

PAUL CELAN  
›EINEM, DER VOR DER TÜR STAND‹

Verborgene Theologie – oder das offenbare Böse?

Von Imogen Delisle (Le Mont-sur-Lausanne)

Der bedeutendste Lyriker deutscher Sprache in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, Paul Celan, wurde auf der Höhe seines Schaffens plötzlich des Plagiats bezichtigt. Ausgelöst wurde die so genannte Plagiatsaffäre von Claire Goll, die behauptete, Celan habe Anleihen aus dem Werk ihres verstorbenen Mannes, Yvan Goll, gemacht. Diese Anschuldigung fand zwischen 1960 und 1962 ein nicht unbeträchtliches Echo in der deutschen Presse, bis ihre Unhaltbarkeit – sie beruhte auf manipulierten Texten – bewiesen wurde, u. a. durch die Hilfe der Freunde Celans. Aber ein solcher Rufmord hat tiefe Spuren im Leben und Werk des von der Shoah gezeichneten Dichters hinterlassen, besonders da er ihn auch als ein Wiederaufleben des Antisemitismus in Deutschland empfand.

Kürzlich ist diese in der Literaturwissenschaft allerdings schon bekannte, aber in ihrer Tragweite für Paul Celan oft unterschätzte Verleumdungsaffäre in einer fast tausend Seiten umfassenden Dokumentation ›Paul Celan – Die Goll-Affäre‹ von Barbara Wiedemann herausgegeben worden.<sup>1)</sup> Dadurch wird ein bisher schwer erreichbares Material (Presseartikel, Briefe der Beteiligten, Notizen und Entwürfe Celans zu seiner Verteidigung) erstmals erschlossen. Gegen Ende ihrer Arbeit geht Barbara Wiedemann im Kapitel „Die Affäre in Paul Celans poetischen Texten“ auf etwa dreißig Gedichte und Gedichtfragmente ein, darunter auch „Einem, der vor der Tür stand“, die sie in ihrem Bezug zur Goll-Affäre kommentiert, ohne sie jedoch interpretieren zu wollen. Ich werde im Verlauf meiner Arbeit auf ihre Ausführungen zurückkommen.

Meine hier vorgelegte Interpretation des Gedichts gehört thematisch in den gleichen Kontext, wurde aber vor dem Erscheinen der „Dokumentation“ verfasst. Sie wird durch die darin veröffentlichten Zeugnisse in ihrer Hauptthese bestätigt, geht aber in der Deutung des Gedichts über den knappen Kommentar Barbara Wiede-

---

<sup>1)</sup> Paul Celan – Die Goll-Affäre. Dokumente zu einer ‚Infamie‘, zusammengestellt, hrsg. und kommentiert von BARBARA WIEDEMANN, Frankfurt/M. 2000.

manns zu diesen Versen entscheidend hinaus. Ich möchte in meiner Untersuchung Celan „beim Wort nehmen“ und durch eine genaue Textanalyse eine neue Lesart vorlegen, die das Gedicht als Ganzes begreift, in dem sich alle auf den ersten Blick disparat erscheinenden Elemente zu einer Sinneinheit verbinden.

EINEM, DER VOR DER TÜR STAND, eines

Abends:

ihm

tat ich mein Wort auf –: zum

Kielkropf sah ich ihn trotten, zum

halb-

schürigen, dem

im kotigen Stiefel des Kriegsknechts

geborenen Bruder, dem

mit dem blutigen

Gottes-

gemächt, dem

schilpenden Menschlein.

Rabbi, knirschte ich, Rabbi

Löw:

Diesem

beschneide das Wort,

diesem

schreib das lebendige

Nichts ins Gemüt,

diesem

spreize die zwei

Krüppelfinger zum heil-

bringenden Spruch.

Diesem.

.....

Wirf auch die Abendtür zu, Rabbi.

.....

Reiß die Morgentür auf, Ra —

(GW I 242)<sup>2)</sup>

Dieses Gedicht aus dem 1963 erschienen Gedichtband Paul Celans ›Die Niemandrose‹ hat meiner Ansicht nach bisher keine überzeugende Deutung gefunden. Im ›Kommentar zu Paul Celans „Die Niemandrose“<sup>3)</sup> wird es von Peter Horst Neumann als „einer der eindringlichsten und zugleich befremdlichsten Texte der

<sup>2)</sup> Die Stellenangaben der Zitate aus dem Werk Paul Celans folgen der Ausgabe: PAUL CELAN, *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, hrsg. von BEDA ALLEMANN und STEFAN REICHERT unter Mitwirkung von RUDOLF BÜCHER, Frankfurt/M. 1983. (Zit. mit Sigle GW.)

<sup>3)</sup> PETER HORST NEUMANN in: *Kommentar zu Paul Celans „Die Niemandrose“*, hrsg. von JÜRGEN LEHMANN, Heidelberg 1997, S. 173ff.

›Niemandrose‹, bezeichnet. Neumann drückt diese Schwierigkeit noch an anderer Stelle aus. Zu „Reiß die Morgentür auf, Ra- —“, dem letzten Vers, kommentiert er: „Mit diesem Flehen des Sprechenden um Erhellung ist der Leser durchaus im Einklang: unser Fragen verbleibt im Halbdunkel bedeutsamer Ahnungen.“<sup>4)</sup> Und abschließend: „Wir haben uns damit abzufinden, dass Celan wohl glaubte, sein ‚Wort‘ nur Unebenbürtigen aufgetan zu haben, und dass wir zu denen gehören.“<sup>5)</sup>

Auch John Felstiner steht ziemlich ratlos vor diesem Gedicht:

Jüdisches Paradoxon ist das Movens eines rätselhaften Gedichts, „Einem, der vor der Tür stand“. [...] Es war gut und schön, wenn der Dichter 1961 einem Fragenden riet: „Lesen Sie! Immerzu nur lesen, das Verständnis kommt von selbst.“ Aber bei derartigen Gedichten ist uns zumute wie Kafkas Josef K., der die Parabel „Vor dem Gesetz“ zu verstehen sucht, aber nur erfährt: „Die Schrift ist unveränderlich und die Meinungen sind oft nur ein Ausdruck der Verzweiflung darüber.“<sup>6)</sup>

Albrecht Schöne bezieht sich in seinem ›Versuch einer Exegese von Paul Celans ‚Einem, der vor der Tür stand‹ auf den bisherigen unbefriedigenden Forschungsstand, besonders was die Deutung der vier Gestalten anbetrifft:

Was es mit diesen Akteuren auf sich habe, welche Bezüge oder etwa auch Gleichungen es unter ihnen gebe und was da zwischen ihnen eigentlich vorgehe, hat man in der Deutungsgeschichte dieses Textes auf höchst kontroverse, verwirrend unterschiedliche Weise zu bestimmen versucht.<sup>7)</sup>

Er selbst stellt seine Interpretation unter den Titel „Dichtung als verborgene Theologie“ und erklärt, was er darunter versteht:

Eingehender befassen möchte ich mich nämlich mit einer Art von Dichtkunst [...], bei der man die Verborgenheit einer „verborgenen Theologie“ keineswegs der mangelnden Einsicht des Lesers zuschreiben kann, sondern sie als eine ihrerseits theologisch begründbare, notwendige, also unaufhebbare Eigenart des Textes selber hinnehmen muss. Die Übersetzung in einen vermeintlichen Klartext könnte solche genuin dunklen Dichtwerke deshalb keineswegs erhellen und verständlich machen, würde sie vielmehr nur verfehlen und die ihnen eigene Klarheit trüben.<sup>8)</sup>

Im Gegensatz zu Schöne lese ich dieses Gedicht anders. Es ist zeitbezogen und polemisch und strebt von Anfang an auf einen Fluchtpunkt zu, der eine völlig andere Vision als die des „Messianischen“<sup>9)</sup> aufscheinen lässt.

Ein erster Blick auf den im Mai 1961 konzipierten und im September fertig gestellten Text<sup>10)</sup> zeigt den Aufbau in zwei Hauptteile und einen kurzen Schlussteil:

<sup>4)</sup> Ebenda, S. 173.

<sup>5)</sup> Ebenda, S. 175.

<sup>6)</sup> JOHN FELSTINER, Paul Celan. Eine Biographie. Deutsch von HOLGER FLIESSBACH, München 1997, S. 237.

<sup>7)</sup> ALBRECHT SCHÖNE, Dichtung als verborgene Theologie. Versuch einer Exegese von Paul Celans ›Einem, der vor der Tür stand‹, hrsg. von Heinz Ludwig Arnold, Göttingen 2000, S. 22.

<sup>8)</sup> Ebenda, S. 12.

<sup>9)</sup> Ebenda, S. 43.

<sup>10)</sup> Der wahrscheinlich erste Entwurf vom 20. Mai 1961, einige Vorfassungen und die Endfassung (als Vorabdruck in: Sinn und Form 14. 1962, H. 5/6, S. 702f., erschienen) in: PAUL CELAN. Die Niemandrose. Vorstufen–Textgenese–Endfassung, bearbeitet von HEINO SCHMULL, unter Mitarbeit von MICHAEL SCHWARZKOPF, PAUL CELAN. Werke. Tübinger Ausgabe,

Teil 1: (EINEM – Menschlein)

Teil 2: (Diesem – Diesem)

Den Übergang bildet die Anrufung des Rabbi Löw und den Schluss, je nach einer gepunkteten Zeile, bilden die beiden letzten Zeilen.

