

„Des Heilands schwarzes Haupt im Dornenstrauch“

Celan-Stilisierung und Autorinszenierung in Jean Daives Erzählung *Sous la coupole*

Erschienen in Natalia Blum-Barth/Christine Waldschmidt (Hg.) : Celan-Referenzen. Prozesse einer Traditionsbildung in der Moderne. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2016, S. 123–141.

Webseite des Verlags: <https://www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com/themen-entdecken/literatur-sprach-und-kulturwissenschaften/germanistik/neuere-deutsche-literaturwissenschaft/27604/celan-referenzen>

Vera Viehöver (*Liège*)

Als im Jahr 2009 Jean Daives Buch *Unter der Kuppel. Erinnerungen an Paul Celan* im Schweizer Verlag Urs Engeler Editor erschien, waren die Reaktionen im deutschen Feuilleton gespalten. So äußert sich Helmut Böttiger in der *Süddeutschen Zeitung* enthusiastisch zustimmend: Daives Buch sei „ein bedeutendes Zeugnis für Sprachnot und Sprachsuche“, schreibt er. Daive ziele in „fragmentarischen Umkreisungen aufs Metaphysische“, verfolge dieses Metaphysische allerdings „mit mathematischer Präzision“. Interessant seien vor allem „handwerkliche Einblicke [...] und gelegentlich aufblitzende ästhetische Debatten“. Anders als viele andere, die nach Celans Tod als dessen Freunde gesprochen hätten, habe Daive Celan wirklich nahegestanden. Darum könne man bei ihm auch „Bekenntnisse“ des Dichters finden, wie man sie bisher nicht gekannt hätte.¹ Positiv fällt auch das Urteil von Walter Fabian Schmid im Lyrikportal *poetenladen* aus: „Der Autor fertigt keine persönliche Meinung vor, er interpretiert nicht, was er wahrnimmt, er befreit sich vom Zwang, Celan dingfest zu machen. [...] Die Erinnerungen in Fragmenten verhindern eine seuselnde [!] Leidensgeschichte um den Suizid eines psychisch angeschlagenen Dichters.“² Ganz anderer Auffassung ist Peter Hamm, der das Buch zum Anlass nimmt für eine Generalabrechnung mit der Faszination französischer Intellektueller für das „Raunen und Dräuen aus den Wäldern jenseits des Rheins“, namentlich für die „Heideggersche Sprachverfinsterung“. Daives Buch sei nur das jüngste Beispiel dafür. Der Autor ergehe sich in „tiefenden Orgien des

¹ Böttiger: Die Meter, die uns trennen, o.S.

² Schmid: Der Schatten Paul Celans, o.S.

Tiefsinns“ und „faustdicke[r] Esoterik“, mit diesem Buch habe er den „Gipfel einer raunenden Heiligenbeschreibung“ endgültig gestürmt. Das einzige, was diese Erinnerungen wenigstens momentweise lesenswert mache, seien Aufzeichnungen über „poetologische Blitze“ Celans.³

So unterschiedlich die Einschätzungen des Buches, so einig sind sich die Rezensenten in einem Punkt: Für alle drei steht außer Frage, dass es sich bei *Unter der Kuppel* um ein Buch über Paul Celan handelt, und mehr noch, dass man es mit Daives *authentischen* „Erinnerungen an Paul Celan“ zu tun habe – wie dies ja auch der Untertitel suggeriert. Ein Blick auf das französische Original zeigt allerdings, dass die deutsche Ausgabe ein markantes Beispiel für Rezeptionssteuerung durch Paratexte darstellt, denn den verkaufsfördernden Untertitel verdankt das Buch ganz offensichtlich seinem Schweizer Verlag. Jean Daive selbst veröffentlichte *Sous la coupole* im Jahr 1996 gänzlich ohne Untertitel, versehen allein mit der Gattungsangabe: „récit“ – Erzählung.⁴ Diese Erzählung erschien beim Verlag Éditions P.O.L, und zwar in der Collection „Fictions“ – als 5. Teil eines groß angelegten Romanprojekts mit dem Titel *La Condition d'infini*.⁵ Zuvor waren also bereits vier Teile erschienen, zwei weitere sollten erst nach *Sous la coupole* entstehen.⁶

Nimmt man die Gattungsangabe, den Reihentitel sowie die Zugehörigkeit zu einem mehrbändigen Romanprojekt als Indikatoren ernst, so lässt sich von „Erinnerungen“

³ Hamm: Glühbirnen des Geistes, o.S.

⁴ Diesen für das Verständnis der literarischen Konzeption des Textes nicht unerheblichen Unterschied bemerkt übrigens ein Rezensent der ebenfalls im Jahr 2009 erschienenen englischen Übersetzung von Rosmarie Waldrop, die ihrerseits den etwas offeneren Untertitel „Walks with Paul Celan“ gewählt hatte: „*Sous la coupole* is an odd-genre'd thing: neither ‚biographical / autobiographical document‘ nor ‚art‘ (meaning *roman* / novel, the label provided other part of *La Condition d'infini*) – Daive simply calls it a ‚récit‘, an account.“ Latta: Jean Daive's *Under the Dome. Walks with Paul Celan*, o.S.

⁵ Der Titel ist schwer exakt zu übersetzen, er lautet etwas ungenau „die Bedingung des Unendlichen“, da im Deutschen die indefinite Formulierung („d'infini“ statt „de l'infini“) nicht angemessen wiederzugeben ist.

⁶ Das Romanprojekt umfasst folgende sieben Teile: *La condition d'infini* 1: *Un trouble* (1995), *La condition d'infini* 2: *Le jardin d'hiver*, 3: *La Maison des blocs tombés*, 4: *Le Mur d'or* (1995), *La condition d'infini* 5: *Sous la coupole* (1996), *La condition d'infini* 6: *Americana*, 7: *Un délinquant impeccable* (1997). Im Mittelpunkt des experimentellen Projektes, in das Daives intensive Auseinandersetzung mit der Psychoanalyse eingegangen ist, stehen die Begegnungen und Abenteuer des Jonathan Gofo, eines „modernen Helden der Verirrung“ („un héros moderne de l'égarément“), wie es im Klappentext zum ersten Band heißt. Jonathan Gofo taucht allerdings im fünften Band nirgends auf. Abgesehen von *Unter der Kuppel* liegen bislang keine deutschen Übersetzungen vor.

allenfalls in einem poetischen Sinne sprechen, keineswegs aber im Sinne der realistischen Wiedergabe von Begegnungen mit Celan. Paul Celan tritt in diesem Text vielmehr als in hohem Maße stilisierte literarische Figur auf. Diese Sichtweise, die in den Rezensionen bisher keine Rolle gespielt hat, wird durch den Klappentext unterstützt, der aus Daives eigener Feder stammt.⁷ Hier wird die Surrealität der erzählten Welt betont und damit auch der sur-realistische Charakter des Erzählens angedeutet:

C'est l'automne sur un monde qui finit et sur un décor à la fois fabuleux et impressionnant de surréalité : Paris, la Contrescarpe avec ses paulownias, le jardin du Luxembourg, les quais de la Seine grise. Un personnage fascinant donne une dimension démesurée à l'Histoire : Paul Celan.⁸

Nicht zufällig wohl schreibt Daive das Wort „Histoire“ groß, markiert er doch so den Anspruch, den er mit seinem Erzählen insgesamt verbindet: einzelne *histoires* aus ihrer Gebundenheit an spezifische Orte und Zeiten zu befreien, Identitäten aufzulösen und den Menschen aus der Perspektive des Unendlichen zu deuten. Dieses Anliegen formuliert auch der Klappentext zu *Sous la coupole*:

L'extrême liberté des échanges, des rencontres, des promenades à l'ombre des marronniers, se fait pensée et langage en accord avec la promesse d'un effondrement universel, entre autres provoqué par ce que nous vivons en permanence: un transfert d'identités qui nous déplace et nous remplace en nous-mêmes. Notre condition d'infini.⁹

⁷ Auskunft von Urs Engeler, Email vom 21. Juni 2013.

