

GRENZGÄNGE „IM SCHATTEN DES WUNDENMALS“

Paul Celan in Colmar, 25. März 1970

Von Lydia Koelle (Bonn)

This paper focuses on Paul Celan's visit, shortly before his death, to the Isenheim Altarpiece in Colmar in March 1970, where he spent a long time in front of the Crucifixion. Along with the biographical context (Hölderlin Celebration, Stuttgart), I explore how the Colmar experience is related to Celan's poem ›Tenebrae‹. The article follows Celan's interest in the Passion motif in his poems and readings and reveals him to be a Jewish counterpart in Wolfgang Iihm's composition ›DEUS PASSUS‹ (1999/2000).

Im Mittelpunkt dieses Beitrags steht Paul Celans Besuch des Isenheimer Altars in Colmar, wo er im März 1970, wenige Wochen vor seinem Tod, lange vor dem Kreuzigungsbild verweilte. Neben dem biographischen Kontext (Hölderlin-Feier, Stuttgart) gehe ich der Frage nach, wie die Colmar-Erfahrung mit Celans Gedicht ›Tenebrae‹ in Beziehung steht. Die Studie folgt Celans Interesse an dem Passions-Motiv in seinen Gedichten und Lektüren und zeigt ihn als jüdischen Counterpart in Wolfgang Iihms Komposition ›DEUS PASSUS‹ (1999/2000).

In Paris, wo ich auch oft traurig war, traurig und bekümmert, ging ich in eine Kirche. Meist war es Notre-Dame. Da geschieht es nun, daß man zwar nicht von seiner Bangnis erlöst wird, nein, im Gegenteil, es ist so, daß man eine größere Bangnis fühlt, eine geläuterte Angst, die ein Größerer als wir trägt. Dann ist es, als müßte man Jenem eine Last von den Schultern nehmen oder aus den Händen, oder ein Stück Trauer aus seinem Blick oder die Schwerfälligkeit seines fliegenden Atems. Und Jener sind ja wir alle .. Es ist fast wie aus Eigensinn, wenn wir ihm helfen.

Paul Antschel, Dez. 1938¹⁾

I.

„Lebensschrift“

Seine ›Anmerkungen zur Stigmatisierung des Privaten in der Celan-Forschung²⁾ stellt Werner Wögerbauer unter ein Motto, das er Celans Nachlass-Prosa entnimmt: „Repräsentanz, welcher Art immer, kann ich mir nicht arrogieren; ich bin Jude und bin ein Autor deutscher Sprache./ Aber Erfahrung und, von

weither, Schicksal führen hier, zusammen mit Verantwortungsbedürfnis und Solidarität, die Feder.“³⁾)

Paul Celan selbst bestimmt hier die beiden unbestreitbaren, unhintergehbaren Koordinaten seines Lebens: seine Existenz als Jude und deutschsprachiger Autor. Wie Kette und Schuss sind aber historische und biographische Erfahrung, Geisteshaltung und gesellschaftliche Interaktion in diese Koordinaten eingewebt. Zusammenwirkend bilden sie die „Textur“ seiner Gedichte. Jedoch nicht in einem Verfahren bloßer Addition von biographischen Voraussetzungen, Schicksalsverbundenheit, Zitaten, historischen und persönlich-privaten Momenten und Ereignissen. Das wäre trotz vielfältiger Konstellationen „Dichtung netto“. „Brutto“ kennzeichnete demgegenüber die jenseits eines Bescheidwissens über die Bezüge und Quellen des Gedichts aufzufindende und zu interpretierende poetisch-poetologische Singularität von Celans Dichtung, seine Autonomie und Eigengesetzlichkeit, seine innovative und kreative Kraft – seine *qualitas* und *auctoritas*.

Wenn es legitim ist, nicht nur seine Dichtung, sondern auch Celans Biographie als „Lebensschrift“⁴⁾ zu lesen – insbesondere, da Celan die Forderung erhob, „daß man seinem Gedicht nachleben muß, wenn es wahr bleiben soll“⁵⁾, ist auch diese biographische Studie über Celans letzte Reise und die Einordnung in sein Leben und Werk Interpretation seiner „Lebensschrift“. Eine Interpretation umso mehr, wo sie sich neben Daten und Quellen auf die Erinnerungen anderer bezieht. Auch hier geriet meine Darstellung und Deutung

1) Paul Antschel an Gustav Chomed, Tours, 7. Dezember 1938, in: PAUL CELAN, „etwas ganz und gar Persönliches“. Briefe 1934–1970, hrsg. von BARBARA WIEDEMANN, Berlin 2019 (= Briefe), S. 10–13, hier: S. 12.

2) WERNER WÖGERBAUER, Anmerkungen zur Stigmatisierung des Privaten in der Celan-Forschung, in: Geschichte der Germanistik 51/52 (2017), S. 5–14. Die Diskussion nahm mit Peter Szondi's ›Celan-Studien‹ (Frankfurt/M. 1972) ihren Anfang. Vgl. außerdem WINFRIED MENNINGHAUS, Wissen oder Nicht-Wissen. Überlegungen zum Problem des Zitats bei Paul Celan und in der Celan-Philologie, in: CHAIM SHOHAM und BERND WITTE (Hrsgg.), Datum und Zitat bei Paul Celan. Akten des Internationalen Paul Celan-Colloquiums Haifa 1986, Bern 1987, S. 1–96. Die Publikation vieler Korrespondenzen, insbesondere des Ehebriefwechsels, und die kommentierten Werkausgaben haben das biographische Wissen über Celan ungemein vermehrt. Vgl. ANDREI CORBEA-HOISIE, Schmuggelware. Zur ›biografischen‹ Wende in der Celan-Forschung, in: ANDREI CORBEA-HOISIE, GEORGE GUTU und MARTIN A. HAINZ (Hrsgg.), Stundenwechsel. Neue Perspektiven zu Alfred Margul-Sperber, Rose Ausländer, Paul Celan, Immanuel Weissglas, Konstanz und Bukarest 2002, S. 143–164.

3) In: PAUL CELAN, „Mikrolithen sinds, Steinchen“. Die Prosa aus dem Nachlaß, hrsg. von BARBARA WIEDEMANN und BERTRAND BADIOU, Frankfurt/M. 2005 (= PN), S. 121; Nr. 209.

4) PAUL CELAN, Der Meridian. Endfassung – Entwürfe – Materialien, hrsg. von BERNHARD BÖSCHENSTEIN und HEINO SCHMULL, Frankfurt/M. 1999 (= TCA/M), S. 113; Nr. 305.

5) Ebenda, S. 118; Nr. 340.

der Ereignisse in Colmar 1970 und ihrer Hintergründe zu *Tiefenbohrungen* im „Gramgeröll und -geschiebe“⁶⁾.

Mit dem Besuch des im Unterlindenmuseum in Colmar ausgestellten Isenheimer Altars aus dem 15. Jahrhundert reihte Celan sich ein in die Schar der Kranken, Bedürftigen, Pilger, Suchenden und Künstler, die seit fünfhundert Jahren sich selbst und ihre Zeit vor diesen Wandelaltar getragen haben.

Das ›Westermann Monatsmagazin‹ von Dezember 1968 brachte acht Farbtafeln des Isenheimer Altars von Matthias Grünewald und nennt ihn in seinem Inhaltsüberblick: „Dieser Altar, der in Europa als der Inbegriff des ‚Deutschen‘ gilt [...]“. Folgerichtig beginnt der Artikel von Hans Keller, damaliger Direktor des Kölner Wallraf-Richartz-Museums, mit dem Satz: „Immer neu dringt das mächtigste Tafelbild der deutschen Malerei auf uns ein.“ Und seine Kunstbeschreibung endet wie mit einer Reprise: „Das ist das Altarwerk von Isenheim, Vermächtnis des mächtigsten Tafelmalers der Deutschen.“⁷⁾

Es ist die Macht der Kunst, auf die zweimal verwiesen wird, und doch bleibt im Ohr „deutsche Mächtigkeit“: Matthias Grünewald ist ein „Meister aus Deutschland“ – nur in der Bildunterschrift wird darauf verwiesen, dass dieser „deutsche Altar“ nun im Unterlindenmuseum in „Kolmar“ ausgestellt ist. Auf Seite 73 des Magazins – unter einem Artikel über Skifahren (›Wedeln erst im nächsten Winter‹) und garniert mit bunten Bildern von Schneelandschaft, Gebirgswelt und Wintersport – wird, von Paul Celan unautorisiert, sein Gedicht ›Heimkehr‹⁸⁾ abgedruckt, das beginnt: „Schneefall, dichter und dichter, / taubenfarben, wie gestern, / Schneefall, als schiefst du auch jetzt noch.“ Diese gedankenlose Konstellation durch die Redaktion des Heftes, Celans Gedicht über den Todesort seiner Eltern am Ende eines Beitrags über Wintersport abzudrucken, als wäre das Wort „Schneefall“ dafür Grund genug, zeigt die Wahrnehmung Celans in der Öffentlichkeit im Jahr 1968 – trotz Bremer Literaturpreis 1958 und Georg-Büchner-Preis 1960.⁹⁾

⁶⁾ Aus Celans Gedicht ›Wo?, in: PAUL CELAN, Die Gedichte. Neue kommentierte Gesamtausgabe, hrsg. und kommentiert von BARBARA WIEDEMANN, Berlin 2018 (= NKG), S. 206. Vgl. meinen Kommentar zum Schocken-Celan-Konvolut als solcherart „Tiefenbohrungen“, in: LYDIA KOELLE, „... meine Gedichte implizieren mein Judentum.“ Das Schocken-Celan-Konvolut (1958–1970): Paul Celans jüdisches Bekenntnis nach seiner Israel-Reise im Herbst 1969, in: Celan-Jahrbuch 11 (2020), hrsg. von HANS-MICHAEL SPEIER, Würzburg 2020, S. 327–388; bes.: S. 340f.

⁷⁾ HORST KELLER, Grünewalds Isenheimer Altar, in: Westermanns Monatshefte, Monatsmagazin Dezember 1968, S. 22–32.

⁸⁾ NKG (zit. Anm. 6), S. 98.

⁹⁾ Ich danke Christine Frank für den Hinweis auf das Westermann Dezember-Monatsmagazin 1968 während der internationalen Paul Celan-Konferenz an der Rice University in Houston, Texas, im Februar 2020.

In der Karwoche 1970, wenige Wochen vor seinem Tod, stand Paul Celan vor dem Kreuzigungsbild des Isenheimer Altars in Colmar – wie kam es dazu?

II.

„Im Reich der mittleren Dämonen“: Paul Celan in Stuttgart, Tübingen und Freiburg

Es ist ein *Hölderlin-Jahr*: Paul Celan reist nach Stuttgart, um am 21. März 1970 im Rahmen von Veranstaltungen, Vorträgen und Feierlichkeiten der Hölderlin-Gesellschaft – man feiert den 200. Geburtstag des Dichters – neun Gedichte zu lesen, die wenig später im Band ›Lichtzwang‹ erscheinen sollten. Einen Tag später nimmt Celan am Exkursionsprogramm teil und besucht zusammen mit André du Bouchet und Bernhard Böschenstein den Hölderlin-Turm in Tübingen.¹⁰⁾ Paul Celan schickt Ilana Shmueli von dort eine Ansichtskarte mit den Türmen von Hölderlins letztem Lebensort und der Stiftskirche im Hintergrund, darauf nur das eine Wort „Stehend“ und sein Namenskürzel „P.“¹¹⁾ „Am letzten Abend in Stuttgart wollte er du Bouchet und mich nicht in die Matthäuspension begleiten“¹²⁾, berichtet Bernhard Böschenstein, ohne Celans Weigerung zu erklären oder zu kommentieren.

¹⁰⁾ Vgl. AXEL GELLHAUS, ROLF BÜCHER, SABRIA FILALI, PETER GOSSENS, UTE HARBUSCH, THOMAS HECK, CHRISTINE IVANOVIC, ANDREAS LOHR und BARBARA WIEDEMANN unter Mitarbeit von PETRA PLÄTTNER, „Fremde Nähe“. Celan als Übersetzer. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs. Ausstellung und Katalog (= Marbacher Kataloge 50; hrsg. von ULRICH OTT und FRIEDRICH PFÄFFLIN), 2. durchgeseh. Aufl., Marbach a. Neckar 1997, hier: S. 551–552; WOLFGANG EMMERICH, Nahe Fremde. Paul Celan und die Deutschen, Göttingen 2020, hier: S. 304 und S. 317–318. Die Stuttgarter Hölderlin-Feierlichkeiten sind auch Anlass zur Begegnung von Intellektuellen aus Geisteswissenschaft, Kulturpolitik und Literatur. Böschenstein schreibt über das Zusammentreffen von Celan, Hans Mayer und Martin Walser beim Mittags-Empfang in Stuttgart: BERNHARD BÖSCHENSTEIN, Gespräche und Gänge mit Paul Celan, in: GIUSEPPE BEVILACQUA und BERNHARD BÖSCHENSTEIN, Paul Celan. Zwei Reden, Marbach a. Neckar 1990, S. 7–17. Weitere Erinnerungen an Celan 1970 in Stuttgart in: HANS MAYER, Erinnerung an Paul Celan, in: DERS., Der Repräsentant und der Märtyrer. Konstellationen der Literatur, Frankfurt/M. 1971, S. 168–188; CLEMENS PODEWILS, Namen. Ein Vermächtnis Paul Celans, in: Ensemble 2 (1971) S. 67–71; GERHARD NEUMANN, Selbstversuch, Freiburg/Br. 2018. Zusammenfassungen in: BARBARA WIEDEMANN, „Ein Faible für Tübingen“. Paul Celan in Württemberg – Deutschland und Paul Celan, Tübingen 2013, S. 229–238; HANS-PETER KUNISCH, Todtnauberg. Die Geschichte von Paul Celan, Martin Heidegger und ihrer unmöglichen Begegnung, München 2020, S. 277–281.

¹¹⁾ PAUL CELAN – ILANA SHMUELI, Briefwechsel, hrsg. von ILANA SHMUELI und THOMAS SPARR, Frankfurt/M. 2004 (= PC/ISH), S. 125. Abbildung der Ansichtskarte (Vorder- und Rückseite), in: WIEDEMANN, „Ein Faible für Tübingen“ (zit. Anm. 10), S. 245.

¹²⁾ BÖSCHENSTEIN, Gespräche und Gänge (zit. Anm. 10), S. 17.

