

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/2066/98608>

Please be advised that this information was generated on 2019-03-19 and may be subject to change.

EINER DAME IM SCHATTEN.

DIET KLOOS EN HET 'CHANSON EINER DAME IM SCHATTEN'

Paul Sars

De ontmoeting met Paul Celan, zoals Diet Kloos die in haar bijdrage elders in deze bundel heeft beschreven, mondde uit in een correspondentie in de jaren 1949 en 1950. De twaalf brieven die Paul Celan aan Diet Kloos stuurde zijn bewaard gebleven, evenals de boeken en gedichten die Celan meestuurde.¹ Aan de uit de ontmoeting voortvloeiende samenhang van brieven en gedichten, van het persoonlijke en het dichterlijke, is deze bijdrage gewijd.

Paul Celan moet onder de indruk zijn geweest van Diet Kloos, de jonge vrouw met wie hij in augustus 1949 op een terras aan de boulevard Saint-Michel bij toeval in gesprek raakte. Wanneer hij de dag daarna urenlang met haar alleen² door de straten van Parijs wandelt, ontdekt hij dat zij hem ook dát kan geven, wat hij in deze naoorlogse jaren waarschijnlijk het meest nodig heeft, zoals hij haar later, in zijn derde brief (van 6 september 1949), te kennen geeft:

[...] schon mein Redefluß während unseres ersten Pariser Spazierganges müßte genügen, um Dir zu beweisen, daß gerade dieses Zu-Dir-Reden-Können mich beglückte.

Dat hij tot haar daadwerkelijk *kan* spreken, vormt meer dan wat dan ook de basis voor de latere, zo persoonlijke correspondentie, zoals af te lezen valt aan een fragment uit de tweede brief (23 augustus 1949), waarmee Paul Celan als eerste de briefwisseling begint:³

So, ich bin also geschwätzig, und das hat seinen Vorteil. Denn oft, wenn ich zu reden beginne, tritt das eine oder andere mir in den Weg, läßt sich ansprechen und gibt Antwort. So auch Du in diesem Augenblick, Diet, und ich bin Dir dankbar dafür [...]

Dat Paul Celan in Diet Kloos een persoon vindt, tot wie hij spreken *kan*, is niet alleen terug te voeren op het feit dat hij zich al snel tot haar aangetrokken voelt, maar hangt ook samen met de in zeker opzicht vergelijkbare ervaringen die beiden hebben opgedaan tijdens de oorlog. Juist op grond van haar eigen ervaringen tijdens het nazi-bewind beseft Diet Kloos in welke

bijzondere situatie Paul Celan zich bevindt. Hoewel de gebeurtenissen als zodanig in de Parijse gesprekken slechts tweemaal expliciet aan de orde komen betekenen ze – onuitgesproken, ook in de brieven – een verbondenheid in een tijd, waarin juist in de oriëntatie op de toekomst het verleden permanent doorwerkt. Voor de negenentwintigjarige Celan, die jaren verloren heeft en nooit de hemelbestormende wereldoriëntatie van de adolescent heeft kunnen doormaken, is de zoektocht naar een nieuw begin de ook lijfelijk pijnlijke ervaring van opnieuw te moeten leren spreken. Het zintuiglijke gevecht in Celans vroege poëzie – *willen* spreken, maar niet *kunnen*⁴ – is de uitdrukking daarvan, zoals het zoeken naar een aanspreekbaar jij de uitdrukking is van dezelfde poging om door middel van een tegenover de eigen sprakeloosheid te doorbreken. Waar het gedesoriënteerde ik tot rust komt, zelfvertrouwen hervindt bij de gedachte aan een betrouwbare andere persoon, begint het in zichzelf te praten en *kan* het weer tot spreken komen. Maar het in zichzelf praten – deze *inner speech*, kindertaal en zelfgesprek tegelijk – als mogelijksvoorwaarde voor een gesprek, veronderstelt een ongeschonden identiteit. Zolang die identiteit echter niet het vertrekpunt maar het gezochte effect van het gesprek is, staat het 'tot jou kunnen spreken' in het teken van juist die ervaringen, die de identiteit – nog steeds – bedreigen. Op beide boven geciteerde brieffragmenten, waarin Celan het belang van het 'tot jou kunnen spreken' benadrukt, volgen dan ook telkens beschrijvingen van voorvallen, waarvan de pijnlijkheid alleen voor diegene duidelijk is die beseft hoezeer alledaagse gebeurtenissen worden gekleurd door de bittere ervaringen uit het verleden.

