

---

*Hannah Markus*  
»Für Sie, mon Amour,  
dieses Gedicht, noch einmal«  
*Paul Celans Widmungspraxis*

---

*Widmungen in der Literatur der Moderne*

Widmungen sind Vermittler. Sie binden ihren Verfasser und sein Werk an einen bestimmten Adressaten: den Widmungsempfänger. Zugleich bilden sie als *Paratexte* wie Titel oder Motto, Danksagung oder Vor- und Nachwort Brücken zwischen dem Haupttext und der anonymen Menge seiner Leser. Auch jenseits der gut erforschten Widmungspraxis in der frühen Neuzeit, in der die ausführliche Werkzueignung ein wichtiges Instrument des Mäzenatentums war und zugleich nicht selten als programmatischer Text verstanden werden konnte, weisen Widmungen literarischer Texte bis heute eine breite Funktionsskala auf: So sind bis weit ins 20. Jahrhundert hinein etliche Texte durchaus weiterhin – modernen – Mäzenen zugeeignet. Jean Paul widmet seinen *Titan* (um 1800) mit der Erzählung *Ein Traum von der Wahrheit* vier Fürsten-Töchtern, Gustav Freytag stellt *Soll und Haben* (1855) eine ausführliche Widmung an Herzog Ernst II. zu Sachsen-Coburg-Gotha voran, und die Verlegerin und Mäzenatin Monika Schoeller erhält diverse Widmungstexte der Fischer-Autoren, etwa Gedichte von Hilde Domin (1964) und Ilse Aichinger (1989). Wechselseitige Zueignungen in Autorenzirkeln vom Göttinger Hainbund über romantische Gruppierungen wie dem Kreis um Karl August von Varnhagen bis hin zur »Sächsischen Dichterschule« in der DDR dagegen dienen als wichtiges Mittel der innerliterarischen Kommunikation. Die zeitgenössische Lyrik seit 1990 wird von Widmungsgedichten sogar förmlich dominiert.

Fremdzitate oder Widmungen an literarische Vorgänger offenbaren zugleich poetologisch-programmatische als auch werkpolitische Relevanz: Sie verweisen auf intellektuelle Einflüsse oder einen intertextuellen Gehalt des jeweiligen Haupttexts, stiften geistige Genealogien oder suggerieren die Homogenität eines Lebenswerks. T.S. Eliots *The Waste Land* (1922) etwa ist seinem Freund und Kollegen Ezra Pound als »il miglior fabbro« (= dem besseren Schmied) zugeeignet, ein lobender Dank für Pounds Hilfe mit dem Lektorat des Texts – doch indem hier zugleich Dantes Hommage an Arnault Daniel im *Purgato-*

rio der *Divina Commedia* zitiert wird, betont die Widmung die intellektuelle Abstammung, in die sich Eliot mit seinem Text stellt.<sup>1</sup> Autobiographisierungen wie Goethes berühmte *Zueignung* von Faust I (1808) an die wiederkehrenden »schwankenden Gestalten« der eigenen Imagination, die die besondere Stellung des *Faust* in seinem Œuvre markiert, können die strategische Arbeit am Konzept eines Gesamtwerks unterstützen. Und Dedikationen an Abstrakta und Gruppen (etwa: »Der unglücklichen Masse« – so Louis Aragon in *Blanche ou l'oubli* [1967]) formulieren ein rezeptionsästhetisches Angebot, das den Leser in das jeweilige Werk einführen kann.

Gérard Genette differenziert in seinem Maßstäbe setzenden Buch *Paratexte* zwischen der »tatsächlichen Schenkung eines Exemplars« (Widmung eines Einzelexemplars) und der »symbolischen Schenkung eines Werks« (gedruckte Widmung in allen Druckexemplaren).<sup>2</sup> Funktional unterscheiden sich diese beiden Formen der Widmung vor allem in ihrem Adressatenbezug: Die Widmung eines (gedruckten) Werks ist immer demonstrativ. Sie stellt eine »intellektuelle oder private, wirkliche oder symbolische Beziehung zur Schau«<sup>3</sup> und lädt also neben dem Adressaten auch den Leser als Zeugen ein. Die Widmung eines Einzelexemplars hingegen schließt in der Regel jeden Leser außer dem Widmungsadressaten aus – die Beziehung zwischen Adressant und Adressat wie auch die Kommunikationsinstanz selbst bleiben privat und vertraulich.<sup>4</sup> Nicht jedes Widmungsgedicht gibt einen inhaltlichen Bezug auf seinen Adressaten preis, doch oft ist neben der »Beziehung zwischen Adressant und Adressat der Widmung« auch eine »Beziehung zwischen dem Adressaten und dem Werk selbst« zu ermitteln.<sup>5</sup> Dabei lassen manche Zueignungen ihren Empfänger klar als öffentlichen Adressaten erkennen, andere spielen offenbar auf die private Beziehung an.

Insbesondere gedruckte Widmungen markieren einen Schnittpunkt zwischen dem Schreibenden und dem Adressaten sowie zwischen Autor, Werk und seinem intendierten Leser. So können an dieser »kleinen Form« sowohl sozial- und literaturhistorische als auch hermeneutisch-werkanalytische Forschungsfragen beleuchtet werden. Vor allem Letzteres ist bislang für die deutschsprachige Literatur nach 1800 vergleichsweise selten unternommen worden. Am Beispiel Paul Celans soll im Folgenden gezeigt werden, wie der spezifische Umgang mit Widmungen eine ästhetisch wie werkpolitisch relevante Widmungspraxis konturiert.

#### *Hermetisierung im Schreibprozess bei Celan? Eine Forschungsdiskussion*

Über Jahrzehnte hinweg tilgt Paul Celan in der Arbeit an seinen Gedichten entstehungsgeschichtliche Spuren. Zwar notiert er seit den fälschlichen

Plagiatsvorwürfen durch Claire Goll ab 1953 akribisch die Datierung aller Entwürfe, doch für den Druck entfernt er sie stets wieder. Dabei ist das zwischen Einmaligkeit und Unwiederholbarkeit einerseits sowie Geschichtlichkeit, Erinnerungbarkeit und Wiederholbarkeit andererseits stehende Datum ein zentraler Begriff in seiner Poetologie.<sup>6</sup> Vor allem aber reduziert er in der Arbeit am Text radikal die Spuren des ursprünglichen Entstehungskontexts: Schreibanlässe sind in den Druckfassungen nicht mehr erkennbar, ursprünglich eindeutige literarische oder politische Bezüge werden bis zur Polyvalenz umgestaltet und autobiographische Details meist völlig getilgt.

