

Intim Bernhard Böschenstein im Gespräch mit Jean Daive

Jean Daive: Bernhard Böschenstein, Sie haben Paul Celan gekannt, sehr eng im intellektuellen Leben und hin und wieder auch im Alltag, wenn er sich in Ihrer Wohnung in Genf aufgehalten hat, wohin Sie ihn für eine öffentliche Lesung an der Universität eingeladen hatten. Wie ist es zu Ihrer Begegnung gekommen?

Bernhard Böschenstein: Ich verdanke die Begegnung Peter Szondi, der ihn auch erst ein paar Tage vor mir kennengelernt hatte und ein paar Tage vor Jean Bollack. Alle drei haben wir Paul Celan in derselben Woche kennengelernt, im April 1959. Ich bin von ihm an der rue de Longchamp empfangen worden, und wir haben neben anderem vor allem über Hölderlin gesprochen. Später habe ich unter seinen Büchern die kleine Stuttgarter Edition gefunden und das Datum meines Besuchs in Paris nicht weit vom Zitat aus der Hymne „Der Rhein“, das er in „Tübingen, Jänner“ im Januar 1961 wieder aufgenommen hat.

Während ich bei Paul Celan war, brachte der Briefträger die ersten Exemplare von *Sprachgitter*, und so habe ich das allererste Exemplar mit einer Widmung erhalten. Weil ich gerade aus Schottland zurück war, hat er mich sofort nach dem schottischen Ginster gefragt, der die Inspiration für den Anfang dieses Gedichts war. Pflanzen spielten bei unseren Begegnungen immer eine Rolle. In Göttingen zum Beispiel, wo ich mit ihm im botanischen Garten war, der von Albrecht Haller angelegt worden war, hat er mich sofort zu den Blumen des Balkan geführt, wo wir das Tausendgüldenkraut fanden, das in seiner Poesie eine Rolle spielt.

J.D.: Was hat Ihre Freundschaft bis zum Ende zusammengehalten? Was waren Ihre und seine Interessen, worüber haben Sie sich ausgetauscht?

B.B.: Wir haben viel über Übersetzungsfragen der großen französischen Poesie auf Deutsch gesprochen, nicht nur über die Übersetzung des Französischen ins Deutsche, sondern auch über Shakespeare. Er hatte immer Namen von Übersetzern, die mir nicht bekannt waren, für Saint-John Perse sagte er

zum Beispiel: Nein, es ist nicht Friedhelm Kemp, den ich schätze, es ist Leonharda von Gescher, die ich nicht kannte. Und bei Shakespeare sagte er, dass es nicht Stefan George sei, es ist Regis, der für mich der beste Übersetzer ist. Als wir mit Jean Bollack und seiner Frau die Anthologie *Von Baudelaire bis Saint-John Perse* machten, die 1962 erschienen ist, haben wir ihn oft um Rat gefragt. Ich erinnere mich, einmal fand er ein seltenes Wort, flirren, für einen Ausdruck bei Baudelaire.

Wir haben also häufig über Übersetzungen gesprochen, und er hat mich in Texte eingeführt, die er eben entdeckt hatte, wie Henri Michaux, ein sehr beeindruckender Text in freien Versen, „Vers la Complétude“, den es nur in einem kleinen Heft gab, das er mir vorlas und das ich ihn zu übersetzen bat. Er sagte, das Gedicht sei zu schwierig. Wir sprachen auch über Übersetzungen, die er begonnen und abgebrochen hatte. Zum Beispiel „La Chanson du mal aimé“. Er hat drei Versionen der drei ersten Strophen gemacht, und auch da hat er gefunden, dass das Gedicht zu schwierig sei. Ich habe übrigens beim Durchstreifen seiner Bibliothek und der Bücher, die ihm befreundete Dichter wie Char, Michaux und andere geschenkt hatten, unter anderen Bonnefoy, bemerkt, dass Celan mit Bleistift die Übersetzung einiger Verse von Gedichten mit mehreren Strophen aufgeschrieben hatte. Wenn es ein Gedicht mit sechs oder acht Strophen war, hatte er vielleicht nur sechs oder acht Verse übersetzt, so dass es sehr schwierig sein wird, diese ersten Lektüren zu veröffentlichen. Wir haben natürlich viel über Hölderlin gesprochen, aber auch über andere Dichter und Gedichte, die mir wichtig waren und die ihn beeindruckt haben. Zum Beispiel über einen Zyklus der westfälischen Dichterin Annette von Droste-Hülshoff, „Ein Sommertagstraum“. Es geht dort um jemanden, der zum Geburtstag besondere Geschenke wie seltene Steine oder alte Münzen bekommen hat. Dieses Gedicht hat ihn sehr beeindruckt, ich habe es ihm 1963 vorgelesen, und ein Jahr später hat er mich gebeten, ihm denselben Text noch einmal vorzulesen. Annette von Droste-Hülshoff beeindruckte ihn sehr mit der Prägnanz und der Härte ihrer Verse, und das stark Geologische bei ihr gefiel ihm in der späten Periode seines Schaffens sehr. Aber es gab einen Barockdichter, den er liebte, Quirinus Kuhlmann, mit seinen Wortspielen, die sehr weit gehen. Er hatte Saint-Jean de la Croix übersetzt, und Celan bat mich, ihm die frühen Gedichte zu zeigen, die noch niemand gelesen hatte, weil sie eben gerade in einer Edition erschienen waren, die Heidelberger Studenten vorgelegt hatten. Jedenfalls, als er bei mir wohnte, konsultierte er vor allem den barocken Teil meiner Bibliothek, ein Gebiet, das ihn anzog und das er nicht so gut kannte.

Die Poesie, die Übersetzungen standen also im Zentrum unserer Gespräche, aber nicht nur. Dreimal habe ich Lesungen organisiert, einmal in Göttingen, vor einem riesigen Publikum, einmal in Genf, und das war eines der ersten Male, glaube ich, dass er an einem französischsprachigen Ort gelesen hatte, und schließlich, vor seinem Tod, in Stuttgart. Dort hatte er *Lichtzwang* ge-

Mütze
#30 / Mai 2021

wählt, das noch unbekannt war, noch unveröffentlicht, und das Publikum bestand nicht wie üblich aus Studenten, was er sehr mochte, sondern aus älteren Leuten, weil der Termin in die vorlesungsfreie Zeit fiel, was ihm gar nicht gefiel. Er glaubte zu recht, dass es unter diesen Leuten auch ehemalige Nazis gab. Er hatte beim Vorlesen eine Art Gewalt, eine Feindseligkeit gegenüber dem Publikum, das seine Texte nicht verstanden hatte.