Celan las in Stuttgart am 21. März 1970 aus seinem bald erscheinenden Band ›Lichtzwang‹ vermutlich in dieser Reihenfolge die Gedichte ›In die Nacht gegangen‹, ›Wir lagen‹, ›Tretminen‹, ›Wie du‹, ›Lauter‹, ›Die lehmigen Opfergüsse‹, ›Wetterfähige Hand‹ und ›Unter der Flut‹.¹³⁾ „Auf dieser letzten Reise seines Lebens“, so Wolfgang Emmerich, machte Celan „verstärkt Erfahrungen der Unachtsamkeit und Gleichgültigkeit gegenüber seiner Dichtung. [...] Daß es gerade Hölderlin-Gelehrte waren, die seinen Gedichten mit Ignoranz begegneten, mußte ihn tief kränken.“¹⁴⁾

Am 27. März schreibt Paul Celan aus Freiburg an den Freund Franz Wurm – es wird sein letzter Brief an ihn sein:

Die Lesung wurde totgeschwiegen oder als „unverständlich“ abgetan. / Gestern, bei Prof. Baumann, Lesung im kleinen Kreise. Heidegger war da, die Tochter Ludwig von Fickers, zwei Assistenten von Prof. Baumann, der eine von ihnen, er stammt aus Brünn [Gerhard Neumann], hatte schon vorher meine Gedichte ins „Absolut-Metaphorische“ verrückt. [...] / Ich habe hier, auch hier, manche Erfahrung gewonnen, manchen Einblick.¹⁵⁾

Emmerich vermutet, dass ihn vor allem die Festrede Martin Walsers verstört habe, der über Hölderlin und dessen Krankheit sprach: Hölderlin

¹³⁾ Vgl. PAUL CELAN, Gedichte, in: Hölderlin-Jahrbuch 16 (1969/70). Im Auftrag der Hölderlin-Gesellschaft hrsg. von BERNHARD BÖSCHENSTEIN und ALFRED KELLETAT, Tübingen 1972, S. 93–97; online abrufbar unter: <https://www.hoelderlin-gesellschaft.de/resources/ecics_40.pdf> [10.05.2023]. Dort sind auch alle Vorträge und Ansprachen der Veranstaltungen zum Hölderlin-Jubiläum abgedruckt sowie eine Zusammenfassung der Feierlichkeiten, Lesungen und Exkursionen der Hölderlin-Gesellschaft und ihrer Festgäste (S. 359–370). Vgl. auch das Foto von Paul Celan bei seiner Lesung in Stuttgart am 21. März 1970, das Agnes Handwerk von ihm aufnahm, in: WIEDEMANN, „Ein Faible für Tübingen“, (zit. Anm. 10), S. 235. Jackson, der 1970 bei Celans Lesung in Stuttgart zugegen war, erwähnt, dass Celan auch das Gedicht ›Mit der Aschenkelle‹ gelesen habe: JOHN E. JACKSON, Du Bouchet et Celan à Stuttgart, mars 1970, in: DERS., Méridiens de l'histoire: Bonnefoy, du Bouchet, Celan, Genf 2020, S. 43–61, hier: S. 56–57.

¹⁴⁾ WOLFGANG EMMERICH, Paul Celan, Reinbek bei Hamburg 1999, S. 163–164. Die Feierstunde zu Ehren Hölderlins war im Silchersaal der Stuttgarter Liederhalle. Vgl. GELLHAUS et al., „Fremde Nähe“ (zit. Anm. 10), S. 552. Nach dem Programmheft der Veranstaltung hätte Celan um 17 Uhr seine Gedichte gelesen und danach André du Bouchet einen Vortrag über seine Hölderlin-Übersetzungen ins Französische gehalten. Auf Wunsch von Celan wird die Reihenfolge – offensichtlich erst vor Ort – umgedreht. Celan liest nach du Bouchet. Vgl. GELLHAUS et al., „Fremde Nähe“ (zit. Anm. 10), S. 551f. Dort auch Auszüge aus Zeitungsberichten über die Hölderlin-Feier und Celans Lesung. Ausführlicher zu Hölderlin, du Bouchet und Celan: Stuttgarter Zeitung vom 23. März 1970.

¹⁵⁾ Paul Celan an Franz Wurm, Paris, 27.3.1970: Briefe (zit. Anm. 1), S. 889. Celan bezieht sich auf: GERHARD NEUMANN, Die absolute Metapher: Ein Abgrenzungsversuch Stéphane Mallarmés und Paul Celans, in: Poetica, Heft 1/2 (1970) S. 188–225. Vgl. NEUMANN, Selbstversuch (zit. Anm. 10); HELMUT BÖTTIGER, Die offene Wunde. In seinem nachgelassenen „Selbstversuch“ verarbeitet der Literaturwissenschaftler Gerhard Neumann eine Kränkung, die ihm der Dichter Paul Celan zufügte, in: Süddeutsche Zeitung, 10. Dezember 2018.

konnte nichts davon halten, aus einem brunnentiefen und ebenso festen Ich zu schöpfen. Er hatte keins. Doch, er hatte eins, aber nur soweit, als es ihm von außen versichert wurde. Er mußte sich in andern erfahren. Das muß jeder. Das Individuum ist eine glänzende europäische Sackgasse.¹⁶⁾

Walser bezieht sich damit auf einen Satz aus Wilhelm Michels Hölderlin-Biographie (1940): „Manchmal wird dieser Genius dunkel und versinkt in den bitteren Brunnen seines Herzens.“¹⁷⁾ Dieses Buch fand man bekanntlich aufgeschlagen nach Celans Tod auf seinem Schreibtisch, genau dort, bei den genannten Zeilen und von ihm unterstrichen.

„Im Reich der mittleren Dämonen“ notierte Paul Celan zweimal in ein kleines Heft, das er in Freiburg im März 1970 mit sich führte und in dem er die Eindrücke seines letzten, einwöchigen Aufenthalts beim Germanistik-Professor Gerhart Baumann festhielt; „das Reich der mittleren Dämonen“ bzw. „im Reich der mittleren Dämonen“¹⁸⁾ zitiert abgewandelt den Titel einer Abhandlung von Ernst Niekisch. Das Buch ›Das Reich der niederen Dämonen‹, geschrieben 1935/36, konnte erst 1953 im Rowohlt-Verlag erscheinen, weil es 1937 von der Gestapo beschlagnahmt worden war. Der Autor hatte darin die politischen und theoretischen Voraussetzungen des Faschismus aus sozialistischer Perspektive analysiert und „unter anderem eine scharfe Kritik an Heideggers Existenzphilosophie“¹⁹⁾ geübt, wobei seine eigenen Theorien „durchaus rassistische Elemente enthielten“²⁰⁾. Arno Barnert, Chiara Caradonna und Annika Stello vermuten in ihrem Gemeinschaftsbeitrag über Celan in Freiburg, dass Baumann und Celan über Niekischs harsche Heidegger-Kritik diskutiert haben könnten:

Nimmt man die mehrdeutige Aufzeichnung Celans ernst, so muss für ihn Freiburg, das er auf Einladung Gerhart Baumanns seit 1967 mehrfach besuchte, ein zentraler Ort der Auseinandersetzung mit dem „Reich der mittleren Dämonen“ gewesen sein. Dort konnte die Begegnung mit einer Geistes- und Gelehrtenwelt der bundesdeutschen Nachkriegszeit

¹⁶⁾ MARTIN WALSER, Hölderlin zu entsprechen, in: Hölderlin-Jahrbuch 16 (1969/70), (zit. Anm. 13), S. 1–18; Erstdruck in: Die Zeit, 27. März 1970.

¹⁷⁾ WILHELM MICHEL, Das Leben Friedrich Hölderlins, 2. Aufl., Frankfurt/M. 1967, S. 464.

¹⁸⁾ Faksimile der Einträge in Celans Notizbuch in: ARNO BARNERT, CHIARA CARADONNA und ANNIKA STELLO, „Im Reich der mittleren Dämonen.“ Paul Celan in Freiburg und sein Briefwechsel mit Gerhart Baumann, in: Text. Kritische Beiträge, Heft 15, Frankfurt/M. 2016, S. 15–115, hier: S. 92–93.

¹⁹⁾ Ebenda, S. 15.

²⁰⁾ Ebenda. Paul Celan kannte vermutlich den Namen von Ernst Niekisch durch seine lebenslange Auseinandersetzung mit Gustav Landauer. Vgl. LYDIA KOELLE, Ein geistiges Konstituens seiner Existenz. Paul Celan in der Spur Gustav Landauers, in: KERSTIN SCHOOR, JEVGENIA VOLOSHCHUK und BORYS BIGUN (Hrsgg.), Blondzhende Stern. Jüdische Schriftstellerinnen und Schriftsteller aus der Ukraine als Grenzgänger zwischen Ost und West, Göttingen 2020, S. 99–128. Niekisch, Landauer und auch Margarete Susman waren an der Münchner Räterepublik 1919 beteiligt.

stattfinden, die politisch weder links noch rechts, weder sozialistisch noch nationalistisch war, sondern sich in einem füsamen Mittelmaß aufhielt, das aber deswegen nicht die dämonischen Züge der jüngsten Vergangenheit verloren hatte.²¹⁾

Barnert, Caradonna und Stello interpretieren die „mittleren Dämonen“ in Celans Notizbuch im Vergleich zu Niekischs Ausdruck „niedere Dämonen“ dahingehend, dass Celan damit gegen die fehlende eindeutige Abkehr der Freiburger Gelehrtenwelt von der nationalsozialistischen Gesinnung und damit gegen deren Unentschlossenheit polemisierte. Aber ist das Adjektiv „mittlere“ nicht auch anders aufzufassen, vielleicht im Sinne von „Mittelmäßigkeit“²²⁾ derer, die sich zur geistigen Elite zählen und – im hartnäckigen Beschweigen ihrer eigenen NS-Vergangenheit – die Verdrängung von Schuld und Verantwortung nicht nur internalisierten, sondern gerade so deren Ver-mittler wurden?²³⁾

Sind diese beiden Notate der Subtext, auf dem auch Celans Colmar-Erlebnis stattfand? Er notierte in seinem Kalender unter dem 25. März 1970: „Isenheim“²⁴⁾.

²¹⁾ BARNERT et al., „Im Reich der mittleren Dämonen“ (zit. Anm. 18), S. 15–16.

²²⁾ Vgl. HERMANN GLASER, Drittes Reich: Geschichten von niederen Dämonen. Kritisches zu Biographien über Reinhard Heydrich und Martin Bormann, in: *Die Zeit*, 17. Februar 1978; online abrufbar unter: <<https://www.zeit.de/1978/08/geschichten-von-niederen-daemonen>> [10.05.2023]: „Solche ‚Genialität der Mittelmäßigkeit‘, analog zu sehen zur ‚Banalität des Bösen‘, wurde zum Schicksal eines Volkes, das sich Schritt um Schritt von der Humanität hatte abbringen lassen; vor allem die ‚Agenturen der Gesellschaft‘ – früher nannte man sie die ‚Spitzen und Stützen der Gesellschaft‘ – hatten in einem jahrzehntelangen Selbsterstörungsprozeß ihre kulturelle Identität und moralische Integrität verloren. Helmut Heiber hat diesen, für das Verständnis des Dritten Reiches so wichtigen Zusammenfall des ‚Volksempfindens‘ mit der Herrschaftsbegründung des NS-Führertums auf diese Weise gedeutet: ‚Es waren keine Dämonen, die da wild sich abmühten und auch tatsächlich nach oben geschwemmt wurden, sondern fast ganz reguläre Mitbürger. Nicht im Anders-als-die-Anderen lag der Kniff, sondern ganz im Gegenteil: im Genau-so-wie-die-Anderen [...]. Nicht nur Männer können Geschichte machen, sondern auch kleine Strolche. Und in der Regel wird dann der Effekt noch weit größer sein, da das Gespür solcher Menschen die Vielfalt unbefriedigter Massenwünsche und -sehnsüchte zu geschichtemachender Dynamik in Gang zu setzen versteht. Um große Wellen schlagen zu lassen, bedarf es nur eines Steins.““ Und auch Glaser endet seine Besprechung mit Niekisch: „Mit jedem Detail, das Jochen von Lang mit Gründlichkeit und Fleiß aus dem Leben und Umfeld dieses zur Macht gelangten ‚Untertans‘ zusammengetragen und zu einem spannenden Bericht zusammengefügt hat, wird verifiziert, was Ernst Niekisch einst, zugegebenermaßen emphatisch, aus der unmittelbaren Erfahrung des Zeitgenossen heraus so formulierte: ‚Der Polizeiaгент, der Falschspieler, der Lügner, der Defraudant, der Hochstapler, der Geldschrankknacker, der schwere Junge, der Ordensschwindler, der Abenteurer, der Quacksalber, der Sektierer, der kitschige Gemütsathlet, der Schmierenschauspieler, der Schwätzer und Folterknecht, der Bauchaufschlitzer – das ist die Personage des Dritten Reiches.‘ Und waren es Dämonen, so waren es ‚niedere Dämonen.‘“

²³⁾ Vgl. BARNERT et al., „Im Reich der mittleren Dämonen“ (zit. Anm. 18), S. 22 „Alles Mittlere – alle Ansätze der Vermittlung – versteht Celan als dämonisch, wenn sie sich gegenüber einem Phänomen wie dem Antisemitismus nicht eindeutig abgrenzen.“

²⁴⁾ Ebenda, S. 74. Zur literarischen Umsetzung von Celans Erlebnissen in Stuttgart und Colmar 1970 vgl. LYDIA KOELLE, Celan. Ein Monolog (Ausschnitte), in: *Dichtungsring. Zeitschrift für Literatur* 40 (2021) Heft 60: Zwiegespräch. Anthologie zum 7. Bonner Literaturpreis, S. 43–46.

III.

25. März 1970: „Isenheim“

Schon mit seinem Brief vom 24. November 1969 lockt Baumann Celan mit der Ankündigung seelenberuhigender Kunstgenüsse und Literaturlandschaften, und damit einer Aussicht auf ihre therapeutische Wirkung, nach Freiburg und das Umland:

Colmar – Grünewald liegt ebenso nahe wie Holbein – Basel, das Oberschwaben Hölderlins versendet seine Reflexe, das Meersburg der Droste. Hier bedarf es vorläufig nur eines Schritts und man gewinnt den Raum der Stille; die beständige Abwehr gegenüber dem Zudringlichen und Taktlosen, zehrt noch nicht die Kräfte aus.²⁵⁾

Paul Celan ist da gerade von seiner Reise nach Israel zurückgekehrt, die mit großen Hoffnungen begann und in einem Fiasko endete.²⁶⁾ Er versucht erfolglos heimisch zu werden in seiner neuen, großen und leeren Wohnung in Paris, Verkehrslärm umtost in der Rue Tournefort.

Nur durch Gerhart Baumann als seinem Begleiter wissen wir von Celan in Colmar. Der Kontext, in dem er 1986 in seinen »Erinnerungen an Paul Celan« von diesem gemeinsamen Besuch berichtet, sind Kunst-Gespräche mit Celan über Rembrandt, Chardin, Giorgione, Cézanne, Caravaggio und Goya:

Dabei, wie auch gegenüber zeitgenössischen Versuchen, wies sich Celan als ein aufmerksamer Besucher von Museen aus, in vielen europäischen Galerien war er heimisch, und der Umgang mit Bildern wirkte aufschlußreich; nicht weniger eindrucksvoll war die Auswahl, welche er bei Bildern zu treffen pflegte. Werken der Plastik wie auch Bauwerken widmete er nicht geringere Aufmerksamkeit. Er wußte dem Reizvollen wie dem Abgründigen, dem Hinreißenden wie dem Verhaltenen gleichermaßen gerecht zu werden, und er vermochte oft im einen das andere zu entdecken.²⁷⁾

So sei es „in vieler Hinsicht [...] naheliegend“²⁸⁾ gewesen, dass Baumann am 25. März 1970, einem Mittwoch der Karwoche, mit dem Juden Celan nach

²⁵⁾ BARNERT et al., „Im Reich der mittleren Dämonen“ (zit. Anm. 18), S. 74.