Berühmtheit erlangt hat dabei die Genese der Gedichte *Blume* aus dem Jahr 1957 und *Coagula* von 1962/65.<sup>7</sup> Anekdotisch lässt sich ein frühes Wort von Celans zweijährigem Sohn Eric als Inspiration für das Gedicht *Blume* deuten, wobei die Druckfassung keinerlei Hinweise darauf liefert. In *Coagula* wird aus der ehemals deutlichen Benennung Rosa Luxemburgs als Bezugs- und Angelpunkt des Gedichts in späteren Fassungen ein mehrdeutiges ›Rosa‹ – die Bedeutungsöffnung der Metaphorik durch das Fortfallen des Nachnamens komplexisiert das Gedicht. Zahlreiche Literaturwissenschaftler haben anhand dieser zwei Texte diskutiert, ob solche Vorgänge als bewusster Akt der Verrätselung gelten dürfen: Strebt Paul Celan mit der Rücknahme von biographischen und anderen entstehungsgeschichtlichen Spuren eine ›Herstellung‹ von Hermetik an?<sup>8</sup>

Die Förderung von Mehrdeutigkeit wirkt bei Celan als poetisches Prinzip in der Metapherngenese. So ruft ›Rosa‹ in seinem Gedicht *Coagula* durch den Wegfall des präzisierenden Zusatzes ›Luxemburg‹ nun neben der im Jahr 1919 Ermordeten ebenso die misshandelte Protagonistin Rosa aus Kafkas im selben Jahr entstandenem Text *Der Landarzt* auf und auch die in dieser Erzählung zentrale Wunde, die rosafarben ist:

Auch deine  
Wunde, Rosa.

Und das Hörerlicht deiner  
rumänischen Büffel  
an Sternes Statt überm  
Sandbett, im  
Redenden, rot-  
Aschengewaltigen  
Kolben. (PCG, 203)

Zugleich kann ›Rosa‹ auf eine Jugendfreundin Celans bezogen werden, die er zuletzt 1945 in Rumänien sah. Wie der Titel des Gedichts mit einem Begriff aus der Alchemie auf die Technik des Verbindens verweist, so werden hier verschiedene Fakten durch die Mehrstelligkeit der Bedeutung von ›Rosa‹, ›Wunde‹ und ›Rumänien‹ zur »Synopsis einer historischen Situation«<sup>9</sup> verbunden. Statt als intendierte Verrätselung erweist sich die Öffnung der Metaphorik bei Celan als poetischer Transformationsprozess.<sup>10</sup>

Zumindest die neueren Forschungsbeiträge sind sich weitgehend einig in dem, was bereits Peter Szondi in seinem nachgelassenen, um 1971 entstandenen Aufsatz-Fragment *Eden* für das Gedicht *DU LIEGST* (PCG, 315) festhielt: Die Kenntnis der Realien macht noch keine Interpretation eines Gedichts aus, vielmehr eröffnet die entstehungsgeschichtliche Dimension, »in welcher zwar fast jede Stelle des Gedichts auf ein bezeugtes Erlebnis zurückverweist, nicht minder aber der Weg von den realen Erlebnissen zum Gedicht sichtbar wird, ihre Verwandlung«.<sup>11</sup>

Gellhaus und Herrmann, Herausgeber des wohl wichtigsten Forschungsbandes zur Textgenese bei Celan, kennzeichnen die Entfernung vom Ursprungsimpuls, die mit einer signifikanten Bedeutungsverschiebung im Schreibprozess einhergeht, als Grundprinzip der literarischen Arbeit am Text.<sup>12</sup> Jedes Werk erfährt, mit einem Celan-Wort, im Laufe seiner Entstehung einen solchen ›qualitativen Wechsel‹, der oftmals fortführt von Erlebnissen und Gelegenheiten, die den Anstoß zum ersten Schreibentwurf gaben. Am Beispiel von *Blume* demonstriert Herrmann, dass selbst dessen erste Fassung nicht auf den Anlass zu reduzieren ist, von dem Celan Marie-Luise Kaschnitz berichtet haben soll. Kaschnitz zufolge war das Gedicht an dem Tag entstanden, als Celans kleiner Sohn Eric erstmals das Wort ›fleur‹ ausgesprochen hatte. *Fleur* lautet auch der Titel der ersten Fassung, die endet: »Ein Kindermund lallt/ Blume.« Doch Hermann weist nach, dass es sich bereits beim frühesten überlieferten Entwurf des Gedichts keinesfalls um eine erst im Schreibprozess poetisierte und hermetisierte ›anekdotische Erzählung‹ handelt, wie z.B. Bernd Witte behauptet hatte – von der ersten Handschrift an bewegt sich das Gedicht auf einer »genuin poetischen Ebene«.<sup>13</sup> In den späteren Fassungen aber ist auch dieser ›Kindermund‹ getilgt, das ›wir‹ des nun deutlich sprachmystischen Gedichts ist keinesfalls mehr autobiographisch, etwa auf die Vater-Kind-Beziehung zwischen Paul und Eric Celan, zu deuten.

Es gibt allerdings durchaus biographische Spuren, die in Celans Lyrik überdauert haben. Die Verse »Meiner Mutter Haar ward nimmer weiß// Löwenzahn, so grün ist die Ukraine« aus dem um 1945 entstandenen Gedicht *ESPENBAUM* wird man auch mit nur geringen biographischen Kenntnissen auf Celans in ei-

nem deutschen Konzentrationslager in der Ukraine ermordete Mutter, Friederike Antschel, beziehen, obgleich die Mutterfigur im Gedicht zugleich als *pars pro toto* für die zahlreichen anderen Opfer steht (»Meine leise Mutter weint für alle«; PCG, 30, V 6; K, 597). Im Fall von *Grabschrift für François* im Band *Von Schwelle zu Schwelle* ist es durch den Titel und die unter das Gedicht gesetzte Datierung »Oktober 1953« – die einzige in einem Gedichtband Celans – sogar praktisch unmöglich, das Gedicht nicht biographisch zu lesen, denn Celans erster Sohn François starb am 8. Oktober 1953 durch einen fehlerhaften Einsatz der Geburtszange (PCG, 71; K, 628). Auch das Gedicht *SCHLÄFENZANGE* im Band *Atemwende*, das genau zehn Jahre und einen Monat nach dessen Todestag entstand, nimmt hierauf Bezug (PCG, 177; K, 722). Doch solche Funde gibt es in Celans Werk nur wenige. Als Ausnahme fallen daher die Widmungen von Gedichten und teils auch von Gedichtbänden besonders ins Auge.

#### *Unveröffentlichte Widmungsgedichte*

Celan hat sowohl Werke zugeeignet – neben einzelnen Gedichten sind auch zwei seiner Gedichtbände als Akt der symbolischen Schenkung Personen gewidmet – als auch Einzelexemplare mit handschriftlichen Widmungen versehen. Hinzu kommt der Sonderfall der widmungslosen Festschriftzugaben. Über die historisch-kritische *Bonner Celan-Ausgabe* und den sorgsam kommentierten Gesamtausgabe der Celan-Gedichte sind die Zueignungen auch in den Fällen zu ermitteln, wo Celan sie für den Erstdruck oder nachfolgende Veröffentlichungen wieder entfernte. Abseits meiner eigenen Beschäftigung mit Celans Widmungslyrik in Vergleich zu Widmungsgedichten Ilse Aichingers<sup>14</sup> existiert bisher keine Forschungsarbeit zu Celans Widmungspraxis. Dabei belegen Briefe, dass Celan selbst beim Vorabdruck einzelner Gedichte auf die vorangestellte Widmung bestand: Die Widmung ist für ihn als »eigenständige poetologisch-relevante Aussage ernstzunehmen«.<sup>15</sup> Einige seiner Dedikationen finden sich nur in der Textgenese und werden wieder getilgt, andere entstehen erst in der Fassung letzter Hand, und manche Widmungsgedichte finden nie in den Druck. Was auf den ersten Blick unübersichtlich und uneinheitlich wirkt, enthüllt bei genauerer Analyse Züge einer ästhetischen Praxis, die grundlegende Maximen in Celans Poetik berührt.