J.D.: Als Sie ihm zum ersten Mal begegneten, was kannten Sie da von Paul Celan und warum wollten Sie ihn kennenlernen?

B.B.: Ich kannte Paul Celan von den beiden Gedichtbänden *Mohn und Gedächtnis* (1952) und *Von Schwelle zu Schwelle* (1955), aber ich muss sagen, dass ich sie nicht sehr gründlich gelesen hatte. Im Grunde war es Peter Szondi, der sein Werk besser kannte, der sicher war, dass eine Begegnung mit ihm für mich wichtig sein könnte, und er hat mich sehr ermuntert, ihn zu treffen. So war es, ich habe Celan vor allem nach unserer ersten Begegnung entdeckt, und diese erste Begegnung war verbunden mit dem Erscheinen von *Sprachgitter*, dieser Gedichtsammlung von 1959, dann *Die Niemandrose* von 1963 und *Atemwende* von 1967, sie standen im Zentrum meines Kontakts mit seiner Dichtung.

Oft sagte er mir: „Lesen Sie den *Meridian*, was ich über die Poesie zu sagen habe, findet sich dort, vor allem dort.“ Als mich Gisèle nach seinem Tod bat, das Material zum *Meridian* zu veröffentlichen, und als ich den Reichtum der Ernte sah – es sind tausende von Fragmenten –, war ich erschrocken, ich empfand diese Aufgabe als sehr schwierig, und die Ordnung des Materials war nicht immer klar. Dieser Arbeit habe ich viele Jahre gewidmet. Ernsthaft habe ich 1988 damit begonnen, und das Buch ist 1999 erschienen.

J.D.: Der Meridian ist zunächst einmal ein Titel und ein Text, und ein komplizierter Text, auf mehreren Ebenen der Lektüre, weil er mehrere Geschichten erzählt, während er die Akzente eines Manifestes trägt und zugleich eine Hommage an Büchner ist, eine Figur, die, sagen wir es ruhig, für viele in der zweiten Reihe der deutschen Literatur steht, außer in den Augen einiger weniger.

B.B.: Ich glaube, mittlerweile hat man die Größe von Büchner, der verkannt war und oft im Schatten von Heine, seinem Zeitgenossen, stand, erkannt. Celan habe ich nie irgendetwas Kritisches oder Negatives über Büchner sagen hören. Ich finde, dass das, was er aus den Hauptwerken von Büchner zieht, immer zentral ist, nicht nur bei Büchner, sondern auch für ihn selber. Er hat offensichtlich interessante Entdeckungen gemacht, zum Beispiel die Rolle von Lucile Desmoulins am Ende von *Dantons Tod*, als sie sich selber dem Scharfrichter ausliefert: Tatsächlich schaut sie auf das Wasser, das weiter fließt, und sagt, alles macht weiter. Sie sieht, dass der Mensch im Angesicht

des Schicksals machtlos ist, Angesichts der Geschichte, Angesichts des Todes. Büchner hat da einen Text geschrieben, den Celan in einem seiner Gedichte wiederaufnimmt.

J.D.: Lucile ist bereit zu sagen „Es lebe der König“, sie schreit es übrigens, „Es lebe der König!“. Sie ist zu allem bereit. Sie kann alles, sie kann sogar Verrat üben oder dem Verrat widerstehen. Ich glaube, dass sie die Figur der Ingeborg Bachmann ist, was ich in einem Aufsatz zeige, „Se tuer à deux“.

B.B.: Sie sagt es, um mit ihrem Mann in den Tod gehen zu können. Aber Celans Kühnheit ist zu sagen, dass dieses „Es lebe der König“ die Poesie im Zustand ihrer Absurdität ist. Was natürlich alle überrascht hat. Es geht dabei um die Zäsur, ein Begriff, der Hölderlin in den Anmerkungen zur Antigone und zum Ödipus so wichtig war, aber auch Celan selber, besonders in seinem zweiten Gedicht auf Hölderlin, das in *Zeitgehöft* erschienen ist.

J.D.: Kommen wir, Bernard Böschstein, zum Meridian zurück, den Sie herausgegeben haben. Sie haben mir erzählt, dass Der Meridian eine bestimmte Zahl von Versionen hatte, und dass Celan ihn noch am Vorabend seines Vortrags extrem schnell umgeschrieben und dabei beinahe alle Versionen, alle Etappen seines Denkens wieder aufgenommen hat. Wie verstehen Sie das, dieses Gestammel, dieses Herantasten, dieses extrem langsame Fortschreiten eines Denkens, dem es nicht gelingt, den eigentlichen Sinn des Meridians zu begreifen?

B.B.: Als Celan nach Stuttgart kam, sagte er mir: „Ich bitte Sie, von mir keinen Vortrag zu erwarten, wie ich ihn 1960 in Darmstadt gehalten habe. Das überzeugt mich nicht, ich möchte einfach nur vorlesen, und André du Bouchet wird einen Vortrag halten.“ Interessant ist nun, dass Celan in dem Moment, in dem er vom Büchner-Preis gehört hat – etwa Mitte Mai 1960 – sofort eine Seite mit einigen Notizen gefüllt hat, die im Zentrum von dem geblieben sind, was er zu sagen hatte. In diesen Aufzeichnungen finde ich zum Beispiel den Abschnitt aus *Lenz*, in dem er sagt, dass er gerne auf dem Kopf gehen würde, aber ich finde parallele Abschnitte, wenn es sich um einen Vortrag von Hofmannsthal handelt, „Der Dichter und diese Zeit“, wo es um den heiligen Alexius geht, der sich unter einer Treppe versteckt, um die Position des unsichtbaren Dichters, der der Welt der Menschen unbekannt ist. Es geht auch um Baudelaire, und diese berühmte Passage, die ihm Hofmannsthal vermittelt hat, um „la pointe acérée de l’Infini“, diese Stelle, die er in einem seiner Gedichte wiederaufgenommen hat, drückt eine fundamentale Intervention aus, die von oben kommt und die Luft schneidet, die die Person durchschneidet, die die Existenz durchschneidet und in gewisser Weise die Zäsur beherrscht. Was ich sagen will, ist, dass es zunächst die rein celanschen Anliegen gab. Den Teil des Vortrages, den er mit großer

Geschwindigkeit geschrieben hat, das sind alle Abschnitte des Anfangs, wo er ausgiebig *Dantons Tod* und *Léonce und Lena* zitiert, und dort nähert er sich denn auch den andern Aspekten Büchners. Wichtig ist, dass er während der ganzen Entstehung dieses Textes wieder an einen Vortrag gedacht hat, den er skizziert, aber nicht gehalten hat, in Wuppertal, im Jahr zuvor, über die Obskurität der Poesie. Es gibt Abschnitte, die er entfernt hat, die sich auf das große Gleichgewicht eines finalen Gerichts beziehen, das das Schicksal einer zum Tode verurteilten Menschheit ausdrückt.