²⁶⁾ Vgl. LYDIA KOELLE, „Wo soll ich jetzt hin mit diesem Dort?“ Paul Celans erste und einzige Israel-Reise im Herbst 1969 begann voller Hoffnung und endete in einem Fiasko, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 21. 10. 2019. Die erste und ausführliche Dokumentation von Celans Israel-Aufenthalt in: LYDIA KOELLE, Paul Celans pneumatisches Judentum. Gott-Rede und menschliche Existenz nach der Shoah (1997), 2. Aufl., Mainz 1998, S. 232–268.

²⁷⁾ GERHART BAUMANN, Erinnerungen an Paul Celan, Frankfurt/M. 1986, S. 47. Exemplarisch soll an dieser Stelle auf Celans starkes Interesse an der Kunst Rembrandts hingewiesen werden. Rembrandts Selbstbildnis von 1665 im Kölner Wallraf-Richartz-Museum besuchte Celan oft und er identifizierte sich sogar mit ihm, so dass er Ilana Shmueli statt des erbetenen Porträtfotos eine Kunstkarte von Rembrandts Selbstbildnis schenkte. Vgl. Celans Rembrandt-Gedicht »Einkanter«, in: NKG (zit. Anm. 6), S. 505, sowie: PC/ISh (zit. Anm. 11), S. 234; BARBARA WIEDEMANN, Zwischen Pestkreuz und Bocklemünd. Paul Celan in Köln, in: Celan-Jahrbuch 9 (2003–2005), hrsg. von HANS-MICHAEL SPEIER, Heidelberg 2007, S. 103–126; bes. S. 117–120.

²⁸⁾ Ebenda, S. 47.

Colmar fährt, um im Unterlindenmuseum den Isenheimer Altar von Matthias Grünewald zu sehen.

Baumann schildert diesen Ausflug atmosphärisch dicht:

diese Begegnung erfolgte an dem Mittwoch der Karwoche, einem verhangenen Frühlingstag, der alles in ein gleichförmiges Grau eingeschlagen hatte, Gebäude, Gewächse, Gewässer. Eine mäßige Zahl von Besuchern nur erging sich im Kreuzgang und im Kirchenschiff des ehemaligen Dominikanerinnenklosters. An den Skulpturen gingen wir vorüber, ebenso an den Tafeln von Martin Schongauer. Celan wandte seine Aufmerksamkeit ausschließlich der „Kreuzigung“ zu. Die Gegenwart des Entsetzlichen ließ ihn nicht los, die unerhörten Spannungen zwischen Inbrunst und Verwesung, der Glaube an den geschändeten Gott. Wir verharrten schweigend, nur eine abgerissene Bemerkung galt jener Anordnung, die den Heiligen Sebastian und Antonius ihre ursprünglichen Plätze wieder zugewiesen hatte, ein knapper Hinweis auf die Gestaltung der Landschaft. Nach geraumer Zeit verließen wir den Raum der Stille, in dem sich bestürzend die Macht der Ohnmacht offenbart. Schweren Schritts strebte Celan dem Kreuzgang zu, der Widerstand der schmerzlichen Stille war unerträglich geworden. „Es ist genug!“, äußerte er halblaut aber entschieden; die Stimme kam wie von weit her, aus jener Ferne des Grauenhaften, die ihm beständig nahe blieb.²⁹⁾

Ich gebe hier die Bildbeschreibung der Kreuzigung aus den ‚Westermann Monatsheften‘ von 1968 durch Horst Keller wieder:

An dem nach rechts aus der Mitte gerückten schief stehenden Kreuzestamm hängt der gewaltige Heiland, das Erbärme-Bild: Schinden und Demütigung und die Not eines qualvollen Todes stehen vor dem Andächtigen. Über zwei Meter ragt der Körper des toten Christus auf. Auf den gekrümmten, roh gehauenen Querbalken sind die ausgerenkten Arme gespannt. Der Körper ist ein einziges Wundmal, das Gestrüpp der Dornenkrone neigt sich wie ein umsinkendes Storchennest über das Antlitz. Das Auseinandergezerrte wird auch an den Füßen sichtbar, die auf dem Nagel stecken, schauerlich anzusehen. Das ist der Erfüller, auf den des Täufers übergroßer Finger weist. Das ist das Mysterium von Golgotha.³⁰⁾

„Die Kreuzigungsszene des Isenheimer Altars zählt zu den erschütterndsten Bildern der Passion, die je geschaffen wurden“³¹⁾ – denn: Matthias Grünewald malte „mit einer äußerst krassen, realistischen und zugleich farbsymbolischen

²⁹⁾ Ebenda, S. 47–48.

³⁰⁾ KELLER, Grünewalds Isenheimer Altar (zit. Anm. 7), S. 31. Vgl. auch: PANTXIKA BÉGUERIE-DE PAEPE und PHILIPPE LORENTZ (Hrsgg.), Grünewald und der Isenheimer Altar. Ein Meisterwerk im Blick, Colmar 2007; ANDREAS PRATER, Der Isenheimer Altar. Eine Einführung in seine Bildwelt und deren Interpretation, in: WERNER FRICK und GÜNTER SCHNITZLER (Hrsgg.), Der Isenheimer Altar. Werk und Wirkung, Freiburg/Br. 2019, S. 9–40; ASTRID REUTER, Zur expressiven Bildsprache Grünewalds am Beispiel des Gekreuzigten, in: STAATLICHE KUNSTHALLE KARLSRUHE (Hrsg.), Grünewald und seine Zeit, München und Berlin 2007, S. 78–86.

³¹⁾ MARTIN BLÄTTNER, Kein Bildnis Gottes mehr. Wie christliche Kunst war und wie sie verging, in: Lutherische Monatshefte 31 (1992), S. 130–132, hier: S. 131.

Ausdruckskunst die menschliche Natur Christi im Augenblick der größten Gottferne auf Golgatha als einen durch und durch physischen Körper – als eine völlig erniedrigte und zerstörte Kreatur.“³²⁾

Baumanns Schilderung ist kein nüchterner Bericht eines Museumsbesuchs, er ist schon in Wortwahl und Interpretation geprägt von dem, was danach kam:

Celan lud uns in eine kleine Caféstube ein, unweit des Museums. Im Dunstkreis der Gäste suchten wir nach einer ruhigen Ecke. Dort entspann sich behutsam eine nachdenkliche Betrachtung: Grünewald, die Mystik, die gestaltenden Versuche der Zeitgenossen, Lebensepochen, Landschaften wurden aufgerufen, das Elsaß und die Bukowina begegneten sich in wechselseitigem Erinnern. Die Kreuzigung Grünewalds und der Leidensweg der Eltern und Gefährten, – sie kamen sich entgegen. [...] Zwischen den einzelnen Sätzen in diesem Gespräch bildeten sich nachdenkliche, erschütternde Pausen. Die Spannkraft wie die Spannungen Celans wurden erkennbar im Zugleich von Erregung und Erstarrung, von Verdüsterung und Gelassenheit. Der Einsatz zu einer neuen Überlegung wirkte wie ein Trompetenstoß, unvermittelt nahm er dann die Stimme zurück, um eindringlich verhalten seinen Gedankengang fortzusetzen.³³⁾

Auch das weitere Unterwegssein an diesem Mittwochnachmittag der Karwoche bleibt verdüstert und wie zeitenthoben unter dem Eindruck der ›Kreuzigung‹ in Colmar. „Erstarrung“ und „Erregung“ spiegeln sich in Dörfern, die wie verlassen liegen, in einigen Krähenschwärmen, die über die Ebene ziehen. Mehr als fünfzehn Jahre gehen Baumanns Erinnerungen zurück, aber in Details präzise: „Wie ausgebleicht lagen die Felder und Gehölze vor uns.“³⁴⁾ Das Ziel ist die Besichtigung eines weiteren bedeutenden christlichen Kunstwerks: die frühere Abteikirche von Ottmarsheim im Elsass³⁵⁾, die 1020 bis 1030 nach dem Vorbild der Aachener Pfalzkapelle Karls des Großen (heute Teil des Aachener Domes) als ein kuppelüberwölbtes Oktagon errichtet wurde. Die Besucher erleben den „strenge[n], unangreifbare[n]“³⁶⁾ Sakralbau

wie eine Insel aus anderer Zeit, selbstgewiß alles Laute und Aufdringliche abweisend, – Leben, das völlig in dem behauenen Stein aufgegangen. Winterliche Kälte umfing uns beim Betreten des Raumes, der von eisgrauem Licht erfüllt war. Das unerhörte Drama Grünewalds hatte uns gefangen genommen, ausweglos[.]³⁷⁾

³²⁾ Ebenda, S. 131.

³³⁾ BAUMANN, Erinnerungen an Paul Celan (zit. Anm. 27), S. 48–49.

³⁴⁾ Ebenda, S. 48.

³⁵⁾ Ebenda.

³⁶⁾ Ebenda, S. 49.

³⁷⁾ Ebenda.

IV.

*Der „Altar des Geistes im Abendland“
zwischen Universalisierung und Verengung*

Von den Ereignissen und Gesprächen in Colmar wissen wir nur aus der Perspektive Baumanns, der detailreich und ausführlich Gefühlsregungen, Atmosphäre und Deutungen vergegenwärtigt. Von Celan selbst wissen wir darüber – nichts. Er berichtet auch nicht davon in seinen Briefen an die beiden ihm in seinen letzten Lebensmonaten nahestehenden Freunde Ilana Shmueli und Franz Wurm. Vielleicht erschien es ihm nicht passend, seinen jüdischen Briefpartnern davon zu berichten, dass er in der Karwoche vor einem Kreuzigungsbild gestanden hatte. Oder es war ihm zu intim, darüber zu schreiben. Andere Künstler, Schriftsteller und Philosophen haben das anders gemacht und von ihren teilweise hochemotionalen Erschütterungen berichtet,³⁸⁾ darunter die von Celan hochgeschätzten jüdischen Gelehrten Franz Rosenzweig und Martin Buber.

Rosenzweig schrieb am 21. Oktober 1906 aus Colmar über den Maler des Isenheimer Altars an seine Eltern: „Er gibt dem Gekreuzigten ein Chaos von Fingern, die in rasendem Schmerz durcheinander schreien – wirklich ich phantasiere nicht: es sind nicht die Farben, nicht die Bewegungen, nicht die Gesichter, es sind diese *Finger des Gekreuzigten*.“³⁹⁾ Und Buber vergleicht in einem Text von 1914 Meister Eckhart, der zwei Jahrhunderte vor Matthias Grünewald „in den Elsässischen Klöstern predigte“⁴⁰⁾, mit diesem:

Diese beiden, Eckhart und Matthias, sind Brüder, und ihre Lehren sind verschwistert. Aber Grünewald lehrt in der Sprache des Farbenwunders, die keiner [sic!] Deutscher vor oder nach ihm geredet hat. Das ist der Altar des Geistes im Abendland, und Kolmar ist groß wie Benares. Aber nur der Pilger, der in dieser Sprache berufen wurde, findet wahren Einlaß.⁴¹⁾

³⁸⁾ Vgl. MATHIAS MAYER, Die Rezeption des Isenheimer Altars zwischen Ethik und Ästhetik. Grünewald-Spuren in der Literatur des 20. Jahrhunderts, in: Zeitschrift für Germanistik NF 27 (2017), S. 528–541; WOLFGANG MINATY, Grünewald im Dialog. 500 Jahre Isenheimer Altar in Kunst, Literatur und Musik, Regensburg 2016.

³⁹⁾ In: FRANZ ROSENZWEIG, Der Mensch und sein Werk. Gesammelte Schriften. Briefe und Tagebücher, 1. Bd. 1900–1918, hrsg. von RACHEL ROSENZWEIG und EDITH ROSENZWEIG-SCHEINMANN unter Mitwirkung von BERNHARD CASPER, The Hague 1979, S. 59–60.

⁴⁰⁾ MARTIN BUBER, ›Die Fahrt. Der Altar [1914; Erstpublikation 1917], in: MARTIN BUBER, Werkausgabe. Bd. 1: Frühe kulturkritische und philosophische Schriften (1891–1924), bearb. und mit einem Vorw. von MARTIN TREML, Gütersloh 2001, S. 249–252, hier: S. 250. Vgl. Celans vermutlich über Gustav Landauer vermitteltes Interesse an der Mystik Meister Eckharts, das in den drei Schlussgedichten (NKG [zit. Anm. 6], S. 308–309) seines Bandes ›Lichtzwang‹ zum Ausdruck kommt. Vgl. KOELLE, Paul Celans pneumatisches Judentum (zit. Anm. 26), S. 168–188 (zum Eckhart-Triptychon).

⁴¹⁾ BUBER, Die Fahrt. Der Altar (zit. Anm. 40), S. 250.

Bemerkenswert ist an dieser Stelle, dass Buber nicht von der Sprache des Deutschen oder des Christlichen spricht, sondern von einer gleichsam universellen „Sprache des Farbenwunders“, die sich dem eröffnet, der sich dieser Farbdramatik ausliefert. Colmar mit dem Isenheimer Altar wird zu einem „heiligen Ort“, den man nicht besichtigen, sondern dem man sich nur in Erwartung von Heiligung oder seelischer Erhebung wie ein Pilger nähern kann – ein existentieller Kontext, denn für Buber ist der gekreuzigte Christus des Isenheimer Altars „mit siechem Marterleib und aufgereckten Fingern der angenagelten Hände vor die nacht [sic!] der Welt gestellt“.⁴²⁾

Doch gerade mit dem Ende des Ersten Weltkriegs erleben Botschaft und Wirkweise des „Altars des Geistes im Abendland“, wie Buber ihn nennt, eine Verengung als Eigentum der Deutschen und damit seine größte Nachwirkung in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts: Der leidende Christus des Isenheimer Altars wurde zum Symbol erhoben für das Leiden der deutschen Nation und gleich einem „Volkskörper“ in die Grenzen des deutschen Reiches einverleibt. Das erklärt auch, warum der Altar im Winter 1917 aus „Sicherheitsgründen“ nach München gebracht wurde, wo er vom 24. November 1918 bis zum 27. September 1919 in der Alten Pinakothek gezeigt wurde. Die Ausstellung war ein überwältigender Erfolg, denn Tausende machten sich in einer Art „Wallfahrt“ zum Sinnbild der deutschen Kriegserfahrung auf, auch Thomas Mann, der am 22. Dezember 1918 in seinem Tagebuch notierte: „Im Ganzen gehören die Bilder zum Stärksten, was mir je vor Augen gekommen.“⁴³⁾ Öffentliche Meinung und Kunstwissenschaft interpretierten den Altar damals als nationales Kunstwerk, das „das deutsche Volk oder Wesen am meisten angeht“, deshalb wurde sein Rücktransport nach Colmar im September 1919 im Zuge der Abtretung von Elsass-Lothringen an Frankreich gleichsam zum visuellen Ausdruck der Verluste durch den Versailler Vertrag, der von der Mehrheit der Deutschen als illegitimes und demütigendes Diktat empfunden wurde.⁴⁴⁾

Im Frühjahr 1927 besuchte Elias Canetti als Zweiundzwanzigjähriger den Isenheimer Altar im Unterlindenmuseum und berichtet davon mehr als fünfzig Jahre später im ersten Band seiner Lebenserinnerungen:

⁴²⁾ Ebenda, S. 250.