Manche Widmungsgedichte in Celans Werk blieben vermutlich aufgrund ihrer gänzlich privaten Natur zu Lebzeiten des Autors unveröffentlicht. Neben amüsanten Gelegenheitsgedichten – etwa »Klaus!/ Alles Gute Dir und Deinem Haus!/ Haus!/ Alles Gute Dir und Deinem Klaus!«, darunter eingerückt: »Paul/ (der geritten kommt auf Pegasus, dem Gaul)«<sup>16</sup> – gilt dies etwa für zwei Texte,

die direkt Mitglieder seiner Familie adressieren. So lautet der sechste Vers des um 1968 entstandenen französischen *Ô les hâbleurs*: »Eric. Il faut gravir ce temps.« (PCG, 526f.; K, 973) – Eric ist der zweite Sohn von Paul Celan und Gisèle Celan-Lestrange. Auch *WIR WERDEN VON* 1962 wendet sich an Eric:

Wir werden  
leben: du,  
mein Sohn, und du,  
Geliebte, du  
seine Mutter, und mit euch  
ich – in diesem  
eurem  
gastlichen Land:  
in Frankreich. Mit  
seinen Menschen, mit  
allen Menschen.

Es klettert die Bohne, die  
weiße und die  
hellrote – doch  
denk auch an die  
Arbeiterfahne in Wien –  
vor unserm Haus  
in Moenville. (PCG, 472, V. 1-9)

Das Bild der kletternden Bohne in Vers 12–14 ist dabei als biographisches Detail zu werten (Celan säte mit seinem Sohn Bohnen, um das Pflanzenwachstum zu beobachten). Zugleich stellt es jedoch einen intertextuellen Bezug auf die zweite Strophe des 1960 entstandene Gedichts *DEIN HINÜBERSEIN* aus *Die Niemandsrose* her (»Es klettert die Bohne vor/ unserm Fenster: denk/ wer neben uns aufwächst und/ ihr zusieht«; PCG, 128f.; K, 675f.). Doch in den beiden unveröffentlichten Texten unterscheidet sich die lyrische (Fremd-)Sprache deutlich von den übrigen Gedichten aus der jeweiligen Entstehungszeit, was den privaten Charakter dieser zwei Texte markiert und zugleich gegen ihre Integration in das Konzept der Gedichtzyklen gesprochen haben wird.<sup>17</sup>

Im Fall der Widmungsgedichte *Oberhalb Neuenburgs/ Für Lotti und Friedrich Dürrenmatt* (PCG, 479) und *Le Périgord/ Für Mayotte und Jean Bollack* (PCG, 479f.) vermutet das Celan-Handbuch sogar ausschließlich »zykluskompositorische Gründe« für deren Nicht-Aufnahme, da die Gedichte eher den »Charakter einer hypothetischen Ansprache« hätten und in ihrer Vielschichtigkeit deutlich über den Bezug auf die Widmungsadressaten hinausgingen.<sup>18</sup>

*Entwicklungslinien im Umgang mit Widmungen*

Neben einigen Widmungen an offizielle Adressaten finden sich dennoch auch privat anmutende Zueignungen in Celans Gedichtbänden. Seiner Frau Gisele Celan-Lestrangé widmet er den Band *Von Schwelle zu Schwelle*. Überdies finden sich zwei Gedichte mit dem Titel *Für Eric*. Die Widmungen von *Nächtlich geschürzt/ Für Hannah und Hermann Lenz* sowie *Die Winzer/ Für Nani und Klaus Demus*, die in beiden Fällen erst nach dem Erstdruck entstanden, erhalten durch den Gebrauch der Kosenamen für die adressierten Frauen einen privaten Ton (PCG, 80; K, 635/ PCG, 87f.; K, 642).

Betrachtet man Celans lyrisches Werk allerdings im Ganzen, wird eine klare Entwicklung weg von der gedruckten Widmung deutlich. Bis auf die beiden Eric Celan zugeeigneten Texte gibt es nach *Von Schwelle zu Schwelle*, also ab 1956, keine veröffentlichten Widmungen an private Empfänger mehr, und auch die offiziellen Adressaten gewidmeten Gedichte werden seltener. So ist der Band *Die Niemandrose* von 1963 »Dem Andenken Ossip Mandelstamms« zugeeignet. Die Widmung an den 1938 in einem stalinistischen Arbeitslager umgekommenen Dichter Ossip Mandelstamm soll, wie Christine Ivanović nachweist, abseits privater Belange den Lektürefokus lenken: »Mit der Nennung Mandelstams ist nicht nur ein wichtiger Hinweis auf den geistigen und literarischen Kontext des Zyklus gegeben; zugleich formuliert Celan damit ein poetologisches Bekenntnis.«<sup>19</sup> Lange feilte Celan am Wortlaut seiner Dedikation »Dem Andenken Ossip Mandelstamms«, die nicht mit einer bloßen Hommage an den verehrten Mandelstamm oder einer Identifizierung mit seiner Geschichte verwechselt werden darf. So wurden die in der Textgenese erwogenen Mandelstamm-Motti ebenso wie die Widmungsalternative »Ossip Mandelstamm/ Dem Dichter/ Dem Menschen/ in memoriam aeternam« verworfen, während sich der letztlich gewählte Begriff des »Andenkens« nach Ivanović der Gedächtnisarbitrar verpflichtet: Der Kontext dieser Formulierung übersteigt »die biographischen und historischen Gegebenheiten von Schicksal und Dichtung Mandelstams weit.«<sup>20</sup> Auch in der Genese der Widmung von *Die Niemandrose* zeichnet sich also eine Entwicklung fort von der biographischen Ebene ab.

Der besagte Gedichtband enthält als einziges Widmungsgedicht das berühmte *Zürich. Zum Storchen/ Für Nelly Sachs* (PCG, 126f.). Trotz der Freundschaft zu Sachs steht die theologische Auseinandersetzung im Mittelpunkt von Celans Text, was die öffentliche intellektuelle anstelle der privaten Beziehung betont. (Ähnlich verhält es sich bei der Einzelpublikation *Die entzweite Denkmusik*, die den befreundeten Henri Michaux in seiner offiziellen Funktion adressiert; vgl. PCG, 271.) Im späten Gedichtband *Lichtzwang* findet sich noch

das Gedicht *Einem Bruder in Asien*, dessen Titel aber offensichtlich nicht auf eine konkrete Person rekurriert, sondern *pars pro toto* einer Gruppe, vermutlich der bombardierten Bevölkerung in Vietnam, zugeeignet ist (PCG, 283; K, 808f.). Die späten Gedichtbände *Sprachgitter*, *Atemwende* und *Fadensonnen* verzichten gänzlich auf Widmungen.