In zijn tweede brief dankt Paul Celan Diet Kloos als het ware al op voorhand voor het feit dat hij zich tegenover haar kan uitspreken. Op deze dank volgt de beschrijving van het – in het Duits gevoerde – onverkwikkelijke cafégesprek met een Noorse collaborateur, die van Celan wil weten waar hij zijn 'Oostenrijks accent' vandaan heeft en waarom hij niet bij de Wehrmacht is geweest.⁵ Alleen wie, zoals Diet Kloos, Celans verleden kent en weet hoeveel het voor hem betekent om in het naoorlogse Parijs weer eens vrijuit Duits te kunnen spreken, begrijpt ook hoe schokkend het voor de behoedzame en soms wat geïsoleerd levende Celan moet zijn geweest, wanneer deze Noor hem op grond van zijn joodse herkomst plotseling afwijst. Op dat ogenblik toont het verleden weer zijn klauwen en krijgt het lied 'Strange fruit' van Billie Holiday, dat kort tevoren ter plekke door de *negro-spiritual*-zanger Gordon Heath ten gehore is gebracht, een extra dimensie.⁶ Voor even is Parijs

niet meer de lichtstad, niet meer de langverbeide vrijplaats.⁷

Op vergelijkbare wijze volgt op de boven geciteerde passage over het 'Zu-Dir-Reden-Können' in de derde brief de beschrijving van een gebeurtenis die men normaliter als minder schokkend zou ervaren: de afwijzing van een manuscript. Ook al kwalificeert Celan het antwoord van de betreffende uitgever als 'eindeutig unwissend' en al voegt hij toe dat het negatieve antwoord hem niet verrast omdat hij, ondanks goede hoop, niet anders zou hebben verwacht; de diepe teleurstelling is evident en doortrokken van sporen van eerdere ervaringen. Want in het verleden ligt besloten dat iemand zich 'schutzlos und verloren' waant ten aanzien van alles wat van buiten komt, dat iemand de buitenwereld als bedreiging ervaart: '[...] ich bin lange nicht so gefeit gegen das Wort der Welt [...] um nicht wenigstens für eine Weile zu versinken' (derde brief, 6 september 1949). Uit deze samenhang is te verklaren dat een onwetende uitgever gelijktijdig een diepe teleurstelling én existentiële onrust veroorzaakt. De kwalificatie 'unwissend' duidt niet alleen op diens onvermogen de kwaliteit van de poëzie als zodanig te beoordelen, maar ook meent men in deze passage te lezen dat de onwetendheid datgene moet betreffen wat aan deze poëzie voorafgaat en wat in haar tot uitdrukking zou willen komen. De verkeerde inschatting van de uitgever leidt al met al tot een korte maar betekenisvolle stilte in de correspondentie. De onrust die alleen al de herinnering aan deze affaire bij Celan veroorzaakt, valt af te lezen aan een freudiaanse verschrijving als 'meine Geschichte', in plaats van het bedoelde 'meine Gedichte'.⁸

In het al in 1948 gepubliceerde gedicht *Nachtstrahl* komt een vergelijkbaar aspect voor, wanneer de lyrische ik over zijn dode geliefde spreekt, die hij een grafkist in mensengedaante, een alter ego, heeft gestuurd. Deze zerk, 'geschnitzt im Gehölz der Gefühle', zingt een 'französisches Lied von der Liebe' voor de dode, maar de dichter zingt voor vreemden, die hem niet verstaan:⁹

[...] nun kommt er zu dir und singt sein französisches Lied.
Ihr seid leicht: ihr schlaft meinen Frühling zu Ende.
Ich bin leichter:
ich singe vor Fremden.

Wat in de gedichten uit deze jaren als een zingen voor vreemden en onwetenden (die eigenlijk beter zouden moeten weten)¹⁰ verschijnt, verandert in latere jaren in een veelzeggend zwijgen, dat de bundel *Sprachgitter*

(1959) onmiskenbaar beheerst.

Diet Kloos echter kent zijn verleden door de Parijse gesprekken en door het wellicht meest indrukwekkende bericht, het gedicht 'Todesfuge',¹¹ dat hij haar al bij de tweede ontmoeting voorleest en waarvan hij haar een typoscript cadeau doet. De volgende dag schenkt hij Diet Kloos ook het gedicht 'Chanson einer Dame im Schatten',¹² dat als bijlage is toegevoegd aan de eerste brief (midden augustus 1949), die Diet Kloos al in Parijs ontvangt. Anders dan het gedicht 'Todesfuge', dat men als de directe uitdrukking van Auschwitz kan beschouwen, thematiseert het 'Chanson einer Dame im Schatten' de sprekende persoon in de verschillende wijzen waarop en gedaanten waarin hij zich zelf waarneemt.¹³

Chanson einer Dame im Schatten

Wenn die Schweigsame kommt und die Tulpen köpft:

Wer gewinnt?

Wer verliert?

Wer tritt an das Fenster?

Wer nennt ihren Namen zuerst?

Es ist einer, der trägt mein Haar.

Er trägts wie man Tote trägt auf den Händen.

Er trägts wie der Himmel mein Haar trug im Jahr, da ich liebte.

