

# PAUL CELAN

EINE  
BILDBIOGRAPHIE  
VON  
BERTRAND BADIOU

SUHRKAMP







Bertrand Badiou

# PAUL CELAN

Bildbiographie

In Zusammenarbeit mit  
Nicolas Geibel

Mit einem Essay von  
Michael Kardamitsis

Suhrkamp

Diese Buch wurde klimaneutral produziert.



Zweite Auflage 2024

Originalausgabe

© Suhrkamp Verlag AG, Berlin, 2023

Alle Rechte vorbehalten. Wir behalten uns auch eine Nutzung des Werks für  
Text und Data Mining im Sinne von § 44b UrhG vor.

Umschlaggestaltung: Brian Barth, Berlin

Umschlagfoto: Pariser Privatnachlass Paul Celan

Satz: Hermann Zanier, Berlin

Druck: Pustet, Regensburg

Printed in Germany

ISBN 978-3-518-42908-2

[www.suhrkamp.de](http://www.suhrkamp.de)

Für Eric Celan  
im Gedenken an seine Eltern  
Paul Celan und Gisèle Celan-Lestrange



# Inhalt

Vom bloßen Leben zur offenen Existenz  
*Geleitwort* 10

CZERNOWITZ – CERNĂUȚI –  
TSCHERNOWZY – TSCHERNIWZI  
Herbst 1920 - Frühjahr 1945 18

BUKAREST  
Frühjahr 1945 - November 1947 52

WIEN  
Dezember 1947 - Juni 1948 74

PARIS  
Juli 1948 - April 1970 96

Aufhellung nach schwierigen Stunden  
Paris 1 1948-1952 96

Schwelliges wie Unterschwelliges  
Paris 2 1953 - Sommer 1957 131

»Noch immer und wieder, wir beiden«  
Paris 3 Herbst 1957 - Frühjahr 1959 183

Apologie der Dichtung  
Paris 4 Frühling 1959 - Herbst 1962 Teil 1 205

Apologie der Dichtung  
Paris 4 Frühling 1959 - Herbst 1962 Teil 2 247

Valloire. Wahnfall 1  
Paris 5 Ende 1962 - Ende 1963 281

Eine heftige Liebe – zur Freiheit  
Paris 6 1964 296

Den Faden nicht verlieren  
Paris 7 Januar - September 1965 316

Wahnfall 2  
»Nachlaß zu Lebkuchenzeiten«  
Paris 8 Oktober 1965 - 11. Juni 1966 344

Wahnfall 3  
Paris 9 Mitte Juni 1966 - Frühjahr 1967 368

Erste Zeiten halber Freiheit  
Paris 10 Juni 1967 - 17. Oktober 1967 385

Wie am Anfang – ehelos  
Paris 11 20. November 1967 - Sommer 1968 416

Wahnfall 4  
Paris 12 Herbst 1968 - Februar 1969 451

Das Wasserzeichen des Überlebens  
Paris 13 Frühjahr 1969 - Ende September 1969 464

Die unmögliche Alija  
Paris 14 30. September - 17. Oktober 1969 475

Avenue Émile Zola  
Paris 15 6. November 1969 - 19./20. April 1970 500

*Michael Kardamitsis*  
Photogen – Celans Verhältnis zum Autoren-  
porträt 551

Siglen, Abkürzungen und Kurztitel 567  
Danksagung 573  
Inhaltsverzeichnis 576



L'absence resserre les choses, les pénètre de son unité secrète  
*[Die Abwesenheit verdichtet die Dinge, durchdringt sie mit ihrer geheimen Einheit]*

Jean-Paul Sartre, Vorwort zu Stéphane Mallarmés *Poésies*,  
Hervorhebung von Paul Celan

# Vom bloßen Leben zur offenen Existenz

## *Geleitwort*

Das Genre der Biographie genießt die Gunst eines breiten Publikums, aber nicht die der sogenannten »wissenschaftlichen« Gemeinde – insbesondere nicht der von inneren Widersprüchen geprägten, die sich dem Werk Paul Celans widmet. Biographen mangle es an geistiger Schärfe, so der geläufige Vorwurf, sie würden Unwichtiges überbewerten und nur scheinbar kausale Zusammenhänge herstellen, um sich so auf »positivistisch« sterile Weise Leben und Werk der Autoren anzunähern.