*Schneepart* indes, Celans letzter Gedichtband, enthält neben den erwähnten Gedichten für seinen Sohn Eric auch noch ein Widmungsgedicht für Bertolt Brecht: »EIN BLATT, baumlos./ für Bertolt Brecht:// Was sind das für Zeiten,/ wo ein Gespräch/ beinah ein Verbrechen ist«, beginnen seine ersten Verse, die überdeutlich Brechts *An die Nachgeborenen* anzitieren (PCG, 333, V. 1–5; K, mit Widmungsvarianten 848f.). Angemerkt werden muss jedoch, dass *Schneepart* bereits als Nachlassband zu behandeln ist: Nur vier der Gedichte sind von Celan für den Druck freigegeben. So wie die Herausgeber die Datierungsangaben in der Reinschrift des Bands, auf der der Erstdruck beruht, entfernten, weil sie sie als untypisch für Celans Umgang mit Datierungen erachteten, wäre es auch denkbar, dass Celan wenigstens die zwei (zudem gleichnamigen) Gedichte *Für Eric* für die Veröffentlichung noch anonymisiert hätte.

#### *Entfernung von Widmungen für den Druck*

Auch wenn bis *Von Schwelle zu Schwelle* manches Gedicht seine Zueignung erst nach dem Erstdruck erhielt,<sup>21</sup> hat Celan Widmungen doch immer wieder im Verlauf der Textgenese entfernt. Im Fall des Gedichtbands *Mohn und Gedächtnis* hatte der Verlag Anfang November 1952 alle Widmungen getilgt, weil Celan die sechs entsprechenden Texte nicht mehr an Personen gebunden wissen wollte, die ihm anders als zu Zeiten des Erstdrucks der Gedichte nicht länger nahe stünden (vgl. K, 602). Abseits solcher privater Motive für die Entfernung von Widmungen zeigt sich hier eine Tendenz, die Celans Widmungspraxis über die Jahre hinweg zunehmend prägt. Bereits 1948 gab es ein heute prominentes Beispiel für ein Gedicht, das Celan mit deutlichem Adressatenbezug verfasste und doch letztlich ohne Namenshinweise oder gar Widmung publizierte: *In Ägypten* ist in mehreren Vorstufen Ingeborg Bachmann zugeeignet, mit der Celan 1948 und 1957/58 eine Liebesbeziehung verband.<sup>22</sup> Das Gedicht verkündet »neun Gebote der Liebe und des Schreibens nach der Shoah«.<sup>23</sup> Seinem angeredeten (mutmaßlich männlichen) Du wird in der Liebe zur »Fremden« (V. 1, 2, 4, 5, 8, 10) das Gedenken an die toten jüdischen Frauen, repräsentiert durch Ruth, Mirjam und Noëmi, aufgetragen. Celan selbst stellt den Bezug dieser »Fremden« auf Bachmann mehrfach her: Zunächst trägt er das Gedicht in einen ihr zum 22. Geburtstag überreichten Matisse-Band ein; die zwischen



Titel und Korpus eingefügte Widmung »Für Ingeborg« wird unter dem Text (im Faksimile nicht abgebildet) durch die der Datierung hinzugefügten Zeilen »Der peinlich Genauen,/ 22 Jahre nach ihrem Geburtstag/ Der peinliche Ungenau« noch erweitert und über die Anspielung auf den privaten Kontext intimisiert.<sup>24</sup> Im Nachlass Celans findet sich zudem ein »Für Ingeborg Bachmann, Wien 1948« unterschriebenes Manuskript von *In Ägypten*.<sup>25</sup> Und noch im Oktober 1957 fordert er Bachmann auf: »Denk an ›In Ägypten‹. Sooft ichs lese, seh ich Dich in dieses Gedicht treten: Du bist der Lebensgrund, auch deshalb, weil du die Rechtfertigung meines Sprechens bist und bleibst«<sup>26</sup> und besiegelt den Widmungsvorgang somit noch einmal im Nachhinein.

Es handelt sich bei den gewidmeten Einzelexemplaren von *In Ägypten* sowohl um tatsächliche als auch um symbolische Schenkungen: mit entsprechenden Konsequenzen für die Deutung der Widmungsfassungen im Gegensatz zu der gedruckten, nicht gewidmeten. So wie Celan die Pole seines Gedichts, das Lieben und das Schreiben, in seinem Brief privatisiert (»Du warst [...] beides für mich: das Sinnliche und das Geistige. Das kann nie auseinandertreten, Ingeborg«),<sup>27</sup> so müsste sich die Deutung von *In Ägypten* mit einer entsprechenden gedruckten Widmung auch für seine Leserschaft verschieben: Der Bezug auf eine reale, konkrete Liebesbeziehung würde zu einer Vermischung vom Autor-Ich mit dem (in Selbstansprache adressierten) lyrischen Du führen, die ›Fremde‹ würde zwingend mit Ingeborg Bachmann identifiziert, und sogar die Tatsache, dass die biblischen Namen auf die Gesamtheit der jüdischen Frauen verweisen, könnte in solch einer biographisierenden Lesart auf die persönliche Erfahrung des Holocausts und deren Auswirkungen auf das Leben des Autors reduziert werden. Dies alles verhindert die widmungslose Druckfassung.

Auf andere Weise geschieht dies auch durch die Veränderung des Publikationskontexts. Celan trägt verschiedentlich mit Gedichten zu Festschriften bei, die, widmungslos, durch die Positionierung des Erstdrucks doch auf einen Zusammenhang zwischen dem Text und dem Empfänger des Bands verweisen. Im Fall von Celans *WEISSGERÄUSCHE* wirkt die spätere Loslösung vom Entstehungskontext noch eindrucksvoller, da bereits der erste Entwurf so wie die weiteren überlieferten Arbeitsfassungen mit »H. M.« den Adressaten des Gedichts benannten: Hans Mayer. Auf eine Anfrage hin erarbeitete Celan 1966 *WEISSGERÄUSCHE* für eine Festschrift zu dessen 60. Geburtstag.<sup>28</sup> Der Begriff der »Flaschenpost« (PCG, 234, V. 5), den Mayer in Anwesenheit Celans 1957 auf der Tagung des Wuppertaler Bunds verwendete und den Celan 1958 in seiner Bremer Rede aufgriff, verbindet so im Gedicht Adressant mit Adressat. Auf der Konferenz war es zum ersten Treffen zwischen Celan und Mayer gekommen. Mayer hatte den Begriff der ›Flaschenpost‹ ursprünglich auf Schriften von Hof-

mannsthals bezogen, doch dies, als Celan bei ihm später schriftlich genauere Erkundigungen einholte, revidiert: Die Vorstellung von Literatur als Flaschenpost sei auf seine Gespräche mit Adorno zurückzuführen (K, 762).