Im ersten Teil spricht ein Ich in der Vergangenheitsform von Einem, dem es sein „Wort“ aufat und der sich dann entfernte und einem Unwürdigen zuwandte. Dieser wird anschließend beschrieben. Der zweite Teil besteht aus einer Anrufung, nämlich dem in der Imperativform vorgetragenen Verlangen des Ich an Rabbi Löw, diesen Einen zu verändern. Das Gedicht ist durchgehend in der Ich-Form geschrieben.

›EINEM‹, beginnt der Text wie mit einem Auftakt. Damit ist ein Hauptthema angeschlagen.

EINEM, DER VOR DER TÜR STAND, eines  
Abends:  
ihm  
tat ich mein Wort auf –:

Die ersten vier Verse bestehen aus einem kurzen Satz mit vokalhaften, fast nur einsilbigen Wörtern. Während Vers 1 und 2 die Ausgangssituation des Geschehens in einfacher und doch poetischer Sprache umschreiben, zeigen Vers 3 und 4 einen feierlichen – fast priesterlichen – Gestus: sie verweisen auf die Dichtung des Ich. Dann aber, ab Vers 5, setzt ein drängender Redefluss ein, der in einem einzigen langen Satz über neun Verszeilen diese Gestalt einkreist. Fast jede Zeile endet, wie atemholend zum erneuten Angriff, mit dem demonstrativen „zum / zum / dem / dem / dem“. Die Sprache klingt hier ganz anders als in den vier Eingangsversen. Die Konsonanten dominieren, besonders durch gehäufte Alliterationen, Binnenalliterationen und Verdoppelungen: „Kielkropf, trotten, kotigen, Kriegsknecht, Gottesgemächt“. Die auffallende Prädominanz der Explosivlaute K und T ruft den Eindruck hervor, als seien diese Wörter „ausgespuckt“, eine zornige Erregung liegt darin. Ein solches sicher nicht zufälliges Stilmittel legt außerdem den Verdacht nahe, K und T seien „Fingerzeige“ auf den real Gemeinten, auf den schon die Demonstrativpronomina wie mit dem Finger wiesen. Wahrscheinlich ist es eine Anspielung auf „Traumkraut“, das posthum erschienene Werk Yvan Golls. Claire Goll hatte in ihrer im ›Baubudenpoet‹ im April 1960 veröffentlichten Plagiatsanschuldigung besonders dieses Werk ihres Mannes genannt, aus dem Celan Anleihen gemacht habe.<sup>11)</sup>

---

hrsg. von JÜRGEN WERTHEIMER, Frankfurt/M. 1996, S. 64f. Über der Erstfassung steht ein Vers aus der ›Complainte‹ von Rutebeuf „Que sont mes amis devenus?“ („Wa ist aus meinen Freunden geworden?“), und sie beginnt mit der Frage „Einer – vielleicht | kommt einer, vielleicht | kommt er wieder?“

<sup>11)</sup> Ihre These greift RAINER K. ABEL in seinem Artikel ›Umstrittener Ausflug in die Vergangenheit. Anleihe oder Anlehnung? Zur Kontroverse um Yvan Goll und Paul Celan‹, in: Die Welt, 11. November 1960, auf.

Die Wortwahl drückt Ekel und Verachtung dem Kielkropf gegenüber aus. Seltsamerweise ist in der bisherigen Literatur zu ›EINEM‹ die Frage nicht gestellt worden, was die Funktion der altertümlichen, oft sehr ungewöhnlichen Wörter im ersten Teil des Gedichts sein könnte. Auch hier drängt sich der Verdacht auf, es könnten verschlüsselte Hinweise auf die Identität einer konkreten Person (Institution, Publikation) sein. Diese Annahme wird gestützt durch die Tatsache, dass mehrere der hier gebrauchten, sehr eigenartigen Ausdrücke sonst nie im Werk Celans vorkommen, wie Jean Bollack ausführt. Er erwähnt 1. Kielkropf 2. halbschürig 3. Kriegsknecht 4. Gottesgemächt 5. Menschlein und ferner die Adjektive „kotigen“ und „schilpenden“. <sup>12)</sup> Die „Übersetzung“, d. h. die Sinnerklärung der fremdartig erscheinenden Ausdrücke, ist weitgehend geschehen, ich zeichne sie im Folgenden kurz nach und zitiere dabei im Wesentlichen den Stellenkommentar zu ›EINEM‹ von P. H. Neumann. <sup>13)</sup> Mit einer bloßen Erklärung der Bedeutung, einem eventuellen Synonym, ist aber nur ein erster Schritt getan. Der zweite wäre, Celan „beim Wort zu nehmen“. Eine wie entscheidende, oft vielschichtige und zugleich sehr genaue Bedeutung fast jedes Wort in seiner Dichtung hat, ist jedem Celan-Kenner bekannt. <sup>14)</sup>

Der „*Kielkropf*“: <sup>15)</sup> „Ein von Erdgeistern oder Hexen anstelle eines Neugeborenen untergeschobener Wechselbalg“. Unter „Wechselbalg“ findet man im ›Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens‹: „Die im Deutschen häufigste Bezeichnung für das vertauschte Kind ist Wechselbalg oder einfach ‚Balg‘“. <sup>16)</sup> Diesen Ausdruck benutzt Celan in dem Gedicht ›Huhediblu‹: „die Bälge der Feme-Poeten“, die auf missratene Nachkommen der Nazischriftsteller anspielen (GW I 275). Wenn man das Wort in seine Bestandteile zerlegt, wird deutlich, dass „*Kiel*“ nicht nur die Bedeutung des Grundbalkens eines Schiffes hat, sondern auch ein Federkiel (mhd. kil) ist. <sup>17)</sup> Damit taucht die Vermutung auf, dass es im Geschehen dieses Textes von Anfang an um Sprache geht, um Gesprochenes, Geschriebenes, bzw. um jene, die auf diesem Gebiet tätig sind.

„*Kropf*“ ist etymologisch mit „Krüppel“ verwandt. <sup>18)</sup> Die Beziehung zu den Krüppelfingern des Einen im 2. Teil des Gedichts fällt auf und unterstreicht das, was diese beiden Gestalten, den Kielkropf und den Einen, brüderlich verbindet.

Negative Attribute des Kielkropfs sind:

„*halb- | schürig*“: „Bezeichnet ursprünglich die Minderwertigkeit der Wolle halbjährlich geschorener Schafe; später: minderwertig, schlecht beschaffen“.

<sup>12)</sup> JEAN BOLLACK, Paul Celan sur sa langue, in: Argumentum et Silentio, International Paul Celan Symposium, Berlin und New York 1987, S. 216.

<sup>13)</sup> NEUMANN, Kommentar zu Paul Celans „Die Niemandrose“ (zit. Anm. 3), S. 175f.

<sup>14)</sup> „Die Wahrheit sitzt im Detail“, PAUL CELAN in einem Brief an G. Bermann Fischer vom 8. Januar 1964.

<sup>15)</sup> Die hier folgenden kursiven Hervorhebungen sind von mir.

<sup>16)</sup> Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens, hrsg. von HANNS BAECHTHOLD-STÄUBLI, Berlin 1941.

<sup>17)</sup> FRIEDRICH KLUGE, Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, neu bearb. von E. SEEBOLD, 22. Aufl. Berlin und New York 1989, S. 368.

<sup>18)</sup> Ebenda, S. 407: „Mit ‚Kropf‘ nächstverwandt ist ‚Krüppel‘“.

Aber warum hat Celan diesen ungebräuchlichen Ausdruck gewählt und im Zeilenschnitt gebrochen? Liegt der Akzent auf „halb“ oder ist „schürig“ der Schlüssel? „Schüren“ bedeutet „anfachen“: die Glut, das Feuer, den Brand. Übertr.: „anstaehlen“: „Argwohn, Groll, Zorn, Hass“.<sup>19)</sup> Es wäre also vielleicht etwas oder jemand, der solche Gefühle anfacht.

„*im kotigen Stiefel des Kriegsknechts | geborenen Bruder*“: „Sein Da-sein ist mit Krieg, Gewalttätigkeit, Knechtschaft und Kot verbunden“. Genauer wäre: „seine Herkunft“. In der Erstfassung fehlt übrigens das Adjektiv „kotigen“, das die Prädominanz von K und T nochmals verstärkt und einen starken Abscheu gegen dieses Wesen ausdrückt.

Eine letzte Charakterisierung des Kielkropfs ist:

„[...] *dem | schilpenden Menschlein*“

„Menschlein“ wird hier abwertend gebraucht als ein nicht zum vollen Menschen gediehenes Wesen. Auch seine Äußerungen verdienen den Namen Sprache nicht, sie werden als „schilpen“ bezeichnet. Allerdings wird diese Pseudo-Sprache ausdrücklich als ein Qualifikativ des Kielkropfs hervorgehoben. Damit verstärkt sich der Verdacht, er gehöre zu den im literarischen Milieu Tätigen. Das Verb „schilpen“ kommt, wie schon gesagt, im veröffentlichten Werk Celans sonst nicht vor, aber unter den Gedichten aus dem Nachlass gibt es eines, in dem dieser Laut im Zentrum steht:<sup>20)</sup>

(Er hatte in der Stadt Paris  
den Spatzeneid geschworn  
kein Giftkorn blieb unaufgepickt  
kein Dorn ging je verlorn.)