Es ist dabei von vornherein festzustellen, dass im Falle Celans nicht ein einziger der Interpreten, die sich kritisch zum Biographismus und mitunter spöttisch über einige ihrer Kollegen geäußert haben, auch nur eine sinnvolle Zeile über Celans Gedichte hätte schreiben können, ohne über biographische Eckdaten zu verfügen, die ihnen allein die Schriften von Baumann, Chalfen, Daive, Kittner, Solomon, Silbermann usw. haben zugänglich machen können. Jean Bollack selbst notierte, wenngleich er dies nur ungern eingestand, in einem kleinen Heftchen »positivistische« Informationen, die Gisèle Celan-Lestrange ihm mit der ihr eigenen Großzügigkeit im Gespräch mitteilte. Er ließ es sich gleichfalls nicht nehmen, nebenbei jene Deutungsansätze aufzunehmen, die Celans Frau nicht umhinkam den »reinen« Fakten hinzuzufügen und die ihr tiefes Verständnis der Gedichte und ihre so bescheiden wie gründlich hinterfragende Intelligenz bezeugen. Man kann in diesem Zusammenhang auf das ikonisch emblematische Gedicht »Todtnauberg« verweisen. In ähnlicher Weise machte sich der französische Philosoph Philippe Lacoue-Labarthe Gisèle Celan-Lestranges Erklärungen und Erleuchtungen zunutze. Der Austausch mit ihr ermöglichte es ihm, seinen Aufsatz über Celan, *Dichtung als Erfahrung*, völlig neu auszurichten und sich selbst, wenn man so will, zu widerrufen. Biographische Informationen bzw. die Biographie können also ein Werkzeug sein, ein Werkzeug unter vielen, das jedem Interpreten zur Verfügung steht. Die Inspiriertesten unter ihnen wissen es auf richtige Weise zu nutzen, ohne in die Falle jenes so verschrienen »blinden« Biographismus zu tappen. Peter Szondi, der der Entstehung eines von Celans Gedichten anlässlich von dessen Berlin-Besuch im Dezember 1967 bewohnte (»Du liegst«, postum veröffentlicht im Gedichtband *Schneepart*, 1971), hat dessen Genese kurz vor seinem Tod nachvollzogen und dabei sowohl Biographisches als auch Geschichtliches einbezogen, wobei sich beide Aspekte in Gestalt der historischen Figuren Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht verdichten ließen.

Szondi hat so die Grundlage für jegliche Überlegungen geschaffen, die sich mit der schwierigen Frage konfrontiert sehen, wie im Rahmen einer Interpretation objektives Wissen zu verwenden sei, das noch dazu, wie Szondi selbst hervorhebt, nur zufällig erlangt wurde.

Celans eigenes Misstrauen gegenüber dem Biographischen ist wohlbekannt. Das Gedicht, auch wenn es sich nicht dem Leben entgegenstellt, widersetzt sich der bloß faktisch abbildenden Beschreibung des Lebens, der »Graphie« des Erlebten. Es ist das Gegenteil der einfachen sprachlichen Übertragung von Erfahrung – »Echte Dichtung ist antibiographisch«. Auch wenn Celans Gedichte in ihrer chronologischen Anordnung entfernt an die Blätter eines Tagebuchs erinnern mögen, darf man sie nicht als ein poetisches Logbuch lesen. Vielmehr gilt es zu sehen, dass sie den Prozess und die Umstände ihrer Entstehung bewusst aufzeichnen, dass der Dichter sich spekulativ über die Welt und das äußert, was er in ihr an Widerstand erfährt. Diese Niederschrift des Dichters verwirklicht sich allein, indem er zugleich die eigene Sprachlichkeit mit zum Ausdruck bringt.

Es ist somit kaum überraschend, dass trotz dieses klar von Celan geäußerten Misstrauens viele seiner Gedichte sich um manchmal winzige »Biographeme«, genaueste Informationen über das Leben eines Menschen, eines Schriftstellers oder Künstlers kristallisieren, so im Falle von Abadias (einem spanischen Hirten in Moisville, Eure, wo die Celans ein Ferienhaus besaßen), von Benjamin, Géricault, Lichtenberg (vermittelt durch W. Grenzmann), Rosa Luxemburg, Mozart, Carl von Ossietzky, Spinoza, van Gogh (vermittelt durch Henri Perruchot und Antonin Artaud) usw. Celans eigene Erfahrungen mit Ingeborg Bachmann, René Char, Nelly Sachs, Margarete Susman, Hans Magnus Enzensberger, Erich Fried, Heimito von Doderer und anderen sind in seiner Dichtung gleichfalls gegenwärtig.