Möglicherweise war Celan zu diesem Zeitpunkt noch nicht auf Mandelstams Verwendung des Bilds der Flaschenpost gestoßen, sondern allein durch Mayers Rede inspiriert. Ohne den im Erstdruck – der Festschrift – noch offenkundigen Bezug auf Mayer erscheint die Flaschenpost in *Fadensonnen* aber vor allem als Rückverweis auf Celans wichtige poetologische Rede: Das »seinem Wesen nach dialogisch« Gedicht wird wie eine Flaschenpost im »gewiß nicht immer hoffnungsstarken Glauben« ausgeschickt, es könne an Land gespült werden und »auf ein ansprechbares Du vielleicht, eine ansprechbare Wirklichkeit« treffen.<sup>29</sup> Hans Mayer ist im Wiederabdruck der *WEISSGERÄUSCHE* jedenfalls nicht länger als Dialogpartner Celans zu erkennen.

#### *Die Bewahrung des privaten Kontexts in den Handschriften*

Betrachtet man die Genese einiger Gedichte Celans, offenbart sich dabei, dass sie ihren ursprünglichen Adressaten dennoch nicht aus den Augen verlieren. Der Vorgang der Adressierung verbleibt allerdings auf der privaten Ebene, etwa im Fall von *DAS WORT VOM ZUR-TIEFE-GEHN*:

DAS WORT VOM ZUR-TIEFE-GEHN,  
das wir gelesen haben.  
Die Jahre, die Worte seither.  
Wir sind es noch immer.

Weißt du, der Raum ist unendlich,  
weißt du, du brauchst nicht zu fliegen,  
weißt du, was sich in dein Aug schrieb,  
vertieft uns die Tiefe. (PCG, 125)

Celan hatte eine frühe Fassung seiner Frau Gisèle Celan-Lestrange anlässlich ihres Geburtstags mit den unter das Manuskript gesetzten Worten »Pour votre anniversaire, mon amour, pour le dix neuf mars –/ ce soir, le cinq mars 1959«<sup>30</sup> gewidmet. Es handelt sich dabei um ein weiteres Beispiel für das Verschmelzen der tatsächlichen mit der symbolischen Schenkung: Der Titel des Texts nimmt Bezug auf »Laß mich zur Tiefe gehn«, den vierten Vers aus Georg Heyms Gedicht *DEINE WIMPERN, DIE LANGEN .../ An Hildegard K.*, ebenfalls ein Widmungsgedicht an eine geliebte Frau.<sup>31</sup> Heyms Text hatte Celan »etwa ein Jahr-

zehnt früher mit Gisèle Lestrangé wohl als Grundlage einer Deutschstunde<sup>32</sup> behandelt, ein privater Hintergrund, auf den auch die zeitweilige Überschrift *La Leçon d'allemand* anspielt,<sup>33</sup> und der im gedruckten Text ohne Kenntnis der Textgenese und des Briefwechsels zwischen Celan und seiner Frau (vgl. K, 673 f.) nicht zu ermitteln wäre.

Über diesen anekdotischen Anlass hinaus ist mitzudenken, dass Heyms Widmungsempfängerin Hildegard Krohn später in einem deutschen KZ ums Leben kam, was »dem Text eine zusätzliche und für Celan immer gegenwärtige historische Dimension«<sup>34</sup> verleiht. Überdies verweist »die Heym'sche Wendung [...] ihrerseits auf die blasphemische Transformation des Psalms 130 bei Baudelaire«, womit sich das Gedicht »in die blasphemische Sprechhaltung der ersten Gedichte des Zyklus« reiht.<sup>35</sup> Durch die letztliche Positionierung von *DAS WORT VOM ZUR-TIEFE-GEHN* als zweites Gedicht in der Ossip Mandelstamm gewidmeten *Niemandrose* scheint ein weiterer intertextueller Bezugspunkt auf Mandelstamm verwendet in *DIE FREIHEIT, DIE DA DÄMMERT ...*, das Celan am 18. Februar 1959 übersetzt hatte, die Formulierung »er hört dein Schiff, Zeit, das zur Tiefe geht«. Durch diesen Zusammenhang gewinnt, wie Juana Perez nachweist, »der (liebende) Gestus des Lernens die Dimension des Widerstands«, die Celans Vers *Wir sind es noch immer* in ein neues Licht stellt: »Das Gemeinsame zwischen Ich und Du ist nicht nur die Lektüre, es ist die Erfahrung, eine Zeit versinken zu sehen und dies zu überwinden.«<sup>36</sup> Das titelbestimmende *WORT VOM ZUR-TIEFE-GEHN* bietet also eine beispielhafte Mehrstelligkeit der Referenz. Die über das Doppelzitat geführten intellektuellen Dialoge mit Heym und Mandelstamm öffnen jeweils neue Bezugsräume, welche weit über den privaten Ausgangspunkt hinausgehen. Doch durch den innigen Ton der zwischen »wir« und »du« wechselnden Sprechsituation, die schließlich wieder zu einem »uns« findet, kann dieser auch in der Fassung letzter Hand durchaus noch mitgedacht werden.

Zudem wird der besagte Vers »Wir sind es noch immer« – übrigens ein Echo aus der berühmten *Engführung* im Vorgängerband *Sprachgitter* (»ich/ bin es noch immer, ihr«, vgl. auch K, 674) – von Celan immer wieder mit der Beziehung zu seiner Frau verbunden. So notiert er ihn im Celan-Lestrangé gewidmeten Einzelexemplar der Erstauflage von *Die Niemandrose* handschriftlich unter das Gedicht, und er und seine Frau zitieren ihn verschiedentlich in ihren Briefen.<sup>37</sup> Vor allem aber wandert der Vers, mitunter variiert, durch die der *Niemandrose* nachfolgenden Gedichtbände: In identischem Wortlaut findet er sich in *SCHAUFÄDEN, SINNEÄDEN* (aus *Atemwende*), nachdem Celans Frau den Autor zwei Tage vor dem Entstehen des Gedichts brieflich an den Vers erinnert hatte (PCG, 206, V. 18; K, 734). In *DU SEI WIE DU* (aus *Lichtzwang*) lautet die

Formulierung »Du sei wie du, immer« (PCG, 304, V. 1). Und wie eine Variation erscheint auch der Vers im dazwischen liegenden Band *Fadensonnen*: »wir bleiben uns gleich.«, lautet die dritte Zeile von SCHLAFBROCKEN, das in einer Reihe von handschriftlichen Fassungen die Widmung »Für Gisèle« trägt und auf eine kurz zuvor entstandene Radierung von Gisèle Celan-Lestrange reagiert (PCG, 231, V. 3; K, 759f).