Er hatte in der Stadt Paris  
getschilpt vor jedem Tor.  
Was sich nie aufat, fliegt jetzt auf.  
tschilpt ihm das Jenseits vor.)

In diesen sarkastischen Versen, die man als spöttischen Nachruf lesen kann, geißelt der Dichter im Bilde eines Spatzen sicher eine Person aus dem Pariser intellektuellen Milieu, deren Äußerungen er als „tschilpen“ bezeichnet. Sie sind giftig („Giftkorn“) und verletzend („Dorn“). Überraschende Parallelen zu dem Gedicht ›EINEM‹ fallen auf: Nicht nur, dass es sich um ein unter der menschlichen Größe befindliches Wesen handelt, dessen Äußerungen mit „tschilpen“ bzw. „schilpen“ umschrieben werden, also jämmerlich und unbedeutend sind; hinzu kommt das Motiv des hoffnungsvollen Wartens vor „jedem Tor“ (Vorstufe:

<sup>19)</sup> Vgl. Der Große Duden. Stilwörterbuch der deutschen Sprache.

<sup>20)</sup> PAUL CELAN, Die Gedichte aus dem Nachlaß, hrsg. von BERTRAND BADIOU, JEAN C. RAMBACH und BARBARA WIEDEMANN, 2. Aufl., Frankfurt/M. 1997, S. 167. Der Kommentar dazu lautet: „Einzeln, verstreutes Gedicht, 8. 10. 1967. Erstdruck nach einer Handschrift, datiert unten: ‚08. 10. 67‘ [...] V. 6: getschilpt vor jede[r]m [Tür] Tor.“ (S. 467.)

„jeder Tür“) – parallel zu dem Einen, der vor der Tür stand. Der Ekel erregenden äußeren Erscheinung des Kielkropfs werden hier die aus missgünstigen Motiven hervorgehenden böartigen Handlungen des Verspotteten gegenübergestellt. Was das Ende der beiden Gedichte betrifft, scheint auch da eine Parallele zu bestehen: das plötzliche Auffliegen des Tores, bzw. das Aufreißen der Tür. Dieses Gedicht ist sechs Jahre nach ›EINEM‹ entstanden, es steht in Klammern und wurde von Celan nicht veröffentlicht, aber die polemische Absicht führt in ihm zu ähnlichen Formulierungen wie in ›EINEM‹. Auch der Anlass der Entstehung scheint in beiden Gedichten ähnlich: sie zielen auf einen im literarischen Bereich Tätigen, der Spott und Verachtung verdient.

Nach dem bisher Gesagten stellt sich nun die Frage – Wer – oder was – ist konkret mit dem „Kielkropf“ und mit dem „Kriegsknecht“ gemeint, in dessen kotigem Stiefel er geboren ist? Vieles im Wortlaut des ersten Gedichtteils schien auf die Goll-Affäre zu zielen, die in der Entstehungszeit dieses Gedichts für Celan von qualvoller Aktualität war. Ich bin der Ansicht, dass der Dichter mit dem „Kielkropf“, für den er eine erstaunliche Fülle konkreter Charakteristika nennt, auf eben diese Plagiatsanschuldigung Claire Golls unter dem Titel ›Unbekanntes über Paul Celan‹ anspielt, die in der Nr. 5 der Zeitschrift ›Baubudenpoet‹ im April 1960 veröffentlicht wurde.<sup>21)</sup>

Ein „Kielkropf“ ist ein verkrüppeltes Wesen, ein Wechselbalg. „Krumm“, „verkrüppelt“ ist in Celans Sprachgebrauch eine Chiffre für „unwahr“, „verlogen“, wie im weiteren Verlauf dieser Arbeit ausgeführt wird. Dass Celan diesen Ausdruck wählt und nicht den bekannteren „Wechselbalg“ zeigt, dass es ihm darauf ankommt, vor allem den Aspekt des Unwahren, Lügenhaften hervorzuheben. Ein „Kielkropf“ ist ein „von Erdgeistern oder Hexen anstelle eines Neugeborenen untergeschobener Wechselbalg.“<sup>22)</sup> Der Aspekt des böswilligen Auswechselns, der Unterschiebung eines falschen, unnatürlichen „Kindes“ anstelle des echten weist auf den Versuch Claire Golls hin, Formulierungen aus Celans Gedichten als „Entlehnungen“ aus dem Werk ihres verstorbenen Mannes („Traumkraut“ im Besonderen) anzuprangern, d. h. sie für unauthentisch zu erklären. Dabei sind die von ihr angeführten Zitate ungenau, die Nicht-Authentizität wird somit gerade ein Charakteristikum ihres eigenen Schreibens.<sup>23)</sup>

<sup>21)</sup> Baubudenpoet. Eine literarische Zeitschrift, hrsg. von SUSANNE und HANS-WERNER SASS. München: Arno Holz Verlag, März/April 1960 (Heft 5). Diese Nummer befindet sich in der Bibliothek Paul Celans; alle 6 Hefte des ›Baubudenpoet‹ sind in der Bayrischen Staatsbibliothek München vorhanden.

<sup>22)</sup> BAECHTHOLD-STÄUBLI, Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens (zit. Anm. 16).

<sup>23)</sup> In der im September 1960 in der ›Neuen Rundschau‹ des S. Fischer Verlags, Frankfurt, erschienenen ›Entgegnung‹ verteidigen Marie Luise Kaschnitz, Ingeborg Bachmann und Klaus Demus Paul Celan gegen Claire Golls Plagiatsanschuldigung und stellen u. a. fest, worin die schon früher von ihr zitierten, sogenannten Parallelstellen bestehen: „Bei diesen Parallelstellen handelt es sich [...] um die Gegenüberstellung von ungenau zitierten Wendungen aus Golls 1949 bis 1950 entstandenen Versen mit ebenso ungenau zitierten aus Paul Celans Gedichten, die schon in dem 1948 in Wien erschienenen Gedichtband ›Der Sand aus den Urnen‹ enthalten waren.“

Celan hat sich nicht öffentlich gegen die Plagiatsanschuldigung verteidigt, aber in nicht wenigen Gedichten der Jahre 1960–1962 bezieht er sich auf sie in Anspielungen und verschlüsselten Hinweisen. Er vertraut darauf, dass aufmerksame Leser diese verstehen werden.

In diesem Gedicht nun führt er seine Leser über ein Bild zum Ursprung der Hetzkampagne in der deutschen Presse, nämlich zu der Nummer 5 des ›Baubudenpoet‹. Ein „Kriegsknecht“ ist raumfüllend auf dem Deckel dieses Hefts abgebildet, in dem der verleumderische Artikel das Licht der Welt erblickte.<sup>24)</sup> Es ist die Karikatur eines deutschen Soldaten des zweiten Weltkriegs, eine gedrückte, mutlose Gestalt, unterwürfig, ein Knecht, kein heldischer Krieger. Wie eine Last trägt er die für ihn zu großen Attribute des Frontsoldaten: Gewehr, Stahlhelm und Eisernes Kreuz, letzteres tellergroß, mitten auf dem Rumpf. Er soll wohl den Antinazi- und Antikriegskurs der Zeitschrift demonstrieren. Seine schwarzen, faltigen Stiefel scheinen im Schlamm zu stecken: „kotig“ könnte in diesem Sinn verstanden werden, drückt aber zugleich den Ekel des Ich vor der Affäre aus.



Das Kreuz, ein jahrtausendaltes Symbol für den Tod des Gottessohnes, ist hier, seiner ursprünglichen Bedeutung entfremdet, eine militärische Auszeichnung. Was es aber in Celans Text zu einem im Zeilenschnitt gebrochenen „Gottes-|gemächt“ macht,<sup>25)</sup> einem entstellten Machwerk, und zwar einem „blutigen“, ist die Tatsache, dass das Eiserne Kreuz im Hitlerkrieg in seiner Mitte ein kleines Hakenkreuz trug! Damit ist der Bezug zur Judenvernichtung hergestellt und zum weiterbestehenden Antisemitismus in Deutschland, den Celan eng in Verbindung mit der Goll-Affäre sah.

Der Ausdruck „dem | schilpenden Menschlein“ beendet die Beschreibung des „Kielkropfs“ als eines im Wachstum Zurückgebliebenen, Minderwertigen, und geißelt, wie früher ausgeführt, auch dessen verächtliches literarisches Niveau.

Über die Evokation der Baubudenpoet-Grafik gelingt es Paul Celan, den Artikel Claire Golls verhüllt, aber vernichtend, zu verurteilen. Es ist seine Verteidigung im

<sup>24)</sup> ›Grafik von Peter Nestler: ‚Kleiner Soldat‘ steht dazu im Inhaltsverzeichnis. Gleich darüber aber steht: ›Claire Goll: Unbekanntes über Paul Celan‹. Die direkte Aufeinanderfolge der beiden Titel im Inhaltsverzeichnis der Nr. 5 scheint mir ein weiteres Indiz dafür, dass Celan diese Karikatur, die als „Kriegsknecht“ im Gedicht erscheint, für einen deutlichen Fingerzeig auf den Artikel Claire Golls hielt.