⁴³⁾ THOMAS MANN, Tagebücher 1918–1921, hrsg. von PETER DE MENDELSSOHN, Frankfurt/M. 2003, S. 113.

⁴⁴⁾ Vgl. Art. Isenheimer Altar: <https://de.wikipedia.org/wiki/Isenheimer_Altar> [10.05.2023]; außerdem: KATHARINA HEINEMANN, Entdeckung und Vereinnahmung. Zur Grünwald-Rezeption in Deutschland bis 1945, in: BRIGITTE SCHAD und THOMAS RATZKA (Hrsgg.), Grünwald in der Moderne. Die Rezeption Matthias Grünwalds im 20. Jahrhundert, Köln 2003, S. 8–17; ANN STIEGLITZ, The Reproduction of Agony: toward a Reception-history of Grünwald's Isenheim Altar after the First World War, in: Oxford Art Journal 12 (1989), Heft 2, S. 87–103. Stieglitz berichtet, dass spezielle Führungen zum Altarbild für diejenigen

In Colmar stand ich einen ganzen Tag lang vor dem Altar, ich wußte nicht, wann ich gekommen war, und ich wußte nicht, wann ich ging. Als das Museum schloß, wünschte ich mir Unsichtbarkeit, um über Nacht zu bleiben. Ich sah den Leib Christi ohne Wehleidigkeit, der entsetzliche Zustand dieses Leibes erschien mir wahr [...].⁴⁵⁾

Das Kreuzigungsbild ist „wahr“, weil es mit den Erinnerungen der Kriegserfahrungen Canettis übereinstimmt, die er rückblickend mit den noch größeren Gräueltaten der NS-Zeit antizipiert: „eine Erinnerung an das Entsetzen, das die Menschen einander bereiten. Krieg und Gastod waren damals, im Frühjahr 1927, noch nah genug, um die Glaubwürdigkeit dieses Bildes zu bewirken. [...] Alles Entsetzliche, das bevorsteht, ist hier vorweggenommen.“⁴⁶⁾

Vor diesem, seinem ursprünglichen Ort, der Antoniterkirche in Isenheim, entwendeten, „Altar des Geistes im Abendland“ steht Paul Celan und der Blick auf den mit Wunden übersäten Leichnam des Gekreuzigten löst bei ihm, folgt man den Erinnerungen von G. Baumann, die schmerzhafteste Erinnerung an den Verlust der Eltern aus. Sah Celan deren gewaltsamen Tod in der drastischen Darstellung der Kreuzesmarter Jesu gespiegelt? Deutscher Geist im Nationalsozialismus hat diese Verbrechen erdacht, angeordnet und ausgeführt.

V.

›Tenebrae‹ – „Und Jener sind ja wir alle“

Von Celans Verhalten in Colmar und von dem, was ihn dort innerlich bewegte und er seiner Begleitung mitteilte, erfahren wir nur durch die Schilderungen Gerhart Baumanns und aus dessen Perspektive. Ein Gedicht über seine Isenheim-Erfahrung hat Celan nicht verfasst. Jedoch: Er hatte ›Tenebrae⁴⁷⁾ geschrieben, am

arrangiert wurden, die von außerhalb der Stadt kamen: „Und verwundete Soldaten, viele ohne Gliedmaßen, wurden davor gerollt, wo Gottesdienste abgehalten wurden.“ Eine Münchner Zeitung berichtete, wie eine Gruppe eifriger Zuschauer aller Altersgruppen, Geschlechter und Klassen beim letzten Blick auf den Altar reagierte, bevor er wieder ins Elsass abtransportiert wurde: „Die Leute standen und starrten: [...] Der rote Umzugswagen stand unten. Eine elende Realität: wie Sarg und Grab. Der verlorene Krieg. Man kann diesen Gedanken nicht zurückhalten; und es ist weder unobjektiv noch sentimental. Ein Stück Deutschland wird weggeschnitten, der edelste Teil: das Elsass. Deutschland. Grünewald.“ Vgl. STIEGLITZ, *The Reproduction of Agony*, S. 87.

⁴⁵⁾ ELIAS CANETTI, *Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921–1931*, München 1980, S. 258.

⁴⁶⁾ Ebenda, S. 258. Von Colmar aus reiste Canetti nach Wien und suchte sich dort das Zimmer, in dem er, umgeben von Reproduktionen des Isenheimer Altars an den Wänden, seinen Roman ›Die Blendung‹ schrieb: „Mit dem Blick auf Drucke des Isenheimer Altars ist das Ich zum Dichter geworden.“ BERNHARD GREINER, *Akustische Maske und Geborgenheit in der Schrift. Die Sprach-Orientierung der Autobiographie bei Elias Canetti und Walter Benjamin*, in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch 34 N.F.* (1993), S. 305–325, hier: S. 317.

⁴⁷⁾ NKG (zit. Anm. 6), S. 429.

Ostermontag 1957, und dort, dreizehn Jahre zuvor, die Ermordung der Juden im Holocaust mit der Passion des Juden Jesus von Nazareth verbunden – bis hin zu der Deutung: „Es war Blut, es war, / was du vergossen, Herr.“ Wie aber steht Celans seelische Erschütterung vor dem Isenheimer Altar mit seinem Gedicht ›Tenebrae‹ in Beziehung? Das Kreuzigungsbild in Colmar und ›Tenebrae‹ – werden sie eins?

TENEBRAE

Nah sind wir, Herr,
nahe und greifbar.

Gegriffen schon, Herr,
ineinander verkrallt, als wär
der Leib eines jeden von uns
dein Leib, Herr.

Bete, Herr,
bete zu uns,
wir sind nah.

Windschief gingen wir hin,
gingen wir hin, uns zu bücken
nach Mulde und Maar.

Zur Tränke gingen wir, Herr.

Es war Blut, es war,
was du vergossen, Herr.

Es glänzte.

Es warf uns dein Bild in die Augen, Herr.
Augen und Mund stehn so offen und leer, Herr.
Wir haben getrunken, Herr.
Das Blut und das Bild, das im Blut war, Herr.

Bete, Herr.
Wir sind nah.

Worüber Paul Celan 1957 schrieb, wird 1970 in Colmar zu einer existentiellen Erfahrung, die ihn zu einer Selbstbegegnung führt, als wäre er mit ›Tenebrae‹ bereits nach Colmar unterwegs gewesen? So, wie Canetti es formulierte: „Alles Entsetzliche, das bevorsteht, ist hier vorweggenommen.“⁴⁸⁾ Hat Celan sich

⁴⁸⁾ CANETTI, Die Fackel im Ohr (zit. Anm. 45), S. 258.

dieser Ikone der Erniedrigung und des Schmerzes bewusst ausgesetzt; sich vielleicht sogar selbst und sein Gedicht mit der Kreuzigung des Isenheimer Altars konfrontiert?

Die Ermordeten der Shoah werden in ›Tenebrae‹ zu Christi Leidensgenossen, gar engen Schicksalsgefährten, so dass sie den Sterbenden oder Toten sogar auffordern: „Bete, Herr, / bete zu uns, / wir sind nah.“ Und bereits als Achtzehnjähriger hatte der junge Paul in einem Brief an den Czernowitzer Freund Gustav Chomed formuliert: „Und Jener sind ja wir alle .. Es ist fast wie aus Eigensinn, wenn wir ihm helfen.“⁴⁹⁾

Otto Pöggeler berichtet von der Entstehung des Gedichts:

Das (1959 publizierte) Gedicht ›Tenebrae‹, so sagte Celan im April 1957, sei eines seiner liebsten; es sei ihm auf der Straße so gekommen, und er habe es zuhause gleich ganz niedergeschrieben – das widerfahre ihm in der letzten Zeit kaum noch. Er sei selbst nicht gläubig, aber das Gedicht sei wie ein Negro-Spiritual. Um des hieratischen Charakters der lateinischen Sprache willen habe er als Titel nicht das französische ›Leçons de Ténèbres‹ gewählt. Das „Bete zu uns“ solle einfach etwas Sakrilegisches sein, obwohl man das Gedicht nicht für seine eigene Auffassung setzen dürfe. Ich sprach mich gegen solche rebellierende Subjektivismen aus, und einige Tage später, beim Abschied, bemerkte er, er habe den Vers als eine bloße leere Geste fallen lassen.⁵⁰⁾

Celan war bekannt, dass Otto Pöggeler Katholik war, und es scheint fast so, als hätte er die Wirkung seines Gedichts gerade deswegen an Pöggeler austreten wollen. Die Entstehungsstufen von ›Tenebrae‹ zeigen, dass Celan mit sich gerungen hat, ob er das „Bete zu uns“ fallen lassen sollte; in der Endfassung hat er schließlich das „Bete zu uns, Herr / wir sind nah“ der letzten Strophe verkürzt zu: „Bete, Herr. / Wir sind nah.“ Die von Pöggeler mit „rebellierenden Subjektivismen“ verglichene blasphemische Aussage der dritten Strophe hat er dagegen sogar *verstärkt*, indem er „Bete zu uns, Herr, / wir sind nah“ durch eine Wort-Verdopplung und neue Rhythmisierung *intensivierte*: „Bete, Herr, / bete zu uns, / wir sind nah.“ In einem Vorabdruck des Gedichts war die Mittelzeile der dritten Strophe noch getilgt.⁵¹⁾ Pöggeler weist darauf hin, dass Celan eine Bewegung vollziehe und am Schluss auf das Blasphemische verzichten würde.⁵²⁾

⁴⁹⁾ Vgl. das Motto, Nachweis: Anm. 1.

⁵⁰⁾ OTTO PÖGgeler, *Spur des Worts. Zur Lyrik Paul Celans*, Freiburg/München 1986, S. 405–406.

⁵¹⁾ Vgl. PAUL CELAN, ›Sprachgitter‹. Vorstufen, Textgenese, Endfassung (Tübinger Ausgabe). Bearbeitet von HEINO SCHMULL unter Mitarbeit von MICHAEL SCHWARZKOPF, Frankfurt/M. 1996 (= TCA/SG), S. 30–31. Vgl. die Titelvarianten ›Tenebrae‹ bzw. ›Leçons de Ténèbres‹ als eindeutige Hinweise auf die Morgengebete (Matutin und Laudes) in der Karwoche (Kar- oder Finsternette; s. u.). Vgl. auch den Kommentar zu ›Tenebrae‹ in: NKG (zit. Anm. 6), S. 748–750.

⁵²⁾ Vgl. PÖGgeler, *Spur des Worts* (zit. Anm. 50), S. 134.

Wichtig in diesem Zusammenhang ist auch Pöggelers Hinweis, dass Celan in seinen Gedichten nicht nur auf Tradition *anspielen* wollte: diese ganz *einzu-schmelzen* in sein eigenes Dichten, wäre vielmehr das Ziel gewesen.⁵³⁾

Die blasphemisch anmutenden Aussagen seines Gedichts ›Tenebrae‹ hat Celan außerdem in einem Brief an Werner Kraft vom 25. Februar 1958 gegen das Votum „Gott könne nicht beten“ verteidigt mit dem Hinweis auf die letzten Worte des sterbenden Jesus nach dem Matthäus-Evangelium: ob „Eli, Eli, lama sabachtani?“ – „Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?“ – etwa kein Gebet Gottes gewesen wäre.⁵⁴⁾ Und er schrieb Werner Kraft: „Das Wort, das über meinem Gedicht steht – Tenebrae – weist in das Karfreitags-geschehen.“⁵⁵⁾ Celan verteidigt sein Gedicht im Brief an Kraft:

Aber, abgesehen davon: Die Behauptung, Gott könne nicht beten, erscheint mir sehr viel dogmatischer – also gedichtferner – als die ihr entgegengesetzte! Das Gedicht stellt in Frage! / Zu „Mulde und Maar“: nein, das ist keine leere Rhetorik – bedenken Sie doch bitte, was „Maar“ bedeutet!⁵⁶⁾

›Tenebrae‹ ist das im lateinischen Evangelien-Text von Matthäus 27,45 ge-brauchte Wort für die Finsternis im ganzen Lande, die einsetzt „von der sechsten bis zur neunten Stunde“, wo der gekreuzigte Jesus mit den Worten des Psalms 22 zu Gott schreit.⁵⁷⁾ Im Gespräch am 26. Mai 1960 in Zürich

⁵³⁾ Ebenda, S. 406.

⁵⁴⁾ Vgl. Celans Briefzeile: „Zu Ihrer Kritik an ›Tenebrae‹: Sie sagten, Gott könne nicht beten. Wieso denn? Was war z. B. jenes ‚Eli, Eli lama sabachtani?‘“ (Paul Celan an Werner Kraft, Paris, 25. Februar 1958: Briefe [zit. Anm. 1], S. 295–296, hier: S. 296; 1017.)

⁵⁵⁾ Ebenda, S. 296.

