischen dem 6. Dezember 1949 und dem 20. April 1950 keine Briefe an Diet Kloos geschrieben hat. Diese Periode stimmt ungefähr überein mit dem von Konietzny angegebenen Zeitraum der freundschaftlichen Beziehung zum Ehepaar Goll, vom Spätherbst 1949 bis zum Tode Ivan Golls im März 1950. Vgl. *Ulrich Konietzny: „Lesen Sie! Immerzu nur lesen, das Verständnis kommt von selbst“*. Die Bedeutung von Intention und Rezeption beim Verständnis der Lyrik von Paul Celan. Diss. Utrecht 1987. S. 87.
Im achten Brief (vom 20. April 1950) geht Celan auf seine monatelange „Stummheit“ ein, indem er schreibt, er wüßte dafür wahrhaft keine Entschuldigung vorzubringen, nur „die letzte Säumigkeit“ [die der vorangehenden Wochen] ließe sich daraus erklären, daß er seit Ende März (1950) nicht in Paris gewesen sei. Er habe gehofft, „fern von Paris“ dieser für ihn „allzu wirren und verwirrenden Zeit ein paar Augenblicke der Ruhe und Besonnenheit abzuringen“.

- ⁸ Das Motiv der Hand- und Lebenslinien erscheint zum Beispiel im Gedicht *Es ist alles anders* (GW I, 284) aus dem Gedichtband *Die Niemandrose*, in welchem, wie Naaijkens dargelegt hat, der Versuch unternommen wird, alles Getrennte miteinander zu verbinden; vgl. *Ton Naaijkens: Lyrik und Subjekt*. Diss. Utrecht 1986. S. 171-218. In diesem Gedicht führt eine Begegnung mit ‚dem Namen Ossip‘ (Mandelstamm) dazu, daß Abgerissenes wieder zusammenwächst. An anderen Stellen erscheint diese Metaphorik in ‚äußerst konkreter Gestalt. So nehmen die ‚Linien der Hand‘ im Gedicht *Zwanzig für immer* (*Atemwende*, GW II, 38), Bezug auf die Lebensjahre, wie hervorgeht aus dem Zusammenhang dieses Gedichts mit dem ebenso in *Atemwende* veröffentlichten Gedicht *Die Schwermutsschnellen hindurch* (GW II, 16). Die ‚zwanzig für immer verflüchtigten Blumen‘ könnten sich in diesem Zusammenhang auf die Hälfte der ‚vierzig entrindeten Lebensbäume‘ beziehen, und somit eine der voneinander getrennten Linien symbolisieren (zu diesen beiden Gedichten vgl. O. Pöggeler: *Spur des Worts*. Zur Lyrik Paul Celans. Freiburg/München 1986. S. 227 ff.). Sogar wenn man im Spätwerk ähnlichen metaphorischen Wendungen begegnet, wie etwa dem ‚Knick der Lebenslinien‘ (*Streubesitz*, GW II, 271) oder den ‚Handlinien‘, welche ‚die Stirn queren‘ (*Einkanter*, GW II, 392), so sollte man nicht unberücksichtigt lassen, was Celan im Brief an Diet Kloos vom 21. September 1949 zu den Linien der eigenen Hand geschrieben hat.
- ⁹ Auch in dieser gewiß nicht als literarisches Dokument gedachten Briefstelle behauptet sich bereits die kennzeichnende lyrische Sprechweise, als eine visionäre und zugleich bildhafte konkrete, wie der Vergleich mit späteren Texten lehrt – sei es ein Gedicht: „Aus dem zerscherbten / Wahn / steh ich auf / und seh meiner Hand zu, / wie sie den einen / einzigen / Kreis zieht“ (*Es wird*, GW III, 109), sei es eine poetologische Äußerung, wie etwa die in der obigen Einleitung zitierten Zeilen aus dem Brief an Hans Bender (GW III, 177).