<sup>25)</sup> Über diesen Ausdruck ist viel gerätselt worden. Das Grimm'sche Deutsche Wörterbuch gibt zu „Gemächt, Gemächte“ seitenlang verschiedene Bedeutungen an, von denen „genitalia“ nur eine unter anderen ist. Der in der Sekundärliteratur zu diesem Gedicht oft geäußerte Gedanke, diese Verse bezögen sich auf die rituelle jüdische Beschneidung, ist nicht überzeugend; „blutigen“ ist erst später von Celan hinzugefügt worden. Die Grundbedeutung ist „das Gemachte“; „später heruntergekommen, nur noch geringschätzig, verächtlich“, ein Machwerk also. In: Deutsches Wörterbuch von JAKOB und WILHELM GRIMM, Bd. 5, bearbeitet von RUDOLF HILDEBRAND und HERMANN WUNDERLICH, München 1984 (Nachdruck Deutscher Taschenbuch Verlag), Sp. 3144–3149.

Medium des Gedichts, eine versiegelte „Flaschenpost“, die allerdings vierzig Jahre lang nicht geöffnet wurde.

Die folgenden Verse bilden den Übergang zum zweiten Teil des Gedichts:

Rabbi, knirschte ich, Rabbi

Löw:

Das affektgeladene Verb „knirschte“ evoziert den mühsam im Zaum gehaltenen Zorn, den das Ich gegenüber dem Verrat des Einen und der verächtlichen Gestalt des Wechselbalgs empfindet und zeigt, in welchem Ton das Verlangen an Rabbi Löw gerichtet wird. Es ist jedenfalls keine gesammelt-ruhige, gebetsähnliche Hinwendung.

Die Gestalt des Rabbi Löw ist in den bisherigen Interpretationen dieses Gedichts fast ausschließlich in Bezug auf die Golemlegende gesehen worden.<sup>26)</sup> Ich bin jedoch der Ansicht, dass hier ein folgenreicher Irrtum vorliegt. Den Golem, den nach der Legende von Rabbi Löw in Prag geschaffenen künstlichen Menschen, einen Koloss aus Lehm, dem er Leben einhauchte, für dieses Gedicht in Anspruch zu nehmen, führte zu Widersprüchen und aus dem Text nicht abzuleitenden Deutungen und hat es bis heute als besonders rätselhaft erscheinen lassen. Was im Text auf ein solches Wesen hinweisen könnte, aber keineswegs muss, ist „trotten“. Dieses Verb ist erst in einer späteren Korrekturstufe (23. Mai 1961) vom Verfasser eingesetzt worden, wie auch die Adjektive „kotigen“ und „blutigen“. Sie alle haben eine bestimmte Funktion: ihnen ist der klangliche Aspekt T und K gemeinsam, der sehr deutlich und sicher gewollt im ersten Teil des Gedichts dominiert, und sie sind alle drei negativ konnotiert und verstärken den sarkastisch-polemischen Ton. Es liegt also kein Grund vor, an der Gestalt des Golem für dieses Gedicht festzuhalten, und ich schlage vor, ihm kurzerhand das Wort „meth“ (hebräisch: „er ist tot“) auf die Stirn zu drücken, wie es nach der Legende Rabbi Löw tat, wenn er ihn zeitweise unschädlich machen wollte.

Warum aber wendet sich das Ich gerade an Rabbi Löw? Man muss zwischen der historischen Persönlichkeit des Rabbi Löw und seiner erst viel später mit der schon existierenden Golemlegende verbundenen Gestalt unterscheiden. Leben und Schriften des in der zweiten Hälfte des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts in Posen, Mähren und Prag wirkenden Rabbi Löw beschreibt Rabb. Dr. Nathan Grün.<sup>27)</sup> Die Golemlegende wird hier nur ganz kurz gegen Ende erwähnt, denn es geht dem Verfasser vordringlich um die historisch verbürgten Tatsachen und Schriften des hohen Rabbi. Besonders einen Aspekt seines Wirkens hebt Nathan Grün hervor: Sein Einschreiten gegen eine damals in verschiedenen jüdischen Gemeinden auftretende Verleumdungskampagne. Wenn das Ich Rabbi Löw in seiner Eigenschaft als Verteidiger der Verleumdeten zu Hilfe ruft, erscheint damit

<sup>26)</sup> „Daß Celans Gedicht etwas zu tun habe mit dieser Legende, wird allgemein und sicher zu Recht angenommen.“ SCHÖNE, *Dichtung als verborgene Theologie* (zit. Anm. 7), S. 24.

<sup>27)</sup> DR. NATHAN GRÜN, *Der hohe Rabbi Löw und sein Sagenkreis*, Verlag von Jakob B. Brandeis, Prag 1885.

wiederum das Hauptmotiv des Gedichts, auf das schon die Textanalyse des ersten Teils hinwies. Es ist ein polemischer Text gegen ungetreue Freunde (der Eine) und Widersacher (der Kielkropf) im Zusammenhang mit der Verleumdungskampagne, der von Claire Goll erhobenen Plagiatsanschuldigung. Ich erlaube mir zur Stützung dieser These und aus Freude am Reiz der altertümlichen Sprache verhältnismäßig ausführlich aus dem Buch des Rabbi Dr. Grün zu zitieren:

Das erste öffentliche Auftreten des R. Löwe fällt um das Jahr 1553, in welchem Jahre er als mährischer Landesrabbiner berufen wurde. [...] Die in dieser Zeit grassierenden Verleumdungen, durch welche die angesehensten Familien als aus illegitimer Ehe abstammend gebrandmarkt worden sind, man gebrauchte dafür den Spottnamen „Nadler“, hatte auch ihren Weg nach Mähren gefunden. Diese Verleumdungen traten zum erstenmale in Polen auf, und sogar an R. Löwe und seine Brüder, die obwohl sie damals noch im jugendlichen Alter standen, doch schon wegen ihrer talmudischen Gelehrsamkeit sehr angesehen waren, wagte sich der böse Leumund. Für ihre gekränkte Ehre trat Salomo Lurje mit dem Gewichte seiner Persönlichkeit in die Schranken, und brachte bald das verleumderische Gerede zum Schweigen (s. dessen Resp. Nr. 12).

Allein gleich einer verheerenden Krankheit, nach dem sie an einem Orte erloschen, an einem andern umso verderblicher zum Ausbruche kommt, verbreiteten diese Verleumdungen sich auch nach andern Ländern, auch in Prag erhoben sie ihr Haupt, begeiferten die Ehre und das Ansehen hoch geachteter Familien, in Folge dessen R. Löwe sich veranlaßt sah, in seiner am Bußesabbat des Jahres 1583 in der Altneusynagoge gehaltenen Rede dieses ruchlose Verfahren in den schärfsten Worten zu geißeln. [...] Er sprach in dieser Rede über die hohe Bestimmung des Menschen, über die vielfachen Sünden, durch welche der Mensch von seiner geistigen Höhe herabsinkt [...] und [über] die lügenhafte Verleumdung, die böse Zunge, durch welche die von Gott dem Menschen verliehene Gabe der Sprache in der schändlichsten Weise missbraucht wird. [...] gegen diese wendet sich R. Löwe in seiner Rede ganz besonders, indem er darauf hinweist, wie „die böse Zunge“ [...] vor dem Richterstuhle des Gottes der Wahrheit keine Gnade findet. Aber auch hier zeigt er, dass er nicht bloß ein Mann der stillen Gelehrtenclasse ist, sondern auch ein Mann energischer Thatkraft, er weiß es, Worte und Ermahnungen fruchten selten gegen eingewurzelte Uebel, daher er sich denn entschließt im Vereine mit zehn angesehenen Gelehrten der Prager Gemeinde an diesem Bußesabbat den Bann über alle jene zu verhängen, die sich fortan unterfangen sollten durch das Schimpfwort „Nadler“ die Ehre Anderer anzutasten. Diese Rede ist auch, da sie eine wichtige Zeitfrage behandelt, im Jahre 1584 in Druck erschienen.<sup>28)</sup>

Es ist bekannt, dass Paul Celan sich in den 50er-Jahren stärker als bisher dem Judentum zuwandte, wie auch seine Lektüren und Buchkäufe in dieser Zeit zeigen:

Seit 1952 erwarb er in kurzer Zeit alles, was von Franz Kafka zu haben war. Auch manches von Martin Buber und über den Chassidismus las er damals. Zwischen 1957 und 1963 kam die Lektüre grundlegender Werke von Franz Rosenzweig, Gershom Scholem (über jüdische Mystik resp. die Kabbala), Margarete Susman (vor allem ihr Hiob-Buch), Gustav Landauer und Walter Benjamin dazu. Sehr wichtig waren Oskar Goldbergs ›Die Wirklichkeit der Hebräer‹ und der Sammelband ›Vom Judentum‹ des Prager Vereins jüdischer Hochschüler Bar Kochba von 1913.<sup>29)</sup>

So wäre es nahe liegend, dass Celan auch von der historischen Rolle des Rabbi Löw Kenntnis hatte und sein Wissen sich nicht allein auf die – sowieso weit verbrei-

<sup>28)</sup> Ebenda, S. 10f. und 20f.

<sup>29)</sup> Paul Celan, dargestellt von WOLFGANG EMMERICH, Reinbek bei Hamburg 1999, S. 109.

tete – Golemlgende beschränkte. Die bereits herausgestellte polemische Absicht des Gedichts zusammen mit der eben zitierten Rolle des Rabbi Löw als Verteidiger der Verleumdeten stützen die im Gegensatz zu den bisherigen Deutungen stehende These, dass ›EINEM‹ denen zugeschrieben ist, welche die Verleumdungskampagne inszenierten und denen, die nach Celans Ansicht den Dichter nicht genügend unterstützen.