⁵⁶⁾ Ebenda. Celans Quelle für das Wort „Maar“ ist nach Wiedemann die ›Geologie‹ von F. LOTZE (Sammlung Göschen 13, Berlin [West] 1955; Bibliothek Paul Celan, Deutsches Literaturarchiv Marbach [= BPC]), dort werden Maare als Reste von Gasvulkanen beschrieben. Dieser Brief wird auch zitiert in: NKG [zit. Anm. 6], S. 748. Vgl. TCA/SG [zit. Anm. 51], S. 30: Auf einem Zettel mit vielfach verschachtelten Notizen schrieb Paul Celan: „Schorf. Die Maare, die Wunden:/ nachtlang standen sie offen, voll/ Wassers. Nachtlang, nicht länger:/ der Widerschein auf den Stirnen.“

⁵⁷⁾ Die einsetzende Dunkelheit im Passionsgeschehen wurde in der katholischen Liturgie des ›Officium tenebrarum‹ der Karwoche durch das Verlöschen der Kerzen eines dreieckigen „Teneberleuchters“ sinnfällig gemacht. Die Lesungen dieser Tage wenden die Klagelieder über die Zerstörung des Tempels in Jerusalem auf das Leiden und Sterben Christi an. In Celans Gedicht ›Benedicta‹ (NKG [zit. Anm. 6], S. 149) steht die Zeile: „Gesegnet: Du, die ihn grüßte,/ den Teneberleucher.“ Nach Pöggeler kannte Paul Celan die Vertonungen der drei ›Leçons de Ténèbres‹ des französischen Barockmeisters François Couperin (1668–1733) aus dem Jahr 1714 (vgl. OTTO PÖGGELER, Lyrik als Sprache unserer Zeit? Paul Celans Gedichtbände, Opladen und Wiesbaden 1998, S. 27) und die Finstermetten der Karfreitagliturgie, die „Celan von seinen französischen Verwandten und Bekannten her nahekam“ (OTTO PÖGGELER, Der Stein hinterm Aug. Studien zu Celans Gedichten, München 2000, S. 46). Für eine Radierung seiner Frau aus dem Jahr 1957 wählte Celan den Titel ›Ténèbres – Tenebrae‹ (vgl. NKG [zit. Anm. 6], S. 749). Vgl. in diesem Zusammenhang Celans Brief vom 23. März 1959 an Rudolf Hirsch, der als Jude zum katholischen Glauben konvertiert war:

mit Nelly Sachs über Gott, von dem Celans Gedicht ›Zürich, Zum Storchen‹⁵⁸⁾ zeugt, war dieses „umröchelte, hadernde Wort“ ihm „sein höchstes“ gewesen. Und es ist die in Zürich lebende, von Celan hochgeschätzte Margarete Susman, die bereits 1946 in ihrem Werk ›Das Buch Hiob und das Schicksal des jüdischen Volkes‹ diese brennende Anfrage an Gottes Liebe und Macht als die „eigentliche Frage Hiobs“ bezeichnete, als „die Frage des um Gott gefolterten Volkes, die Frage des bis zum Grund aufgebrochenen Menschendaseins, die der letzte Schrei des gekreuzigten Christus ist“⁵⁹⁾. Vielleicht kannte Celan auch Adornos Bemerkung: „Das Wort, das am nachdrücklichsten gegen die Göttlichkeit Christi zeugt, ist das gleiche, das am nachdrücklichsten für seine Existenz spricht: ‚Eli, Eli, lema sabachtani‘ erfindet sich nicht.“⁶⁰⁾

In einem zweiten Brief an Werner Kraft vom 2. März 1958, offensichtlich eine Antwort auf dessen briefliche Entgegnung, die seine Vorbehalte gegen ›Tenebrae‹ bekräftigen, macht Celan deutlich:

Mit Ihrem Einwand („Gott kann nicht beten“) stehen Sie letzten Endes in einem Verhältnis zu dem in meinem Gedicht zur Sprache kommenden; denn im Grunde sagt dieses Gedicht

„Ob ich Ihnen *in diesen Tagen* ›Tenebrae‹, das ich auf das diese Zeilen begleitende Blatt schreibe, geben darf? Mais c'était bien une Leçon des Ténèbres *que j'ai reçue* ...“ [„Aber es war in der Tat eine Lektion der Dunkelheit, die ich erhielt ...“]: Briefe (zit. Anm. 1), S. 356–357; 1033. In „*diesen Tagen*“ bezieht sich auf die antisemitische Karikatur eines Studenten, die bei Celans Lesung in Bonn am 17. November 1958 kursierte. Zu dieser Thematik vgl. LYDIA KOELLE, „Une Leçon des Ténèbres“ – eine Lektion der Finsternis. Paul Celans Lesung in Bonn, 17. November 1958: ein antisemitischer Vorfall und seine Folgen, in: Celan-Jahrbuch 12, hrsg. von HANS-MICHAEL SPEIER, Würzburg 2023 [im Erscheinen].

⁵⁸⁾ In: NKG (zit. Anm. 6), S. 130.

⁵⁹⁾ MARGARETE SUSMAN, Das Buch Hiob und das Schicksal des jüdischen Volkes (1946), Frankfurt/M. 1996, S. 154–155. Zu einer ersten persönlichen Begegnung von Celan und Susman in Zürich kam es erst 1963 (vgl. LYDIA KOELLE, „Aufrechte Worte“. Paul Celan – Margarete Susman: eine „Cor-Respondenz“, in: Celan-Jahrbuch 8 (2001/02), hrsg. von HANS-MICHAEL SPEIER, Heidelberg 2003, S. 7–31. Mit Otto Pöggeler sprach Celan bereits 1957 über die Hiobserfahrung und schenkte ihm 1969 bei ihrem letzten ausführlichen Gespräch die Neuauflage von Susmans ›Hiob‹-Buch von 1968 mit einer Einführung des Neutestamentlers Heinrich Schlier. Vgl. PÖGGELER, *Spur des Worts* (zit. Anm. 50), S. 403. THOMAS SPARR wies darauf hin, dass ›Zürich, Zum Storchen‹ Anspielungen an Susmans ›Hiob‹-Buch enthält („Wohl ist diesem Geschehen gegenüber jedes Wort ein Zuwenig und ein Zuviel [...]“: SUSMAN, Das Buch Hiob [zit. Anm. 59], S. 23), in: Kommentar zu Paul Celans ›Die Niemannsrose‹, hrsg. von JÜRGEN LEHMANN unter Mitarb. von CHRISTINE IVANOVIC, Heidelberg 1997, S. 65–69.

⁶⁰⁾ Frankfurter Adorno-Blätter. 8 Bände, hrsg. von ROLF TIEDEMANN, München 1992–2003; Bd. 8. 2003, S. 14. (FAB 8,14). Vgl. auch den Beitrag von WOLFGANG JOHANN, „Das Recht auf Fremdheit“. Invertierte Mythopoetik und mikrophilologische Deutungsspielräume in Paul Celans ›Schibboleth‹, in: WOLFGANG JOHANN/IULIA PATRUT/RETO RÖSSLER (Hrsgg.), Transformationen Europas im 20. und 21. Jahrhundert. Zur Ästhetik und Wissensgeschichte der interkulturellen Moderne, Bielefeld 2019, S. 225–238, hier: S. 226, der sich bei seiner Celan-Interpretation auf das zitierte Adorno-Wort beruft.

[...] nichts anderes als: wir können nicht zu dir beten, also bete du (zu uns). Erst in dieser paradoxen Situation (die das Gedicht zu verdeutlichen sucht) werden Gott und das Beten denkbar [...]“⁶¹⁾

Auch die Evangelien sprechen von „Gebet“, wenn Jesus sich seinem Vater zuwendet. Kannte Celan die „Heilandsklagen“ (Improperien) der römisch-katholischen Karfreitagsliturgie (Missale Romanum, 1970, 258–262) zu Beginn der Kreuzesverehrung? Der Text lehnt sich an das alttestamentliche Buch Micha 6,3–4 an: „Mein Volk, was habe ich dir getan, womit dich beleidigt? Antworte mir! Ich habe dich aus dem Land Ägypten geführt, aus dem Sklavenhaus dich erlöst. Als Führer sandte ich dir Moses, Aaron und Mirjam ...“⁶²⁾ Textgeschichtliche Untersuchungen haben die Improperien auf frühchristliche und jüdische Ursprünge zurückgeführt.⁶³⁾ Die letzten Anrufungen lauten:

Ich habe dir ein Königszepter in die Hand gegeben,
du aber hast mich gekrönt mit einer Krone von Dornen.

Mein Volk, was habe ich dir getan, womit nur habe ich dich betrübt?
Antworte mir.

Ich habe dich erhöht und ausgestattet mit großer Kraft,
du aber erhöhstest mich am Holz des Kreuzes.

Mein Volk, was habe ich dir getan, womit nur habe ich dich betrübt?
Antworte mir.

Ist mit diesen Heilandsklagen an Karfreitag nicht eine antijüdische Polemik mitgegeben? Es kommt darauf an, wen man für den Adressaten der Anrede „mein Volk“ hält: Wird damit das jüdische Volk identifiziert, „dann handelt es sich tatsächlich um eine Klage Christi gegen die Juden, die damit implizit auch für seinen Tod und sein Leiden verantwortlich gemacht würden“. Ist mit „mein Volk“ jedoch „die sich als Gottesvolk verstehende Kirche bzw. die zum Gottesdienst versammelte Gemeinde [genannt], dann geht es um *deren* Undankbarkeit gegen seine Wunder und Wohltaten.“⁶⁴⁾

⁶¹⁾ Aus diesem Brief wird zitiert in: NKG (zit. Anm. 6), S. 748.

⁶²⁾ Vgl. Improperien – Die Heilandsklagen in der Karfreitagsliturgie, in: Katholisches Magazin für Kirche und Kultur, 25. März 2016; online abrufbar unter: <<https://katholisches.info/2016/03/25/improperien-die-heilandsklagen-in-der-karfreitagsliturgie-2/>> [10.05.2023].

⁶³⁾ Vgl. MICHAEL BROCKE, On the Jewish origin of „improperia“; online abrufbar unter: <http://www.steinheim-institut.de/edocs/bpdf/michael_brocke-on_the_jewish_origin_of_the_improperia.pdf> [10.05.2023].

⁶⁴⁾ BENJAMIN LEVEN und MARTIN STUFLESSER, Die Feier des Oster-Triduumms. Ergebnisse einer Befragung 1984 und 2011, in: Ostern feiern: Zwischen normativem Anspruch und lokaler Praxis, hrsg. von BENJAMIN LEVEN und MARTIN STUFLESSER, Regensburg 2013, S. 20–46, hier: S. 34–35. Mit Hinweis auf: MARCEL POORTHUIS, The improperia and Judaism, in:

Für die zweite Alternative spricht der liturgische „Sitz im Leben“: eine ursprünglich am Karfreitag stattfindende Büsserrekonzilisation⁶⁵⁾ und „der konkrete liturgische Kontext der Kreuzesverehrung durch die Gläubigen“⁶⁶⁾. Michael Brocke gibt jedoch zu bedenken:

What cannot be denied, however, is the evidence of their violent anti-Jewish misuse, even if we disregard the history of persecution and pogroms incited regularly in the days before Easter. Which people is Jesus addressing, when he reproaches „his people“, *popule meus*, from the Cross? The ambiguity of the Good Friday *Improperia* will remain.⁶⁷⁾

In Celans ›Tenebrae‹-Gedicht geht es jedoch nicht um Klage oder Anklage wie in den Improperien der katholischen Karfreitagsliturgie, sondern um die Aufforderung an den „Herrn“, das „Wir“ des Gedichts um Hilfe anzurufen. Heilandsklagen und ›Tenebrae‹ – es verbindet sie die in beiden Texten ausgedrückte Bedürftigkeit, ja Ohnmacht Gottes: dass Gott zur Erlösung der Welt und für seine eigene ›Einung‹ menschlichen Wirkens bedarf. Von dieser theologisch-mystischen Idee wird Celan Anfang 1960 in Martin Bubers berühmter Schrift ›Drei Reden über das Judentum‹ lesen: „Das Schicksal Gottes hängt von der Welt ab.“⁶⁸⁾ Die dortigen Lektürespuren, Ausrufezeichen und Fragezeichen am Rand zeigen seine innere Beteiligung und Reaktion zwischen „bemerkens-/bedenkenswert“ und/oder „fragwürdig“.

VI.

›Tenebrae‹ in Wolfgang Rihms Komposition ›Deus Passus‹

Im Jahr 1996 vergab die Stuttgarter Bachakademie an vier Komponisten aus Deutschland, Russland, Argentinien und China den Auftrag, eine der vier Passionsberichte des Neuen Testaments zu vertonen. Diese ›Passion 2000‹ sollte ein Wiederhall der Passionen Bachs und unserer Gegenwart sein. Der deutsche Komponist Wolfgang Rihm (geb. 1952) – von einer Musik-Zeitung als

Questions liturgiques 72 (1991), S. 1–24; MATTHIAS WÜNSCHE, Wechsel der Perspektive. Das Volk Gottes in der Sprache der Karfreitagsliturgie, in: *Bibel und Liturgie* 76 (2003), S. 61–64.

⁶⁵⁾ Vgl. JOHANN DRUMBL, Die Improperien in der lateinischen Liturgie, in: *Archiv für Liturgiewissenschaft* 15 (1973), S. 68–100, hier: S. 94–98.

⁶⁶⁾ LEVEN et al., Die Feier des Oster-Triduum (zit. Anm. 64), S. 35. Vgl. auch IRENE MILDENBERGER, Die Improperien – unbequemes Denkmal oder notwendiges „Denk mal!“?, in: *Ostern feiern*, hrsg. von LEVEN et al. (zit. Anm. 64), S. 130–153.

⁶⁷⁾ BROCKE, On the Jewish origin of „improperia“ (zit. Anm. 63), S. 9.

⁶⁸⁾ MARTIN BUBER, Drei Reden über das Judentum, Frankfurt/M. 1920, S. 87–88 (= BPC); Erwerbsdat.: 30. I. 1960; vgl. KOELLE, Paul Celans pneumatisches Judentum (zit. Anm. 26), S. 86–91.

„agnostischer Nietzscheaner“⁶⁹⁾ bezeichnet – übernahm „die schwierige Aufgabe einer existentiellen Vergegenwärtigung des biblischen Berichts“.⁷⁰⁾ Rihm, für den Religion, wie er in einem Gespräch gesagt haben soll, „Ehrfurcht vor dem Namenlosen“⁷¹⁾ sei, konnte sich eine zeitgenössische Passion nur auf dem Hintergrund der deutschen Geschichte vorstellen: die Passion des Juden Jesus zusammen mit dem Judenmord in Nazideutschland. Diesen Zusammenhang sah Rihm, der bereits als junger Komponist 1973 erste Gedichte Celans vertont hatte, in Celans Gedicht ›Tenebrae‹ auf überzeugende Weise ausgedrückt. So geht Rihm für seine Komposition über die biblische Vorlage des Lukas-Evangeliums hinaus und lässt sie mit Celans Gedicht ›Tenebrae‹ enden.⁷²⁾ Rihms Lukaspassion beginnt mit den eucharistischen Einsetzungsworten aus Lk 22,19–20: „Und er nahm das Brot, dankte und brach's und gab's ihnen und sprach: Das ist mein Leib, der für euch gegeben wird; das tut zu meinem Gedächtnis. Desselbigengleichen auch den Kelch, nach dem Abendmahl und sprach: Das ist der Kelch, das neue Testament in meinem Blut, das für euch vergossen wird.“ Celan nimmt diese Worte in sein ›Tenebrae‹-Gedicht auf: „Es war Blut, es war, / was du vergossen, Herr.“ Wolfgang Rihm äußerte sich zu seiner Komposition:

Ich konnte nicht schließen mit dem Grab. Ein Passionsgeschehen ist heute nicht mehr ein nur religiös abgesichertes, ein in sich geschlossenes, kulturelles Textgeschehen, sondern ein Vorgang, der gerade mich als deutschen Komponisten, der nach dem Krieg geboren ist, in ungeheurer Weise an die eigene Geschichte, in der ich stehe, erinnert.⁷³⁾

⁶⁹⁾ UWE SCHWEIKERT, Stuttgarter Bachakademie vergab Kompositionsaufträge für eine Passion 2000, in: *Neue Musik Zeitung* 49 (2000/10), S. 35.