Er trägt es aus Eitelkeit so.

Der gewinnt.

Der verliert nicht.

Der tritt nicht ans Fenster.

Der nennt ihren Namen nicht.

Es ist einer, der hat meine Augen.

Er hat sie, seit Tore sich schließen.

Er trägt sie am Finger wie Ringe.

Er trägt sie wie Scherben von Lust und Saphir:

er war schon mein Bruder im Herbst;

er zählt schon die Tage und Nächte.

Der gewinnt.

Der verliert nicht.

Der tritt nicht ans Fenster.

Der nennt ihren Namen zuletzt.

Es ist einer, der hat, was ich sagte.

Er trägt unterm Arm wie ein Bündel.
Er trägt wie die Uhr ihre schlechteste Stunde.
Er trägt es von Schwelle zu Schwelle, er wirft es nicht fort.

Der gewinnt nicht.

Der verliert.

Der tritt an das Fenster.

Der nennt ihren Namen zuerst.

Der wird mit den Tulpen geköpft.

Hoewel Barbara Wiedemann als ontstaansperiode van 'Chanson einer Dame im Schatten' het tijdstip Wenen 1947-1948 aangeeft en daarmee een door Celan zelf vastgestelde datering volgt (die echter pas rond 1962 plaatsvond),¹⁴ zou het gedicht een andere wordingsgeschiedenis kunnen hebben. Want het gedicht verschijnt voor het eerst in de bundel *Mohn und Gedächtnis* (1952), in de tweede cyclus, 'Der Sand aus den Urnen' getiteld, waarin voorts enkel gedichten zijn opgenomen die al eerder – en in dezelfde volgorde – in de bundel *Der Sand aus den Urnen* (1948) werden gepubliceerd. Het 'Chanson einer Dame im Schatten' vormt aldus een uitzondering. Het heeft er trouwens alle schijn van dat Paul Celan de in deze zo verwarrende periode van vlucht, verhuizingen en heroriëntatie geschreven gedichten opnieuw – en wellicht thematisch – heeft geordend, waarbij het 'Chanson einer Dame im Schatten' in de nabijheid van die (thematische) 'Parijs'-gedichten wordt geplaatst, die min of meer verwijzingen naar 'Auschwitz' bevatten. Het zijn gedichten die echter al vóór de verhuizing vanuit Wenen ontstaan en – met deze ene uitzondering – in *Der Sand aus den Urnen* zijn gepubliceerd. Het thematisch gezien beste argument voor deze – later voorgenomen – herschikking van het 'Chanson einer Dame im Schatten' is misschien de in het gedicht onuitgesproken maar impliciete connotatie van Parijs met Diet Kloos, waarbij de gesprekken over het bittere verleden het *tertium comparationis* vormen. Met andere woorden: toen Paul Celan in 1952 de definitieve ordening voor zijn gedichtenbundel vaststelde, plaatste hij het gedicht als het ware verder terug in de tijd: het behoort voor hem thematisch en/of gevoelsmatig – in de door de psyche vastgestelde biografie – in de periode rondom 'Todesfuge'.

Hoewel Paul Celan in latere jaren – zoals verschillende bronnen berichten – met het oog op versies en dateringen van gedichten zeer zorgvuldig te werk ging, zou hij aldus bij de pas in 1962 voorgenomen datering chronologisch

gezien een vergissing gemaakt kunnen hebben. De vergissing zou zelfs veroorzaakt kunnen zijn door de in 1952 nieuw bepaalde volgorde van de gedichten voor de bundel *Mohn und Gedächtnis*, in welke de gedichten 'Chanson einer Dame im Schatten' en 'Auf Reisen' – wat de vermoedelijke ontstaansperiode betreft – van plaats gewisseld hebben.¹⁵ Dat Celan in deze verwarrende periode van herbezinning niet altijd alle data juist in het geheugen kon opnemen en in latere jaren te kennen gaf, dat hij niet meer zeker was over bepaalde dateringen en benamingen, meldt ook Pöggeler, die een verslag van Christoph Schwerin van een gesprek met Celan citeert: 'Celan vermied alles Ungewisse. So erzählte er mir einmal, daß es ihn bedrückt habe, nicht zu wissen, warum er einem seiner früheren Gedichte den Titel *Kristall* gegeben habe...'¹⁶

Het waagstuk van al deze overwegingen is gelegen in de vraag in hoeverre het gedicht 'Chanson einer Dame im Schatten' betrokken kan worden op Celans contact met Diet Kloos in augustus 1949. Deze vraag lijkt – de datering van Wiedemann indachtig – minder speculatief, wanneer men bedenkt dat Paul Celan Diet Kloos tegelijkertijd zowel een manuscript als een typoscript én een typoscriptdoorslag cadeau heeft gedaan, en wel met de woorden: 'Hier, damit Du mich inzwischen nicht ganz vergißt, das "Chanson einer Dame im Schatten".' (Eerste brief, midden augustus 1949.)