Celan verachtete autobiographisches Material keineswegs. Er war ein intensiver Leser der Tagebücher Kafkas und der Briefe Heines. Ein Biographie-Leser und -Verehrer war er trotzdem sicher nicht. Auf diesem Gebiet scheinen die Dichter im Allgemeinen eher scheu oder zurückhaltend, wenn nicht gar ablehnend zu sein. So schlug sich auch René Char auf die Seite Marcel Prousts und seines Essays *Gegen Sainte-Beuve*: »L'homme qui fait des vers et qui cause dans un salon n'est pas la même personne [Der Mensch, der Verse schreibt, und der, der in einem Salon redet, sind nicht dieselbe Person].« Sah sich Celan in dieser Hinsicht also im Widerspruch zu Proust? Ein Gedanke, den er Nina Cassian im Brief vom 24. April 1962 auf Französisch mitteilt und in dem er sich über sein Verhältnis zu seinem Werk äußert, könnte es vermuten lassen: »je ne me suis jamais scindé en auteur et en personne privée [ich habe mich nie in Autor und Privatperson aufgeteilt]«. Einige Wochen später kommt er darauf zurück. Seinem Jugendfreund Erich Einhorn, der damals in der Sowjetunion lebt, teilt er in Parenthese mit: »Ich habe nie eine Zeile geschrieben, die nicht mit meiner Existenz zu tun gehabt hätte – ich bin, Du siehst es, Realist, auf meine Weise.« (Paris, 23. 6. 1962) Aus diesem Bekenntnis wird deutlich, wie sehr Celan sich

der Komplexität des Biographischen, aber auch der ihm immer wieder vorgeworfenen Unverständlichkeit bzw. Abstraktheit seiner Gedichte bewusst war.

In Celans Werk wie in der vorliegenden Biographie geht es also immer um diese so schwer zu fassende Wirklichkeit. Sie erhebt sich hinter allem, was er schreibt. Seiner Frau vertraut er eines Tages folgenden wichtigen Gedanken an: »Plus mes poèmes se serrent autour d'une chose concrète, plus ils s'élargissent, plus ils sont accueillants [*Je enger sich meine Gedichte um etwas Konkretes schnüren, umso weiter, umso einladender werden sie*].« (Von Gisèle Celan für ihren Mann geführtes Tagebuch, 7. Juli 1961) Es ist folglich für das Verständnis eines Celan'schen Gedichtes unbedingt notwendig, sowohl seinen Kern, das Konkrete, zu identifizieren als auch den Raum um das Konkrete herum zu öffnen. In den Text des Gedichts eingebundene Tatsachen, reflektiert wahrgenommen, können demnach, gemäß Celan, dem Verständnis seiner Gedichte dienen, womit diese unweigerlich auch biographischer Natur sind. Wenngleich solche Tatsachen keinen offensichtlichen, geraden Weg zur Deutung vorgeben, sind sie doch imstande, zur Deutung des Gedichtes beizutragen und deren Richtung mit zu bestimmen.

Ebenso wie dem Biographischen misstraut Celan dem Medium der Photographie, das gleichsam bis ins Unendliche manipuliert und bauchrednerisch zum Sprechen gebracht werden kann. Die Presse und auch der Literaturbetrieb zeigen in Celans Augen, was aus einem Photo hinsichtlich eines Werkes gemacht werden kann. Die Schriftsteller sollen sich photogen zeigen, um durch ihre eigene Photogenie das Photogeniale ihrer Werke anzudeuten. Sich zeigen läuft darauf hinaus, sich als Diskursmacher bildwahr oder -echt anzubieten. Derjenige, der ein Schriftstellerporträt von sich machen lässt, zählt unweigerlich auf die Anziehungskraft der Photogenie und somit auf deren verkäuferische Potenz.

Celan selbst, der sich kaum mit Photographien umgab – das einzige Bild, das in verschiedenen seiner Wohnungen zu sehen war, war jenes von Friederike Schrage, aus einer Zeit, bevor sie seine Mutter wurde –, ließ sich nur ungern photographieren und mit seinem Abbild konfrontieren, das er als verformt wahrnahm. Wenn er unbedingt eine Photographie vorlegen musste, bevorzugte er Aufnahmen seiner Frau Gisèle Celan-Lestrange. Manchmal jedoch nahm er an dem auch von seinen Verlegern gewünschten sozialen Spiel teil. Pit Ludwig, Lütfi Özkök, Wolfgang Oschatz, Renate von Mangoldt, Miggel und Luzzi Wolgensinger und einige andere haben ihn photographieren dürfen, ohne ihn durch ihr professionell geführtes Objektiv zu diesem Medium bekehren zu können. Celan scheint sich, dem drohenden Klischee widerstehend, immer dem Rahmen der Photographie zu entziehen. Jene Bilder, die er akzeptiert und akkreditiert, sind ohne Zweifel jene, die diesen Umstand am besten abbilden. Ohne dem sakralen Ernst eines Stefan George zu verfallen, wollte Celan sein *image*, die Bilder, die von ihm im Umlauf waren, aber doch kontrollieren. Gelegentlich akzeptierte er die Repräsentation seiner Gedichte durch Gesicht und Körper, und man wird fragen dürfen, ob solche im Zeichen sei-

ner Gedichte entstandenen Bilder nicht auch die Existenz des Dichters im Momentum ihres Aufscheinens beleuchten. So hat jedenfalls die berühmteste unter all jenen professionellen Photographen, die sich Celan näherten, Gisèle Freund, scheinbar keine Schwierigkeiten gehabt, ihn im Herbst 1964 davon zu überzeugen, an solch epiphaner Aktion teilzunehmen. Zur Historie und Problematik der photographischen Selbstdarstellung im Falle Celans bietet der dieses Buch abschließende Essay von Michael Kardamitsis eine aufschlussreiche Analyse.