Es muss sich zeigen, ob diese These auch für den zweiten Teil des Gedichts zutrifft:

Diesem  
 beschneide das Wort,  
 diesem  
 schreib das lebendige  
 Nichts ins Gemüt,  
 diesem  
 spreize die zwei  
 Krüppelfinger zum heil-  
 bringenden Spruch.  
 Diesem.

Mit verhaltenem Zorn spricht das Ich, wie Lanzen stoßen die Imperative vor, jeder beginnt erneut mit „diesem“, als gäbe es noch einen Zweifel, wem die Eingriffe gelten sollen. Stärker noch als im ersten Teil bestimmen die gehäuften Demonstrativpronomina Gestalt und Ton der Verse: allein die Zeile füllend, tragen sie den Akut, den das letzte Wort mit seinem ganzen Gewicht wiederholt: „Diesem“. Auch hier stehen sie im Dativ, wie schon der Titel leitmotivisch mit ›EINEM‹ begann und die den Kielkropf beschreibenden Ausdrücke im Dativ stehen. Das Gedicht ist denen zugeschrieben, um die es kreist. Der Zorn des Ich lässt vermuten, dass eine rein auf den jüdisch-religiösen Aspekt dieser Verse gerichtete Interpretation dem Sinngehalt nicht gerecht würde. Freilich ist die Bedeutungsschicht des Jüdisch-Religiösen hier offensichtlich, sie erscheint in der Gestalt des Rabbi Löw und in allen drei Bitten an ihn („beschneide“, „das lebendige | Nichts“, „zum heil- | bringenden Spruch“). Parallel zu ihr aber, und mit ihr „enggeführt“, könnte man sagen, verläuft in den gleichen Versen eine zweite, andere Bedeutungsschicht, die auf Sprache verweist und die bisher nicht genügend erkannt worden ist:

beschneide das Wort, | [...]
   
schreib das lebendige | [...]
   
 spreize die zwei | Krüppelfinger zum heil-
   
 bringenden Spruch.

Alle drei Anrufe enthalten Hinweise auf Sprache oder Schrift. Die Auseinandersetzung mit dem Einen vollzieht sich auf diesem Gebiet – wie schon zu Anfang des Gedichts, als ihm vom Ich „mein Wort“ aufgetan wurde. Dass „dieser“ mit „Einem“ identisch ist und sich nicht auf den abscheulichen, unrettbaren Kielkropf beziehen kann, erhellt auch die Vorstufe des Gedichts, die mit einer Klage über ungetreue Freunde in der Not überschrieben ist und beginnt:

Einer – vielleicht  
kommt einer, vielleicht  
kommt er wieder?

und endet, nach den drei rettenden Handlungen des Rabbi Löw an „diesem“ mit dem Satz:

Dieser –  
kommt er wieder?

womit der Kreis sich schließt und die Identität des Einen mit „diesem“ deutlich wird.<sup>30)</sup>

Der Sinn von:

beschneide das Wort

wird klar, wenn man sich an die Rolle des Rabbi Löw erinnert, der die Verleumdung bekämpft. Der Eine soll nicht mehr ungehindert seine Rede verbreiten dürfen.

schreib das lebendige  
Nichts ins Gemüt,

Das „lebendige Nichts“ kann im Sinne von Celans „Psalm“ (GW I 225) als das in der Shoah geopfert jüdische Volk verstanden werden: Ein Nichts | waren wir, sind wir, werden wir bleiben, blühend.<sup>31)</sup> Das Bewusstsein der Bedeutung der Shoah soll „diesem“ eingeschrieben, d. h. tief und unauslöschlich eingepägt werden.<sup>32)</sup>

spreize die zwei  
Krüppelfinger zum heil-  
bringenden Spruch.

Die Finger, wie die Hand, sind es, die in Celans Dichtung oft für das Schreiben oder Dichten stehen.<sup>33)</sup> „Krüppelfinger“ lässt auch an die nur wenig früher geschriebenen Verse denken:

Ihr meine mit mir ver-  
krüppelnden Worte, ihr  
meine geraden  
(Rauscht der Brunnen, GW I 237)

<sup>30)</sup> CELAN, Die Niemandrose (zit. Anm 10), S. 64.

<sup>31)</sup> NEUMANN, Kommentar zu Paul Celans „Die Niemandrose“ (zit. Anm. 3), S. 174: „Das mag bedeuten, ihm die historischen Erfahrungen des Judentums zu verinnerlichen [...]“. Eine Verbindung zur Shoah sehen auch Felstiner und Emmerich in diesen Versen. Zum paradoxen Begriff des Nichts in der jüdischen Mystik siehe den Aufsatz von JOSEPH DAN, Paradox of Nothingness in the Kabbalah, in: Argumentum et silentio. International Paul Celan Symposium, Berlin und New York 1987, S. 359f.

<sup>32)</sup> Einen ähnlichen Ausdruck benutzt Celan in seiner Büchnerpreisrede, die auch unter dem Eindruck der Verleumdungskampagne konzipiert wurde: „Vielleicht darf man sagen, daß jedem Gedicht sein ‚20. Jänner‘ eingeschrieben bleibt? Vielleicht ist das Neue an den Gedichten, die heute geschrieben werden, gerade dies: daß hier am deutlichsten versucht wird, solcher Daten eingedenk zu bleiben? Aber schreiben wir uns nicht alle von solchen Daten her? Und welchen Daten schreiben wir uns zu?“ (GW III 196).

<sup>33)</sup> NEUMANN, Kommentar zu Paul Celans „Die Niemandrose“ (zit. Anm. 3), S. 176: „Die Finger könnten auf sein (oder ihr) auch Geschriebensein hindeuten. Wort, Finger und Hand stehen bei Celan nicht selten im selben Bedeutungsgeflecht.“

deren Bezüge zur Verleumdungskampagne Barbara Wiedemann in ihrer Interpretation dieses Gedichts hervorgehoben hat.<sup>34)</sup> „Verkrüppelt“ (bzw. „Krüppel-“) steht antithetisch „gerade“ gegenüber, Ersteres im Bedeutungsfeld „unwahr(-haftig)“, Letzteres als „wahr(-haftig)“. Die Krüppelfinger sind an dieser Stelle ein Ausdruck für die unwahren Äußerungen des Einen. Sie verbinden ihn auch mit dem verkrüppelten Wesen des ersten Teils.<sup>35)</sup>

Dass es ausdrücklich zwei Finger sind, könnte bedeuten, dass zusätzlich die Vorstellung eines Schreibenden, dessen Zeige- und Mittelfinger, gekrümmt, die Feder hält, evoziert werden soll. „Gespreizt“ und erhoben, ergeben sie die Geste des Schwurs und des Segens. „Spreizen“ kommt etymologisch von mhd. ahd. *spriuzen*, „sich ausbreiten, stützen, stemmen.“<sup>36)</sup> Es hatte also neben der heute gebräuchlichen Bedeutung „ausbreiten“ auch die von „stützen, stemmen“, die im vorliegenden Kontext einem „gerade biegen“ gleichkämen, der Verwandlung von der Lüge zur Wahrheit. Diese Wahrheit wäre der „heil-/bringende Spruch“. Schöne hat auf den rituellen Segensspruch des Priesters in der Synagoge hingewiesen, der nur mit geraden, nicht verkrüppelten Fingern gegeben werden darf,<sup>37)</sup> womit die religiöse Bedeutungsschicht erscheint. In der zweiten, parallelen Bedeutungsschicht enthalten diese Verse den Wunsch, jener Eine unter den Abtrünnigen möge nun zum Zeugen werden gegen die Lüge und Verleumdung, er möge seine Stimme und seine Hand, die Wahrheit beschwörend, erheben zum Heil für den (die) Verfolgten. In der Vorstufe dieses Gedichts vom 20. Mai 1961 stand „Fluch“ anstelle von „Spruch“, d. h. zur Verfluchung der bössartigen Umtriebe.<sup>38)</sup> Dort war somit die profane, nämlich die polemische Bedeutung dieser Zeilen allein gegenwärtig und die religiöse noch abwesend; in der Endfassung sind beide Bedeutungsschichten im zweiten Teil des Textes durchgehend miteinander verflochten.

Aber dürfen wir den religiösen Aspekt in diesem Teil des Gedichts vorbehaltlos als solchen verstehen? Das heile Wort „heilbringend“ wird im Zeilenschnitt gebrochen, „heil“ isoliert und in der Stellung am Versende von Celan gezielt hervorgehoben. Indem er ihn zerlegt, überschreitet er den zunächst in der religiösen Bedeutung gebrauchten Ausdruck und fordert den Leser auf, die Mehrdeutigkeit des Wortes „heil“ zu bedenken: „heil“ heißt auch „ganz, unzerstört“: „heilen“ gehört in dieses Bedeutungsfeld: eine Krankheit, eine Wunde heilen. Beide Ausdrücke weisen auf

<sup>34)</sup> BARBARA WIEDEMANN, Warum rauscht der Brunnen? Überlegungen zur Selbstreferenz in einem Gedicht von Paul Celan, in: Celan-Jahrbuch 6 (1995), S. 107f.