Es gibt Abschnitte, in denen er zum Beispiel sagt, dass die Syntax heutzutage schneller ist, weil wir nicht mehr viel Zeit zum Atmen haben, aber es gibt andere Passagen, wie *Atemwende*, bei denen ich, wenn ich noch einmal darüber nachdenke, den Eindruck habe, dass es dort vielleicht um einen Versuch geht, den Tod seiner Mutter in gewisser Weise wieder zu erleben: Das ist der extreme Moment, von dem an sich alles ändert, und wir haben bei Celan diese Vorstellung einer Bekehrung, einer grundlegenden Metanoia, die durch große Poesie hervorgerufen werden muss. Warum? Die Poesie ist da, dieser Moment ist sehr nah an seiner Vorstellung von „Involution“, die sich nach Innen wenden muss, zu einem Ursprung, der bei ihm offensichtlich die enge Beziehung zu den Toten ist, auf die sich alles zusammenzieht, das ist nicht die Bewegung von Louis-Sébastien Mercier, die nach außen geht, es ist das Gegenteil. Das sagt er immerzu, er sagt es in „Tübingen, Jänner“, wo der Dichter ein Kind, ein Stotterer, eine Silbe wird. Das ist sehr wichtig für ihn, die Silbensprache, sie ist eine Art der Zerlegung, die es ihm erlaubt, eine Sprache, die vor allem eine Sprache aus Intervallen ist, aus Pausen, aus Brüchen, aus Zäsuren, aus Stille, aus dem Nichts neu zu erschaffen.

J.D.: Sie reden vom Kind, und im Gedicht gibt es auch die Präsenz von Hölderlin, von diesem kommenden Mann, der nichts anderes ist als der Patriarch. Es gibt mehrere grundlegende Figuren, um das Stottern abzugrenzen, um es zu begrenzen zu versuchen.

B.B.: Auf jeden Fall. Interessant ist aber, dass wir durch dieses Stottern auch Bruchstücke wichtiger Momente innerhalb von Hölderlins Dichtung finden, zum Beispiel „Wozu Dichter in dürftiger Zeit?“, und das erscheint nur durch den Silbenbruch.

J.D.: Sie haben gerade ein sehr wichtiges Wort benutzt, das „sich nach Innen wenden“, es gibt das Wort Hinwendung und auch die Umwendung. Umgibt er sich nicht, unter anderem, mit Frauen, von denen er genau diese Umwendung, diese Umkehrung erbittet. Ich denke an Ingeborg Bachmann, deren Korrespondenz gerade erschienen ist, irgendwann sagt Ingeborg Bachmann zu Gisèle Celan: „... in seinem letzten Brief bittet er mich um etwas Unmögliches“. Können Sie mir dieses Unmögliche erklären? Ist es eine Art, eine Frau verjuden [enjuiver] zu wollen, um sie zu gewinnen?

B.B.: Das ist sehr merkwürdig, bei dieser Korrespondenz stelle ich fest, dass er zu Beginn auf dem Feld der Poesie wirklich derjenige ist, der leitet und führt, und erst allmählich entdeckt er, dass er eine Partnerin vor sich hat, die gleichfalls in der Lage ist, große Poesie zu schreiben. Die „Lieder auf der Flucht“ haben ihn sicherlich beeindruckt, und es kommt eine Zeit, in der er das in seiner eigenen Poesie ausdrückt, in der er sie als gleichwertig anerkennt, in der sie wirklich Partner werden und jeder zum anderen sagt: „Ich habe nur dich wirklich und tief geliebt“, aber sie wussten auch beide, dass sie nicht zusammenleben konnten. Ich denke, ein Dichter zu sein war unvereinbar mit einem Leben zu zweit, das sehen wir jedes Mal, wenn sie sich treffen, dann sind sie dazu gezwungen, sich wieder zu trennen. Aber sie sagte in *Malina*, dass das ihr Leben sei, und die Bachmannspezialisten haben als erste diese Spur entdeckt, die zu all diesen Enthüllungen führte, die inzwischen gemacht worden sind.

J.D.: Ich habe gerade das Wort „enjuiver“ verwendet. Belehrt er sie? Will er sie für das jüdische Ideal oder für das jüdische Wesen gewinnen, das sie nicht ist? Was ist das für eine Bitte von Paul Celan, dieses unmögliche Anliegen, das sie nicht erfüllen kann?

B.B.: Im *Meridian* gibt es mehrmals diesen Begriff *verjuden*, *enjuiver*, der im Grunde genommen ein Begriff ist, den Antisemiten verwendet haben und den er natürlich in einem ganz anderen Sinne verwendet. In den Texten, die er zu Auschwitz geschrieben hat, gibt es immer diese Vorstellung von der Beziehung zum Juden in ihren verschiedenen Aspekten, denn es gibt die sehr schöne Jüdin und es gibt die schrecklichen Juden, und die sind alle in seinem Erinnerungsdenken präsent, das eine Reihe von ziemlich strengen, fast ritualisierten Stillschweigen durchläuft. In diesen Texten, in denen er davon spricht, wie man erinnert, sagt er: Man muss allein an den Moment erinnern, in dem man sich an etwas erinnert hat, man erinnert sich an einen früheren Moment, der ein Moment des Schweigens war, und nur, indem man rückwärts geht, kann man nachher etwas zur Sprache bringen, das heißt, die Arbeit des Gedächtnisses ist nie unmittelbar, sie muss durch eine Reihe von aufeinanderfolgenden Stillschweigen vermittelt werden.

J.D.: Sie denken, dass diese Korrespondenz zeigt, inwieweit die Sprache der anderen, also die Sprache von Ingeborg Bachmann, anders sein muss, und dass es Paul Celan ist, der diese andere Qualität einbringt?