So wie in diesem Beispiel wird auch der dritte Vers aus *MIT ALLEN GEDANKEN*, »Du meine Leise, du meine Offne l...l«, noch einmal in *DIE HELLEN STEINE* als »dir zu, du meine Leise./ du meine Wahre -:« anzitiert (PCG, 130f./ PCG, 147). Beide Gedichte stehen im Zyklus *Die Niemandrose*. Im Widmungsexemplar der Erstauflage hatte Celan seiner Frau *MIT ALLEN GEDANKEN* mit der Zueignung »Für Sie, mon Amour, dieses Gedicht, noch einmal, es wird uns, auch dieses, helfen zu widerstehen« zusätzlich handschriftlich notiert. Gegenüber Dritten bezeichnete er es als Liebesgedicht (vgl. K, 677). Eine frühe Fassung von *DIE HELLEN STEINE* trägt die Widmung »Für Dich, Gisèle, für Dich mon aimée -:«.<sup>38</sup> Faszinierend ist jedoch vor allem der Vorgang, den Gisèle Celan-Lestranges Widmungsexemplar der zweiten Auflage des Gedichtbands von 1964 verbürgt: Celan ergänzt das Gedicht um die Verse »Und unser Sohn Eric/ lebt mit uns/ froh./ wächst auf./ während wir für ihn arbeiten/ und/da sind« (PCG, 693). So wird der intime Anrede-Ton der gedruckten Fassung (»du meine Leise./ du meine Wahre«) als Ansprache an ein reales Gegenüber interpretiert, während Celan in seinen handschriftlichen Versen zugleich die metaphorische Ebene des Gedichts verlässt.

Dies ist keineswegs ein bloßer Einzelfall in Celans Lyrik. Auch ein Typoskript von *OSTERQUALM* (aus *Atemwende*) erhält eine nachträgliche, privatisierende und den metaphorischen Gehalt stark einengende Bearbeitung, die nicht in den Druck übernommen wird. In der Tonlage, wenn auch nicht in der Lyrizität, ist es eine Rückbewegung zum ersten Entwurf des Gedichts: Deutlich optimistischer als die nachfolgenden Varianten deutet die erste Textstufe der frühen Fassung H<sup>5</sup> die Exilsituation, denn die Sprache ist hier nicht, wie später, nur »mitgewandert« sondern »gerettet.«<sup>39</sup> Insbesondere die Endnote ist in H<sup>5</sup> noch eine hoffnungsvolle: »der muntre/ Ewigkeitsgroschen/ gnädig herübergespien l...l/ hüpf mit./ hält dich frei, hält mich frei«. In der Druckfassung ist es dagegen »l...l der zerbissene/ Ewigkeitsgroschen, zu uns/ heraufgespien durch die Maschen.« Die hinzugekommene Schlussstrophe formuliert eine umfassende, nie endende Exilierung: »Drei Sandstimmen, drei/ Skorpione./ das Gastvolk, mit uns/ im Kahn.« (PCG, 204, V. 18–20/21–24)

Dieses zwischen dem 1. und 3. März 1965 entstandene Gedicht überarbeitet Celan am 4. Mai ein weiteres Mal und ersetzt seine letzte Strophe mit der düs-

teren Metaphorik durch eine verblüffende Wendung ins Positive: »Aber/ alles heitert sich auf/ Unser Sohn, du und ich/ wir leben, wachsen, arbeiten/ frei.« (K, 742; nicht in BCA) Die Exilthematik von *OSTERQUALM* wird so auf das individuelle Erleben reduziert, wobei auffällt, dass die Bildlichkeit nun in den Bereich der Alltagssprachlichen metaphorischen Konventionen (»sich aufheitern«, »wachsen«) geraten ist. Dass Celan also diese Fassung, die strenggenommen als »letzter Hand« gelten muss, nicht als Grundlage für den Druck verwendete, darf wohl weniger auf das Bestreben, keine biographischen Spuren zu hinterlassen, zurückgeführt werden als auf die andere Sprachebene der Variante. Die nachträgliche, weit über eine bloße Widmung hinausgehende Veränderung zeigt jedoch, dass er eine eigene, private Lesart seines Gedichts hatte, die offenbar für ihn parallel zu der Vielschichtig- und Vieldeutigkeit des letztlich veröffentlichten Texts Relevanz und Bestand besaß. Vergleichbare Vorgänge finden sich verschiedentlich, wenn auch mitunter nur, wie im 1965 entstandenen und im Band *Fadensonnen* veröffentlichten Gedicht *DIE UNZE WAHRHEIT*, als Kommentar unter den Niederschriften im Arbeitsheft festgehalten. Die Verse »das kämpfend in Herz-/ höhe gestemmt Gesetz/ Sohn, siegt« (PCG, 227 f., V. 6–8) ergänzt Celan durch: »Du siegst, Eric, mit mir/ und deiner Mutter« (K, 757). Doch diese für ihn offenbar wichtige biographische Verortung des eigenen Texts bleibt eine rein private.

Auch zum am 5. und 6. Oktober 1957 entstandenen Gedicht *Schuttkahn* (PCG, 103) gibt es eine auf den 18. Oktober datierte spätere Fassung, die Celan nicht für den Druck im Gedichtband *Sprachgitter* auswählte: *Rheinufer/ (Schuttkahn II)*, Ingeborg Bachmann gewidmet.<sup>40</sup> Die Liebesbeziehung zwischen den beiden Autoren war im Oktober 1957 nach Wiederbegegnungen in Wuppertal und Köln für einige Monate wiederaufgelebt, wovon auch viele im Bachmann-Nachlass aufbewahrte Celan'sche Gedichtmanuskripte aus dem besagten Zeitraum zeugen, diverse von ihnen mit eindringlichen Widmungen an Bachmann. So findet sich in einem »Lies, Ingeborg, lies:« beschrifteten Umschlag mit fünf Gedichten ein Manuskript von *Weiß und Leicht* (PCG, 98f.) mit der Widmung »Für Dich, Ingeborg, für Dich.«<sup>41</sup> Holger Gehle zufolge, der die Gedichtmanuskripte Celans in Bachmanns Nachlass gesichtet und analysiert hat, sind in der Zeitspanne vom ersten Gedicht nach der Wiederbegegnung in Köln bis zu einem auf den 7. Januar 1958 datierten Text alle Gedichte des vierten Zyklus der *Sprachgitter* »gleichsam als »Briefe« an Ingeborg Bachmann entstanden.«<sup>42</sup> *Rheinufer* sticht darunter besonders hervor, weil es wie *OSTERQUALM* nachträglich eine andere Schlussstrophe erhält als das früher entstandene, aber letztlich veröffentlichte *Schuttkahn*. Doch in diesem Fall bleibt die Sprache auch in der späten Fassung hochmetaphorisch: Aus »Geleichtert. Die Lunge, die Qualle/