⁷⁰⁾ Ebenda.

⁷¹⁾ Ebenda.

⁷²⁾ Tatsächlich tat Rihm sich schwer mit seiner Aufgabe: Die Textauswahl stellte für ihn die größte Herausforderung dar. Er brauchte dafür vier Jahre, für die Kompositionsarbeit sechs Monate. Rihm verwendete den Passionsbericht nach Lukas, dessen Text am wenigsten anti-judaistisch sei, und das Lied vom Gottesknecht aus Jesaja 53 in der deutschen Übersetzung einer Lutherbibel von 1912 und, als „ökumenischen Ausgleich“, Passagen aus der römisch-katholischen Karfreitagssliturgie in lateinischer Sprache nach dem ›Graduale Romanum‹ von 1909, unter anderem die Improperien nach Mi 6,3–4. Weiterführend: PETER SÖLKEN, *Ein Ort des Leidens – und der Hoffnung? Eine bibeltheologische Annäherung an zwei Passionsvertonungen des 20. Jahrhunderts: Die ›Lukaspassion‹ von Krzysztof Penderecki (1965) und ›DEUS PASSUS‹ von Wolfgang Rihm (2000)*, Stuttgart 2005; LUTZ RIEHL, *Neue Wege zur Passion. Die Passion Christi in der Musik der Gegenwart am Beispiel des Projektes Passion 2000*, Marburg 2009; TIMO OGRZAL, *Gewalt und Offenbarung. Zur medialen Übertragung von Musik und dichterischer Sprache bei Paul Celan und Wolfgang Rihm*, in: *Celan-Jahrbuch 10*, hrsg. von HANS-MICHAEL SPEIER, Würzburg 2018, S. 213–232; VOLKER HAGEDORN, „Sein Blut komme über uns“. War Johann Sebastian Bach Antisemit, nur weil er Luther vertonte?, in: *Die Zeit*, 14. Juli 2016.

⁷³⁾ In: *Wolfgang Rihm: ›DEUS PASSUS‹*, hrsg. von BACHAKADEMIE STUTTGART, Programmheft, Saison 2007/2008, Stuttgart 2008, S. 22.

Ironie des Schicksals: Celan, der es abgelehnt hatte, im März 1970 eine Aufführung der Bachschen Matthäuspasion in Stuttgart anzuhören, hat mit seinem Gedicht ›Tenebrae: Wolfgang Rihm erst ermöglicht, seine zeitgenössische Pasion zu schreiben – indem Rihm in ›DEUS PASSUS‹ Celans Gedicht als jüdischen Counterpart zu den antijüdischen Anklängen in Bachs Passionsoratorien wie einen Schluss-Stein des Anstoßes setzte. Wolfgang Rihms Lukaspasion ›DEUS PASSUS. Passionsstücke nach Lukas‹ wurde am 20. August 2000 uraufgeführt: im Beethoven-Saal der Stuttgarter Liederhalle, in der Celan, bevor er wenig später nach Freiburg und Colmar aufbrechen sollte, am 21. März 1970 seine letzte öffentliche Lesung gab.

VII.

Das Kreuz Christi: Leidenssymbol und Gegenzeichen

Celans Auseinandersetzung mit dem Symbol des Kreuzes, mit der Christusgestalt und den mit ihr verbundenen, jüdischen und christlichen Traditionen sind ein wichtiger Teil seines Werks. Sie gehören zur europäischen Kultur *und* zur jüdischen Dimension seiner Schriften, zu dem, was er die „pneumatische Gestalt“ seines Judentums⁷⁴⁾ nannte. Durch alle Schaffensphasen hindurch setzte Celan sich mit diesen Traditionen auseinander. Ohne die Bezugnahme auf die jüdische Messiaserwartung, auf Christologie und Soteriologie können die Ambiguität, die Paradoxien und die Vielstimmigkeit von Gedichten wie ›Psalm‹, ›Benedicta‹, ›Anabasis‹, ›Spät und tief‹ oder ›Mandorla‹ nicht adäquat verstanden und voll ausgeschöpft werden.

Im Zimmer des jungen Paul Antschel in Czernowitz hing eine Reproduktion von Vincent van Goghs ›Pietà‹ nach Delacroix, berichtet seine Jugendfreundin Edith Silbermann,⁷⁵⁾ und bereits 1949 veröffentlichte Celan in seiner Aphorismen-Sammlung ›Gegenlicht‹ eine auf die Kreuzigung bezugnehmende Passage: „Der Tag des Gerichts war gekommen, und um die größte der Schandtaten zu suchen, wurde das Kreuz an Christus genagelt.“⁷⁶⁾

⁷⁴⁾ Vgl. KOELLE, Paul Celans pneumatisches Judentum (zit. Anm. 26), sowie KOELLE, „... meine Gedichte implizieren mein Judentum“ (zit. Anm. 6).

⁷⁵⁾ Vgl. EDITH SILBERMANN, Begegnung mit Paul Celan. Erinnerung und Interpretation, Aachen 1993, S. 60.

⁷⁶⁾ PAUL CELAN, Werke in fünf Bänden, hrsg. von BEDA ALLEMANN und STEFAN REICHERT, Frankfurt/M. 1983: Bd. 3, S. 163–165, hier: S. 163; PAUL CELAN, Prosa I. Historisch-kritische Ausgabe (Bd. 15.1), hrsg. von ANDREAS LOHR und HEINO SCHMULL in Verbindung mit ROLF BÜCHER, Frankfurt/M. 2014, S. 19–21, hier: S. 19; erstmals erschien die Aphorismen-Sammlung ›Gegenlicht‹ am 12. März 1949 in: Die Tat (Zürich). Dieser frühe Aphorismus erfährt verschiedene Interpretationen: Werner Hamacher macht an ihm Celans Verfahren

Am 7. Juli 1961 (um 10.45 Uhr) entstand in Paris das erst im Nachlass veröffentlichte Gedicht ›Das Wirkliche⁷⁷⁾ (aus dem Zeitraum des Bandes ›Die Niemandrose‹):

DAS WIRKLICHE

Vom Kreuz, davon blieb, als Luft,
 nur der eine, der Quer-
 balken bestehn: er legt sich,
 unsichtbar legt er sich vor
 die tiefere Herzkammer: du
 erinnerst dich an dich selber, du
 hebst dich hinaus aus der Lüge –:
 frei
 vor lauter Beklemmung
 atmest du jetzt
 und du
 sprichst.

Das Kreuz als Ernstfall der Wahrheit: eine Deutung im Kontext des Plagiatsvorwurfs an Celan liegt nahe. Celan sah sich zu diesem Zeitpunkt als Leidensgefährte eines Verhöhnnten und Missachteten. Der „Querbalken“ betont die Horizontalität und die Last der Geschichte: das Judesein des historischen Jesus, die Wirklichkeit seines Kreuzestodes; das „Quer“ betont den Anspruch Jesu auf Autorität gegen die zeitgenössischen Autoritäten und seinen Anspruch auf eine exklusive Gottesbeziehung, die sein Todesurteil wurden. In der Goll-Affäre wird Celan der Lüge bezichtigt, sie stellt ihn als jüdischen Menschen, seine dichterische Authentizität und insgesamt seine persönliche Integrität infrage.⁷⁸⁾

Im Oktober 1962 nimmt Celan in einer Aphorismus-Sammlung den Gedanken des „Gegenlichts“ bzw. der „Gegenlichter“ wieder auf und bezieht ihn erneut auf ein Kruzifix: „Asche und Diamant. – Wenn die Regisseure den in

der „Inversion der Inversion“ deutlich: WERNER HAMACHER, Die Sekunde der Inversion. Bewegungen einer Figur durch Celans Gedichte, in: Paul Celan, hrsg. von DERS. und WINFRIED MENNINGHAUS, Frankfurt/M. 1988, S. 81–126, hier: S. 87–88. Albrecht Schöne dagegen nimmt in Celans Aphorismus eine Kritik an den christlichen Kirchen wahr: „Man versteht diesen Satz, der die Passion Christi in der Tat in ein schneidendes ‚Gegenlicht‘ rückt, wohl nur dann, wenn man den ‚Tag des Gerichts‘ auf die Ermordung der Juden bezieht und durch das ‚Kreuz‘ die unter diesem Zeichen stehende, mitschuldige Kirche bezeichnet sieht: Dann hätte Celan hier als ‚die größte der Schandtaten‘ gebrandmarkt, daß die Christenheit diesen Juden für sich in Anspruch zu nehmen sucht.“, in: ALBRECHT SCHÖNE, Dichtung als verborgene Theologie. Versuch einer Exegese von Paul Celans ›Einem, der vor der Tür stand‹, 2. überarb. Aufl., Göttingen 2000, S. 18.

⁷⁷⁾ NKG (zit. Anm. 6), S. 429.

⁷⁸⁾ Vgl. auch Celans Brief an Rolf Schroers, Paris, 30. Juni 1961: Briefe, (zit. Anm. 1), S. 522–524.

der zerstörten Kirche mit dem Kopf nach unten hängenden Christus im Hinblick auf die Aufnahme so gehängt haben sollten [...]. Asche und Asche. – Dia [...]./ Moissville, Sonntag, am 28.X.1962. –⁷⁹⁾

Zu diesem Aphorismus findet sich eine Vorfassung auf der Rückseite eines bedruckten Blattes: ›Asche und Diamant.‹ <Furchtbar,>, wenn der in der zerstörten Kirche mit dem Kopf nach unten hängende [Kruzifixus] Christus von den Regisseuren so gehängt worden sein sollte...⁸⁰⁾

›Asche und Diamant‹ ist ein Roman des polnischen Schriftstellers Jerzy Andrzejewski aus dem Jahr 1948 über die letzten Kriegstage in Polen. Er wurde zehn Jahre später vom polnischen Regisseur Andrzej Wajda (1926–2016) verfilmt. Die Filmszene, auf die Celan in seinen Notizen anspielt, ist eine der expressivsten im Film und im Filmschaffen Wajdas überhaupt, „ohne die man sich das europäische Kino nicht mehr vorstellen kann. [...] Diese und andere Szenen wurden natürlich, gerade aufgrund der damals herrschenden Zensur, als nationale Parabeln gedeutet. Aber sie waren auch unabhängig davon Zuschauern im Ausland verständlich“⁸¹⁾. Der kopfüber hängende Christus repräsentiert das Schicksal Polens im Mai 1945 und Ende der 1950er Jahre. Es ist unklar, ob Celan ein Foto dieser Szene in einer Filmbesprechung gesehen hat oder den Film von Wajda während seiner Zeit in Genf. Die Szene spielt in einer kriegszerstörten Kirche, der Korpus hängt kopfüber mit dem Gesicht zum Betrachter, sein linker Arm ist halbzerbrochen. Den Kopf umgibt ein Strahlenkranz, so stachelig wie eine Dornenkrone. Im Hintergrund – wie unter dem Kreuz stehend – sind der junge Widerstandskämpfer Maciek und das Bar-mädchen Krystyna sichtbar. Nur wenig später wird ihre gerade erst begonnene Liebesgeschichte mit dem gewaltsamen und elenden Tod Macieks enden.

Etwas muss Celan an dieser Szene aufgewühlt haben: Er schreibt „furchtbar“; er verändert „Kruzifix“ zu „Christus“ und behält diese Veränderung in seinem ›Gegenlichter‹-Aphorismus bei, als wollte er damit den Kunstcharakter des Kruzifixes umkehren in die Lebendigkeit eines gemarterten Körpers. Celan muss bewusst geworden sein, dass Wajda (er nennt ihn nicht beim Namen), das Elend der Kreuzigung potenziert hat, indem er Christus mit dem Kopf nach unten hängte⁸²⁾ – keine Kriegszerstörung hätte diese Umkehrung vermocht,

⁷⁹⁾ Aus der Sammlung ›Gegenlichter‹, in: PN (zit. Anm. 3), Nr. 63.2; S. 45.

⁸⁰⁾ Ebenda, S. 393. Die Notiz findet sich auf der Rückseite einer Liste des ›Bureau International du Travail. Paul Celan arbeitete zu diesem Zeitpunkt (26. September–26. Oktober 1962) als Übersetzer beim Internationalen Arbeitsamt in Genf.

⁸¹⁾ GERHARD GNAUCK, Polen verstehen. Meister der nationalen Parabel: Zum Tod des großen Filmregisseurs Andrzej Wajda, in: Die Welt, 11.10.2016; online abrufbar unter: <https://www.welt.de/print/die_welt/kultur/article158675019/Polen-verstehen.html> [10.05.2023].

⁸²⁾ Vgl. dazu auch die Erläuterungen im Kommentar zum Aphorismus: PN (zit. Anm. 3), S. 393–394. Vgl. auch Celans späteres Gedicht ›Brunnengräber‹ (NKG [zit. Anm. 6], S. 486;

die Verachtung und Verspottung und damit die Ohnmacht des Kreuzes visualisiert: es ist nicht mehr ein Siegeszeichen.⁸³⁾ Celan spiegelt die Entsetzlichkeit mit seiner Abwandlung des Film-Titels zu „Asche und Asche“ wider. Sein Aphorismus endet mit „Dia“, wie die griechische Vorsilbe für „(hin-)durch“, aber auch ein Wortteil von „Diafilm“, dem „Umkehrfilm“: Aus dieser im Film gezeigten Zerstörung wird *kein* Diamant! Und damit bliebe Celan skeptisch bis kritisch gegenüber Wajdas Haltung, die vielleicht auch in jenen Zeilen des bedeutenden polnischen romantischen Dichters Cyprian Norwid (1821–1883) verborgen liegt, die Roman und Film den Titel gaben, jene Grabinschrift, die Krystyna in der Kirchenruine entdeckt und Maciek verliert:

Und immer wieder entflammst du in dir wie eine Pechfackel lohenden Zunder, und brennend fragst du, ob größere Freiheit dir wird oder ob alles, was dein, zuschande gehn soll? Ob Asche nur bleibt und Staub, der mit dem Winde vergeht? Oder ob auf der Asche Grund strahlend ein Diamant erscheint, der Morgen des ewigen Sieges ...⁸⁴⁾

Im März 1959 erwarb Paul Celan in Frankfurt eine Biographie von Edith Stein, der 1891 in Breslau geborenen jüdischen Philosophin, die zum Katholizismus konvertierte, als Karmelitin den Ordensnamen Teresia Benedicta a Cruce annahm und am 9. August 1942 im Konzentrationslager Auschwitz-Birkenau ermordet wurde. Lektürespuren finden sich u.a. in der dort abgedruckten autobiografischen Aufzeichnung Steins, ›Wie ich in den Kölner Karmel kam‹, von Dezember 1938 – also kurz nach den Novemberpogromen und ihrer Flucht in ein niederländisches Kloster: „Ich sprach mit dem Heiland und sagte ihm, ich wüßte, daß es sein Kreuz sei, das jetzt auf das jüdische Volk gelegt würde. Die meisten verstünden es nicht; aber die es verstünden, die müßten es im Namen aller bereitwillig auf sich nehmen.“⁸⁵⁾

1136): „es wird einer kopfstehn im Wort Genug, / es wird einer kreuzbeinig hängen im Tor, bei der Winde.“ (Berlin, 25. Dezember 1967). Celan ist vom 16. bis 28. Dezember 1967 in Berlin, er schickt dieses Gedicht am 8. Januar 1968 an seine Frau.