B.B.: Ich glaube, Paul Celan hat ihr ein gewisses Maß an Poesie gegeben, und die Gedichte, in denen er diese Liebe evoziert, haben sie sicherlich auf eine sehr starke Weise angesprochen. Das zeigt sich auch in den Poetikvorlesungen, die sie in Frankfurt gehalten hat, wo sie vor allem die ihr gewidmeten

Gedichte zitiert, und die gehören zu den intensivsten in dem Band *Mohn und Gedächtnis*.

J.D.: Glauben Sie, dass diese Korrespondenz eine Art Alptraum für Paul Celan darstellt? Eine Art permanente Folter?

B.B.: Ich glaube, dass für beide der Schmerz sehr groß war, so eng miteinander verbunden zu sein und gleichzeitig zu wissen, für immer getrennt zu sein ...

J.D.: ... verurteilt ...

B.B.: ... aber ich denke, sie wussten auch, dass Poesie nur um den Preis eines solchen Opfers erworben wird, und ich stelle mir vor, dass die Bande, die sie zu anderen Menschen hatten, mit denen sie lebten, immer durchkreuzt wurden durch den Unterschied dieser einzigartigen Beziehung, die durch nichts zu ersetzen war.

J.D.: Es gibt also ein poetisches Werk und parallel zu diesem poetischen Werk ein weiteres Werk, das seine Entstehung Übersetzungen verdankt, dank eines von Angesicht zu Angesicht mit den Sprachen von andern: dem Französischen (Rimbaud, Valéry, Apollinaire), Russischen (Mandelstam), Italienischen (Ungaretti). Die erste Frage ist folgende: Was halten Sie von einem Mann, der parallel zur Poesie ein anderes Werk lebt, das er gleichzeitig entwickelt, und die zweite Frage: Glauben Sie nicht auch, dass er durch Mandelstam und Zwetajewa nach etwas sucht, das einem Bruder oder einer Schwester gleicht, etwas, das er in den Zeitgenossen zum Beispiel nicht finden kann?

B.B.: Die Beziehung zu Mandelstam ist sehr eng, und es ist absolut konsequent, dass er ihm *Die Niemandrose* gewidmet und dass er sich in einigen Gedichten direkt an Mandelstam gewendet hat. Mandelstam, jüdischer Herkunft, hatte gleichfalls ein Schicksal, das ihn in den Tod führte, was er, ich würde sagen, im Vorfeld dieses Todes, in den Gedichten der *Woronescher Hefte* ausgedrückt hat. Mandelstam war für ihn die brüderlichste Figur, und deshalb auch diese Verbindung zur russischen Poesie, zu Blok und dann ...

J.D.: ... Jessenin ...

B.B.: ... zu Jessenin, aber auch zur Zwetajewa, die er gerne übersetzt hätte, das bleibt bis zum Schluss im Mittelpunkt. Was bedeutet diese Begleitung durch Poesie in anderen Sprachen? Erstens muss man sagen, dass das Deutsche, die Sprache seiner Mutter, die Sprache von Czernowitz, wo er geboren wurde, überhaupt nie als Möglichkeit galt, sein Leben zu gestalten, da er nie in Deutschland leben wollte. Er sagte anlässlich des Bühner-Preises, dass die

Bedeutung seiner Arbeit als Übersetzer hervorgehoben werden müsse. Zuerst sagte er, dass „Le Bateau ivre“ von Rimbaud, „La Jeune Parque“ von Valéry, Alexandre Bloks Gedicht „Les Douze“ und Mandelstams Werke die wichtigsten in seiner Arbeit als Übersetzer waren. Später kamen Michaux und du Bouchet hinzu. Ich würde sagen: Er hat eine große Tradition fortgesetzt – George mit Baudelaire, Shakespeare, Dante, und Rilke, vor allem mit Valéry und auch mit Louise Labé, Michelangelo – diese beiden großen Dichter der vorherigen Generation hatten dasselbe getan, im Mittelpunkt steht ihre Arbeit als Übersetzer. Also, was bedeutet das? Ab 1890 öffnete sich die deutsche Literatur stärker für Europa als im 19. Jahrhundert, wo sie sich tendenziell auf Deutschland als solches zurückgezogen hatte. Goethe hatte bereits eine Vorstellung von Weltliteratur, aber diese Vorstellung war verloren gegangen. Sie wurde auf andere Weise durch die Aufnahme der französischen Symbolisten und der englischen Poesie der gleichen Zeit durch Deutschland wiedererlangt. Es muss betont werden, dass, was George und Rilke initiiert haben, Celan fortgesetzt hat, das heißt diese viel breiteren Perspektiven im Vergleich zu einer rein deutschen Tradition.

Was bedeutet das? Im Falle von „Le Bateau ivre“ war Celan sehr frei in der Umsetzung. Viele Leute hatten „Le Bateau ivre“ bereits mittelmäßig übersetzt. Er ist durch seinen Einfallsreichtum viel weiter gegangen. Im Falle von Valérys war es ein Kampf gegen eine Präsenz, die seiner eigenen widerspricht. Valérys neoklassische Seite stand im Widerspruch zu seiner eigenen Poetik, so dass er Valéry umkehrte und umstürzte. Er übersetzte ihn auf härtere, intermittierendere Weise. Es ist sehr wichtig zu sehen, dass Celan sich in der letzten Periode seines Werkes, mit Michaux, mit de Bouchet, einer Dichtung näherte, die der Prosa näher ist, was ihm erlaubte, wörtlicher zu übersetzen, treuer zu übersetzen, weniger zu erfinden als zuvor, besonders in den Reimen. Was Michaux und du Bouchet betrifft, so besteht eine gewisse Einheitlichkeit in der Übersetzungsmethode. Diese Übersetzungen sind auch für Deutschland eine Entdeckung, denn keiner von ihnen war auf Deutsch bekannt, was bei früheren Dichtern nicht der Fall ist, die hatte man bereits übersetzt, aber anders. Ich halte es für wichtig, dass Celan die subjektive, erfinderische Seite aufgegeben hat, um der ursprünglichen Melodie dieser neueren Autoren, die sich in vielerlei Hinsicht von seiner eigenen Poesie unterschieden, mit großer Strenge nachzugeben, weil er selbst noch nie so weit in Richtung Prosa gegangen war. Er hörte nie auf, Verse zu machen, im Gegensatz zu den beiden. Warum brauchte er dann diese andere Poesie? Ich denke, es ging auch um die Eroberung von Bereichen, die er in seine Poesie einbringen wollte. Bei Michaux zum Beispiel gibt es eine sehr mutige Einführung von Bereichen, die bisher nicht als poetisch galten. Und ich bemerke diese Entwicklung auch in seinen jüngsten Bänden.