bläht sich zur Glocke, ein brauner/ Seelenfortsatz erreicht/ das hellgeatmete Nein« wird »Geleichtert. Die Lunge, die Qualle/ grüßt eine Glocke, ein brauner/ Seelenfortsatz erreicht/ den helligkeitswunden Hauch.« Dem Kommentarband zu *Sprachgitter* zufolge markiert das Attribut »hellgeatmet« in *Schuttkahn*, dass »das Ziel »Nein« [...] im Augenblick seines Erreichtwerdens in seiner Substanz negiert und zum Gegenwort wird, ein Lebenswort gegen gewaltsamen Tod.«<sup>43</sup> Der »helligkeitswundell Hauch« in der Fassung letzter Hand ist eine Variation dieses »hellgeatmeten Nein«, mit deutlichen semantischen Überschneidungen: »Hauch« kann, neben anderen Bedeutungen, als Synonym für (schwachen) Atem gebraucht werden und die Lichtstärke wird jeweils als »hell« gekennzeichnet; zudem reiben sich in beiden Fällen Negativität (»wund«, »Nein«) und Lebensanzeichen, wenn auch mit verändertem Akzent. Der Bezug auf Bachmann ist allein durch die Titeländerung erahnbar, die das Gedicht dezent im Raum der Begegnung (»Rheinufer«) verortet. Die neuen Schlussverse indes erlauben, jedenfalls für den Außenstehenden, keinen Rückbezug auf die Adressatin Bachmann.

Natürlich ist nicht auszuschließen, dass Celan die später entstandene Fassung, *Rheinufer*, aus ästhetischen Überlegungen zugunsten der früheren, *Schuttkahn*, wieder verwarf, oder er sie nach dem erneuten Ende der Liebesbeziehung aus persönlichen Gründen nicht mehr veröffentlichen wollte. Doch die Tatsache, dass Celan dem Typoskript von *Rheinufer* den Untertitel (*Schuttkahn II*) gab, der durch die Nummerierung einen deutlichen Bezug auf die ältere Fassung herstellt und zugleich die Alternative markiert, lässt vermuten, dass *Rheinufer* von vornherein als Bachmanns persönliche, als ihre »eigene« Fassung gedacht war.

So lösen sich keineswegs alle von Celans Gedichten in der Genese von ihrem privaten Hintergrund, doch dieser bleibt vertraulich und existiert separiert von der Bedeutung, welche die Texte im Kontext ihrer Veröffentlichung und speziell als Teil der zyklisch gedachten Gedichtbände erhalten. Die Ebenen des Privaten und des Öffentlichen werden also weitgehend getrennt – und dadurch erscheinen insbesondere die in die Gedichtbände aufgenommenen Texte losgelöst von ihrer Entstehungsgeschichte und beinahe autonom.

#### *Anmerkungen*

---

- 1 Ironischer Weise relativiert dieser Kontext zugleich die Würdigung Pounds, denn er wird so nur dem heute fast unbekanntem Daniel gleichgesetzt, während Eliot selbst mit der Maske des Weltdichters Dante spricht.
- 2 Vgl. Gérard Genette, *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches* [1987], mit einem Vorwort von Harald Weinrich, aus dem Französischen von Dieter Hornig.

- Frankfurt/Main 2001, 115. Anders als Genettes Übersetzer Hornig unterscheide ich im Folgenden nicht begrifflich in Widmung (im Original: *dédicacer*; tatsächliche Widmung eines Einzel exemplars) und Zueignung (im Original: *dédier*; symbolische Widmung eines Werks), da hierbei lang etablierte Gattungsbezeichnungen wie die ebenfalls symbolische »Widmungslyrik« übergangen würden.
- 3 Ebd., 132.
  - 4 Ebd., 139.
  - 5 Ebd., 137.
  - 6 Vgl. hierzu etwa Axel Gellhaus, *Das Datum des Gedichts. Textgeschichte und Geschichtlichkeit des Textes bei Celan*, in: ders., Andreas Lohr (Hg.), *Lesarten. Beiträge zum Werk Paul Celans*, Köln-Weimar-Wien 1996, 177–196.
  - 7 In: Paul Celan, *Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band*, hg. und kommentiert von Barbara Wiedemann, Frankfurt/Main 2003, 98, 203. Im Folgenden: PCG, Seitenzahl; Kommentarstellen im Folgenden: K, Seitenzahl. Wenn kein separater Titel vorliegt, werden entsprechend Celans eigener Praxis Kapitälchentitel aus den von ihm selbst so hervorgehobenen Wörtern der ersten Verse gebildet.
  - 8 Vgl. etwa Hans-Georg Gadamer, *Wer bin ich und wer bist du? Ein Kommentar zu Paul Celans Gedichtfolge »Atemkristall«*, Frankfurt/Main 1973 (zu *Blume*: 118–122); Bernd Witte, *Zu einer Theorie der hermetischen Lyrik. Am Beispiel Paul Celans*, in: *Poetica*, 13 (1981), 131–148 (zu *Blume*: 139–141); Thomas Sparr, *Celans Poetik des hermetischen Gedichts*, Heidelberg 1989 (zu *Coagula*: 115ff., zu *Blume*: 120–130); Otto Pöggeler, *Der Stein hinterm Aug. Studien zu Celans Gedichten*, München 2000 (zu *Blume*: 125).
  - 9 Gunter Martens, *Textgenese als Möglichkeit der Texterschließung. Paul Celans Gedicht »Hafen«*, in: Axel Gellhaus, Karin Herrmann (Hg.), *»Qualitativer Wechsel«. Textgenese bei Paul Celan*, Würzburg 2010, 153–175, hier 174.
  - 10 Vgl. stellvertretend für viele in der Celan-Forschung nachgewiesene ähnliche Vorgänge die Genese des Gedichts *Hinausgekrönt*: Nadia Lapchine, *Textgenese und Gedichtgenese im Gedicht »Hinausgekrönt«. Eine Ethik des Schreibens*, in: Gellhaus, Herrmann, *»Qualitativer Wechsel«*, 137–152.
  - 11 Peter Szondi, *Eden*, in: ders., *Celan-Studien*, Frankfurt/Main 1972, 113–125, hier 115f.
  - 12 Vgl. Gellhaus, Herrmann, *Qualitativer Wechsel*, 9.
  - 13 Karin Herrmann, *Die Heraufkunft des poetischen Wortes. Paul Celans Gedicht »Blume« im Spiegel der Textgenese*, in: Gellhaus, Herrmann, *»Qualitativer Wechsel«*, 69–89, hier 76. Vgl. auch Witte, *Theorie der hermetischen Lyrik*, 140.
  - 14 Hannah Markus, *Ilse Aichingers Lyrik. Das gedruckte Werk und die Handschriften*, Berlin 2015, 215–243.
  - 15 Christine Ivanović, *Widmung. Dem Andenken Ossip Mandelstams*, in: Jürgen Lehmann unter Mitarbeit von ders. (Hg.), *Kommentar zu Paul Celans »Niemandrose«*, Heidelberg 2003, 45ff., hier 45.
  - 16 Paul Celan, *Tagebuch 1960*, D 90.1.3291, Bruchstück 57, in: ders., *Historisch-kritische Ausgabe der Werke Celans in 16 Bänden* [= Bonner-Celan-Ausgabe], hg. von Rolf Bücher und Axel Gellhaus; begründet von Beda Allemann, I. Abteilung: *Lyrik und Prosa*, Bd. 11: *Verstreut gedruckte Gedichte. Nachgelassene Gedichte bis 1963*, hg. von Holger Gehle und Thomas Schneider unter Mitarbeit von Andreas Lohr in Verbindung mit Rolf Bücher, Frankfurt/Main 2006, 495. Ausgabe im Folgenden zitiert als BCA.
  - 17 Eine ausführliche Deutung von *Le Périgord* hat Jean Bollack selbst unternommen;