<sup>35)</sup> Im gleichen Sinn wie „Krüppelfinger“ benutzt Celan „Klaue“, ein Ausdruck für verlogene Schreibende: „vom Schwarzahgel, der | auch dort fiel, in Witebesk, | – und sie, die ihn säten, sie | schreiben ihn weg | mit mimetischer Panzerfaustklaue! –“ (›Hüttenfenster, GW I 278). Es ist eine sarkastische Anspielung auf die, wie Celan es sieht, Pseudo-Konversion der nazi-gläubigen ehemaligen Kriegsteilnehmer unter den zeitgenössischen deutschen Schriftstellern – und auf Johannes Bobrowski im Besonderen. Dazu auch „klauensigniertes Gesinnungslametta“ (GW II 409).

<sup>36)</sup> KLUGE, Etymologisches Wörterbuch (zit. Anm. 17), S. 691.

<sup>37)</sup> SCHÖNE, Dichtung als verborgene Theologie (zit. Anm. 7), S. 37f.

<sup>38)</sup> CELAN, Die Niemandsrose (zit. Anm. 10), S. 64.

einen Verletzten und seine Hoffnung auf Heilung hin und evozieren damit die Verleumdungsaffäre. Dass schließlich auch der Nazigruß mitgemeint sein könnte, scheint mir nicht unwahrscheinlich, u. a. wenn man Celans im Folgenden angeführte Erklärung von der Mehrdeutigkeit seiner Sprache, der Begriffsüberschneidung und dem möglichen Umschlagen ins Gegenteilige (s. u.) ernst nehmen will.

Ein so sprachempfindlicher, auf Sprache seismographisch reagierender Dichter wie Celan, der von der Shoah gezeichnet ist, hat diese Facette des Wortes „heil“ nicht einfach vergessen können. In seiner Verbindung mit Hitler zeigt es die Perversion seiner ursprünglichen Bedeutung, es trägt das Stigma der Nazizeit und der Judenverfolgung, ein Aspekt, der nach Ansicht Celans als wiedererwachender Antisemitismus eng mit der Verleumdungskampagne gegen ihn, den Juden, verbunden ist. Gerade diese Lesart des Wortes „heil“ weist voraus auf das Ende des Gedichts.

Und was meine angeblichen Verschlüsselungen anlangt, ich würde eher sagen: Mehrdeutigkeit ohne Maske, so entspricht sie exakt meinem Gefühl für Begriffsüberschneidung, Überlappung der Bezüge. Sie kennen doch auch die Erscheinung der Interferenz, Einwirkung zusammentreffender kohärenter Wellen aufeinander. Sie wissen Bescheid über das dialektische Übergehen und Umschlagen – die Wandlung ins Benachbarte, ins Nächstfolgende, ja oft ins Gegenteilige. Dem entspricht meine (nur an gewissen Wendepunkten, Dreh-Achsen, auftretende) Mehrdeutigkeit. [...] Ich trachte sprachlich wenigstens Ausschnitte aus der Spektral-Analyse der Dinge wiederzugeben, sie gleichzeitig in mehreren Aspekten und Durchdringungen mit anderen Dingen zu zeigen: mit nachbarlichen, nächstfolgenden, gegenteiligen. Weil ich leider außerstande bin, die Dinge allseitig zu zeigen.<sup>39)</sup>

Die gelegentliche Gleichzeitigkeit mehrerer Bedeutungsschichten im selben Ausdruck entspricht Celans Stilwillen. Im vorliegenden Text ist der Aspekt des Jüdischen integrierender Bestandteil der Verleumdungskampagne insofern, als er nach Celans Ansicht mitgemeint war im Angriff gegen ihn und nun auch zu seiner Verteidigung herbeigerufen wird. Einen authentisch religiösen Bezug sehe ich hier nicht. Celan hat sich auch nie als gläubiger Jude bekannt. Dagegen grenzt eine religiöse Dimension für ihn an seine Existenz als Dichter. Ein „priesterlicher Gestus“ fiel schon auf in den Eingangsworten „ihm | tat ich mein Wort auf“. Seine Zeugnenschaft wird zunehmend, und besonders nach 1960, von einer großen, mystisch zu nennenden inneren Bewegung getragen, sie wird eine Sendung. Einen Angriff auf ihn, den Zeugen, als Plagiatsvorwurf oder auch Kritik, empfindet er über die persönliche Verletzung hinaus als eine neonazistisch orchestrierte Verharmlosung der Shoah, gegen die er mit äußerster Kraft ankämpfen muss.

Wie kunstvoll die Komposition dieses Gedichts mit der Celan'schen „Vielstelligkeit des Ausdrucks“ ist, zeigt ein weiteres Stilmittel: Der „religiöse“ Aspekt reicht bis ins Magische, mit dem inkantatorischen, akzenttragenden, dreifach wiederholten „ei“ in den Verben „beschneide“, „schreib“, „spreize“ (zusätzlich noch in „heil- |

<sup>39)</sup> HUGO HUPPERT, *Sinnen und Trachten, Anmerkungen zur Poetologie*, Halle 1973, S. 32. Später nochmals gedruckt unter dem Titel: „Spirituell“. Ein Gespräch mit Paul Celan, in: Paul Celan, hrsg. von WERNER HAMACHER und WINFRIED MENNINGHAUS, Frankfurt/M., 1988, S. 319–324.

bringend“), der den Bitten etwas Beschwörendes gibt. Auch klingt damit nochmals der Anfang des Gedichts an mit dem thematisch in der Schlüsselstellung stehenden EINEM (gefolgt von „eines | Abends“). Vor allem aber stellt EINEM eine Referenz dar: „Einer [...]“, so begann die Verteidigungsschrift für den Dichter durch seine Freunde in einem Presseartikel mit dem Titel ›Entgegnung‹ vom September 1960: „Einer seit sieben Jahren systematisch betriebenen Hetze entgegentretend [...]“, beginnt dieser Artikel.<sup>40)</sup> Das Schweigen Celans gegenüber der Plagiatsanschuldigung hatte unter den ihm Wohlgesinnten Erstaunen und Befremden hervorgerufen. Er erklärt es in einem Brief von Ende Juli 1960 an seinen Freund und ehemaligen Mentor in Bukarest, Alfred Margul Sperber:

Was mich betrifft, so werde ich dieser augenfälligen Infamie nicht auch noch die Gefälligkeit erweisen, auf sie einzugehen: mit dem – jüdischen oder arischen – Goebbels-Nachwuchs spreche ich nicht.

Barbara Wiedemann kommentiert diese Briefstelle:

Aber dieses Schweigen ist nur der eine Aspekt von Celans Reaktion. Denn er spricht ja, wenn er sich auch nicht auf die Ebene der Pressekampagne begibt, er spricht im Gedicht.<sup>41)</sup>

Es stellt sich nun die Frage, ob die beiden Bedeutungsschichten auch in den Schlussversen des Gedichts weiterbestehen.

.....  
Wirf auch die Abendtür zu, Rabbi.

.....  
Reiß die Morgentür auf, Ra- —

Eine Leerzeile, gliedernd, und eine gepunktete Zeile, die vielleicht den Handlungsablauf signalisiert,<sup>42)</sup> trennen diese vierte Bitte vom Vorhergehenden. Mit ihr schließt sich der Kreis, denn man kann die Abendtür als die Tür deuten, vor der Einer „eines Abends“ stand und die ihm aufgetan wurde als der Zugang zum „Wort“ des Ich. Mit diesem Vers endeten auch zwei Vorstufen. Im Verb „wirf“ („stoß“ stand in einer Vorstufe), einer heftigen, gewaltsamen Bewegung, spiegelt sich wieder die zornige Emphase, die das ganze Gedicht durchzieht. Es ist jetzt die vehemente, definitive Absage des Ich an Vertrauen und Offensein, die die Eingangsverse beschrieben. Dass es Rabbi Löw ist, der diese Handlung stellvertretend für das Ich vollzieht, symbolisiert neben seinem Aspekt als Verteidiger der Verleumdeten den Schutzbereich des Jüdischen für den Sprechenden, wie vorher die Evokation jüdischer Riten. Bei „Abend“ denkt man an das hinter einem Liegende, das Vergangene – bei „Morgen“ an das Kommende: Nach einer Leerzeile und einer weiteren gepunkteten, die wiederum das Geschehen evozieren mag, kommt die letzte Bitte an Rabbi Löw:

Reiß die Morgentür auf, Ra- —

<sup>40)</sup> Entgegnung (zit. Anm. 23).

<sup>41)</sup> WIEDEMANN, Warum rauscht der Brunnen? (zit. Anm. 34), S. 112.

<sup>42)</sup> SCHÖNE, Dichtung als verborgene Theologie (zit. Anm. 7), S. 38.