⁸ „Im Herbst: Eine Welt, die zu Ende geht, eine zugleich märchenhafte und beeindruckende Kulisse des Surrealen: Paris, die Contrescarpe mit ihren Paulownien, der Jardin du Luxembourg, die Ufer der grauen Seine. Eine faszinierende Figur gibt der Geschichte eine Dimension der Entgrenzung: Paul Celan.“ (Übers. VV)

⁹ „Die extreme Freiheit von Austauschbeziehungen, Begegnungen, von Spaziergängen im Schatten der Kastanienbäume wird Gedanke und Sprache, im Einklang mit der Verheißung eines universalen Zusammenbruchs, der unter anderem von dem ausgelöst wird, was wir permanent erleben: einen Transfer von Identitäten, der uns verschiebt (de-platziert) und uns in uns selbst ersetzt. Unsere Unendlichkeitsbedingung.“ (Übers. VV)

Was für Celan gilt, gilt im Übrigen auch für Jean Daive selbst: Als Erzähler des „récit“ wie auch als Handelnder *in* der erzählten Welt ist er selbst literarische Figur. Will man Auskunft darüber erhalten, in welcher Form Daive in diesem Text auf Celan Bezug nimmt und inwiefern er gar literarische Traditionsbildung betreibt, gilt es herauszuarbeiten, wie genau Daive in diesem – so könnte man sagen – memofiktionalen Text die Konstellation Daive – Celan literarisch stilisiert.

Zur lebens- und werkgeschichtlichen Beziehung Daive – Celan

Bevor es im Folgenden darum gehen wird, die narrative Konstruktion der Erzählung *Sous la Coupole* zu erläutern, sei hier kurz die lebens- und werkgeschichtliche Beziehung Jean Daive – Paul Celan rekonstruiert, eine Beziehung, die außerhalb von Expertenkreisen nur wenig bekannt ist. In Celan-Biographien taucht Daive meist als einer von Celans französischen Übersetzern auf, außerdem als derjenige, dem Celan selbst seine letzte Übersetzung widmete: *Weißer Dezimale*. Liest man Einträge zu seinem Namen in einschlägigen Internetquellen, stößt man auf Etikettierungen wie Enzyklopädist, Photograph, Kunstkritiker, Verfasser von Hörfunksendungen bei France Culture – und natürlich auch: Lyriker, Romanautor und Übersetzer. Seit 2001 leitet er das *centre international de poésie* in Marseille (cipM). Jean Daive ist ein Künstler mit vielen Gesichtern, der sich nicht leicht einordnen lässt. Anders als Celan, der bekanntlich sagte, er schreibe *nur* Gedichte, schrieb und schreibt Daive ein vielgestaltiges Werk, das sich der Unterteilung Lyrik – Nicht-Lyrik, oder besser: *poésie* – *non-poésie* verweigert.

Über Daives Weg zur Dichtung informiert auf der Website seines Verlages P.O.L ein kurzer, vom Autor selbst verfasster Abriss, den man in deutscher Übersetzung auf der Seite seines Schweizer Verlegers findet. Aus dieser Selbstdarstellung seien einige Passagen zitiert, weil hier unmittelbar deutlich wird, warum sich der junge Dichter Jean Daive gerade von Celan so angesprochen fühlte: „Écrivain français, né le 13 mai 1941 à Bonsecours, bourg frontalier du Nord, marqué par une double présence: celle d’une vaste forêt de hêtres et de fougères et celle des charbonnages du bassin minier

d'Anzin.“¹⁰ Interessant an dieser stilisierenden Selbstauskunft ist zunächst, dass Daive über die Herkunft aus einer durch Buchen geprägten Landschaft eine auffällige Gemeinsamkeit mit Celan konstruiert: Auch er kommt aus einem „Buchenland“.¹¹ Zugleich betont er jedoch die Differenz: Nicht in einem bildungsbürgerlich-kultivierten Umfeld, wie Celan es in Czernowitz erlebte, wuchs er auf, sondern in der rauen Welt der belgischen Bergbaureviere, in der Schwarz die dominante Farbe ist. Im Folgenden spricht er von der „partition négative“ – der „negativen Partitur“ –, die der ständige Anblick der Wiesen, Minen, Abraumhalden, der Kressekulturen, der Wolken und der Luft voller Kohlenstaub in ihm habe entstehen lassen.¹² Die Farbe Schwarz und ihre Gegenfarbe Weiß, in den Erzähltexten häufig durch Schnee repräsentiert, werden später zu grundlegenden Elementen seiner Poetik – eine weitere offenkundige Verbindung zu Paul Celan. Seine Kindheit beschreibt Daive als geprägt von Krankheiten und psychischen Krisen, deren größte sich im Alter von etwa sieben Jahren ereignete. Werner Hamacher schildert sie wie folgt:

Im Alter von sieben, vielleicht siebendreiviertel Jahren muß der Sohn eines Musikerpaares die schmerzhafteste Erfahrung machen, daß eine Schwester geboren wird. Der Familienzuwachs wird für ihn zu einem Trauma, weil fast zeitgleich sein Vater ‚stirbt‘. Die Schwester in der Wiege und die Klaviatur des Pianos seines Vaters bilden für ihn seither einen phobischen Komplex und assoziieren sich mit ängstigenden Erfahrungen aus dem jüngst vergangenen Krieg, Bombenabwürfen, fallenden Soldaten, Bränden. Die mörderischen Impulse gegen die Schwester wie gegen den Vater, begleitet von der Angst vor ihrem Verlust, führen zu schweren Identifizierungswirren, Artikulationsblockaden, Schlafstörungen und einer Reihe von obsessiven Phantasien und Passionen [...].¹³

¹⁰ [Daive:] Biographie auf der Website des Verlags Editions P.O.L. „Französischer Schriftsteller, geboren am 13. Mai 1941 in Bon-Secours, eine Ortschaft, die geprägt ist von einer doppelten Präsenz: einerseits von derjenigen eines weiten, von dichtem Farnkraut überwucherten Buchenwaldes und andererseits von derjenigen der Kohlebergwerke des Bergbaureviere von Anzin.“ [Daive:] Biographie auf der Website des Verlags Urs Engeler Editor.