J.D.: Am Ende von Paul Celans Leben stehen Ungaretti und Shakespeare. Shakespeare, den er übersetzt. William Shakespeare liest er in sehr jungen Jahren, in einem Arbeitslager in Rumänien. Es ist also ein sehr altes Projekt, das eine ziemlich grundlegende Bedeutung hat.

B.B.: Die Gegenwart von Shakespeare, den er, so scheint es, für den größten aller Dichter hielt, ist fast eine Konstante. Es gibt in seinen Papieren sogar eine teilweise Übersetzung in Versen von *Antonius und Kleopatra*, und Peter Szondi hat in einer Studie zur Übersetzung eines Shakespeare-Sonetts entdeckt, dass Celan, als Übersetzer von Shakespeares Sonetten, in seiner eigenen Übersetzung sogar den Akt der Übersetzung ausdrücken konnte. George hatte bereits Shakespeares Sonette übersetzt, aber Celan mochte diese Übersetzungen nicht wirklich. Ich denke, er fand sie ein wenig zu monumental und vielleicht zu nah an der Diktion dieses autoritären Dichters.

J.D.: Paul Celan ist jemand, der beispielsweise Holzfeuer liebte, um laut zu denken, um laut nachzudenken. Er war jemand, der das Gespräch sehr liebte, und ich frage mich, ob der Spaziergang nicht Teil dieser Initiation zum Denken war. Das heißt, sehr schnell, bei der Geburt einer Freundschaft, führte er den anderen in das Abenteuer eines Spaziergangs, auf einem Bürgersteig, unter Kastanienbäumen. Es ist ein wenig, als ob eine Welt der Kindheit oder eine Welt der Adoleszenz plötzlich wiederhergestellt würde, um einen Teppich zum Nachdenken zu schaffen.

B.B.: Ich hatte Spaziergänge mit ihm erlebt, entlang der Rhône, in Genf. Er erzählte mir, dass er die Felsen an diesen Ufern der Rhône sehr viel mehr mochte als die strahlenden Ufer am See, wo sich die Villen der Reichen befinden. Es gibt diesen berühmten Spaziergang in den Bergen des Engadins, wo zwei Juden miteinander reden und beide sagen: „Das Land, das uns hier umgibt, ist nichts für uns. Eine Sprache ohne mich und ohne dich.“ Hier haben wir auch viel Ironie angesichts einer vom Jiddischen inspirierten Tradition, die mit einer sehr präzisen, aber zugleich auch aus einer entfernten Perspektive behandelt wird. Man sagt, er habe an ein Treffen mit Adorno gedacht, das nicht stattfand, Adorno, der für ihn jemand war, der ihn anzog, der ihn interessierte, aber er hatte auch viele Vorbehalte gegen ihn, wie man in den Notizen sieht, die man zu diesem Thema entdeckt hat.

J.D.: Wir müssen uns daran erinnern, was Adorno gesagt hat oder gesagt haben soll: Nach Auschwitz ist Poesie unmöglich.

B.B.: Später korrigierte Adorno dieses Diktum.

J.D.: Unter dem Druck von Paul Celan ...

B.B.: ... und Szondi sagte: Nur wenn sich die Poesie auf Auschwitz gründet, ist sie wieder möglich. Das war die *conditio sine qua non*.

J.D.: Der Spaziergang ist in Paul Celans Leben allgegenwärtig. Sprechen wir über einen der letzten großen Spaziergänge, über den Spaziergang, der viel Tinte hat fließen lassen, sprechen wir über den Spaziergang mit Heidegger. Was ist Ihre Version dieses Treffens, dieses Wunsches, sich zu treffen – und ich weiß, dass es nicht schwierig war, dieses Treffen einzurichten, es gab eine ganze Reihe von günstigen Umständen.

B.B.: Ich kann Folgendes sagen: 1959 wurde ich von Heidegger eingeladen, ihm bei seiner letzten Konferenz über Hölderlin in München zu helfen, die für Juni 1959 geplant war, und während dieses Aufenthalts ließ mich Heidegger die Schallplatte hören, die der Verlag Neske acht zeitgenössischen Dichtern gewidmet hatte, unter ihnen Celan. Und Heidegger spielte mir nur Celans Stimme vor. Davon erzählte ich Celan, was ihn sehr beeindruckte. Wenn ich *La bibliothèque philosophique* öffne, die zwei junge Forscher, die an der Paul Celan Forschungsstelle an der Ecole Normale Supérieure gearbeitet haben, als eine Art Inventar der Annotationen herausgegeben haben, hat Heidegger den Löwenanteil, das ist bei weitem der größte Teil in diesem großen Band. Es gab also sehr ernsthafte Heidegger-Studien von Celan. Als Heidegger mir seine Gedichte *Der Feldweg* schickte, die eine Folge poetisierender Texte waren, fand ich, dass Heidegger nicht die Gabe hatte, die Register zu wechseln, aber Celan verteidigte diesen Text zugunsten von Heidegger gegen meine Kritik. Ich denke, Heidegger war Celan wichtig, weil er der Poesie einen so hohen Stellenwert einräumte, letztendlich einen Vorrang, sogar vor der Philosophie. Und dass die für Heidegger wichtigsten Dichter wie Hölderlin, aber auch Rilke, aber auch Trakl, sogar George, für Celan selber wichtige Dichter waren. Es gab also eine Art Übereinstimmung. Es ist wahr, dass Celan nie vergessen hat, was Heidegger in den ersten beiden Jahren des Nationalsozialismus begangen hat. Er war, wie ich finde, sehr nachsichtig, denn in der Korrespondenz zwischen Celan und Ingeborg Bachmann, die uns jetzt vorliegt, werden beide gefragt, ob sie an einem Band zum 70. Geburtstag von Heidegger im Jahr 1959 teilnehmen wollen. Und beide sagen sie nicht einfach nein, sie zögern. Sie würden sogar zustimmen, wenn der Verlag Neske nicht schon ihre Namen unter die der Mitwirkenden gesetzt hätte, noch bevor er sie gefragt hatte. Das machte sie wütend, was jeder versteht. Aber sie sagten nicht sofort: „Wir wollen nicht.“ Was überraschend ist. Es gab noch immer einen gewissen Respekt, eine gewisse Verantwortung.