Dieser letzte Vers mit dem abbrechenden „Rabbi“ stellt den Leser vor die Frage, welches Ereignis das sprechende Ich plötzlich verstummen lässt. Es muss ein überwältigendes Erlebnis sein, ein namenloser Schrecken. Mehrere Interpreten sehen darin den Augenblick eines mystischen Erlebnisses, die Vision eines göttlichen Lichts, da es der heilige Rabbi Löw ist, der die Morgentür aufreißt. Albrecht Schöne fasst die bisherigen, nicht überzeugenden Erklärungsversuche zusammen.<sup>43)</sup> Er selbst deutet diese Stelle im Sinne seiner These als „verborgene Theologie“:

[...] seine Theologie ist tiefer verborgen. Wohl sind die darauf gerichteten Züge aufgehoben (aufbewahrt) in Celans Gedicht. Zugleich jedoch sind sie durch die abstrahierende Art ihrer Verbergung in der Weise aufgehoben (zurückgenommen) worden, dass sie über sich hinausweisen. Ohne die Unsäglichkeit anzutasten, um die es hier geht, könnte man wohl gerade noch sagen, dass der wortlose Strich am Ende dieser dunklen Verse die Aura des Messianischen aufscheinen lässt.<sup>44)</sup>

Dieser spekulativen Deutung stelle ich eine völlig entgegengesetzte, aber auf dem konkreten Text beruhende gegenüber:

„ra“ heißt auf Hebräisch „das Böse“<sup>45)</sup>

Was das Ich in diesem Augenblick sieht, was es entsetzt verstummen lässt, ist eine Schreckensvision der Zukunft: eine erneute Judenverfolgung unter einem wiederauflebenden Neonazismus in Deutschland. Viele Briefstellen und Verse ab 1960 bestätigen solche Vorstellungen Celans, die schließlich zu krankhafter Verfolgungsangst führten. Hier sei nur auf die Briefe Celans an Nelly Sachs verwiesen, wo der Dichter am 20. Februar 1960 von den „Verlogenen“ spricht, die gegen ihn schreiben und ihr die bittere Frage stellt: „Was steht uns Juden noch bevor?“ Etwas später, nachdem Nelly Sachs einen Nervenzusammenbruch erlitten hat, schreibt er ihr am 28. Juli 1960, auf ihren gemeinsamen Geisteszustand anspielend, von „dem Böse[n], das Dich heimsucht – auch mich heimsucht“.<sup>46)</sup> Das „Böse“ steht hier wohl für die Angstneurose vor erneuten nationalsozialistischen Umtrieben, unter der die Überlebenden der Shoah Nelly Sachs und Paul Celan litten.

Ich möchte annehmen, dass Celan die Bedeutung des hebräischen „ra“ durch seine Beschäftigung mit der jüdischen Mystik und vielleicht schon durch seinen Hebräischunterricht als Kind kannte. Natürlich kann man bei einem nicht jüdischen – auch kultivierten – Leser diese Kenntnis nicht voraussetzen, so wenig wie die des priesterlichen Segens in der Synagoge mit unverkrüppelten Händen übrigens! Dietlind Meinecke erwähnt jedoch aus ihren Gesprächen mit Paul Celan: Allerdings rechnete er merkwürdigerweise fast immer mit einer Kenntnis der jüdischen oder chassidischen Religionsgeschichte beim Leser.<sup>47)</sup>

<sup>43)</sup> Ebenda, S. 41.

<sup>44)</sup> Ebenda, S. 43.

<sup>45)</sup> In: WILHELM GESENIUS, Hebräisches und Aramäisches Handwörterbuch über das Alte Testament, 17. Aufl., Berlin 1962; und in: Theologisches Handwörterbuch zum Alten Testament, Bd. 2, hrsg. von ERNST JENNI, München 1976, Spalte 794–803.

<sup>46)</sup> Zit. nach JAMES K. LYON, Judentum, Antisemitismus, Verfolgungswahn. Celans ‚Krise‘ 1960–1962, in: Celan-Jahrbuch 3 (1989), Deutsch von HEIKE BEHL, S. 187f.

<sup>47)</sup> DIETLIND MEINECKE, Über Paul Celan, Frankfurt/M. 1970, S. 20.

Die beiden Bedeutungsschichten, die auf Sprache bezogene (die den biographisch-polemischen Aspekt einschließt), sowie die religiöse, d. h. die Evokation jüdischer Riten, die miteinander verbunden dem zweiten Gedichtteil in dieser Deutung zugrunde gelegt wurden, kommen auch am Ende in der letzten Silbe zusammen: „Ra“ heißt „das Böse“ und ist zugleich der Anfang von „Rabbi“. Es ist ein pessimistischer Schlussvers. Die Hoffnung auf Hilfe durch die jüdische Religion und Tradition und auf Wandlung des Einen (und damit wohl der ihm Gleichgesinnten) erfüllt sich nicht.

Die Textgenese zeigt, dass der für das Verständnis des Gedichts zentrale letzte Vers erst in der von Celan auf den 20. September 1961 datierten Fassung erscheint. (Er steht dort noch in der Form „Stoß die Morgentür auf, Ra ...“). Im Jahr 1961 war an diesem Tag das große jüdische Fest Jom Kippur, das Versöhnungsfest.<sup>48)</sup> Ein solches Datum, dessen Bedeutung Celan selbstverständlich bewusst war, steht hier unter der Zukunftsvision des Bösen als ein Zeichen, dass keine Versöhnung zu erhoffen sei. Es ist ein letztes, ein endgültiges Wort, mit dem dieses Gedicht schließt. Celan spricht hier „in eigener Sache“, das Ich des Sprechers ist das des Dichters.

Wieweit hat die bisherige Forschung den biographischen und polemischen Aspekt des Gedichts erkannt? Der zweifelnd und bloß am Rande geäußerte Verdacht, in diesen Versen spiele die so genannte Plagiatsaffäre eine Rolle, taucht nur in wenigen Texten auf und wird nicht generell auf die Deutung des ganzen Gedichts bezogen. Neben einer Bemerkung Jean Bollaks in einer kurzen Fußnote, die er aber nicht in seine Interpretation des Gedichts integriert,<sup>49)</sup> ist eine Antwort darauf von Otto Pöggeler zu erwähnen, der, ebenfalls in einer Fußnote, diesen Gedanken nur streift und gleich beiseite schiebt. Auch er geht ihm bei seiner Textanalyse nicht nach:

Vielleicht darf man daran erinnern, dass Celan dieses Gedicht auf den 23. Mai 1961 datierte – auf die Zeit der schärfsten Hetzjagd im Rahmen der sog. Goll-Affäre. Doch weist das Gedicht im ganzen und vor allem mit seinem Schluss über diese Niederungen des ephemeren Literaturbetriebs weit hinaus – nämlich zur Gewissheit, durch die Treue des Gedenkens dem Leben einen neuen Weg zu weisen.<sup>50)</sup>

Auch Schöne bezieht sich auf die persönliche Situation Celans in der Zeit der Konzeption dieses Gedichts und führt dazu den ersten Entwurf an mit der Klage „Que sont mes amis devenus?“ („Was ist aus meinen Freunden geworden?“).

<sup>48)</sup> FELSTINER, Paul Celan (zit. Anm. 6), S. 239.

<sup>49)</sup> BOLLACK, Paul Celan (zit. Anm. 12), S. 128: „Le commentaire de ce poème est sans doute le lieu où rappeler que Paul Celan se sentait une fibre satirique et burlesque, qui perce dans plus d'un poème, mais qu'il se voyait déployer en prose. Au moment où il se sentait le plus abandonné et incompris en Allemagne, au début des années 60, il lui est arrivé de me dire qu'il fallait prendre garde, et que, si on le ‚provoquait‘, il pourrait donner libre cours à sa verve dans des effusions qui éclipseraient les prouesses les plus caustiques d'un Günther Grass.“

<sup>50)</sup> OTTO PÖGgeler, Symbol und Allegorie, in: PAUL CELAN, ›Atemwende‹, Materialien, hrsg. von GERHARD BUHR und ROLAND REUSS, Würzburg 1991, S. 360. Pöggeler setzt für die Endfassung das Datum einer Vorstufe.

Offenbar hat es in Celans Lebensgeschichte einen Vorfall gegeben, auf den sich seine Klageverse ursprünglich bezogen. Auf dem Hintergrund der „Complainte“ Rutebeufs deutet der Wortlaut der Entwurfsfassung eine Verletzung an, die ebendarin bestanden haben könnte, dass sich einer der „verlorenen Freunde“ (tatsächlich oder vermeintlich) mit dem im kotigen Stiefel des Kriegsknechts geborenen Kielkropf „brüderlich“ gemein gemacht hatte. Man weiß, dass sich Celan während der Jahre, in die die Entstehung dieses Gedichts fällt, mit dem wahnhaft maßlosen Argwohn quälte, er werde aus antisemitischen Beweggründen selbst von denen angegriffen, verleumdet und verfolgt, die ihm früher nahe standen (denen er wohl einmal sein Wort „aufgetan“ hatte), ja dass er sich verlassen und verraten fühlte von allen, die ihm – etwa bei der öffentlichen Abwehr der damals von Claire Goll erhobenen Plagiatsvorwürfe – nicht bedingungslos zur Seite standen.