Is het zo ondenkbaar dat het gedicht geschreven werd in de avond- en nachtelijke uren, nadat Diet Kloos en Paul Celan op de bewuste namiddag uitvoerig over hun trieste oorlogservaringen hadden gesproken, in de uren nadat Paul Celan haar de 'Todesfuge' had voorgelezen en een typoscript van het gedicht cadeau had gedaan? Het is voor Celan weliswaar uiterst ongebruikelijk om zo kort na het ontstaan al afstand te doen van een gedicht, maar wellicht hebben de zo verrassende ontmoeting en de al snel opkomende gevoelens van lotsverbondenheid, vertrouwdheid en verliefdheid dit proces bespoedigd. Is het dus zo ondenkbaar dat het gedicht – op de voor Celan kenmerkende, veelzinnige wijze – voor Diet Kloos bestemd is? Deze vraag komt vanzelfsprekend te vervallen, wanneer een manuscript of typoscript van het 'Chanson einer Dame im Schatten' wordt gevonden dat ten tijde van het ontstaan werd gedateerd op een tijdstip vóór augustus 1949.

Het gedicht is het 'chanson' van een dame die zich in de schaduw bevindt en die tegelijkertijd evenals de zangeres Diet Kloos vanuit de schaduw van het verleden haar 'Lied von der Schnitterin' zingt, zoals we dat tegenkomen in het in deze eerste Parijse jaren geschreven en in 1955 gepubliceerde gedicht

'So schlafe':

So schlafe und mein Aug wird offen bleiben.
Der Regen füllt den Krug, wir leerten ihn.
Es wird die Nacht ein Herz, das Herz ein Hälmllein treiben –
Doch ists zu spät zum Mähen, Schmitterin.¹⁷

In het chanson van de dame onthoofd de 'Schweigsame' de tulpen, zoals de nazi's de mannen vermoordden die geen namen wilden noemen. Mannen als Jan Kloos, over wie Diet Kloos aan Paul Celan berichtte dat de nazi's hem op brutale wijze hadden doodschoten, omdat hij – ondanks de martelingen, waarbij zijn vrouw aanwezig moest zijn – bleef weigeren te spreken. Ook Diet Kloos bleef zwijgen.

De gestalten die zich in de tweede (regel 7) en vierde (regel 15) strofe tonen zijn niet alleen vroegere verschijningsvormen van de in het lied sprekende ik, maar als zodanig wellicht ook identificatiegestalten. Opvallend is in dit verband de tweede gestalte die zijn ogen als 'ringen' aan de vinger draagt, waarbij men aan de rooktopas kan denken, de ring met de roodbruine edelsteen die Diet Kloos van haar man als huwelijksgeschenk had ontvangen. Naar die ring werd het voor Diet Kloos bestemde gedicht 'Rauchtopas' (later 'Auf hoher See') vernoemd.¹⁸ In deze 'ogen' ('ringen') herkent de sprekende ik de eigen ogen, en hij (zij) bestempelt de identificatiegestalte dan ook als een man 'der schon mein Bruder im Herbst' was. Op dat moment lijkt het alsof er, zoals in de 'Rauchtopas' het geval is, een spiegeling optreedt, alsof Paul Celan en Jan Kloos elkaar – één ogenblik lang – aanzien.

De herfst en de giftige herfsttijloos verschijnen in Celans poëzie vaker in onmiddellijke nabijheid van herinneringen aan de vermoorde ouders, een associatie die op concrete gebeurtenissen terug te voeren is. Volgens Chalfen ontving Celan in de herfst van 1942 (waarschijnlijk via een geestelijke) de laatste brief van zijn moeder, waarin zij hem in kennis stelt van de dood van zijn vader. In het gedicht 'Schwarze Flocken'¹⁹ lezen we dan ook: 'ein Mond / ist es schon oder zwei, daß der Herbst unter mönchischer Kutte / Botschaft brachte auch mir, ein Blatt aus ukrainischen Halden'. Op vergelijkbare wijze verschijnt de herfsttijloos in het gedicht 'Erinnerung an Frankreich',²⁰ dat direct voorafgaat aan het 'Chanson einer Dame im Schatten'. Connotaties als deze kunnen Celan er in 1952 toe gebracht hebben het 'Chanson einer Dame im Schatten', dat met de zwijgzame een vrouwelijke gestalte van de dood benoemt, uiteindelijk in de nabijheid van de eerder geschreven gedichten te

plaatsen, hetgeen er bij de met Klaus Wagenbach samen gemaakte datering in 1962²¹ toe heeft kunnen leiden dat het gedicht op grond van zijn omgeving werd gedateerd op Wenen 1947-1948.