⁸³⁾ Es ist die Umkehrung der Intention der Kreuzigungsumkehrung im Petruskreuz: Der Legende nach ließ sich Petrus bei seinem Martyrium in Rom nach eigenem Wunsch mit dem Kopf nach unten kreuzigen, weil er nicht würdig sei, auf gleiche Weise wie Christus zu sterben.

⁸⁴⁾ Es handelt sich um ein Zitat aus dem Theaterstück ›Hinter den Kulissen: Tirteus‹ von Cyprian Norwid, das auch Andrzejewskis Romanvorlage vorangestellt ist; zit. n. Andrzej Wajda. Mit Beiträgen von KLAUS EDER, KLAUS KREIMEIER, MARIA RATSCHewa und BETTINA THIENHAUS, München und Wien 1980, S. 111. Vgl. ANGELIKA NGUYEN, Asche oder Diamant sein, in: Werkstatt Geschichte (2016) 12, S. 91–102, hier: S. 102.

⁸⁵⁾ EDITH STEIN, Wie ich in den Kölner Karmel kam (4. Adventssonntag, 18. Dezember 1938), in: EDITH STEIN. Eine große Frau unseres Jahrhunderts. Innentitel: Schwester Teresia Benedicta a cruce. Philosophin und Karmelitin. Ein Lebensbild, gewonnen aus Erinnerungen mit Briefen durch Schwester Teresia Renata de Spiritu Sancto, 4. Aufl., Freiburg 1958, S. 97–109, hier: S. 98. Erwerbsdat. Handschrift PC vorderer Einband innen: „Frankfurt, März 1959“; Anstreichungen, Bemerkungen. S. 98 (innerhalb von Edith Steins Schilderung ›Wie

Bei Celan findet sich, im Gegensatz zu Nelly Sachs, in deren Werk die Hiob-Gestalt wie selbstverständlich das jüdische Schicksal während der Vernichtung repräsentieren kann, keine Hiob-Dichtung. Wenn Celan eine Gestalt des Glaubens beanspruchte, die das Leiden des jüdischen Volkes darstellte, dann war dies der leidende Gottesknecht aus dem Buch Jesaja 53 als der gekreuzigte Jude Jesus. In diesem Einen schaute er die Vielen, ihre Gottverlassenheit, ihren Todeskampf, „als wär / der Leib eines jeden von uns / dein Leib, Herr“ (Tenebrae). Gerade weil er Jude war, hat Celan sich nicht von Jesus distanzieren können. Ohne sich dem christlichen Glauben anzunähern, war der Jude Jesus seine Projektionsgestalt, an der er die *jüdischen* Wunden wiedererkannte. Der Vorwurf des „Gottesmordes“ verkehrt sich nach „dem, was geschah“, in sein Gegenteil: Würden die Juden jahrhundertlang gebrandmarkt, Jesus ans Kreuz geschlagen zu haben, sind es nun die Christen, die Jesus in jenen, denen er dem Fleisch nach entstammt (vgl. Röm 9,5), dem Tod ausgeliefert haben.⁸⁶⁾

ich in den Kölner Karmel kam: Doppelstrich am linken Rand; weitere Markierung der Stelle im hinteren Buchdeckel als wichtige Stelle im Buch: „ich sprach / mit dem / Heiland“. Mit der Philosophie Edith Steins wird Celan sich wenig später bei der Vorbereitung seiner *Meridian*-Rede auseinandersetzen. Vgl. TCA/M (zit. Anm. 4), S. 128. Zur Bedeutung von Edith Steins phänomenologischer Dissertation über „Einfühlung“ für Celans Konzept solidarischer Zeugenschaft vgl. LYDIA KOELLE, „Düsterstes im Gedächtnis, Fragwürdigstes um sich her.“ Paul Celans Maximalforderungen an Dichtung und Leben und die Zukunft der Erinnerungskultur, in: Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive. Akten des XIV. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG), (Bd. 11) (= Jahrbuch für Internationale Germanistik – Beihefte, Berlin u. a. 2023, S. 87–100, hier: S. 96.

⁸⁶⁾ „Wir bekennen, daß das Kainszeichen auf unserer Stirn steht ... Vergib, daß wir dich ein zweites Mal gekreuzigt haben in ihrem Fleisch. Denn wir wußten nicht, was wir taten.“ (PAPST JOHANNES XXIII., zit. nach: PINCHAS LAPIDE, Rom und die Juden, Freiburg 1967, S. 5.) Paul Celan war in Tenebrae mit seiner jüdischen Sicht auf Jesus, den gekreuzigten Juden, und bei seiner dichterischen Auseinandersetzung mit Gottesbildern nach der Shoah der vorherrschenden Christologie weit voraus; Celan war 1957 zwar nicht „allein auf weiter Flur“, wie die Hinweise auf Edith Stein, Margarete Susman oder Jules Isaac zeigen. Jedoch bedurfte es eines weiteren Jahrzehnts, bis in Deutschland eine neue Generation von christlichen Theologinnen und Theologen, die als Jugendliche die Nazizeit erlebt hatten („zweite Generation“), eine „Theologie nach Auschwitz“ postulierten, die jüdischen Wurzeln des Christentums wiederentdeckten oder eine christliche „Israeltheologie“ entwarfen. Die bekanntesten Namen aus dieser Generation sind: Friedrich Wilhelm Marquardt, Johann Baptist Metz, Jürgen Moltmann, Franz Mußner und Dorothee Sölle; einen Überblick mit Literaturhinweisen in: LYDIA KOELLE, „... die Wurzel trägt dich“. Systematische Theologie in Israels Gegenwart, in: KLAUS MÜLLER (Hrsg.), Fundamentaltheologie – Fluchtlinien und gegenwärtige Herausforderungen, Regensburg 1998, S. 369–387. Insbesondere die Philosophie Walter Benjamins, die Dichtung Paul Celans und die literarischen Zeugnisse von Elie Wiesel beeinflussten die theologischen Entwürfe dieser „zweiten Generation“. Eine kritische Auseinandersetzung kann an dieser Stelle nicht geleistet werden. Ich verweise – im Kontext von Tenebrae – exemplarisch auf neuere Diskurse zu einer „Christologie nach Auschwitz“, überwiegend aus dem theologischen Schülerkreis der „zweiten Generation“: KURT APPELT, JOHANN BAPTIST METZ und JAN-HEINER TÜCK (Hrsgg.), Dem Leiden ein Gedächtnis geben. Thesen zu einer anamnetischen Christologie (FS Johann Reikerstorfer), Göttingen 2012; WALTER HOMOLKA und MAGNUS STRIET, Christologie auf dem Prüfstand.

1948 erschien in Paris das Buch ›Jésus et Israël‹ des jüdisch-französischen Historikers Jules Isaac (1877–1963). Das Buch ist eine Analyse des religiösen Antijudaismus im Christentum auf 600 Seiten und kommt zu dem Ergebnis: Eine mit Vorurteilen behaftete Exegese der Evangelien vermittelt ein verzerrtes Bild der Haltung Jesu gegenüber Israel und der Haltung Israels gegenüber Jesus und sei weitgehend für die antisemitische Konditionierung europäischer Christen verantwortlich zu machen. Isaac nannte sie „Lehre der Verachtung“. Während Jules Isaac 1943 auf der Flucht vor den Nazis „von Zufluchtsstätte zu Zufluchtsstätte“⁸⁷⁾ seine Untersuchung begann, wurden seine Frau und Tochter deportiert und in Auschwitz ermordet. 1947 schloss Jules Isaac seine Studie ›Jésus et Israël‹ mit der Forderung nach einer tiefgreifenden geistigen und religiösen Erneuerung der christlichen Sicht auf das Judentum. Er forderte eine Abkehr von der „Lehre der Verachtung“ und vom Vorwurf an die Juden, „Gottesmörder“ zu sein.⁸⁸⁾ Die Neuorientierung der christlichen Unterweisung im Blick auf Israel wird Jules Isaacs Lebensziel: Unermüdlich sucht er das Gespräch mit Christen in und außerhalb Frankreichs und wird schließlich zu einem jüdischen Wegbereiter der Judenerklärung ›Nostra Aetate‹ Nr. 4 des zweiten Vaticanums, deren Promulgierung 1965 er nicht mehr erlebt.⁸⁹⁾

Jesus der Jude – Christus der Erlöser, Freiburg/Br. 2019; HELMUT HOPING und JAN-HEINER TÜCK (Hrsgg.), Streitfall Christologie. Vergewisserungen nach der Shoah, Freiburg i. Br. 2005; BRITTA JÜNGST, Auf der Seite des Todes das Leben. Auf dem Weg zu einer christlich-feministischen Theologie nach der Shoah, Gütersloh 1996; JÜRGEN MANEMANN und JOHANN BAPTIST METZ (Hrsgg.), Christologie nach Auschwitz. Stellungnahmen im Anschluß an Thesen von Tiemo Rainer Peters (1998), 2. erw. Aufl., Münster 2001; BARBARA U. MEYER, Im Schatten der Shoah – im Licht Israels, Zürich 2004; FRANZ MUSSNER, Die Schoa und der Jude Jesus. Versuch einer Christologie nach Auschwitz, in: Freiburger Rundbrief N.F. 4 (1998), online abrufbar unter: <https://www.freiburger-rundbrief.de/de/item_626.html> [01.05.2023] (mit ausführlicher Bezugnahme auf: KOELLE, Paul Celans pneumatisches Judentum [zit. Anm. 6]); GABRIELE NIEKAMP, Christologie nach Auschwitz. Kritische Bilanz für die Religionsdidaktik aus dem jüdisch-christlichen Dialog, Freiburg/Br. u. a. 1994.

⁸⁷⁾ Zit. n. dem Wikipedia-Eintrag über Jules Isaac; online abrufbar unter: <https://de.wikipedia.org/wiki/Jules_Isaac> [10.05.2023].

⁸⁸⁾ Vgl. FRIEDHELM PIEPER, Von Asymmetrie zu Komplementarität. Der Wandel im christlich-jüdischen Dialog, in: Blickpunkt.e. Materialien zu Christentum, Judentum, Israel und Nahost (02/2009); online abrufbar unter: <<http://www.imdialog.org/bp2009/02/02.html>> [10.05.2023].

⁸⁹⁾ Isaac war 1948 Mitbegründer der Vereinigung ›Amitié judéo-chrétienne‹, ausgerichtet auf interreligiöse Zusammenarbeit in gegenseitiger Wertschätzung. Während einer Privataudienz 1960 legte Jules Isaac ein Dokument zur Revision der christlichen Lehre über das Judentum Papst Johannes XXIII. vor, der es an die Arbeitsgruppe für die Beziehungen der Kirche zum Judentum weiterleitete. Diese Kommission erarbeitete die Grundlage, auf der es 1965 zur Erklärung ›Nostra Aetate‹ Nr. 4 der katholischen Kirche kam, die einen grundlegenden Wandel der Sicht auf das Judentum markiert. Vgl. NORMAN C. TOBIAS, Jewish Conscience of the Church: Jules Isaac and the Second Vatican Council, Cham/CH 2017.

Die Schlussgedanken von Jules Isaacs Buch ›Jésus et Israël‹ stellen sich an die Seite von Paul Celan in Colmar im Angesicht der Kreuzigung von Isenheim im März 1970 und auch an die Seite des Gedichts ›Tenebrae: Jesus als der auf Golgotha gekreuzigte *König der Juden* ist ein Opfer der Gewalt; als Sohn seines Volkes Israel kann seine Hinrichtung den Mord an den Juden in der Shoah repräsentieren. Isaac schrieb:

Ich lade zu dieser Erneuerung, zu dieser Reinigung und zu dieser strengen Prüfung des Gewissens nicht nur alle wahren Christen ein, sondern auch alle wahren Israeliten. Das ist das Ziel, das ich mir gesteckt habe. Das ist die wichtige Lehre, die aus den ›Betrachtungen über Auschwitz‹ gezogen werden muss, der ich mich nicht entziehen kann und der sich auch kein grossherziger Mensch wird verschließen können.

Der Schein des Krematoriumofens von Auschwitz ist für mich der Leuchtturm, der alle meine Gedanken lenkt. O meine jüdischen Brüder und auch ihr, meine christlichen Brüder, glaubt ihr nicht, dass er sich mit einem anderen Schein, mit dem des Kreuzes, vermengt?⁹⁰⁾

Paul Celan beschäftigte sich in den letzten Monaten seines Lebens mit dem jüdischen Philosophen Constantin Brunner (Pseudonym für Leo Wertheimer), der Jesus Christus als geistigen Höhepunkt des Judentums verehrte.⁹¹⁾ Celan erhebt, wie Constantin Brunner und Margarete Susman, Anspruch auf den Juden Jesus aus Nazareth. Susman schrieb in ihrem Hiob-Buch:

⁹⁰⁾ JULES ISAAC, *JESUS und Israel*, Wien 1968, S. 463. Auf dem Buchcover ist die Menorah abgebildet. Auf die bildliche Darstellung des Gekreuzigten als Opfer der Shoah bei Marc Chagall (Weiße Kreuzigung von 1938) und als Häftling eines deutschen Konzentrationslagers in Zinovii Tolkatchevs Bilderzyklus ›Jesus in Majdanek‹ von 1945 (insbesondere das Bild ›Die Gaskammer‹) kann an dieser Stelle nur hingewiesen werden. Zinovii Shenderovick Tolkatchev (1903–1977), ein sowjetischer Künstler jüdischer Herkunft, schuf eine Serie von fünf Bildern aufgrund von Erfahrungen, die er als Soldat der Roten Armee während der Befreiung der Konzentrationslager Majdanek und Auschwitz gemacht hatte. Er malte Jesus als Lagerinsassen in gestreifter Häftlingskleidung, der alle möglichen Diffamierungszeichen anhaften, und die verschiedenen Abschnitte des Lagerlebens als eine traditionelle Passion Christi. Vgl. MIRJAM RAJNER, Zinovii Tolkatchev's ›Jesus in Majdanek. A Soviet-Artist Confronting the Holocaust, in: PaRDeS. Zeitschrift für Jüdische Studien e.V., Potsdam 2015, Heft 21; Jesus in den jüdischen Kulturen des 19. und 20. Jahrhunderts, S. 59–85. Auf die jüdische Theologie des Holocaust kann an dieser Stelle nicht eingegangen werden; eine Zusammenfassung der Positionen in: KOELLE, Paul Celans pneumatisches Judentum (zit. Anm. 26), S. 349–363; KOELLE, „... die Wurzel trägt dich.“ (zit. Anm. 86), S. 382–385.