¹¹ Man mag diese Konstruktion wenig geschmackvoll finden, immerhin aber entspricht sie der Wahrheit: Tatsächlich gibt es in der Umgebung von Bon-Secours einen ausgedehnten Forst mit zahlreichen Buchen.

¹² [Daive :] Biographie auf der Website des Verlags Editions P.O.L.

¹³ Hamacher: *Anataxis*. Koma. Balance, S. 137.

Folge dieses traumatischen Erlebnisses ist eine „crise de language“, in der der Junge eine „implosion des mots“ erlebt. Die Sprachkrise manifestiert sich ganz konkret als Unvermögen zu sprechen, als Sprechkrise – „crise de la parole“ könnte man im Französischen sagen:

Ce qu’il veut à n’importe quel prix: parler ou plus exactement ouvrir la bouche.
Énoncer.

Expérience du balbutiement. [...]

Un grand silence recouvre tout.¹⁴

In dieser verzweifelten Situation, die Daive als einen „autisme“¹⁵ charakterisiert, findet der Junge Zuflucht bei den Büchern und entwickelt sich zum manischen Leser. Doch erst viel später, im Alter von 17, 18 Jahren, ereignen sich die entscheidenden Text-Begegnungen, die ihn zum Autor machen.

Un livre vient à lui: *Extraits du corps* de Bernard Noël qu’il trouve fulgurant et où il se reconnaît (1958). Il lit un poème de Paul Celan qu’une amie lui envoie sur une carte postale: *Sprachgitter* (Grille, la parole) où il se reconnaît (1959). [...] Tente de mettre ensemble quelques mots. *Décimale blanche* long poème [...]. La parole semble retrouvée, fragile, toujours au bord de la disparition.¹⁶

Extraits du corps, von Angela Sanmann unter dem Titel *Körperextrakte* erst kürzlich ins Deutsche übersetzt,¹⁷ ist eine Sammlung von Prosagedichten. Den Titel könnte man, wie die Übersetzerin in ihrem Nachwort bemerkt, auch mit „Körper-Texte“, „Text-

¹⁴ [Daive:] Biographie auf der Website von Editions P.O.L. Übersetzung von Urs Engeler auf der Website seines Verlags: „Was er um jeden Preis will: sprechen, oder genauer gesagt, den Mund öffnen. Aussprechen. // Die Erfahrung des Stammelns. [...] Ein großes Schweigen überdeckt alles.“

¹⁵ [Daive:] Biographie auf der Website des Verlags Editions P.O.L.

¹⁶ Ebd. Übersetzung von Urs Engeler: „Ein Buch fällt ihm in die Hände: *Extraits du corps* von Bernard Noël, das einschlägt wie ein Blitz und in dem er sich wiedererkennt (1958). Er liest ein Gedicht von Paul Celan, das ihm eine Freundin auf einer Postkarte zuschickt: *Sprachgitter* (Grille, la parole), und erkennt sich darin wieder [...] Der Versuch, ein paar Worte zusammensetzen. *Décimale blanche*, ein langes Poem [...]. Das Wort scheint wieder gefunden, fragil, immer am Rande des Verschwindens.“

¹⁷ Bernard Noël: *Extraits du corps*. Paris: Editions de Minuit 1958. / Bernard Noël: *Körperextrakte*. Gedichte französisch – deutsch. Aus dem Französischen übersetzt und mit einem Nachwort versehen von Angela Sanmann. Heidelberg 2010.

Körper“ oder „Körper-Auszüge“ übersetzen. Noëls Gedichte kreisen um die prekäre Grenze zwischen Körper und Sprache, verwandeln Körper in Worte und Worte in Körper. Daive, den Stotterer, den vom eigenen Körper ins Schweigen Verbannten, mussten diese intensiven Körper-Texte faszinieren. Dass ihn Celans ganz anders geartetes Gedicht *Sprachgitter* ebenso intensiv berührt hat, ist naheliegend: Das Zum-Anderen-Sprechen hatte Daive nie als etwas selbstverständlich Gegebenes erfahren, vielmehr war ihm – aus lebensgeschichtlich ganz anderen Gründen als bei Celan – das Getrenntsein vom Anderen, das „Wir sind Fremde“,¹⁸ unhintergehbare *condition d'existence*. „Grille, la parole“ übersetzte er selbst den Titel *Sprachgitter* – nicht wie Lefèbvre „Grille de parole“ – und verweigert damit bewusst das allzu geschmeidige Kompositum.

Aus dem Briefwechsel Celans mit seiner Frau lässt sich erschließen, dass Daive zunächst aus eigenem Antrieb Celan-Gedichte übersetzte und schon einige Übersetzungen vorlagen, als sich die Kontakte zwischen ihm und Celan im Jahr 1967 – u. a. durch die gemeinsame Mitarbeit an der Zeitschrift *L'Éphémère* intensivierten.¹⁹ Wohl aus Dankbarkeit hatte Daive Celan schon Anfang der 60er Jahre Typoskripte aus dem buchstäblich aus der Begegnung mit *Sprachgitter* hervorgegangenen Langgedicht *Décimale blanche* zugeschickt.²⁰ Celan hatte zunächst nicht reagiert, jedoch einige Zeit später, nachdem er das Gedicht wiedergelesen hatte, von sich aus den Kontakt zu dem jungen Dichter gesucht.²¹ An Ilana Shmueli schreibt er am 9. Februar 1970: „Ich habe vorgestern einen kleinen französischen Gedichtband übersetzt: Jean Daive, *Décimale blanche*. Eine kleine Esoterik, von beachtlicher Präsenz, denke ich, ohne allzuviel Anmaßung, bei allem Anspruch auf – auch auf – Höhe.“²² Celans Übersetzung, *Weißer Dezimale*, ist nur als Interlinearübersetzung erhalten. Neben der Transkription erschien 1977 auf Betreiben von Gisèle Celan-Lestrange eine faksimilierte Ausgabe, die Celans Überlegungen beim Übersetzen unmittelbar vor Augen führt (**Abbildung 1 (fig001.tif):**

¹⁸ Paul Celan: *Sprachgitter*. In: Ders.: *Sämtliche Gedichte*, S. 99.

¹⁹ Vgl. Briefwechsel Celan/Celan-Lestrange, B. I, S. 656: „Savais-tu qu'il a traduit deux recueils entiers de tes poèmes? Connais-tu ces traductions?“ (Brief vom 13.1.1969) Daives Übersetzung der *Engführung* erschien im September 1967 im 4. Heft von *L'Éphémère*.

²⁰ Das Gedicht *Décimale blanche* erschien 1967 beim *Mercure de France* im Druck.

²¹ Vgl. „Fremde Nähe“. Celan als Übersetzer, S. 578.

²² Paul Celan: Brief an Ilana Shmueli vom 9. Februar 1970. In: Celan, Shmueli: *Briefwechsel*, Brief Nr. 86, S. 94.