- vgl. Jean Bollack, *Herzstein. Über ein unveröffentlichtes Gedicht von Paul Celan*, übersetzt von Werner Wögerbauer, München 1993.
- 18 Markus May, Peter Goßens, Jürgen Lehmann (Hg.), *Celan-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*, 2., aktualisierte und erweiterte Auflage, Stuttgart-Weimar 2012, 136, 135.
- 19 Ivanović, *Widmung*, 45ff., hier 45.
- 20 Ivanović, *Widmung*, 46.
- 21 Vgl. Anm. 27; ferner: *Argumentum e silentio/ Für René Char* (PCG, 86f.; K, 640ff.) sowie *Die Krüge/ Für Klaus Demus* (PCG, 45f.; K, 602, 613f.).
- 22 PCG, 42 (Erstdruck ohne Widmung); Vorstufe als Faksimile in: Ingeborg Bachmann, Paul Celan, *Herzzeit. Der Briefwechsel. Mit den Briefwechseln zwischen Paul Celan und Max Frisch sowie zwischen Ingeborg Bachmann und Gisèle Celan-Lestrange*, hg. und kommentiert von Bertrand Badiou u. a., Frankfurt/Main 2008, Abbildung 11, transkribiert als Brief 1 auf 7.
- 23 Hans Höller, Andrea Stoll, *Das Briefgeheimnis der Gedichte. Poetologisches Nachwort*, in: Bachmann, Celan, *Herzzeit*, 224–243, hier 227.
- 24 Vgl. Brief Nr. 1., in: Bachmann, Celan, *Herzzeit*, 7 sowie den Kommentar, 251.
- 25 Vgl. BCA, I. Abteilung: *Lyrik und Prosa*, Bd. 2/3: *Der Sand aus den Urnen. Mohn und Gedächtnis*, Bd. 2.2/3.2: *Apparat*, hg. von Andreas Lohr unter Mitarbeit von Holger Gehle in Verbindung mit Rolf Bücher, Frankfurt/Main 2003, 208, 01.28, H<sup>1</sup>. (H<sup>1</sup> würde in der BCA die Fassung letzter Hand bezeichnen.)
- 26 Brief Nr. 53 (31.10.1957), in: Bachmann, Celan, *Herzzeit*, 64–65, hier 64.
- 27 Ebd.
- 28 In: *Hans Mayer zum 60. Geburtstag. Eine Festschrift*, hg. von Walter Jens, Fritz J. Raddatz, Reinbek/Hamburg 1967, 105. Aufgenommen in: *Fadensonnen*, in: PCG, 234.
- 29 Paul Celan, *Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen 1958*, in: ders., *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, Bd. 3: *Gedichte III. Prosa. Reden*, hg. von Beda Allemann und Stefan Reichert unter Mitwirkung von Rolf Bücher, Frankfurt/Main 1986, 185f., hier 186.
- 30 BCA, I. Abteilung: *Lyrik und Prosa*, Bd. 6: *Die Niemandrose*, Bd. 6.2: *Apparat*, hg. von Axel Gellhaus unter Mitarbeit von Holger Gehle und Andreas Lohr in Verbindung mit Rolf Bücher, Frankfurt/Main 2001, 51, 04.2, H<sup>1</sup>.
- 31 Vgl. den Text von Heyms Gedicht auf <https://gutenberg.spiegel.de/buch/gedichte-9691/24> letzter Zugriff 19.3.2019.
- 32 Leonard M. Olschner, *Das Wort-vom-zur-Tiefe-Gehen*, in: Lehmann, *Kommentar zu »Niemandrose«*, 57–60, hier 57.
- 33 BCA 6.2, 52, 04.2, H<sup>1c,g</sup>.
- 34 Olschner, *Das Wort-vom-zur-Tiefe-Gehen*, 57.
- 35 Axel Gellhaus, »sovenha vos a temps die ma dolor«, *Anmerkungen zu Paul Celans Gedichtband »Die Niemandrose« und seinen Frühstadien*, in: Dieter Burdorf (Hg.), *Edition und Interpretation moderner Lyrik seit Hölderlin*, Berlin-New York 2010, 193–202, hier 193.
- 36 Juliana P. Perez, *Offene Gedichte. Eine Studie über Paul Celans »Die Niemandrose«*, Würzburg 2010, 37.
- 37 Paul Celan, Gisèle Celan-Lestrange, *Briefwechsel. Mit einer Auswahl von Briefen Paul Celans an seinen Sohn Eric*, aus dem Französischen von Eugen Helmlé, hg. und kommentiert von Bertrand Badiou in Verbindung mit Eric Celan, Anmerkungen übersetzt und für die deutsche Ausgabe eingerichtet von Barbara Wiedemann,



- Frankfurt/Main 2001, hier Bd. 1, Brief 215 und 218. Vgl. auch den Kommentar in: PCG, 673f., hier 674.
- 38 BCA 6.2, 197, 04.32, H<sup>1</sup>.
- 39 PCG, 204, V. 10 bzw. BCA, I. Abteilung: *Lyrik und Prosa*, Bd. 7: *Atemwende*, Bd. 7.2: *Apparat*, hg. von Rolf Bücher, Frankfurt/Main 1990, 193, 05.64, H<sup>5</sup>.
- 40 BCA, I. Abteilung: *Lyrik und Prosa*, Bd. 5: *Sprachgitter*, Bd. 5.2: *Apparat*, hg. von Holger Gehle unter Mitarbeit von Andreas Lohr in Verbindung mit Rolf Bücher, Frankfurt/Main 2002, 227, 03.17, außerhalb der genetischen Darstellung – »Wahrscheinlich für Ingeborg Bachmann persönlich bestimmt; Varianz außerhalb der genetischen Folge (vgl. Datierung)« (ebd.).
- 41 Vgl. zu dem gesamten Sachverhalt Holger Gehle, *Die Celan-Handschriften im literarischen Nachlass Ingeborg Bachmanns. Ein Überblick unter besonderer Berücksichtigung der Entstehung von »Sprachgitter«*, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 121 (2002), 614–618, hier 617.
- 42 Gehle, *Celan-Handschriften im Bachmann-Nachlass*, 618.
- 43 Klaus Manger, *Schuttkahn*, in: Jürgen Lehmann (Hg.), *Kommentar zu Paul Celans »Sprachgitter«*, unter Mitarbeit von Jens Finckh, Markus May, Susanna Brogi, Heidelberg 2005, 277–283, hier 283.