⁹¹⁾ Vgl. CONSTANTIN BRUNNER, *Rede der Juden. Wir wollen ihn zurück!* (1968), 4. Aufl., Stuttgart 1969 (BPC; einige Lektürespuren). Celan besaß von C. Brunner wahrscheinlich auch die Schrift ›Unser Christus oder das Wesen des Genies‹ (Berlin 1921), Köln und Berlin 1958. Zu C. Brunner vgl. ELI ROTTNER, *Das ethische Seminar in Czernowitz. Die Wiege des Internationalen Constantin-Brunner-Kreises*, Dortmund 1973; ISRAEL EISENSTEIN und PHÖBUS GRÜNBERG, *Auf den Pfaden der Philosophie Spinozas und Constantin Brunners*, Königstein/Ts. 1982.

Auch Christus ist dieser Zeit nicht fester Besitz; er steht, so sehr sie ihn einzuschließen strebt, nicht verschlossen im Raum einer Kirche; er wartet auf uns als unsichtbar Lebendiger an jeder Biegung unseres Weges, auf den Juden wie auf den Christen. [...] / Und mag die Kirche an der Frage nach dem Wesen die Entscheidung zwischen Christentum und Judentum fällen: Christus selbst hat im Gleichnis vom Weltgericht die Grenze anders gezogen, die Entscheidung für oder wider ihn an eine andere Stelle verlegt: er hat in dem Wort: „Was ihr dem geringsten meiner Brüder getan habt, das habt ihr mir getan“ nicht ein bestimmtes, formales Glaubensbekenntnis für sich gefordert, sondern den Menschen und sein Leben. [...] Jesus ist ja nicht nur, wie Luther es sagte, nach Fleisch und Blut uns näher als den anderen Völkern verwandt; er ist nach Seele und Geist der Sohn und Bruder Israels.⁹²⁾

Indem Celan das jüdische Leiden an den Gekreuzigten bindet, umgeht er zugleich die theologische Deutung des Leidens als Sühne, weil aus jüdischer Sicht Jesu Tod keine Heilsbedeutung haben kann. Celan verlagert das Leiden Jesu in die göttliche Person selbst hinein: Gott leidet auf Golgotha. An diesem Gedanken hat Celan festgehalten.

VIII.

Colmar 1970: Selbstbegegnung und Erschütterung – die Wirkung des Isenheimer Altars

Colmar bot keinerlei Raum mehr für eine „paradoxe“ Erfahrung oder Aussage wie in ›Tenebrae‹, für irgendeine Form intellektueller Distanzierung wie während Celans Israel-Reise im Herbst 1969, als er gemeinsam mit Ilana Shmueli die Heilige Stadt durchstreifte und den Garten der Todesangst Jesu nicht betrat – das „umgangene“ Gethsemane:

Der große Gang durch Altjerusalem an einem glühenden Chamsintag. Wir haben ›Absaloms Grab‹ gewählt, nicht den Garten Gethsemane, wir wollten auch nicht, dass „dieser Kelch an uns vorüberzieht“, und wir wollten nicht wissen, wen „jenes Leid, von Jenem dort“ jetzt überhäuft.⁹³⁾

⁹²⁾ SUSMAN, Das Buch Hiob (zit. Anm. 59), S. 126; 128.

⁹³⁾ ILANA SHMUELI, „Sag, dass Jerusalem ist“. Über Paul Celan: Oktober 1969 – April 1970, Eggingen 2000, hier: S. 25. Ilana Shmueli beschrieb in ihren Erinnerungen an die Begegnung mit Paul Celan in Jerusalem, wie sie gemeinsam am 9. Oktober 1969 den Jüdischen Friedhof hinuntergingen und beim Garten Gethsemane beschlossen, ihn nicht zu betreten. Shmueli deutet dabei Celans Gedicht ›Die Glut‹ (NKG [zit. Anm. 6], S. 568) aus seinem Jerusalem-Zyklus als poetischen Nachklang dieses gemeinsamen Weges, wenn sie in der Erinnerung an ihren Gang Zeilen aus diesem Gedicht zitiert. Über die Ambivalenz des „Umgehens“ von Gethsemane, auch im Vergleich der Vaterbeziehungen von Absalom und Jesus, vgl.: KOELLE, Paul Celans pneumatisches Judentum (zit. Anm. 26), S. 283–287.

Gethsemane stand für die Unterwerfung unter den göttlichen Willen; der Kalvarienberg für ein Aufbegehren gegen ihn und die Infragestellung Gottes. Am „Gegenwort Jesu“ hielt Celan fest; durchgründet aber von der Agonie Jesu in der Nacht von Gethsemane, wo er von den schlafenden Jüngern allein gelassen mit seiner Todesangst kämpft. Deshalb konnte Celan an den zum Katholizismus konvertierten Juden Rudolf Hirsch am 19. Oktober 1959 schreiben:

Lieber Herr Doktor Hirsch, das Trauma, sagten Sie vorhin [...] Das Trauma – vielleicht auch das Stigma [...] Oder auch: das Gewissen. Oder auch nur: ein Nicht-schlafen-können, manchmal [...] / Kennen Sie – nein, sicherlich kennen Sie das Buch von Leo Schestow [La Nuit de Gethsemani], das Buch eines Juden, das diesem Wort von Pascal nachdenkt: „Jésus sera en agonie jusqu’à la fin du monde: il ne faut pas dormir pendant ce temps-là.“⁹⁴⁾

Die ursprüngliche Intention des Antoniterordens war es, dass das Bildprogramm des Altars ihrer Hospitalkirche eine heilend-therapeutische Wirkung, eine tröstende Unmittelbarkeit entfalten sollte. Matthias Grünewald schuf den von der Mutterkornkrankheit befallenden Patienten des Spitals in seiner Christusdarstellung einen Spiegel, indem er den Gekreuzigten mit den typischen Wunden der Mutterkornvergiftung (Ergotismus) versah, wie sie in den zeitgenössischen Quellen beschrieben und dem Maler bekannt waren. Aus einer Darstellung des historischen Geschehens der Kreuzigung wird bei Grünewald eine a-historische Kreuzigungsdarstellung speziell für die Betrachter im Isenheimer Spital: Die Leidenden wurden zuerst in die Spitalkirche von Isenheim geführt und sahen das Kreuzigungsbild des Wandelaltars, es war das Bildprogramm des Alltags.

Es wendete sich direkt an die Erkrankten, ihre Angehörigen, Pfleger und Ärzte. Die christliche Botschaft der Kreuzigungsdarstellung enthält das Versprechen: Wenn der Kranke wie Christus leidet und daran zugrunde gehen wird, wird er auch wie Christus auferstehen. Das Identifikatorische hatte Matthias Grünewald bewusst angelegt, es war sein künstlerischer Auftrag. Diese Intention führte aber auch zu einer Ein-verleibung des Gekreuzigten, sie ermöglichte dessen Vereinnahmung durch die Betrachter aller fünf Jahrhunderte und, damit auch einhergehend, seine *Universalisierung* und die immer neue *Verheutigung und Subjektivierung* der Kreuzigungsleiden Jesu.

Paul Celan hat keinem anderen Bildprogramm des Wandelaltars Beachtung geschenkt. Für ihn war, so schildert es Gerhart Baumann, nur das

⁹⁴⁾ „Jesu Todeskampf dauert bis ans Ende der Zeiten: währenddessen soll man nicht schlafen.“ Paul Celan an Rudolf Hirsch, Paris, 19. Dezember 1959; Briefe (zit. Anm. 1), S. 389; 1044. Celan ergänzt im Brief den französischen Titel der Schestow-Schrift und empfiehlt Hirsch, eine deutschsprachige Schestow-Auswahl im S. Fischer Verlag herauszubringen. Vgl. dazu: KOELLE, „Une Leçon des Ténèbres“ – eine Lektion der Finsternis (zit. Anm. 57).

Kreuzigungsbild von Bedeutung. Er vertiefte sich ausschließlich in den Anblick der Passion Christi und schien die unter seinem Kreuz Stehenden nicht wahrzunehmen: weder den Jünger Johannes, noch die Mutter Jesu, Maria Magdalena oder Johannes den Täufer.

Die Betrachtung des gemarterten Leibes des Gekreuzigten des Isenheimer Altars hat Celan nicht in den Horizont Gottes gebracht. Er erlebte keine Neu-Konstituierung in einen Heilszusammenhang, sondern die Erneuerung der bisherigen Konstitution als Sohn ermordeter jüdischer Eltern. Das Kreuzigungsbild Jesu war eine Brücke zu den geliebten Toten, nicht zu einem Heil außerhalb des Bildes. Sich in seinen Anblick zu versenken, stiftete keine Erlösungshoffnung, aber Verbundenheit: Der gekreuzigte Jude Jesus ist Mittler zu den ermordeten Eltern, weil in den Augenblicken der Betrachtung seiner Wunden, deren Leiden und ihre schmerzlich vermisste Gegenwart für den Sohn nicht nur Erinnerung ist, sondern zum Ereignis wird.

Celans Grenzgänge im Schatten des Wundenmals im März 1970 in Colmar waren Grenzgänge zwischen Kunst und Leben, Leben und Tod, Vergangenheit und Gegenwart. Diese Pole hat er nicht dichterisch ausgedrückt und gestaltet, er hat sie nicht integriert, sie haben ihn zerrissen. Denn es waren konfrontative Begegnungen, schmerzhaftes Überwältigtwerden. Spannungsvolle Gegensätze – wie sollen sie in *einem* Moment gelebt werden?

Das Kreuzigungsbild des Isenheimer Altars, ein deutsches Meisterwerk des 15. Jahrhunderts, in dem man nach dem Ersten Weltkrieg die Leiden der Deutschen repräsentiert sah – unter Celans Blick wandelt es sich: Der Gekreuzigte wird zur Ikone für die ermordeten Juden, insbesondere für die Leiden seiner Eltern. Der „König der Juden“ von Isenheim spiegelt nun nicht mehr die Leiden der Deutschen, sondern die von Deutschen verursachten Verbrechen am jüdischen Volk. Und der Jude Jesus ist einer von ihnen.

IX.

„... *une explosion vers l'intérieur*“ –

Gisèle Celan-Lestrange und der Isenheimer Altar

Der Titel meines Beitrags ist dem Gedicht „STEHEN«, im Schatten/ des Wundenmals in der Luft“⁹⁵⁾ entnommen. Celan las das Gedicht am 24. Juli 1967 in Freiburg. Es wurde 1965 erstmals gedruckt im bibliophilen Band ›Atemkristall‹, das Gedichte von Paul Celan mit Radierungen seiner Frau Gisèle Celan-Lestrange vereint.

⁹⁵⁾ NKG (zit. Anm. 6), S. 182.

Martin Buber richtete bei seiner Betrachtung des Isenheimer Altars besonderes Augenmerk auf die beiden Frauengestalten unter dem Kreuz: auf Maria, die Mutter Jesu, und auf Maria Magdalena. Er nennt sie „die zwei Frauen der Erde, die zwei Seelen der Erde“⁹⁶⁾: „Vor der Nacht der Welt leuchten sie zu Füßen des Gekreuzigten in verschiedener und doch verwandter Gebärde, als die Frage des Menschen.“⁹⁷⁾ Buber betont damit das Universelle der Leidensdarstellung Jesu und der trauernden Frauen jenseits christlicher Erlösungshoffnung: Das Kunstwerk von Isenheim gehört nicht allein dem Christentum, es hat vielmehr eine überzeitliche Bedeutung, wenn es auch ein treues Abbild seiner Entstehungszeit und seines Entstehungskontextes ist. Buber beschreibt das auffallende Weiß der Kleidung Mariens: „Auf Marien entschwindet, was an Ärmeln, über der Brust, am Kleidsaum Farbe ist, vor dem ungeheueren, tödlichen Weiß des Mantels, der sie eindeutig wie ein Leichentuch, umdeckt“⁹⁸⁾ – das Weiß des Mantels symbolisiert Marias ohnmächtiges Mit-Leiden und Mit-Sterben.

Bei der Vorbereitung meines Beitrags über Paul Celan in Colmar stieß ich im Kommentarband des Ehebriefwechsels unerwartet auf die Wiedergabe einer Lektürespur von Gisèle Celan-Lestrange in einer kunsthistorischen Beschreibung des Isenheimer Altars, insbesondere über die expressive Farbsymbolik bei der Darstellung der Maria unter dem Kreuz. Gisèle Celan-Lestranges Reaktion auf das Tafelbild der Kreuzigung von Isenheim wenige Wochen vor ihrem Krebsstod am 9. Dezember 1991 – offenbart sie ihren Seelenzustand? Erkannte Gisèle Celan-Lestrange sich wieder im Schmerz der ohnmächtig mitleidenden Maria, in der Bitternis des Nicht Helfen-Könnens und Zurückbleibens? Als Ehefrau und Witwe eines Schriftstellers, der sich einerseits der Ignoranz gegenüber seinem Judesein und den damit verbundenen Erfahrungen und andererseits antisemitischen Anfeindungen seiner Person und seines Werks ausgesetzt sah, daran verzweifelte und damit auch das Leben von Frau und Sohn verdunkelte?⁹⁹⁾

In einem aus dem Spanischen ins Französische übersetzten Essay von José Ángel Valente über den Künstler des Isenheimer Altars unterstrich Gisèle Celan-Lestrange die Stellen über Maria unter dem Kreuz:

⁹⁶⁾ BUBER, Die Fahrt. Der Altar (zit. Anm. 40), S. 250.

⁹⁷⁾ Ebenda.

⁹⁸⁾ Ebenda.

⁹⁹⁾ Zu Gisèle Celan-Lestrange als ohnmächtige Zeugin Celans und Mit-Leidende vgl. LYDIA KOELLE, „Verjuden“. Paul Celans Konzeption und Anspruch Zweiter Zeugenschaft, in: RUVEN KARR (Hrsg.), Paul Celan und der Holocaust. Neue Beiträge zur Forschung, Hannover 2015, S. 55–86; bes. S. 68–74; KOELLE, „Une Leçon des Ténèbres“ – eine Lektion der Finsternis (zit. Anm. 57).

Das Weiß ist der Schmerz der Mutter. [...] Die Mutter ist mehr als Flamme. Die Mutter ist wie ein Feuer, das alle seine Flammen hervorgebracht hat und nur noch im Inneren seiner selbst brennt. Maria hat den Schmerz absorbiert, [...]. Das Weiß der Mutter. Das Weiß, eine Nicht-Farbe, ist in der Kreuzigung von Isenheim eine Explosion nach innen.¹⁰⁰⁾

¹⁰⁰⁾ Vgl. die Zeittafel, in: PAUL CELAN – GISELE CELAN-LESTRANGE, Briefwechsel, hrsg. von BERTRAND BADIOU und ERIC CELAN, übers. von EUGEN HELMLÉ und BARBARA WIEDEMANN, 2 Bde, Frankfurt/M. 2001; Bd. 2, S. 500 (Textzitat aus der französischsprachigen Ausgabe des Buches sowie deutsche Übersetzung der von Gisèle Celan-Lestrange unterstrichenen Passage).