Celans handschriftlich in die französische Ausgabe von *Décimale blanche* eingetragene Übersetzung).²³ Celan setzte die Zusammenarbeit mit Daive bis in den April 1970 fort. Als Gisèle Celan-Lestrange das Verschwinden des von ihr getrennt lebenden Ehemannes bemerkte, war es Daive, den sie anrief und der sie bei der Suche unterstützte. Erhalten ist ein kurzer Brief, den Daive noch am 24. April per Rohrpost in die Avenue Émile Zola schickte, in der zaghaften Hoffnung, Celan könnte sich in seiner Wohnung abgeschottet haben. Dem Brief lag seine Übersetzung eines Gedichtes aus *Schneepart* bei: *Non-lavé, non-maquillé – Ungewaschen, unbemalt*.²⁴

Unmittelbar nach Celans Tod reiste Daive nach New York und fasste nach eigener Aussage den Plan zu einem Roman mit dem Titel *La condition d'infini*, dem er eine „construction hélicoïdale“ geben wollte, d. h. die Form einer Spirale. In diese Spirale, die sich zu einem riesigen Romanprojekt auswuchs, fügt sich also *Sous la coupole* nach Daives eigenem Verständnis ein. Auch wenn das „récit“ erst etwa 25 Jahre nach Celans Tod seine endgültige Gestalt annahm, ist sein Nukleus viel älter. Das vierte Kapitel des bereits 1975 erschienenen Romans *Le Jeu des séries scéniques* könnte man als eine Art erste Skizze zu *Sous la coupole* betrachten. In dem überwiegend dialogischen Text fällt kein Name, hinter den Masken des „Patriarchen“ und des „Anderen“ sind jedoch unschwer Celan und Daive zu erkennen.²⁵

Grundlegend für die narrative Konstruktion sind zwei Zeitebenen: das Jetzt des Erzählens, in dem der Erzähler sich zu Beginn der neunziger Jahre auf einer Insel in der Ägäis befindet, und das Damals, die letzten Jahre vor Celans Tod in Paris.²⁶ Fetzenhaft tauchen Gedanken an die späten sechziger Jahre auf und veranlassen den Erzähler zur

²³ Jean Daive: *Décimale blanche*. Poème. Bd. 1: Faksimile der Ausgabe Paris [mit den handschriftlichen Eintragungen Celans]: Mercure de France 1967. Bd. 2: *Décimale blanche / Weiße Dezimale*. Übertragung von Paul Celan. Transkription der Handschrift. Mit einer Vorbemerkung von Rolf Bücher. Frankfurt/M. 1977.

²⁴ Vgl. „Fremde Nähe“. Celan als Übersetzer, S. 580–584.

²⁵ Werner Hamacher hat dieses Kapitel ins Deutsche übersetzt. Daive schrieb ihm dazu in einer privaten Mitteilung, das Kapitel gebe „einen Gang in Paris und im Geist mit Paul Celan wieder. Der Patriarch ist Paul Celan. Das Gespräch ist real. Es drückt aus, was gesagt worden ist und wie. Es zeigt überdies eine fast chiffrierte Abweichung und die Last des in ihm Nichtgesagten.“ Zitiert nach Hamacher: [Anmerkungen zur Übersetzung], S. 40.

²⁶ Erinnert werden außerdem eine Reise nach Taormina, wo die Begegnung mit Tarkowski-Filmen wiederum Celan-Erinnerungen auslöst, sowie eine Wiederbegegnung mit Gisèle im Jahr 1989.

Reflexion: „Qu’est-ce aujourd’hui que ma mémoire de Paul vingt ans après ?“ (SC 23)²⁷ Manchmal sind die aus dem Dunkeln auftauchenden Erinnerungen diskursiv, manchmal sind es Bilder, die nur notdürftig versprachlicht sind. Die spiralige Erzählkonstruktion, die Daive für sein gesamtes Romanprojekt vorgeschwebt hatte, lässt sich auch in *Sous la coupole* beobachten: Nicht nur wird hier achronologisch erzählt, vielmehr kehren Elemente der Erzählung in jeweils geringfügig veränderten Fassungen mehrfach wieder und versetzen den Leser in eine Art Karussell. Die mehrfache Wiederholung des Fast-Gleichen hat in diesem Zusammenhang Prinzip.²⁸ Sie gibt dem Text eine Struktur der Drehung, die der Funktionsweise des Erinnerens nachgebildet zu sein scheint: Gelebte Begegnungen werden nicht nur einmal erinnert, sondern tauchen in Abständen auf, verschwinden wieder und treten mit jedem Wiederauftauchen in neue Konstellationen mit dem Gegenwärtigen. Diese Konstellationen, in denen wie im Traum räumliche und zeitliche Diskrepanzen aufgehoben sind und Nicht-Identisches identisch sein kann, nennt Daive auch „superpositions“ – Überblendungen im photographischen Sinne – oder „déplacements“ – Verschiebungen, De-Platzierungen. Eine solche Verschiebung liegt der gesamten Erzählkonstruktion (Ägäis/Gegenwart – Paris/Vergangenheit) zugrunde: „Ce que j’appelle la mer Egée est peut-être un déplacement de la Contrescarpe.“ (SC 65)²⁹

²⁷ „Welche Erinnerungen habe ich heute, zwanzig Jahre später, an Paul?“ (UK 19)

²⁸ Robert Archambeau weist in seinem Blogspot zur englischen Übertragung von *Sous la coupole* zu Recht darauf hin, dass die Spontaneität suggerierende Notizbuchform trügerisch ist: „Much of *Under the Dome* is written in the form of short observations, juxtaposed without any seeming order. But this notebook quality is a bit deceptive, and as one reads one begins to see the highly composed nature of Daive’s book: passages repeat, with variations, certain images come up again and again in different contexts, and sometimes two passages are spliced together, creating a new resonance between the two observations.“ Archambeau: Walks with Paul Celan, o.S.

²⁹ „Was ich das Ägäische Meer nenne, ist vielleicht eine Verschiebung der Contrescarpe.“ (UK 65) „Déplacements“ und „superpositions“ durchziehen den gesamten Text und sind häufig poetologisch konnotiert. Ein weiteres Beispiel dafür ist eine Szene im Jardin des Plantes: „Souvent, je passe la journée parmi les animaux du Jardin des Plantes pour déambuler au milieu des fauves et fixer pendant des heures l’aigle dans sa cage: celui-là que je regarde et que je superpose à celui de Paul, pris dans un récit en lamelles: l’aigle donc de Paul mâche un lacet (l’infini) détaché du monde.“ (SC 80) „Oft verbringe ich den Tag bei den Tieren des Jardin des Plantes, um zwischen den Raubtieren umherzuschlendern und stundenlang den Adler in seinem Käfig anzustarren; jenen, den ich anschau und über den von Paul lege, der in einer Erzählung aus Lamellen gefangen ist: Pauls Adler also kaut an einer von der Welt losgelösten Schleife (dem Unendlichen).“ (UK 81)