J.D.: Warum dieser Weg zu Heidegger, um ihn was zu fragen?

B.B.: Er sagte mehrmals, dass er erwartete, dass sich Heidegger für seine Missetaten entschuldigen würde. Celan war, sagte er, in einem eher versöhn-

lichen Geiste gekommen, aber er wollte ihn zur Verantwortung ziehen, und das hat nicht funktioniert. Heidegger hat sich dem nicht geöffnet. Heidegger hat Celan enttäuscht. Celan wartete auf eine Art Geständnis, was nicht pasierte. Er sagt es übrigens in der Widmung, in den Worten, die er ins Gästebuch schreibt, dass er auf ein Wort gewartet hat, und dieses Wort ist nicht gekommen. Später gab es auch Worte der Verurteilung von Heidegger, der, so sagte er, die souveräne Rolle, die er in diesen Jahren als Denker einnahm, nicht gut genutzt habe. Es gibt also lobende Texte und es gibt kritische Texte von Celan.

J.D.: Es gibt ein Gedicht, das mir sehr gefällt und das ich zusammen mit Paul Celan übersetzt habe, es heißt „Anabasis“. Und ich sehe es immer noch jubelnd wieder, denn dieses Gedicht basiert sehr stark auf einem ganzen System von Silben, und ich möchte Sie fragen: Was bedeutet diese Rückkehr? Was treibt Paul Celan dazu, die Anabasis zu überprüfen und wieder in sie einzudringen?

B.B.: Ich denke, dieses Gedicht ist eines seiner wichtigsten, denn hier geht es wirklich um eine Poetik der Silbe. Er sagt es schon in der zweiten Strophe, wo es um die „Silbenmole“ geht, und dann geht es um das Spalier dieser „Kummerbojen“, das ist sehr wichtig, besonders auch die „Atemreflexe“, die „sekundenschön hüpfen“, und die „Leuchtglockentöne“. Warum? Weil wir hier die fragmentierte Sprache haben, die gleichzeitig eine Klangsprache und eine leuchtende Sprache ist. Wir haben also die Unterstützung des Visuellen durch das, was hörbar ist, und durch das, was sprachlich zerstückelt ist. In diesen Silben aus Mozarts Messe *Exsultate, jubilate*, wo wir das „dum-, dun-, un-, unde suspirat cor“ haben, haben wir also im Grunde das eine und das andere. Wir haben die Musik des Schmerzes, die Musik des Röchelns, und gleichzeitig haben wir die musikalische Komposition, die aus diesen Zerstückelungen entsteht, während das Sichtbare und das Hörbare zusammenkommen, und was das schafft, was er das Wort „Zelt“ nennt, das Wort, das „mitsammen“ sagt. Das ist sehr wichtig, weil wir merken, dass dieses „Zelt“ bedeutet, dass die Menschheit nicht sesshaft ist, historisch nicht an Wohnorten verankert ist, sondern in Bewegung ist. Die Menschheit ist eine, die in Zelten lebt. Sie ist die sich bewegende Karawane, und das gemeinsam. Das ist eine Utopie, das ist etwas, zu dem hin das celansche Gedicht strebt. Er will die neuen Leser der Zukunft erreichen, die er mit dieser Sprache, die in erster Linie Ausdruck der Trennung war, vereinen will. Das alles findet statt in einem Meer, das weit weg ist und nicht schiffbar. Das Meer ist in den Zyklen der Bretagne außerordentlich wichtig. Es ist eine Kontinuität, auch in den Übersetzungen, nicht nur in „Das trunkene Boot“, es gibt auch die Meeres-
texte von Supervielle zum Beispiel und bei Mandelstam das Schwarze Meer. Deshalb halte ich es für unerlässlich, eine Parallele zwischen der Schifffahrt und der Poesie zu ziehen, denn es geht darum, in ein Gebiet zu gelangen,

1544

das noch nicht beschrieben, noch nicht fixiert und auf einer Landkarte verzeichnet ist, sondern das zuerst erforscht werden muss.

J.D.: Glauben Sie nicht, dass die Titel – im wesentlichen – dazu da sind, eine Utopie zu vermessen? Ich denke unter anderem an den Titel Der Meridian. Was meint er damit? Ist das nicht eine Form der Vermessung?

B.B.: *Der Meridian*, im engeren Sinne des Wortes, ist dieser Kreis, der drei Geburtsorte zusammenführt: den von Lenz, den von Karl Emil Franzos, dem ersten seriösen Verleger von Büchners *Woyzeck*, und den eigenen, Czernowitz. Das ist die Umfriedung seiner Rede. *Der Meridian* ist auch die Möglichkeit, das, was zunächst fern und getrennt ist, zu vereinen. Das ist die Idee, die der Rede erlaubt hat, ihr Ende zu finden. Dieser Diskurs, der sich für etwas Unsagbares öffnete, erlaubte schließlich in dieser Formel eine Annäherung von Zeit, Geschichte und Schicksal. Das Schicksal von Lenz, den man auf den Straßen Moskaus tot aufgefunden hat, ist für Celan ein absolut symbolisches Bild.

J.D.: Und was ist mit der Affaire Claire Goll? Wie verstehen Sie den moralischen, physischen und mentalen Fall, den Paul Celan wegen dieser Infamie erlitten hat? In den Augen von Claire Goll ist er schuldig, Yvan Golls Verse gestohlen und kopiert zu haben. Wie verstehen Sie diesen Mann, der in Bittschriften bettelt, der sogar um einen symbolischen Freispruch bettelt, obgleich er weiß, dass er unschuldig ist?

B.B.: Ich glaube, Celan spürte hinter Claire Goll eine ganze Gruppe von Leuten, die gegen ihn intrigierten. Claire Goll war nicht allein. Sie war der Kopf einer Armee von Betrügern, und er fühlte sich immer stärker verfolgt. Natürlich hatte Peter Szondi gezeigt, dass es umgekehrt war, dass Yvan Goll am Ende seines Lebens von Celan beeinflusst wurde und dass die Nähe in die Gegenrichtung ging. Aber Claire Golls Angriff war derart vorsätzlich, derart heimtückisch und hartnäckig. Sie machte weiter, und jeder Schlag war tödlicher als der vorangegangene. Ich glaube, er fühlte, wie eine heimtückische Feindseligkeit – die er vorausgeahnt hatte – in dieser Person Gestalt annahm. Eine Ahnung wurde wahr, von der er immer dachte, dass er sie in der Atmosphäre um ihn herum gespürt hatte.