Het blijft vanzelfsprekend een waagstuk om aannemelijk te maken dat het 'Chanson einer Dame im Schatten' voor Diet Kloos werd geschreven, maar de context laat het vermoeden toe dat hier concrete reminiscensies een bepalende rol spelen in de wordingsgeschiedenis. Want naast de mogelijke toespelingen op de zo trieste loop van hun beider lot, waardoor weer nieuwe samenhangen ontstaan, wordt het vermoeden door eenvoudige feiten ondersteund. In de eerste plaats is er het drievoudige geschenk, typoscript, -doorslag én manuscript, waarbij het laatste – wat papiersoort en schrift betreft – geheel overeenkomt met de begeleidende brief, waarin Celan haar het gedicht schenkt bij wijze van aandenken: 'Hier, damit Du mich inzwischen nicht ganz vergißt [...].' Zeer waarschijnlijk zijn brief en manuscript dus direct na elkaar geschreven. Dat het gedicht niet uitdrukkelijk aan Diet Kloos is opgedragen, hoeft geen bevreemding te wekken. Ook het gedicht 'Rauchtopas' met zijn onmiskenbare reminiscenties werd Diet Kloos cadeau gedaan zonder enige nadere inhoudelijke uitleg. Zelfs in geval van een uitdrukkelijke opdracht liet Celan vaak iedere toelichting achterwege.²²

Voorts maakt het 'Chanson einer Dame im Schatten' – naast de voor de hand liggende associatie van de *zangeres* Diet Kloos met het *chanson van een dame* – ook door zijn verwijzing naar de 'Tulpen' een indirecte toespeling op 'Holland'. In het al in 1948 gepubliceerde gedicht 'Der Stein aus dem Meer'²³ is uitdrukkelijk sprake van 'Tulpen aus Holland', en ook in de later volgende brieven aan Diet Kloos verwijst Celan naar de tulpen, bijvoorbeeld in de achtste brief (20 april 1950), wanneer hij aan de door nierstenen gevelde Diet Kloos schrijft:

Liebe Diet, im Land der Tulpen und der Windmühlen ist es kaum erlaubt, krank zu sein. Wer soll die Tulpen zählen, wenn Du krank bist, wer den Wind mahlen, aus dem das Brot meiner Ferne gebacken wird?

Men kan in deze vraag zelfs een toespeling lezen op het gedicht, voorzover het 'tellen' door Celan wordt begrepen als een vorm van zorg of voogdij. Zo kennen we uit *Mohn und Gedächtnis* het tellen van de amandelen als een vorm van her-bergen of her-inneren (een *in memoriam*). Op vergelijkbare wijze geeft Paul Celan Diet Kloos in de begeleidende brief bij het gedicht 'Rauchtopas' de opdracht de woorden van het gedicht te tellen, omdat elk

woord een gehele brief waard is.²⁴

Al moeten deze overwegingen over de ontstaansgeschiedenis van het 'Chanson einer Dame im Schatten' vermoedens blijven, als bijzonder – want ook in zijn strekking ongebruikelijk – geschenk spreekt het gedicht voor zich, juist omdat het veelzeggend is met het oog op de situatie waarin Celan zich in 1949 bevindt. Het typeert de van de persoon Celan niet te onderscheiden dichter dat hij de jonge vrouw, met wie hij zich verbonden weet en tot wie hij zich aangetrokken voelt, een gedicht cadeau doet dat evenzeer de sporen draagt van een onverwerkt verleden als dat het de persoon van de spreker toont in zijn (haar) onzekere gestalte, een zoekende gang.

De beide identificatiegestalten uit de eerste twee strofen culminerend als het ware in een derde gestalte (regel 25 e.v.), in welke alles wat de sprekende als het eigene in de andere persoon heeft herkend dialectisch besloten ligt. Deze gestalte echter, die het meest op de persoon van de spreker schijnt te lijken, moet dat alles als een bundel onder de arm met zich meezeulen, het onophoudelijk 'van drempel naar drempel' (regel 31) dragen, zoals hij (zij) ooit de namen zal moeten noemen van diegenen, die hem in de tijdloosheid van de nachtelijke uren verschijnen,²⁵ een enerverend proces waaraan in het gedicht 'Gemeinsam'²⁶ uit de bundel *Von Schwelle zu Schwelle* (1955) wordt gerefereerd:

Da nun die Nacht und die Stunde,
so auf den Schwellen nennt,
die eingehn und ausgehn,

guthieß, was wir getan,
da uns kein Drittes den Weg wies,

werden die Schatten nicht
einzeln kommen, wenn mehr
sein soll als heute sich kundtat [...]