Die französisch gehaltene Eingangsfrage des Entwurfs nach den verlorenen Freunden, die darauf zurückdeutet, ist in der endgültigen Fassung getilgt. Die Endfrage des Entwurfs aber: „Dieser – | kommt er | wieder?“ ist aufgehoben in den drei Forderungen des Sprechenden an den Rabbi Löw, die Diesem gelten. So wurde die biographische Spur gelöscht, wurden die Verse zugleich ausgeweitet und abgedunkelt.<sup>51)</sup>

Aus Schönes Darstellung der Goll-Affäre für die Textgenese geht hervor, dass er sie nur für bedingt relevant für das Verständnis des Gedichts hält, oder wenn, dann für dessen Vorstufe („offenbar“ „ursprünglich“ „bestanden haben könnte“). Für die Endfassung weist er sie von der Hand. Seine „Exegese“ von „Einem der vor der Tür stand“ als Beispiel für „Dichtung als verborgene Theologie“ führt zu der Deutung der beiden letzten Zeilen in diesem Sinne:

Und diese beiden Schlusszeilen übersteigen den lebensgeschichtlichen Anstoß, den der Entwurf des Gedichts vermuten läßt, so weit, daß sie dessen Auslöschung geradezu erzwingen<sup>52)</sup>.

Ich bin im Gegenteil der Ansicht, dass die Plagiatsaffäre, mit allem, was sie existenziell für Paul Celan als Dichter und Juden bedeutete, den Gehalt dieses Gedichts ausmacht, und dass sie keineswegs im endgültigen Text „gelöscht“ oder „abgedunkelt“ wurde, sondern kunstvoll umschrieben in der Vielstelligkeit des Ausdrucks in allen Einzelheiten gegenwärtig ist – von den Vorstufen bis zur Endfassung – und folgerichtig im dramatischen Schlussvers gipfelt.<sup>53)</sup>

Barbara Wiedemann sieht natürlich im Motto zur Vorstufe den Bezug zur Verleumdungsaffäre und stellt in ihrem Kommentar<sup>54)</sup> gleich zu Anfang die Frage, welcher der Freunde mit der Gestalt des Einen gemeint sei. Ihre Ausführungen, es handle sich um Rolf Schroers, überzeugen nicht und lassen sich aus dem Text nicht ableiten:

<sup>51)</sup> SCHÖNE, Dichtung als verborgene Theologie (zit. Anm. 7), S. 35.

<sup>52)</sup> Ebenda, S. 39.

<sup>53)</sup> „Glauben Sie mir, – jedes Wort ist mit direktem Wirklichkeitsbezug geschrieben. Aber nein, das wollen und wollen sie nicht verstehen.“ Zit. nach ARNO REINFRANK, Schmerzlicher Abschied von Paul Celan, in: die horen 16/83 (1971), S. 73, der von einem Gespräch mit Celan berichtet.

<sup>54)</sup> WIEDEMANN (Hrsg.), Paul Celan – Die Goll-Affäre (zit. Anm. 1), S. 761f.

Das Gedicht scheint in seiner 1. Strophe u. a. die Skepsis einem Menschen gegenüber zu formulieren, der, obwohl ‚Bruder‘, obwohl viele Male gastlich aufgenommen, auch weiterhin die Nähe derjenigen sucht, die nur menschenähnlich [...] sind und der menschlichen Sprache in Paul Celans Definition daher nicht mächtig.

„...viele Male gastlich aufgenommen“ bezieht sich wahrscheinlich auf Rolf Schroers, steht aber nicht im Gedicht; es ist eine weitgehende Extrapolation der Vorstufe mit ihrer Hoffnung auf Wiederkehr des Einen. Der unmittelbar darauf folgende Kommentar Barbara Wiedemanns zur zweiten Strophe besteht nur aus dem folgenden Satz:

Daß der Sprecher des Gedichts seine Hoffnung auf Lebendigkeit im Zusammenhang mit dem Wort gerade in eine jüdische Legende und mit dem Terminus der Beschneidung faßt, zeigt auch, daß die Negativcharakterisierung im ersten Teil als Beschreibung alter und neuer Antisemiten zu verstehen ist.

Mit Recht hebt Barbara Wiedemann den Aspekt des Jüdischen in den Termini der zweiten Strophe hervor; der Versuch allerdings, die Golemlegende für das Verständnis dieses Gedichts heranzuziehen, müsste bei einer genaueren Interpretation scheitern. Aus ihrer Kenntnis der Notizen und Briefe Celans weiß die Herausgeberin der „Dokumentation“, dass die Angst vor einem erneuten Antisemitismus in Celans Vorstellung eng mit der Verleumdungskampagne verbunden war. Dieser knappe Kommentar Barbara Wiedemanns hebt die Bezüge des Gedichts zur Goll-Affäre hervor, stellt aber natürlich keine Interpretation dar und soll es auch nicht.

Einen wesentlichen Beitrag zum Verständnis dieser Verse leistet Barbara Wiedemann jedoch an anderer Stelle, wo sie, eine teilweise Übersetzung der „Complainte“ von Rutebeuf durch Celan kommentierend, nochmals fragt, wer mit den Freunden gemeint sein könnte, und neben Schroers nun Klaus Demus, einen langjährigen Freund Celans, nennt.<sup>55)</sup> Sie verweist dazu auf Briefe der beiden aus der gleichen Zeit wie der Entwurf des Gedichts.<sup>56)</sup> Nur sie – mit ihrer umfassenden Kenntnis des für andere schwer überschaubaren Materials zur Goll-Affäre – konnte sehen, dass hier eine wahrscheinliche Zielperson erscheint, von der Celan enttäuscht war. Für die Richtigkeit ihrer Annahme möchte ich noch weitere Argumente anführen. Der Inhalt des Briefes von Celan an Klaus Demus kreist um den gleichen Problemkomplex wie das Gedicht. Es sind Vorwürfe wegen des Freundes unzulänglicher, ja falscher und für Celan beleidigender Darstellung der Verleumdungsaffäre. Dieser nicht abgeschickte Brief Celans ist auf den 28. Mai 1961 datiert, also nur wenige Tage nach den beiden Vorstufen des Gedichts vom 20. und 23. Mai 1961. Vor allem aber: er enthält nicht nur sachliche sondern sogar wörtliche Übereinstimmungen mit dem Gedicht, von denen ich zwei besonders nennen möchte:<sup>57)</sup> „[...] warum hast du sie

<sup>55)</sup> Ebenda, S. 810: Mit den „Freunden“ wäre hier sicher, außer an Rolf Schroers, auch an Klaus Demus zu denken, dessen Brief an Kasack vom 20. Mai 1961 (Dok. 229), wie aus dem Antwortbrief vom 28. Mai 1961 (Dok. 188) deutlich wird, Paul Celan tief gekränkt hatte, gerade weil der Wiener Freund Zeuge seiner Begegnung mit Yvan und Claire Goll war.

<sup>56)</sup> Ebenda, S. 536f.

<sup>57)</sup> Die Hervorhebungen in den folgenden Zitaten sind von mir.

dann nicht in die ‚*Entgegnung*‘ aufgenommen?“ „Entgegnung“ verweist auf Demus als den Mitverfasser dieser Verteidigungsschrift. Deren erstes Wort „*Einer ... entgegen tretend*“ steht im Gedicht als Referenz auf diese Schrift, wie bereits erwähnt (Anm. 23 und 40), und zwar ebenfalls als Auftakt: „*Einer ...*“ in der Vorstufe, dann gezielt auf den ehemaligen Freund abgewandelt: „*Einem ...*“ – „(Und: *Mein Wort* ist mein Wort, es hat schon allein deshalb respektiert zu werden)“. „*Mein Wort*“ bedeutet hier Celans eigene Darstellung der Affäre. Damit fällt ein Licht auf den Vers „ihm | tat ich *mein Wort* auf“, der neben der wahren Dichtung des Ich, und existentiell mit ihr verbunden, auch die Versicherung enthält, es handle sich dabei um kein Plagiat. Das „Wort“ des abtrünnigen Einen muss dagegen beschnitten, rigoros zensiert werden.

Weitere inhaltliche und wörtliche Übereinstimmungen zwischen beiden Texten<sup>58)</sup> bestärken die Annahme, dass sie parallel zueinander niedergeschrieben wurden. Celans Brief, der den Adressaten und die Vorgänge beim Namen nennt, blieb liegen, während Celans Gedicht als versiegelte Flaschenpost auf den Weg zu seinen Lesern geschickt wurde. In Form der verschlüsselten Verse konnte der Dichter seinem Freund wie seinen Lesern kompromisslos und in aller Schärfe zeigen, wie er die Affäre sah und verstanden wissen wollte. Es ist seine Entgegnung. Dass er das Gedicht in die ›Niemandrose‹ aufgenommen hat, beweist die Bedeutung, die dieser Text für ihn hatte. In ungewöhnlicher Form, artistisch mit der Sprache und ihren Masken spielend, umkreist er ein zentrales Thema dieser Jahre.

---

<sup>58)</sup> „Die Fälschungen der G-Ausgaben sind nachweisbar.“ „Solange nicht gesagt wird, *wer hier am Werk ist und wer hier in den Kot gezogen wird*, ist nichts getan. Aber dazu müßten ein paar Leute, denen ich die Ehre erwiesen habe, sie zu *meinen Freunden zu zählen*, sich Gedanken machen – über sich selbst vor allem.“ „Denn wenn jemand schreibt, anno 48 sei der Band ‚*Traumkraut*‘ erschienen [...] so ist das Schwindel ... und hat beim Namen genannt zu werden.“ „Wenn man eine auf so infamen Schriften wie ›*Baubudenpoet*‹ [...] aufgebaute Bezichtigungen [sic] pseudo-philologisch ‚nachvollzieht‘, so zeigt man sehr deutlich, wer man ist.“ „Die Döhl-,Untersuchung‘ ist *Hitlerei* [...]“.