Wie nach derart bedenklichen Überlegungen das zur Sprache bringen, worum es in diesem Buch gehen soll? Nicht bloß um eine Biographie Celans, sondern – schlimmer noch – um eine Bildbiographie! Am Anfang der Arbeit an dieser Biographie sollte eine Art kommentiertes Photo-Album entstehen, mit dem einzelne Aspekte, bildbedingte oder bildhafte Momente von Paul Celans Leben nachvollziehbar würden. Klaus Wagenbach hat dies für Kafka geleistet, Ingeborg Schnack für Rainer Maria Rilke, um nur zwei Beispiele zu nennen, die man im Celan-Umfeld als inspirierend erwähnen kann. Sehr schnell aber erschien mir diese Arbeit, was Celan betrifft, so öde wie frustrierend. Ich sammelte Bilder und kommentierte sie. Dann – ohne dass dies zunächst einem konkreten Plan folgte – begann ich, kleine Texte zu schreiben, Dokumente zu transkribieren, für die ich anschließend passende Bilder suchte, um das Geschriebene zu begleiten und sogar *anzureichern* oder *hervorzuheben*. Das Projekt änderte dadurch allmählich seinen Charakter. Im DLA in Marbach am Neckar, im IMEC in der Normandie sowie in Eric Celans Wohnung in Paris verfügte ich über einen wundervollen Fundus an Archivmaterialien und Photos aus Celans und Gisèle Celan-Lestranges Nachlässen, darunter ihre Bibliothek, ihre Bildbände, aber auch Eric Celans reichhaltige Postkartensammlung – mit oftmals von Celan liebevoll ausgesuchten Motiven, die seinem Sohn etwas von sich selbst mitzuteilen versuchten. Aus alledem konnte ich mein Vorgehen wunderbar speisen.

Die Arbeit mit diesem reichhaltigen Material zog mich in ein Abenteuer hinein, dessen Reichweite und Abgründe ich nicht sofort ermessen konnte. Es erschien mir dabei notwendig, mich in dem Spannungsfeld aufzuhalten, das Celans eigene theoretische Überlegungen zur Doppelthematik von Biographie und Photographie eröffneten, die ich paradoxerweise als motivierende, ja antreibende Tabus verstehen konnte.

In diesem Raum erschien es mir möglich, die Umstände und die Prozesse in Celans Schreiben in Form einer zersprungenen Biographie oder besser: einer Biographie *aus* oder *in* Stücken zu zeigen. Der Vorteil dieser Form liegt darin, dass es keiner rhetorischen Listen oder stilistischen Tricks bedarf, um den Anschein eines romanhaften Kontinuums zu erzeugen. Vielmehr erschien die gebrochene Darstellung des *Lebens am Werk* als seinem Gegenstand vollends angemessen. Durch die Reihung von Splittern ergaben sich zugleich eine Bildergalerie und eine Anthologie von Celans Dichtung und somit ein Durchgang durch Leben *und* Werk – Ge-

dichte, theoretische und erzählerische Prosatexte, aber auch Briefe und Übersetzungen fügten sich in dieses fragmentierte Gesamtbild ein. Wie man heute weiß, nimmt das menschliche Auge die Wirklichkeit nicht auf kontinuierliche Weise wahr (vielmehr mit 12 oder 13 Bildern pro Sekunde) und schafft erst das Gehirn wie im Kino (24 Bilder pro Sekunde) die Illusion durchgängiger, flüssiger Wahrnehmung (ich beziehe mich hier auf die Arbeiten des französischen Neurologen Lionel Naccache). Das vorliegende Werk, das sich, oftmals gerafft oder bruchstückhaft, aus einer Vielzahl von Quellen speist, hofft daher, Leser zu finden, die imstande sind, den Film eines »inneren Kinos« ablaufen zu lassen und die auf jeder Doppelseite fixierten Bilder mitsamt den sie unterbrechenden Texten (und umgekehrt) in ein Kontinuum zu verwandeln, aus dem die Figur Celans, des Mannes wie des Werkes, hervortreten möge.