Wanderungen durch die Contrescarpe – eine Passionsgeschichte

Die literarische Figur Paul Celan tritt uns in *Sous la coupole* zunächst vor allem als ein Gehender entgegen: Verben des Gehens – „marcher“ vor allem, aber auch „traverser“, „descendre“, „monter“ – durchziehen den Text. Unablässig durchwandert Celan (und an seiner Seite der Erzähler) die Contrescarpe, jenen Bezirk im 5. Arrondissement von Paris, in dem Celan, als er Lektor an der ENS war, seinen Lebensmittelpunkt hatte. Unterbrochen wird das Gehen durch die Straßen des „Dorfes“, wie das Viertel immer wieder genannt wird,³⁰ von Besuchen in Celans Stammlokal „La Chope“, in der berühmten Brasserie „La Coupole“ oder im „Royal Panthéon“, wo nicht nur an Übersetzungen gearbeitet, sondern – ausdrücklich – auch gegessen und getrunken wird. Der Titel *Sous la coupole* mag sich also auf die Kuppel des Panthéon beziehen, die von der Contrescarpe aus gut zu sehen ist, aber auch auf die Brasserie „La Coupole“ mit ihrer Art-déco-Kuppel in der Mitte des Raumes, vielleicht auch auf die schützende Kuppeln bildenden Kronen der mehrfach erwähnten Paulownien auf der Place de la Contrescarpe.³¹ Außerdem kann „coupole“, wie im Deutschen, auch im Sinne von Himmelskuppel verwendet werden, z. B. in „sous la coupole du firmament“ – eine Bedeutung, die ebenfalls mitschwingt und der erzählten Geschichte eine ins Existenzielle verweisende Dimension verleiht – eben die einer „Histoire démesurée“, wie es im Klappentext heißt.

Die Dialoge zwischen Daive und Celan sind verdichtet, verknappt, stilisiert. Meistens kommt Celan die Rolle des Fragenden zu; wenn Daive fragt, dann um Bestätigung dafür zu erhalten, Celan recht verstanden zu haben. Celan ist der Meister im Verhältnis der beiden Dichter, Daive sein Schüler, oder französisch ausgedrückt: „son disciple“ – sein Jünger. Die Stilisierung Celans zu einer Jesus-Figur durchzieht in der Tat den gesamten Text: Mehrfach werden zum Beispiel die langen Tische im Refektorium der

³⁰ Z. B.: „La Contrescarpe est un village“ (SC 116), „Place de la Contrescarpe. Notre village.“ (SC 116), „Hameau [Weiler] de la Contrescarpe“ (SC 136).

³¹ „La place de la Contrescarpe, avec ses paulownias, ressemble à un hameau et il aime l'idée d'une protection que suscite cette colline.“ (SC 35) „Die Place de la Contrescarpe mit ihren Paulownien ähnelt einem kleinen Dorf, und ihm gefällt der Gedanke, dieser Hügel biete Schutz.“ (UK 33)

psychiatrischen Klinik Sainte-Geneviève-des-Bois und im „Royal Pantheon“ erwähnt,³² die dann mit dem riesigen Tisch („cette ‚table‘ monumentale de quatre mètres de longueur“, SC 83), den Celan für seine letzte Wohnung in der Avenue Emile Zola anschaffte, überblendet werden: „La table vient de permettre de superposer deux lieux.“ (SC 84)³³ An dieser riesigen Abendmahlstafel nimmt neben Paul Celan allein Jean Platz; alle anderen Plätze am Tisch bleiben leer. Jean (Johannes!), der Lieblingsjünger, wird so zum Stellvertreter der Fehlenden. Dass Jean immer ausdrücklich zur Rechten Celans – „à la droite de Paul“ (SC 20), „je suis à sa droite“ (SC 54), „il me désigne une chaise à sa droite“ (SC 84) – Platz nimmt, entspricht somit wohl nicht zufällig der berühmtesten Abendmahlsszene der Kunstgeschichte, Leonardos *Cenacolo*. Es ist allerdings typisch für Daives Schreibverfahren, dass er solche Identifizierungen einerseits ermöglicht, sie aber im Uneindeutigen lässt, so dass eine allegorische Lesart konterkariert wird. So spielt Jean in anderen Szenen die Rolle des Petrus, etwa da, wo es um die Möglichkeit des Freundschaftsverrats geht: „L’ami est le premier à vous conspirer, ne l’oubliez pas“ me dit-il.“ (SC 12)³⁴ Eine weitere Bezugnahme auf die Passionsgeschichte liegt in den verschiedenen Ermahnungen und Appellen, die Celan vor seinem Tod an Daive richtet: „Ne doutez pas, je veux dire: ne niez pas la poésie.“ (SC 62)³⁵ Angespielt wird hier auf die Jüngerbelehrung Jesu in der Nacht vor seiner Ergreifung: „Wer mein Jünger sein will, der verleugne sich selbst, nehme sein Kreuz auf sich und folge mir nach.“ (Mk 8,34) In solchen mahnenden Anreden³⁶ scheint Celan Vorsorge zu treffen für die Zeit nach seinem Tod: Er wendet sich an den, der seine Sache weitertragen soll, beschwört ihn, an der ‚Botschaft‘ festzuhalten: „Ce sont les trous qu’il faut écrire, Jean Daive, n’oubliez pas.“ (SC 92)³⁷ Einmal mehr ist es Petrus, in dessen Rolle der Erzähler sich hineinimaginiert.

³² Z. B. SC 12 / UK 8; SC 21 / UK 17.

³³ „Der Tisch hat es mir soeben ermöglicht, zwei Orte einander zu überlagern.“ (UK 86)

³⁴ „Der Freund ist der Erste, der Sie verhöhnt, vergessen Sie das nicht“, sagt er.“ (8)

³⁵ „Schreiben Sie. Ich meine, zweifeln Sie nicht: Verleugnen Sie nicht die Poesie.“ (UK 62) – Man könnte in dieser Mahnung auch das „Zweifle nicht“ der Thomas-Geschichte überblendet sehen.

³⁶ Vgl. auch: „Vous avez écrit le mot insistance. Gardez-le toujours. Ne le partagez pas.“ (SC 105) „Sie haben das Wort insistance, Beharrlichkeit, geschrieben. Bewahren Sie es für immer. Teilen Sie es nicht.“ (UK 109)

³⁷ „Die Löcher muss man schreiben, Jean Daive, vergessen Sie das nicht.“ (UK 94)