Het 'Chanson einer Dame im Schatten' geeft in de beschrijving van deze 'Doppelgestalt' van de sprekende (regel 25 e.v.) een soort van zelfbeeld van de dichter Paul Celan, zoals Diet Kloos hem in 1949 leert kennen als een man die koortsachtig een nieuw begin zoekt, maar nog in menig opzicht wordt geteisterd door het verleden. Zij kent die situatie uit eigen ervaring, zoals ze weet op welk slinkse wijzen het verleden telkens weer de oriëntatie op een nieuw houvast kan verstoren. De voor buitenstaanders onbeduidende

voorvallen, alledaagse zorgen, grootse plannen en zorgvuldig gekoesterde wensen kunnen in dit licht worden gezien, zoals ook de grote zorgen in verband met een stipendium, een vaste baan, een verblijfsvergunning of de gewenste naturalisering tot Frans staatsburger onlosmakelijk zijn verbonden met het proces van heroriëntatie. Kleine tegenslagen waarover hij herhaaldelijk bericht in de brieven aan Diet Kloos kunnen hem helemaal van de wijs brengen en zelfs doen verstommen.

Maar Diet Kloos is *aanspreekbaar*, tegenover haar *kan* hij zich uitspreken. Zelfs wanneer hij zich vaker voor zijn nalatigheid als briefschrijver moet verontschuldigen, en 'tausend schwere und leichte Dinge' (zesde brief, 29 november 1949) als verklarend excuus aanvoert; nooit hoeft hij zijn zwijgzaamheid te rechtvaardigen. Een opmerking volstaat als verklaring, zoals aan de briefpassages (van respectievelijk 6 september, 21 september en 29 november 1949) valt af te lezen, waarin hij Diet Kloos uitdrukkelijk – met één enkel woord – vraagt zijn 'stomheid' te beluisteren als een betekenisvol zwijgen. Op die plaatsen vraagt hij haar echter met klem, hem ook in de toekomst weer te schrijven, juist omdat hij wil worden aangesproken, opdat hij zichzelf *kan* uitspreken, ook al is zijn spreken – voor haar en voor hemzelf – niet onmiddellijk verstaanbaar:

Du gehörst zu jenen, Diet, die auch an einer einzigen Handbewegung erkennen, welcher Art das Leben war, dem sie zu verdanken ist – sei nachsichtig mit mir, schreibe mir auch dann, wenn ich zu schweigen scheine.

[...] so mußt Du es verstehn, wenn ich, Subjekt und Objekt zur gleichen schwülen Zeit, ein säumiger Briefschreiber bleibe. Ich kann nicht umhin, denken zu müssen, daß Du [...] mir auch dann schreiben könntest, wenn ich selber schwiege [...]

Du mußt versuchen, auch den Schweigenden zu hören, Diet: er möchte laut sein, vernehmlich, nur kann ers noch nicht.

Slechts een enkele keer belicht Celan in zijn brieven expliciet – en dan nog summier – de periodes van zwijgzaamheid. Het wederzijds begrip, dat eenzelfde grond vindt in vergelijkbaar trieste oorlogservaringen, biedt kennelijk voldoende waarborg voor het vertrouwen dat ook de verzwegen woorden over en weer worden gehoord.

Precies in en vanuit die situatie doen ook Celans gedichten een poging om te (kunnen) spreken. In dat opzicht verschillen de brieven aan Diet Kloos niet wezenlijk van de – hoe dan ook, maar altijd 'ook' – voor Diet Kloos bestemde

gedichten 'Rauchtopas' en 'Chanson einer Dame im Schatten'. Wanneer Paul Celan tien jaar later in zijn poëtica uiteenzet dat het gedicht vooruitsnelt, maar altijd ook de accenten zet van het voorbije, tegenwoordige en toekomstige,²⁷ dan herkent men in die ontologische karakteristiek van het gedicht de existentiële situatie van de dichter, zoals die zich in de eerste Parijse jaren, omringd door schimmen uit het verleden, omwille van een oriëntatie op een nieuw bestaan 'vooruit tracht te zenden', om op die wijze gestalte aan te nemen en als het sprekende gedicht 'Gegenwart und Präsenz'²⁸ te zijn.

NOTEN

1 De brieven van Paul Celan aan Diet Kloos zijn gepubliceerd in Paul Sars (ed.), *Paul Celan an Diet Kloos-Barendregt. Zwölf Briefe von Paul Celan an Diet Kloos-Barendregt. Diplomatiscbe Edition*, Nijmegen 1993 (dissertatie Nijmegen 1993, deel 3). Vanwege de auteursrechten die op de brieven van Paul Celan rusten is dit deel van het proefschrift niet gepubliceerd. Om dezelfde reden moet hier ook worden volstaan met korte citaten uit deze brieven. Beschreven worden de brieven en hun bijlagen in het hoofdstuk "'Ein solcher Ausgangspunkt wären meine Gedichte". Zu den Briefen Paul Celans an Diet Kloos-Barendrecht' van Paul Sars, *'Ich bin es noch immer'. Aufsätze. Zur Konsistenz in der Lyrik Paul Celans*, Nijmegen 1993 (dissertatie Nijmegen 1993, deel 1), pp. 55-89.