Jenseits dieser Aspekte, die diese Arbeit in eine erzählerische, wenn nicht eine romaneske oder sogar photoromaneske Tradition einfügen (im Frankreich der Nachkriegszeit vertreten durch den sehr erfolgreichen Photoroman oder Photocomic »Nous deux [*Wir beide*]«...), ist das Gedicht dennoch das Herzstück meines Unterfangens geblieben. Wie bereits oben erwähnt, bedeutet, Celans Lebensgeschichte zu schreiben, der Genese einzelner seiner Gedichte nachzugehen. Auf eine gewisse Weise kann das Leben – oder zumindest das, was ich biographische Fakten nenne – einen Zugang zu den Gedichten und den Umständen ihrer Entstehung ermöglichen, ohne dass Lebensdaten jeglicher Art ein einziges Gedicht bzw. seine Deutung hinreichend oder gar erschöpfend zu begründen imstande wären.

In einem zweisprachigen Aphorismus hat Celan zum Ausdruck gebracht, was es im Hinblick auf den »durchgängigen« Charakter seiner Gedichte vor aller Interpretation zu beachten gilt: »Gedichte sind Durchgänge – À toi de passer, Viel!« (26. Oktober 1957) Geht das Leben (*la vie*) einmal durch das Gedicht hindurch, wird es *Existenz*. Im Sinne des poetologischen Denkens von Henri Meschonnic bricht der Dichter lebend die Brücken hinter sich ab, verbraucht sein Leben, indem er es und sich in Gedichte verwandelt, während zugleich die Gedichte ihn verwandeln. Auch das Leben des Lesers kommt durch die Lektüre zur Existenz. Für den Dichter gibt es Augenblicke, in denen das ganze Leben sich im Sinne einer einmaligen Erfahrung darstellt, die er synthetisierend zum Ausdruck bringt und für die Zukunft bewahrt: eine Zukunft, in der das Gedicht dem Leser diese Existenz enthüllen wird. Ein erstes Aufscheinen des Gedichts könnte sich in einem vorsprachlichen oder nur mittelbar versprachlichten Stadium ereignen. Celans Leben ist außerordentlich reich an Ereignissen, »biographischen Fakten«, die in seinen Gedichten Gestalt wurden, ohne dass sich damit Leben und Werk in eins setzen ließen. Als ein »biographisches« Faktum verstehe ich zum Beispiel die Begegnung mit einem Menschen – sei sie erotischer oder konfrontativer Natur –, das Erkennen und die Benennung einer Pflanze – sei sie Blume oder Baum –, die Entdeckung von »Dingen« oder Erinnerungen an städtische Räume, Landschaften, das Empfangen eines Briefes, mehr oder weniger schwerwiegende Vorfälle, den Tod – eventuell durch

Selbstmord – eines Angehörigen oder Bekannten, einen Selbstmordversuch, aber auch die Lektüre eines Werkes, eines Zeitungsartikels usw. Gelesene, unterstrichene, exzerpierte Wörter in Büchern und Zeitungen, das Hervorheben und Sich-Aneignen von Gedanken anderer bilden gewissermaßen Vor-Gedichte (mittelbare Versprachlichung) oder Vor-Schriften. Am Anfang des Gedichts steht ein unerbittlicher Drang, dem alle Mittel recht sind, um zum Ausdruck zu kommen. Was für den Dichter Celan im Laufe der Jahre zählt, ist das, was er mit einem entlehnten zusammengesetzten Fachwort sagen kann – *dank* dieses entlehnten Wortes, das er aufammelt, umleitet, einfügt, aufbricht. Affekte aller Art wohnen diesem Prozess inne, wobei die Worte/Wörter Dritter zu seinen ganz eigenen werden. Die Bedeutung des einzelnen Wortes ist dabei abhängig vom Kontext des Gedichts. Aus diesem Grund lehnte Celan Wortkonkordanzen zur Erhellung seines Werkes ab. Es mag zwar zum Verständnis eines jeden Gedichts beitragen, den Quellcode einzelner Wörter zu kennen, doch beansprucht den Primat des Verständnisses stets das in sich geschlossene Gefüge des Gedichts. Wie ein Midas verwandelt Celan alles, was er berührt. Ob im Bereich der Sprache oder des Eros, alles wird bei ihm zu etwas Eigenem, Celanhaftem. Er schreibt entlehnte Wörter neu, schreibt sie unweigerlich um, schreibt sie sich ein und kommt dabei immer wieder zwangsweise auf das zurück, was am Ursprung seines Schreibens und seiner Berufung liegt – den deutschen Genozid an den Juden. »Unter dem Neigungswinkel des Daseins« schreibt sich alles, was danach kommt, von daher fort. Auch steht alles, was den Mann *Antschel* betrifft, der er vor dem Krieg gewesen ist, rückwirkend unter diesem Gesetz. Bringt er diese Erfahrung zum Ausdruck, so gibt es nur noch *Celan*.