J.D.: Sie haben mir bei sich zu Hause den Entwurf einer Akte der Golls gezeigt, Paul Celan zu adoptieren. Wie kann das sein, wenn man das ganze Wirken von Claire Goll gegen Paul Celan kennt?

B.B.: Yvan Goll stand ursprünglich hinter der Idee der Adoption und sagte Paul, dass sie ihn adoptieren wollten. Ich denke, dass Claire Goll, als Yvan Goll starb, sich sicher war, alles zu tun, um diese Idee zu vereiteln. Es gab da

1545

sicherlich eine sehr große Differenz zwischen den beiden. Aber im Grunde begann die Irritation mit der Übersetzung der drei Sammlungen, die Celan nach Golls Tod zu übersetzen versprochen hatte. Claire Goll mischte sich ein und veränderte alles, sie lehnte alles ab und sagte, dass sich Celans Einstellung geändert habe, als sie ihm gesagt hätten, sie wollten ihn adoptieren. Ich denke, dass die Sympathie und die Nähe von Ivan und nicht von ihr kam. Aber man kann sich über das immens große Missverhältnis dieser Situation wundern. Alle sagten zu Paul Celan: Aber sie ist ein schlechter Mensch, ein Mensch, den alle verachten, warum sollten wir ihr so viel Bedeutung beimessen? Und er ertrug es nicht, dass man diese Sache herunterspielte. Das hat mir Adorno erzählt. Celan wollte tagelang, dass er sich mit der Affaire Goll beschäftige, und er sagte auch zu mir: „Sie wissen wirklich sehr wenig darüber.“ Und das war ein Vorwurf. Er dachte, ich hätte mich in diese Affaire einmischen sollen, mit der ich natürlich nichts zu tun haben wollte.

J. F.: Aber warum lässt er sich von dieser Affaire so stark vereinnahmen? Ein normaler Mensch würde sagen: „Gut, ich denke nicht mehr daran. Ich mache weiter.“

B. B.: Er befand sich in einem bereits sehr angegriffenen Zustand. Er hatte bereits seine Krankheit, die stark voranschritt. Und Claire Goll vertrat die feindliche Welt als Ganzes, in ihrer direktesten aggressiven Form. Was umso schrecklicher ist, als sie Jüdin war.

J. D.: Ich sah Paul Celan eines Sonntagnachmittags im Schnee. Es war Winter, vor dem Louvre, auf der Höhe der Brücke. Ich sah, wie er seinen Zeigefinger in seinen Mund steckte und dann wieder herausnahm, so als ob er die Windrichtung feststellen wollte oder irgendeine Richtung, und ich glaube, dass das Thema der Richtung grundlegend ist im Werk von Paul Celans ...

B. B.: ... ja.

J. D.: Wie konnten Sie sich all den Sammlungen oder Büchern von Paul Celan nähern, vom ersten bis zum letzten, wenn ich Ihnen Folgendes sagte: Der erste Teil geht vom Süden aus, von der eigentlich pflanzlichen Welt des Südens, und der letzte geht nach Norden, das heißt zu einer Sprache, die nicht mehr wirklich Deutsch ist, die aber Resonanzen hat, die dem Flämischen nahe sind, sehr nahe am Niederländischen, endlich auch sehr nahe am Jiddischen, als ob er diese Klänge in seine Sprache einführen wollte? Ich nehme das Beispiel des Wortes treckschutzenzeit (Strette et autres poèmes, S. 116), das er mir gegenüber kommentierte, als ich es übersetzen sollte.

B. B.: Ich würde Folgendes sagen: Auf Deutsch haben wir das Wort „Sinn“, das zunächst vor allem Richtung bedeutet, aber der Vortrag, den Paul Celan 1960 über Mandelstam im Radio hielt, spricht immer von der Handlung der

Zeit und von der Öffnung des Gedichts für die Zeit. Vielleicht geht es um die russische Revolution, vielleicht geht es auch um eine viel allgemeinere Frage der Zeitlichkeit. Die Materialien des *Meridians* lassen mich das sagen. Paul Celan hat die Poesie immer in Bezug auf die Zeit gesehen. In der Entwicklung seiner Gedichte gab es immer ein eminent zeitliches Element, „Matière de Bretagne“ ist zum Beispiel ein sehr gutes Beispiel. Ich glaube, dass diese Offenheit gegenüber der Zeit auf verschiedene Weisen erklärt werden kann. Allein die Tatsache, dass er jeden Tag Zeitungen gekauft hat, um über die politische Situation informiert zu sein, gibt mir Recht, und diese Zeitungen haben seine Poesie beeinflusst, wie wir heute wissen, sie sind auch Teil der Offenheit gegenüber der Zeit. Es ist wahr, die deutsche Lyrik ab 1750 hat die Poetik der Zeitlichkeit sehr viel stärker erlebt als zum Beispiel das Französische, das im Banne einer archaischen Syntax war. Die deutsche Sprache hat zum Beispiel im Kontakt mit Pindar eine starke Dynamik erfahren, die bereits die Poesie von Klopstock und Goethe und noch mehr die von Hölderlin revolutioniert hat. Celan schreibt sich also in diese Linie von Dichtern der Zeit ein, die, glaube ich, die Essenz dessen sind, was Deutschland der Weltichtung gegeben hat. Im Falle von Hölderlin sind es die Flüsse, der Rhein, die Donau, auch der Neckar, auch der Main, die die Gedichte thematisieren, und bei Celan haben wir die sehr großen Gedichte am Ende der *Niemandrose*, wo wir die Gegenwart der Zeit finden wie nirgendwo sonst, weder vorher noch nachher. Ich denke an dieses sehr schöne Gedicht, in dem es auch um die Reise über die Seine, über den Rhein geht und auch um die Mirabeaubrücke, um diese Reise, auf der sich Ost und West treffen. Dort nutzt seine Poesie übrigens die gleiche Dynamik des freien Verses, die wir in den großen Modellen haben, die ich gerade erwähnt habe, außerdem die Poesie der Exerzitien von Marina Zwetajewa, was das Gedicht betrifft: „Und mit dem Buch aus Tarussa“.