2 Bij de eerste ontmoeting was ook de vriendin van Diet Kloos, Gees Postma, aanwezig. Zie de 'Herinneringen aan Paul Celan' van Diet Kloos elders in deze bundel.

3 De eerste brief ontvangt Diet Kloos tijdens haar verblijf in Parijs. Nadat Celan met de tweede brief opnieuw het contact heeft gelegd begint de briefwisseling wanneer Diet Kloos hem vervolgens twee brieven en een pakketje (met daarin onder andere een pijp en Hollandse pijptabak) stuurt.

4 Deze vorm van 'impotentie' heb ik uitvoerig belicht in het hoofdstuk 'Ist die Wahrheit der Lyrik zumutbar? Eine Einführung in die Lyrik und Poetik Paul Celans', in Sars, *'Ich bin es noch immer' [...]*, pp. 29-53, vooral 35 e.v.

5 Deze situatie, waarover Celan uitvoerig bericht in zijn tweede brief (23 augustus 1949), schetst en belicht ook Diet Kloos in haar 'Herinneringen aan Paul Celan' in deze bundel.

6 De affaire met de vermoedelijke collaborateur vindt plaats in een klein café dat gelegen is in een steegje achter Saint Germain des Prés, waar de zwarte spiritual-zanger Gordon Heath 's avonds een 'candlelight-concert' verzorgt, waarbij hij het lied 'Strange fruit' ten gehore brengt. Het lied werd door Lewis Allen in de jaren dertig geschreven speciaal voor Billie Holiday, die lange tijd elk optreden afsloot met deze protestsong tegen rassendiscriminatie. Het lied thematiseert de lynchpartijen en verbandingen van zwarten in het zuiden van de Verenigde Staten. Celan moet de beginregels haast wel geassocieerd hebben met zowel psalm 137 ('Aan Babels stromen') als met de jodenvervolgving: 'Southern trees bear a strange fruit, / blood on the leaves and blood at the root, / Black bodies swaying in the southern breeze, / strange fruit

hanging from the poplar trees.' Paul Celan eindigt de beschrijving van de pijnlijke confrontatie dan ook met de woorden: '[...] der Mann war sicherlich irgendein norwegischer Kollaborateur, dem jetzt natürlich die Welt offen steht. Der Gedanke, daß dieser Gordon Heath Lieder wie das von den "strange fruits in the poplar trees" für Kerle wie mein Norweger singt, ließ mich nicht mehr los.' (Tweede brief, 23 augustus 1949.) De zwarte zanger zingt een Engelstalig lied over de vermoorde negers en de jood wil in een Duitstalig gesprek van zijn geschiedenis verhalen, maar – wrange speling van het lot – beiden moeten hun verhaal doen tegenover een vermoedelijke representant of handlanger van hun beulen.

7 Dat Paul Celan Parijs beschouwt als de stad waar hij altijd al heeft willen wonen en waar hij thans, in 1949, een nieuw bestaan wil opbouwen, blijkt zowel uit gedichten als uit brieven (onder andere aan Diet Kloos) en werd ook in gesprekken bevestigd door Celans inmiddels overleden weduwe Gisèle Lestrangé, al wordt van andere kanten beweerde dat Celans 'Sehnsucht' altijd is blijven uitgaan naar Wenen. Voor een uitvoeriger toelichting bij dit discussiepunt zie Sars, *'Ich bin es noch immer' [...]*, pp. 83 (noot 1) en 124 (noot 1). Zie ook id. (ed.), *Paul Celan an Diet Kloos-Barendregt [...]*, pp. 7 en 51-53.

8 De letterlijke brieftekst in verband met deze door Celan zelf verbeterde verschrijving luidt: '[...] nämlich ein Brief des Verlegers, dem ich meine Gedichte [verbetert uit Geschichte - PS] eingeschickt hatte.' De verschrijving is – hoewel fonologisch wellicht bevorderd door het woord 'einschicken' – inhoudelijk interessant, wanneer men bedenkt dat Celan het (waarschijnlijk ten onrechte vastgestelde) gebrek aan juiste aandacht voor zijn werk in Duitsland meende te moeten verbinden met een (evenzo onterecht opgemerkte) verkeerde inschatting van de strekking zijn werk. De in sommige negatieve kritieken door Celan bespeurde antisemitische tendens lijkt me inderdaad aanwezig: menigeen schijnt het niet te kunnen verdragen, dat *Geschichte* en *Gedichte* onlosmakelijk met elkaar zijn verbonden en dat Celans poëzie altijd ook de gruwelen van de nazi-tijd indachtig blijft.