Dies ist genau das, worauf es ankommt. Die Art und Weise, wie das Leben, etwas Erlebtes, sich zur eigenständigen Existenz erhebt, um so eindringlich wie möglich zu zeigen, wie das Erlebte, indem es sich freimacht von aller Kontingenz, in der Existenz des Gedichts besteht. In seinem Brief an Einhorn verwendet Celan nicht zufällig genau diesen Begriff der »Existenz«. Als bezöge sich das Geschriebene schon nicht mehr auf das Leben an sich, sondern auf die zur Existenz erhobene Materie. Ich entleihe hier beide Begriffe, »Leben« und »Existenz«, dem französischen Philosophen und Sinologen François Jullien, um den für Celans Leben und Existenz so wesentlichen Begriff des *Stehens* präziser zu erfassen und in einem weiteren Sinne zu begreifen. Es geht in dieser Bildbiographie um *Celans Stehen*, darum, wie das Gedicht außerhalb des Lebens desjenigen standhält, der es schreibt und sich von diesem Leben freimacht. Diese Biographie ist eine Geschichte des Abweichens *im* Gedicht und *des* Gedichts, im Sinne von Julliens »décoïncidence«, und damit die Geschichte einer Befreiung. Julliens Begriffe der »décoïncidence« und des »Neuanfangs« bzw. »Zweitelbens« (»second«, »seconde vie«) können beim Verständnis der Beziehung zwischen Leben und Werk bei Celan helfen und auch das erhellen, was er »Atemwende« nennt. Ausgehend von einem Datum in jedem Gedicht Celans vollzieht sich diese »Atemwende«, setzt frei, und mit ihr erneuert sich das, was darin an Leben und Wirklichkeit enthalten ist.

Man kann den Wert dieses Bilderbuches oder dieser Fibel vielleicht auch aus einem anderen Blickwinkel erfassen, indem man sich sagt, dass man das Leben eines Schriftstellers wie Celan ernsthaft in Betracht ziehen muss, um aller biographischen Voraussetzungen und Reduktionen ledig zu werden. Wer dieses Leben nicht kennt, kommt doch nicht umhin, es sich auf fatale Weise vorzustellen, wobei die (weitgehende) Unkenntnis des Lebens die Interpretation des Werkes nur untergräbt. Wie nämlich soll man die Anrufe verstehen, die Celan beständig formuliert, die Imperative, die er an ein Ich und ein Du richtet, wenn man nicht weiß, wo sie sich im historisch-existenziellen Feld verorten, in dem sie entstanden sind, ebenso wie das *Testament* eines François Villon oder die Gedichte Ossip Mandelstams von Lebenssplittern durchstoßen und verletzt?

Celan soll bei einem Gespräch mit Mayotte und Jean Bollack über Hölderlin einmal gesagt haben: »Ich bin die Dichtung.« In dieser An-Maßung kommt keinerlei Größenwahn zum Ausdruck, sondern das, was für Celan im Schreiben auf dem Spiel steht. Das Ich, das des gelebten Lebens, fällt vollständig mit dem dichterischen Sprechen zusammen. Im Gedicht erscheint es dann oft als *Du*. Schreiben heißt, sich als Sprechenden zu verlassen, um immer wieder neu zu sich zu kommen. Im Stoffwechsel des Gedichts verschwindet das Gelebte zu dessen Gunsten. Es ist also müßig, es als *gleich* mit dem Gelebten zu deuten, aus dem es hervorgegangen ist. Das Gelebte aber muss man kennen, um es in der Interpretation des Gedichts »vergessen« zu können. Das von Celan Erlebte, das hier zum Stoff einer *Erzählung* wird, möchte sich nicht auf diese beschränken, sondern zugleich der *Aufzählung* einiger Möglichkeiten dienen, seine Gedichte zu verstehen.

*Postscriptum:* Beim erneuten Lesen dieser einleitenden Worte kommt mir eine Anekdote in den Sinn, die ich den Lesern noch mit auf den Weg geben möchte, bevor sie sich in Celans Lebensbilder vertiefen. Diese Anekdote scheint mir das zu erschließen, was sich im Herzen dieses Buches aus Bildern und Texten abspielt. Im Rahmen einer gemeinsamen Lektüre von »Fahlstimmig«, genauer gesagt, in Anbetracht des Verses »Kein Wort, kein Ding / und beider einziger Name« (*Lichtzwang*, 1970), hat Gisèle Celan-Lestrangé mir einst anvertraut, dass sich Celan trotz der Hakenkreuze auf Fahnen und Wimpeln, die sich darin abgebildet finden, von seinem *Bildwörterbuch der deutschen Sprache* und insbesondere von den schematischen, jedoch genauen Wortschatzillustrationen zu allem, was mit Marine, Navigation und Segelschiffahrt zu tun hatte, sehr angesprochen und angeregt fühlte (*Der große Duden. Bildwörterbuch der deutschen Sprache*, Leipzig 1937). In Celans Bibliothek finden sich darüber hinaus ein deutsch-französisches, ein deutsch-englisches und ein deutsch-russisches Bildwörterbuch (letzteres mit einer Widmung von Gisèle Celans Hand: »Paul Celan. / 23 novembre 1953.«). In diesem Zusammenhang erinnere ich mich auch an Gisèle Celans Mitteilung, dass Paul Celan eines Tages ihr gegenüber darauf bestanden habe, dass »en hébreu parole et chose sont le même mot [*auf Hebräisch Wort und Sache derselbe Ausdruck sind*]« (Nk 10, 4. 2. 1961). Er verweist also auf den mosaischen Begriff *dawar* (דָּבָר), der ›Wort‹ und ›Sache‹ oder ›Ding‹ in