J. D.: Die Exerzitie sagt: „Alle Dichter sind Juden“, aber wörtlich im Sinne von youpins ...

B. B.: Auch Zwetajewa gehört in diese Reihe. Rilkes letzte Elegie, die kurz vor ihrem Tod geschrieben wurde, ist an Marina Zwetajewa gerichtet, sie ist die Antwort auf ihre großen, an Rilke gerichteten Liebesversuche. Das ist eine sehr große Tradition...

J. D.: ... bei Paul Celan ist das Material die Sprache, ist es die Evolution, wie dreht sich eine Sprache geografisch?

B. B.: Sie sagen „geografisch“, und jetzt sprechen Sie von Orten, die für Celan so wichtig sind. Als er in Göttingen ist, erinnert er sich plötzlich an Lichtenberg, nicht wahr, und an seine Beziehung zu einer geliebten jungen Frau.

Und in Genf sind es die Schwäne bei Nacht im ILO-Garten [Jardin du BIT]. In Paris sind es die Paulownien, die Sie in Ihrem Buch *Sous la coupole* oft erwähnen, die Place de la Contrescarpe ist sehr wichtig. Und in der Bretagne zum Beispiel der Menhir oder der Zirkus in Brest. Überall gibt es einen solchen Ort. Brest ist die Bretagne, aber Brest ist auch Russland. Dieses Gefühl des Ortes gibt es, wenn er in Zürich ist, wenn er das Münster vor sich sieht, wenn er die Glocken hört. Wir sind wieder an einem Ort, der zu einem äußerst bedeutsamen, zu einem sprechenden Ort wird, der viele Bedeutungen in einer Konzentration zusammenführt. Und das fühlte ich mit ihm, wenn wir andernorts es üblicherweise waren.

J.D.: Ich kehre zum Meridian zurück. Waren Sie nicht, als Sie ihn zum ersten Mal gelesen hatten, überrascht von der Anwesenheit, von der Einführung der Marionette? Als ob er Teil einer Marionettentradition würde, die Kleist lieb und teuer ist?

B.B.: Das ist ein Abschnitt, den er aus einem Entwurf des *Woyzeck*, aber auch aus *Leonce und Lena* hat. Es geht um das Thema des Zirkus, und mir wurde gesagt, dass er den Zirkus sehr mochte, er wollte immer in den Zirkus gehen, so wie in dem Gedicht in Brest, nicht wahr? Dabei, glaube ich, geht es um das, was wir vorhin über das Wort Zelt gesagt haben. Der Zirkus findet im Zelt statt. Und das Zelt ist ein Ort, der sich bewegt. Der Zirkus wechselt den Standort, Nacht für Nacht. Das Zelt entspricht auch dem Bild von Celans Existenz. Diese Art, nicht dauerhaft irgendwo verankert zu sein, nicht der Bewohner und Repräsentant eines bestimmten Landes zu sein. Im Zirkus hat man auch die Möglichkeit zur Verwandlung. Es gibt Virtuosität, Akrobatik, aber es gibt auch tiefe Melancholie. Er ist ein symphonischer Ort, würde ich sagen, an dem viele Tendenzen vereint sind.

J.D.: Die Marionette des Meridians ist eine Form von Verdoppelung, von doppelter Mechanik, die Verdoppelung von Manipulator-Manipuliertem?

B.B.: Ja, das hat was. Ich habe aber nie mit ihm über Kleist gesprochen, muss ich sagen. Erinnern Sie sich an Kleists Marionetten in den Gesprächen, die Sie mit ihm geführt haben?

J.D.: Nein. Wenn man den Meridian liest, stößt man zwangsläufig auf das Wort „Marionette“, man kann nicht umhin, an die Lektüre von Kleists Marionetten zu denken.

B.B.: Ja ... für Kleist gab es in diesem Text eine Art Reise, die schließlich wieder, nach all den Stürzen und Rückfällen, ins Paradies führt. Aber praktisch von hinten, in umgekehrter Richtung ...

J.D.: ... durch die Kulissen?

B.B.: Von der Seite, durch die Hintertür, um wieder nach vorn zu kommen, das ist vielleicht etwas, dem man sich durch Involution nähern kann. Das ist möglich, daran habe ich noch gar nicht gedacht, das ist nicht ausgeschlossen. Es gibt auch diese Seite des Spiels, nicht wahr? Es gibt die Mobilität. Es gibt bei Celan Gedichte, die leihen sich ihren Ton zum Beispiel von Villon oder von Heine. Es gibt einen Ton, der gleichzeitig verspielt, satirisch, bitter und zynisch ist. Er folgte nicht dem Weg eines klassischen Goethe, der im päpstlichen Deutschland oft genannt wird. Hans Mayer sagte, er habe mit ihm über Goethe gesprochen, aber diese Erinnerung habe ich nicht.

J.D.: Würden Sie sagen, dass Paul Celans Gedichte auf brillante Weise abstrakt sind? Mit einem Widerspruch namens Der Meridian, wo, wie mir scheint, Paul Celan sein Leben mittels Figuren spielt. Er scheint alle Charaktere zur gleichen Zeit zu sein. Er ist Lenz, er ist Büchner, er ist Lucile, er ist ...

B.B.: ... er ist sogar Woyzeck ...

J.D.: ... er ist Woyzeck. Er stellt die Uhren, für sich selber. Im Gedicht hingegen hat die Uhrmacherei wegen der Abstraktion keinen Raum mehr.

B.B.: Die Texte, in denen er sich mit Husserl und der Phänomenologie beschäftigt, zeigen uns, dass diese Poesie nie mimetisch sein will, nie direkt auf der Realität basieren will. Jedes Bild muss einen Akt der intellektuellen Transformation durchlaufen und in einer zweiten Zeit und auf einer zweiten Ebene existieren. So kann er sehr konkrete Materialien verwenden, die er von der Geologie, der Navigation, der Astronomie und sogar von der Luftfahrttechnik bezieht. Damit will ich sagen, dass das Erreichen von etwas sehr Konkretem der letzte Schritt nach einer Reflexion sein kann, die den Dichter von aller Unmittelbarkeit trennte, auch in Bezug auf Gefühle und in Bezug auf die konkrete Realität, die er nie als solche nutzen kann. Das habe ich vor allem in den Husserl-Passagen gesehen.

Das Gespräch ist Teil von: Jean Daive, *Paul Celan. Les jours et les nuits, suivi de Suggestions par Werner Hamacher*, Nous, Paris 2016. Der Aufsatz „Se tuer à deux“, den Jean Daive erwähnt, findet sich gleichfalls in diesem Buch. Übersetzung: Urs Engeler.