Eine weitere Anspielung auf die Passionsgeschichte, genauer: auf die sieben letzten Worte des Erlösers am Kreuze, liegt in der Erzählung des letzten Telefonats mit Celan vor dessen Tod. Celan scheint verzweifelt und spricht mit einer „voix ténébreuse, déchirée“: „Jean Daive, je ne vous vois plus. Pourquoi?“ (SC 25)³⁸ Hier klingt Jesu Aufschrei an: „Mein Gott, mein Gott, warum hast Du mich verlassen?“ (Mk 15,34) Auch der isoliert eingeschobene Dreisatz „L'eau. La carafe d'eau. Car il a soif.“ (SC 38)³⁹ referiert auf die Kreuzigungsszene. „J'ai soif“ lautet die geläufige französische Übersetzung von Jesu Ausruf „Mich dürstet.“ (Joh 19,28). Ein letztes Beispiel für die Bezugnahme auf die letzten Worte Jesu ist der kleine Dialog über die Celan quälende Fehlrezeption der *Todesfuge* und die fatale Verfolgung durch Claire Goll, also über den Kern der Celan'schen Leidensgeschichte, seine ‚Passion‘. „S'il y a un paradis, j'y serai à coup sûr“ (SC 56) – „Wenn es ein Paradies gibt, so werde ich dort sein“,⁴⁰ beendet Celan das Gespräch. „J'y serai“ („Ich werde dort sein“) ist eine direkte Aufnahme des französischen Bibeltexes „Aujourd'hui tu seras avec moi dans le paradis“ – „Heute noch wirst du mit mir im Paradies sein“ (Lk 23,43). Wieder wird hier eine Textstelle aufgerufen und zugleich fast unmerklich verschoben: Denn anders als der gute Schächer des Evangeliums, dem Gemeinschaft verheißen wird, ist Celan ein Verlassener. Ihm verheißt niemand Erlösung, er muss sich selbst das Paradies verheißen. Dass Daive auf der Folie der Passionsgeschichte erzählt, wird schließlich nirgends so deutlich wie in der Schilderung des Leichnams Celans:

A son retour de la morgue, Gisèle me décrit le cadavre: „Paul était noir. Sa tête était toute noire.“ Et j'ai aussitôt mentalement visualisé „la tête noire du Sauveur était dans un arbuste d'épines“, car il y a dans sa présence quelque chose de l'être gagné par une spiritualité intense. (SC 73f.)⁴¹

³⁸ „[...] finstere, zerrissene Grabesstimme: Jean Daive, ich sehe Sie nicht mehr. Warum?“ (UK 21)

³⁹ „Das Wasser, der Wasserkrug, denn er hat Durst.“ (UK 35)

⁴⁰ In der Übersetzung von Anke Baumgartner – „Wenn es ein Paradies gibt, so komme ich sicher dorthin.“ (UK 54) – ist der Bezug zur Passionsgeschichte durch die Verwendung des Verbs „kommen“ anstelle von „sein“ verschleiert.

⁴¹ „Bei ihrer Rückkehr aus dem Leichenschauhaus beschreibt Gisèle mir die Leiche: ‚Paul war ganz schwarz. Sein Kopf war ganz schwarz.‘ Und vor meinem geistigen Auge erschien sofort ‚des Heilands schwarzes Haupt im Dornenstrauch‘, denn seine Anwesenheit hatte etwas von einem Wesen, das von tiefer Spiritualität erfüllt ist.“ (UK 74)

Einerseits wird hier deutlich, dass Gisèle in der Figurenkonstellation der Erzählung die Rolle der Magdalena zugewiesen ist: Sie sucht Paul; sie will wider besseres Wissen nicht glauben, dass er tot ist; sie ist die erste, die ihn nach seinem Tod sieht. Aufschlussreich ist aber vor allem die zitierte Verszeile „des Heilands schwarzes Haupt im Dornenstrauch“, die aus Trakls Gedicht *Im Dorf* stammt.⁴² Die „superposition“, die für Daives Erzählkonstruktion generell kennzeichnend ist, charakterisiert auch dieses poetische Bild: Trakl überblendet die alttestamentarische Erzählung von Jahwe im brennenden Dornbusch mit der des dornengekrönten Heilands im Neuen Testament. Wenn nun Daive seinerseits die Celan-Figur mit dem Gekreuzigten überblendet, so kommt dies jedoch nicht der Stilisierung Celans zu einer Erlösergestalt im christlichen Verständnis gleich. Der „schwarze Heiland“ ist ja gerade nicht das weiße „Lamm Gottes, das hinwegnimmt die Sünde der Welt“. Der „Sauveur noir“ nimmt keine Schuld auf sich. Denn als „Sauveur négatif“ (SC 95), „negativer Retter“, ist er – wiederum konkret photographisch gedacht – der Retter als Negativ: das unbelichtete Komplement einer strahlenden Erlöserfigur. Diese Deutung wird durch eine Reminiszenz an die Nachgeschichte der Passion gestützt, deren es im Übrigen angefangen bei dem Satz „Le sépulcre est ouvert“ (SC 48)⁴³ noch einige weitere gibt. Erst nach Celans Tod begegnet Daive dem Maler Jörg Ortner, ebenfalls ein Freund Celans, und spricht mit ihm über dessen Schwierigkeiten bei der Übersetzung des Wortes ‚énoncé‘. „Paul devait mourir pour que nous puissions nous rencontrer sur le mot ‚énoncé‘“ (SC 76)⁴⁴, heißt es an dieser Stelle, und der mitschwingende Subtext ist deutlich: „Jesus musste sterben, damit wir leben können“.

In dem Wort ‚énoncé‘ scheint also der Schlüssel zu Daives Poetologie, aber auch zu seinem Verhältnis zu Celan zu liegen. Dass dieses Wort im Verhältnis beider Dichter eine besondere Rolle spielt, ist bereits festgestellt worden. Wiebke Amthor weist in einem Aufsatz darauf hin, dass Celan in *Weißer Dezimale* das Wort ‚énoncé‘ als einziges unübersetzt lässt und durch eine getüpfelte Linie ersetzt, deren Bedeutung im Spätwerk Celans sie herausarbeitet. Sie selbst übersetzt ‚énoncé‘ mit dem Substantiv „Aussage“ und versteht diesen Begriff im Foucault’schen Sinne als etwas Sprachliches, das

⁴² Trakl: Im Dorf. In: Ders.: Das dichterische Werk, S. 37.

⁴³ „Das Grab ist offen.“ (UK 46)

⁴⁴ „Paul musste sterben, damit wir uns über dem Wort ‚énoncé‘ begegnen konnten.“ (UK 77)

innerhalb des Diskurses das, von dem es spricht, selbst hervorbringt.⁴⁵ Meiner Ansicht nach bedeutet ‚énoncé‘ jedoch in Daives Poetologie nicht „Aussage“ im abstrakten Sinne, sondern verweist als dessen Partizip auf das Verb ‚énoncer‘, das, wie oben bereits erwähnt, im Zentrum der frühen Sprachkrise Daives stand: „Ce qu’il veut à n’importe quel prix: parler ou plus exactement ouvrir la bouche. Énoncer.“ ‚Énoncer‘ ist also bei Daive ein Synonym des Sprechens („parler“) als ein Tun des Körpers („ouvrir la bouche“). Es ist damit zugleich Antonym des Schweigens („silence“). Überwunden wird dieses Schweigen im Stottern, zunächst im stotternden Sprechen („balbutiement“), schließlich – nach der Begegnung mit *Sprachgitter*, auch in einem Schreiben, das man eine „écriture bégayante“ nennen könnte, eine Schreibweise, die von plötzlichen Abbrüchen, von Löchern auch graphisch gekennzeichnet ist (**Abbildung 2 (fig002.tif: Gedicht Daives aus *Le cri-cerveau*, 1977)**). Jean-Patrice Courtois hat sie sehr treffend beschrieben:

Les poèmes de Jean Daive forment un monde troué, celui de la page blanche que des signes d'encre noire viennent hachurer. Le corps de l'écriture y est mutilé d'espaces manquants, et dans cette nouvelle configuration du vers poétique qui perd sa linéarité, sa détermination presque physique d'objet grammatical correct et fini s'ouvre la finitude de la phrase.⁴⁶

Dass Celan keine geeignete Übersetzung für das Wort ‚énoncé‘ fand, wird in *Sous la coupole* ausführlich thematisiert: „Il me demande d’expliquer ‚voix pivotale‘, enfin – énoncé: ‚Que veut dire – énoncé?‘ Le mot restera non-traduit.“ (SC 24)⁴⁷ Während „voix pivotale“ in der Tat eine ungewöhnliche Prägung Daives darstellt (später von Celan mit „Pflockstimme“ übersetzt), ist es kaum vorstellbar, dass Celan, der bekanntlich nahezu perfekt Französisch sprach, nach der Bedeutung des Lexems ‚énoncé‘ fragen musste. Die Frage scheint daher performativ zu sein, d. h. es geht nicht um die Antwort, sondern um die Frage, denn in der Frage nach der Bedeutung von

⁴⁵ Amthor: „Sie Tüpfelung [...]“, S. 47–49.

⁴⁶ Courtois: Jean Daive, o.S. – „Die Gedichte von Jean Daive bilden eine durchlöcherterte Welt, die der weißen Seite, die von Zeichen aus schwarzer Tinte schraffiert wird. Der Körper der Schrift ist darin durch Leerstellen verstümmelt, und in dieser neuen Konfiguration des poetischen Verses, der seine Linearität ebenso verliert wie seine fast physische Determiniertheit durch ein korrektes und endliches grammatisches Subjekt, offenbart sich die Endlichkeit des Satzes.“ (Übers. VV)

⁴⁷ „Er bittet mich, ‚voix pivotale‘ zu erklären, und dann – énoncé. ‚Was bedeutet – énoncé?‘ Das Wort bleibt schließlich unübersetzt.“ (UK 20)

‚énoncé‘ bündelt sich Celans große Aufmerksamkeit für Daives eigenes lebensgeschichtliches Leid: „Jean Daive, quel est votre pensum? [...] Votre pensum, Jean Daive!“ (SC 16),⁴⁸ fragt er den Jüngeren, und die Frage ist doppeldeutig: „Was ist Ihr (Arbeits-)Pensum?“, aber auch „Was wiegt auf Ihnen, was ist die Last, die Sie tragen?“ An anderer Stelle zeigt Celan, dass er das Wort ‚énoncé‘ nicht nur verstanden hat, sondern auch zur eigenen Poetik ins Verhältnis setzt „Vous écrivez le mot *énoncé*. Mon poème, lui, *dénonce* le monde ou plus exactement il *annonce* le monde pour l’*énoncer au-tre-ment*.“ (SC 57f.)⁴⁹

In den drei Verben ‚dénoncer‘ („aufkündigen, anprangern, anklagen, entlarven“), ‚annoncer‘ („ankündigen, verkündigen“) und ‚énoncer‘ („künden, sprechen, äußern“) findet Celans Poetik ihren höchstverdichteten Ausdruck: Der Dichter klagt die Welt an, er kündigt sie auf und zugleich kündigt er sie an, um sie „an-ders“ zu äußern. In der Formulierung „énoncer au-tre-ment“ (an-ders äußern) wird anschaulich, dass allein das stockende, stotternde Sprechen dem Dichter Celan noch zur Verfügung steht. Zugleich markiert diese Formulierung das Stottern bzw. Stammeln als die Schnittstelle zwischen Daive und Celan. Celan, der stotternde Dichter, vermag die Trauer des stammelnden Kindes in Daive zu sehen und ihm Trost zu spenden: „Lorsqu’il me tend la main, il doit comprendre en moi un deuil obscur et un balbutiement d’enfant.“ (SC 46)⁵⁰ Umgekehrt weiß der Erzähler trotz der Versuche Celans, zu „verschleiern“ und „aufzuhellen“, um dessen immer gegenwärtige „Finsternis“: „Il veut calmer, voiler, éclaircir, alors que je sais sa ténèbre“ (SC 47). Dieses Wissen um das Leid und die Trauer des anderen stellt die Grundlage der gemeinsamen Arbeit dar.

Stammeln (*balbutiement*) und Stottern (*bégaiement*) werden in *Sous la coupole* mehrfach umkreist und zueinander ins Verhältnis gesetzt, am ausführlichsten in der folgenden kleinen Episode: Eine bunte Schaustellergruppe aus dem Osten gibt auf der Place de la Contrescarpe eine Vorstellung, und Celan bedauert, dass statt des ihm von früher her bekannten tanzenden Affen nun eine Ziege die Truppe begleitet. Die

⁴⁸ „Jean Daive, was ist Ihr Pensum? [...] Ihr Pensum, Jean Daive!“ (UK 12)

⁴⁹ „Sie schreiben das Wort *énoncé*. Mein Gedicht seinerseits prangert die Welt an [*dénoncer*], oder genauer gesagt, es kündigt die Welt an [*annoncer*], um sie an-ders zu äußern [*énoncer*].“ (UK 56f.)

⁵⁰ „Wenn er mir die Hand hinstreckt, erkennt er sicher in mir eine unbestimmte Trauer und das Gebrabbel eines Kindes.“ (UK 44)

Erinnerung an den Affen mündet in eine Reflexion über den Unterschied zwischen *balbutiement* und *bégaiement* (SC 88). „Comment passez-vous, Paul Celan, du balbutiement au bégaiement?“ Die Antwort: „Le balbutiement est lié à l'enfance, le bégaiement est lié au savoir.“ (SC 87f.)⁵¹ Ob er dabei an Hölderlin denke, fragt Daive. „Oui, celui qui bégaie est frappé littéralement de stupeur. Il est ‚stupide‘, c'est-à-dire dans l'aphasie, et nous pouvons penser à Hölderlin.“ (SC 88)⁵² Und weiter: „Le singe est aphasique donc...“ – „C'est pourquoi il danse ... il a vu la foudre. Il se tait et il danse.“ (SC 88)⁵³ Und natürlich denkt der Leser dieser Szene an die Kunst in Affengestalt, die Celan in der *Meridian*-Rede evoziert.