- ¹⁰ Zur Ästhetik der ‚hermetischen‘ Lyrik Paul Celans, wie sie u. a. erwächst aus der gegenseitigen Verschränkung von Zeitempfinden und Wahrnehmung, vgl. meinen Aufsatz: *De esthetica van het hermetisme*. Over de poëzie van Paul Celan. In: *De verwerking van de Tweede Wereldoorlog*. Hg. v. Wim Bronzwaer, Hans Ester. Amsterdam 1992 (In Vorb.). Im Hinblick auf die Poetik und Ästhetik Celans sei an dieser Stelle hingewiesen auf einen m. E. wichtigen Aufsatz zur Lyrik Paul Celans von Emmanuel Lévinas: *Paul Celan*. De l'être à l'autre. In: *E. Lévinas: Noms propres*. Montpellier 1976, S. 59-66. Dieser zwar längst bekannte Text bot mir bei neuer Lektüre Anregungen zu einer konkreteren Fragestellung in bezug auf den Zusammenhang zwischen Zeitempfinden und Wahrnehmung in der Lyrik Celans, sofern diese die Sprechweise prägen. Die von anderen wie auch von mir geäußerte Behauptung, Celans Anliegen bewege sich irgendwie ‚zwischen Heidegger und Lévinas‘ müßte vielleicht über eine Untersuchung ebendieses Zusammenhangs geprüft werden.
- ¹¹ In den Gedichten Celans wird die Zeit, meistens über die Assoziationskette von Uhren, Glockenschlägen und Herzschlag, wiederholte Male mit ‚Silber‘ verbunden: „Umbrische Nacht mit dem Silber von Glocke und Ölblatt“ (GW I, 108); „graugeschlagenes Herzhammersilber“ (GW I, 271); „gefolgt von drei silbernen Takten“ (GW II, 272). Bemerkenswert ist, daß Celan in diesem zweiten Brief (vom 23. August 1949) eine ähnliche Assoziation beschreibt, wenn er im Zusammenhang mit seinem Zeitempfinden das Geläute der Pariser Kirchenglocken erwähnt: „[...] die Glocken der Kirchen geben nur schlechten Bescheid, sie sind zu zahlreich, St. Nicolas du Chardonnet und St. Séverin und St. Julien le Pauvre und nicht zuletzt Notre-Dame sie stimmen nicht überein, ihre Glockenschläge folgen rasch aufeinander, es ist, wenn Du willst, dreißig oder zweiunddreißig Uhr, eine Stunde aus verschiedenstem Silber, ein aufmerksames, hellhöriges Ohr könnte unterscheiden, helles und deutliches von dunklem, undeutlichem Silber trennen und so die Zeit erfahren [...]“.
- ¹² Bei diesem letzten Satz, mit dem der zweite Brief endet, klingen gewissermaßen im Nachhinein Verszeilen an wie „Herz und Herz. Zu schwer befunden. / Schwerer werden. Leichter sein.“ (GW I, 269), sowie ‚die Brüder, die Schwestern, die / zu leicht, die zu schwer, die zu leicht / Befundenem‘ (GW I, 291), aber auch ein Paradoxon wie „die Engels- / schwinge, schwer von Unsichtbarem“ (GW I, 278).
- ¹³ *Peter Mayer: Paul Celan als jüdischer Dichter*. Diss. Heidelberg 1969. S. 72 f. Das Gedicht wurde auch besprochen von Donna Elaine Robinson: *Paul Celan's Ich-Du-Dilemma: Its Relationship to the Themes of Poetic Language and the Holocaust*. Diss. (USA) 1977; Evelyn Hünnecke: *Paul Celan: Poésie et poétique*. Aix Marseille 1987.
- ¹⁴ Ebd. S. 102 f.

- ¹⁵ Die Entstehung, Entwicklung und Erfüllung dieser von mir als ‚lyrische Verheißung‘ bezeichneten Konstellation, die über die vielschichtige Entfaltung des komplexen Motivs von ‚sieben Rosen‘ letztendlich das ‚Gewinnen einer Träne‘ beabsichtigt, habe ich ausführlich kommentiert in u. a. : *Paul Celan: Gedichten*, keuze uit zijn poëzie met commentaren door Paul Sars en vertalingen door Frans Roumen. Baarn 1988 (Kommentare S. 91-245).