9 GW, I, p. 31.

10 Op de uitspraak 'wir haben es nicht gewußt' wordt ook in het vroege werk menigmaal een toespeling gemaakt, bijvoorbeeld in versregels als 'es ist Zeit, daß man weiß!' (GW, I, p. 37) en 'Die bleiben und winken, wissen es nicht' (GW, I, p. 45).

11 GW, I, pp. 41 e.v.

12 GW, I, pp. 29 e.v.

13 Het gedicht wordt weergegeven volgens GW, I, p. 29, een versie die zich op enkele – hier niet relevante – punten onderscheidt van de vroegere manuscript- en typescriptversie die Diet Kloos ontving. Zie daarvoor Sars, *Paul Celan an Diet Kloos-Barendregt [...]*, pp. 20-25.

14 Wiedemann baseert haar datering in de door haar bezorgde editie Paul Celan, *Das Frühwerk*, Frankfurt am Main 1989, p. 266, op de onder redactie van Klaus Wagenbach in samenwerking met Celan samengestelde bloemlezing Paul Celan, *Gedichte. Eine Auswahl*, Frankfurt am Main 1962.

15 Celan neemt weliswaar het vroeg geschreven en al in *Der Sand aus den Urnen* gepubliceerde gedicht 'Auf Reisen' op in *Mohn und Gedächtnis*, maar hij plaatst het als openingsgedicht van de derde afdeling, die de cyclustitel 'Gegenlicht' draagt en waarin overigens enkel gedichten zijn opgenomen die na 1948 zijn ontstaan. Ook hier lijkt de reden van thematische aard. Het 'Chanson einer Dame im Schatten' (GW, I, pp. 29 e.v.) wordt aldus gelieerd aan de vroeger geschreven en al eerder gepubliceerde gedichten 'Erinnerung an Frankreich' (GW, I, p. 28), dat teruggaat op het eerste bezoek van Celan aan Parijs in 1938, en 'Nachtstrahl' (GW, I, p. 31), een gedicht waarin het 'französische Lied von der Liebe' wordt genoemd. De gedichten

thematiseren alle op enige wijze (directe belevingen van of associaties met) 'Auschwitz', culminerend in het op deze cyclus volgende gedicht 'Todesfuge'. Daarentegen wordt het al in 1948 gepubliceerde gedicht 'Auf Reisen', hoewel het Parijs noemt, in het domein van de pas in Parijs geschreven gedichten geplaatst (zoals 'Kristall', 'Auf hoher See' [= 'Rauchtopas'] en 'So schlafe'), die alle eerder in het teken staan van de heroriëntatie in een nieuwe omgeving. Kortom, een verwisseling van plaats lijkt uit thematische overwegingen verklaarbaar.

16 Otto Pöggeler, *Spur des Worts. Zur Lyrik Paul Celans*, Freiburg/München 1986, p. 325. - Nog een gewaagde bewering. Misschien is Celan wel via de titel van het voor Diet Kloos bestemde gedicht 'Rauchtopas' op de titel 'Kristall' gekomen, namelijk toen hij later het eerstgenoemde gedicht de nieuwe titel 'Auf hoher See' gaf en tegelijkertijd een benaming zocht voor het nog titelloze gedicht ('Kristall'). Met andere woorden: wellicht is 'Kristall' een ander beeld voor 'Rauchtopas'. Voor een nadere beschouwing hierover zie Sars, *Paul Celan an Diet Kloos-Barendregt [...]*, pp. 78 e.v. en 85.

17 GW, I, p. 58.

18 GW, I, p. 54. Zie ook Kloos, 'Herinneringen aan Paul Celan' in deze bundel.

19 GW, III, p. 25.

20 GW, I, p. 28.

21 Zie noot 14.

22 Zo berichtte mij Hannah Lenz (in een brief van 28 juni 1990) met het oog op het gedicht 'Nächtlich geschürzt' (GW, I, p. 125), waarvan de opdracht 'Für Hannah und Hermann Lenz' luidt, dat Celan nooit heeft gezegd 'warum er gerade dieses Gedicht uns widmete'.

23 GW, III, p. 52.

24 Zie Kloos, 'Herinneringen aan Paul Celan', in deze bundel.

25 De in de dood verstrooiden en geëxileerden thuis te brengen (te her-inneren) in het noemen van hun namen is een proces waarvan de bundel *Die Niemandrose* (1963) doortrokken is. Over het verlies van de gebruikelijke tijdsbeleving en de wijze waarop deze tijdloosheid een opening kan bieden voor een nieuw begin heb ik – onder verwijzing naar Celans brieven aan Diet Kloos – geschreven in het hoofdstuk 'Nietigheid en oneindigheid. Paul Celan voorbij Heidegger en Levinas?', in Sars, *'Ich bin es noch immer' [...]*, pp. 129-150, vooral 133 e.v.

26 GW, I, p. 88.

27 In 'Der Meridian', GW, III, pp. 190 e.v.

28 GW, III, p. 198.