einem umfasst. Damit macht Celan implizit deutlich, dass er die trennende Unterscheidung beider Bereiche zurückweist, wie sie im Wesen der Metapher liegt, und aus der dualistisch-dichotomistischen Tradition heraustreten möchte, die seit den alten Griechen Bestand hat. Man findet denselben Gedanken, von Gershom Scholem in seinem 1970 erschienenen Artikel »Der Name Gottes und die Sprachtheorie der Kabbala« so formuliert: »Im hebräischen Wort *dawar* steckt die doppelte Bedeutung von Ding, Sache und Wort, Rede.« Bringt Celan demnach hier eine – im Sinne des scholastischen Universalienstreits – realistische Sprachtheorie zum Ausdruck? Dies mag bei diesem kritischen Dichter, einem Gegner aller Mythifizierung und Mystifizierung, überraschen. In der vorliegenden Bildbiographie jedenfalls finden sich Dinge und Orte abgebildet, weil sie etwas zur Rede gebracht, weil sie Kommentare eingefordert haben, wodurch wiederum sie selbst in Andenken und Sinnbilder von sehr persönlicher Bedeutung verwandelt wurden. Die in diesem Buch vorgeführten und von Text begleiteten Bilder mögen daher durchaus Anlass zu Reflexionen geben, die von jenen Bedeutungen, die Celan ihnen beigelegt hat, abweichen. In diesem Sinne können (und sollen) Celans Überlegungen den Leser und Betrachter dieser Bildbiographie zwar zum Nachdenken über das Verhältnis zwischen Wort und Sache anregen, niemals aber als Anleitung verstanden werden, die keinen Raum ließe für Vorstellungen neben den seinen. Somit bleiben zwischen Bild und Text Durchgänge geöffnet, die ein jeder Leser in der eigenen Lektüre und Anschauung für sich entdecken mag.

*Paris, November 2019,  
Plouarzel, Dezember 2020 und Mai 2022*

# CZERNOWITZ – CERNĂUȚI – TSCHERNOWZY – TSCHERNIWZI

Herbst 1920 – Frühjahr 1945

## Landschaft mit Mutter, Vater und Sohn – Jüdische Kindheit

Friederike Schragger mit weißem Hut und mit der linken Hand auf einem Buch, 1917-1918? Das Bild in mit Gold verziertem Lederrahmen gehörte Paul Celan. (PPNPC)



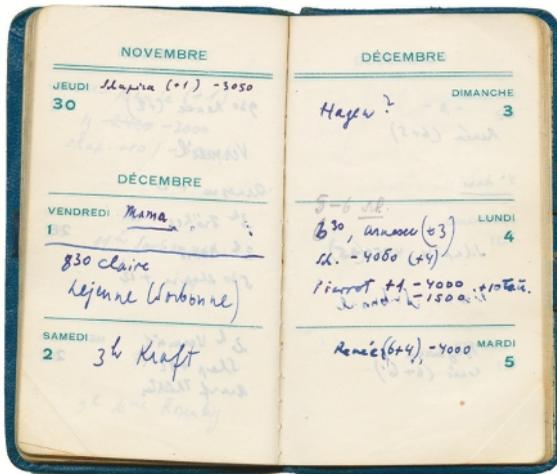
*Mama, während 1. und 2. Weltkriegs,  
in Böhmen –*

**Als Fritzi noch nicht Mutter war** – So hatte ihr Sohn sie nicht gekannt – und doch war dieses Bild für Paul Celan schlechthin das Bild der Mutter. Auf der Rückseite eines weiteren Abzugs dieser Photographie, der seinem nach Israel emigrierten Onkel Esriel Schragger gehörte, schrieb er: »Mama, während des ersten Weltkriegs, in Böhmen –«. Wann genau er dies notierte, lässt sich nicht mehr eindeutig rekonstruieren (Celan ist E. Schragger im Juli-August 1966 in Paris sowie im Oktober 1969 in Israel begegnet). Friederike Schragger, genannt Fritzi, wird am 1. Dezember 1895 als Tochter des Kaufmanns



Philipp Schraga-Schrager, Friederikes Vater (Max Sternschein Atelier-Photographie, Cernăuți – Str. Regina Maria 17, PPNPC)

Philipp Schraga-Schrager und dessen zweite Frau, Adele Ehrlich, in Sadagora in eine gläubige, aber aufgeschlossene Familie geboren. Einige Kilometer nördlich von Czernowitz gelegen, ist das Dorf eine wichtige Stätte des Chassidismus. Während des Ersten Weltkriegs flieht die Familie Schragger vor den russischen Truppen nach Böhmen, wo sie sich zunächst in Lubenz und später in Aussig an der Elbe aufhält. In dem Gedicht »Es ist alles anders« nennt Celan Böhmen »das Dreijahreland deiner Mutter« (Paris, 5. 6. 1962). Anfang Januar 1920 heiratet Friederike in Czernowitz Leo Antschel, den sie vor dem Krieg kennengelernt hat. Zu diesem Zeitpunkt ist Fritzi bereits eine reife und erfahrungsreiche Frau: Aufgrund des frühen Todes ihrer Mutter musste sie sich zunächst alleine und später an der Seite der dritten Frau ihres Vaters um ihre jüngeren Geschwister Blanca und Bruno kümmern (vgl. Chalfen, S. 30ff.).



Celans Notizkalender 1950, wo er den Geburtstag seiner Mutter vermerkt. Nk 1, 1. Dezember (DLA)

**Die Unvergessliche** – Der 1. Dezember ist so präsent in der Erinnerung des Sohnes, dass diese Eintragung beinahe befremdlich erscheinen mag. Es handelt sich um die einzige dieser Art von Paul Celan. Auch ist zu bemerken, dass auf die unterstrichene intime Notiz ein stark abtrennender Strich folgt. (Der Vorname, der auf die Erinnerung an das Geburtsdatum der Mutter folgt, ist wohl jener einer Studienkollegin [?], der später bekannten belgischen Dichterin Claire Lejeune – 1926–2008 –, und nicht der der Witwe des deutsch-französischen Poeten Yvan Goll, der im Notizkalender mehrmals vorkommt.)



Leo Antschel mit 33 Jahren. Aus einem Gruppenphoto ausgeschnittenes Porträt (Chalfen, Abb. 8). Das Bildchen lag in: *Das kleine Wunderhorn. Deutsche Volkslieder*, Leipzig: Insel 1941 (= Insel-Bücherei 439), zwischen S. 36 u. 37, zwischen »Das schwarzbraune Mädchel u. »Herzog Ulrich«. (PPNPC u. BPC, DLA)



Endlich kam ich am 20. d[ieses] M[onats] in der Lage Deinen Wunsch mich zu photographieren in Erfüllung zu bringen. Ich bedaure mir, daß Dir meine Photographie sicherlich keine Freude bereiten wird, da diese sehr schlecht ausfiel u. dazu schaue ich auch noch wegen meiner plötzlichen Erkrankung – sehr schlecht aus.

Leo Antschel als österreichischer Soldat während des Ersten Weltkrieges (4. v. l. in der mittleren Reihe). Ansichtskarte Leon Teitler [i. e. Leo Antschel] an seine Schwester »Bertha« (sonst Berta), Wien, 28. Mai 1916. Celan hat dieses Bild und auch das einzige Autogramm seines Vaters im Dezember 1962 erhalten. An dem Tag erhielt er auch das oben publizierte Bild seines Großvaters Philipp Schraga-Schrager. (Poststempel 12. 12. 1962, PPNPC)

**Der Vater** – Als Sohn von Wolf Teitler und Chajejente Antschel 1890 im Dorf Schipenitz, nördlich von Czernowitz, vor der amtlichen und nach der religiösen Trauung der Eltern geboren, trägt er zunächst den Nachnamen seiner Mutter, dem sich sodann der des Vaters beigesellt. Er heißt also zuerst Antschel, dann Antschel-Teitler. Später, da sich die Möglichkeit einer Vereinfachung seines Namens ergibt, entscheidet er sich für denjenigen der Mutter. Er besucht zwar die deutschsprachige Volksschule des Dorfes, doch aufgrund der Bedeutung der jüdischen Religion für seine Eltern erhält er eine streng orthodoxe Erziehung. Mit 18 Jahren besucht er in Czernowitz die damals deutschsprachige Staatliche Bau- und Gewerbeschule. Zwei Jahre nach seinem Abschluss bricht der Erste Weltkrieg aus. Leo kommt zuerst an die russische und dann an die italienische Front. Später versetzt man ihn wegen einer Verletzung ins Hinterland. Nach dem Staatsvertrag von