Wenn es also eine ‚Botschaft‘ gibt, die der Meister seinem Jünger weitergibt, so wäre es die, sich das „wissende Stottern“ als Kunst ganz zu eigen zu machen: als ein bewusstes Sprechen – oder Schreiben – auf der Grenze zur Aphasie: „Ce sont les trous qu'il faut écrire, Jean Daive, n'oubliez pas.“ (SC 92) Dieses Schreiben wäre ein existenzielles *énoncer*, das den Körper des Sprechenden ins Spiel bringt und aufs Spiel setzt. Deswegen gibt die Celan-Figur die Antwort auf die Frage nach der Bedeutung des Wortes ‚énoncé‘ am Ende selbst: „Je suis l'énoncé.“ (SC 58) Diese Formulierung schließlich verweist in ihrer apodiktischen Knappheit noch einmal auf die Christus-Figur: „Ich bin der Weg und die Wahrheit und das Leben.“ (Joh 14,5)

Die Schlinge der Selbstinszenierung

Zentrale narrative Verfahren der Erzählung *Sous la coupole* sind die variierte Wiederholung und die Überblendung – *superposition* – von Bildern oder Szenen. Hinter der ägäischen Insel, auf der der Erzähler sich in der Jetztzeit des Erinnerns befindet, wird die Contrescarpe sichtbar, hinter den erinnerten Wanderungen durch die

⁵¹ „Wie gehen Sie, Paul Celan, vom Stammeln zum Stottern über?“ – „Das Stammeln hängt mit der Kindheit zusammen, das Stottern hängt mit der Bildung zusammen.“ (UK 89) „Savoir“ müsste hier richtiger mit „Wissen“ wiedergegeben werden, da es nicht um im Bildungsprozess erworbenes Kulturgut geht, sondern um ein Wissen um Geschehenes, womit implizit auf Celans in der Shoah wurzelnde Poetik verwiesen wird.

⁵² „Ja, derjenige, der stottert, ist buchstäblich mit Dummheit geschlagen. Er ist tumb, d. h. sprachlos, und das kann uns an Hölderlin denken lassen.“ (UK 90). Hier wäre „stupeur“ angemessener mit „stupor“, „Erstarrung“, und „stupide“ mit „starr“, „erstarrt“ wiederzugeben. Es wird auf die Etymologie des Wortes und damit auf seine wörtliche Bedeutung angespielt.

⁵³ „Der Affe ist sprachlos, also...“ – „Deshalb tanzt er ... Er hat den Blitz gesehen. Er schweigt und tanzt.“ (UK 90)

Contrescarpe, den „jardin brunâtre de pierre“ (SC 51),⁵⁴ wie es einmal heißt, scheinen die Wanderungen Jesu und seiner Jünger durch den Garten Gethsemane auf. Daive gestaltet so Erinnern als ein permanentes Zusammen- und Auseinandertreten von aktuellen Wahrnehmungen, erinnerten Szenen und Gesprächen sowie literarischen Bildern zu flüchtigen Konstellationen.

Warum er seine Erzählung der letzten Tage Celans so ausgiebig mit neutestamentlichen Bezügen ausstattet, lässt sich wohl am besten erklären, wenn man sie weniger als einen Text über Celan denn als einen Text über Daive liest. Daive benutzt die Passionslegende, um sich als „Überlebender“ und „Nachfolger“ einer übermächtigen Dichterfigur ins Bild zu setzen.

Die zentrale Bedeutung, die er dem „bégaiement“, dem poetischen Stottern, in seiner eigenen Poetik einräumt, macht dies exemplarisch deutlich: Auch wenn man nicht in Abrede stellen will, dass das aphasieauslösende traumatische Kindheitserlebnis tatsächlich stattgefunden hat, steht außer Frage, dass es für Daives Selbstverständnis und Selbstinszenierung als „poète bégayant“ so unabdingbar geworden ist, dass er es notfalls hätte erfinden müssen. In *Sous la coupole* wird der lebenslange Kampf um die Möglichkeit des „énoncer“, des Sprechens, des Sich-Äußerns, als eine Celan und Daive auf ‚natürliche‘ Weise verbindende Erfahrung dargestellt: Beide erscheinen als Traumatisierte, wenn auch aus gänzlich unterschiedlichen Gründen. *Wegen* der verbindenden Erfahrung der durch ein Trauma ausgelösten Sprachkrise habe man einander erkannt und intuitiv verstanden.

Angesichts dieser die gesamte Narration durchziehenden Deutung der Dichterfreundschaft darf jedoch nicht vergessen werden, dass Daives Blick auf Celan von Beginn an kein neutraler war. Als er Celan um 1965 zum ersten Mal begegnete, war Celan bereits eine über den deutschen Sprachraum hinaus bekannte und insbesondere in den Daive faszinierenden Pariser Dichterkreisen hochverehrte Persönlichkeit. Celans Lyrik und die *Meridian*-Rede kannte Daive damals bereits seit Jahren, er hatte sogar schon Gedichte von Celan übersetzt und sich in diesem Zusammenhang

⁵⁴ „Die Contrescarpe: ein bräunlicher Garten aus Stein“ (UK 49). An anderer Stelle wird die Contrescarpe als „jardin étouffé“ (SC 36), „erstickter Garten“ (UK 33), bezeichnet.

notwendigerweise intensiv mit Celans Poetik beschäftigen müssen. Die Bedeutung des Stotterns oder ‚Lallens‘ für diese Poetik konnte ihm nicht verborgen geblieben sein, ebenso wenig wie die Symbolik der Farben Schwarz und Weiß in Celans lyrischem Werk.⁵⁵ Daives Schreiben wie auch seine Reflexion dieses Schreibens sind so eng verzahnt mit seiner Celan-Lektüre und mit der dieser Lektüre zeitlich nachgeordneten Freundschaft zu Celan, dass manches für die These spricht, Celans Poetik sei gewissermaßen von (poetischer) Geburt an integraler Bestandteil, wenn nicht gar Kern seiner Autorinszenierung gewesen. Dies würde bedeuten, dass Daive die poetologische Nähe zu Celan, von der er wie von einer schicksalhaften Affinität erzählt, selbst schreibend und reflektierend hervorgebracht hat. Zwar bezieht sich Daive explizit auch auf zwei andere Dichter, nämlich Bernard Noël und Roger Giroux, wenn er von prägenden literarischen Persönlichkeiten spricht,⁵⁶ doch konnte keiner von ihnen den jungen Daive mit einem vergleichbaren symbolischen Kapital ausstatten wie Celan. Bis heute profitiert Daive – ob gewollt oder ungewollt, sei dahingestellt – von diesem Kapital. Kein Text über Daive, der seine Beziehung zu Celan unerwähnt ließe, kein Text – auch meiner nicht –, der umhinkäme zu erzählen, dass er einer der Letzten war, mit denen Celan vor seinem tragischen Tod Umgang pflegte. So geschickt Daive auch versucht, in *Sous la Coupole* den Tücken einer naiv-realistischen Erinnerungsnarration zu entgehen: der Schlinge der Selbstinszenierung kann er sich doch nicht entwinden. So kann Daive – vielleicht zur Enttäuschung mancher Leser – mit authentischen Erinnerungen an Celan nicht aufwarten, wohl aber mit dem höchst authentischen Selbstzeugnis eines Dichters, für den der Umgang mit Celan zu einem unumgänglichen Apriori des eigenen Schreibens geworden ist.

⁵⁵ Im Anschluss an meinen Vortrag hat Barbara Wiedemann den Gedanken geäußert, dass auch die in *Sous la coupole* so prominente Erinnerung an die Debatte um die Bedeutung des Wortes ‚énoncé‘ eine nachträgliche Konstruktion Daives sein könnte. Seit der Veröffentlichung der Transkription von *Weißer Dezimale* (1977), in der die fehlende Übersetzung durch eine getüpfelte Linie markiert wird, war dieses besondere Übersetzungsproblem in der Celan-Forschung bekannt.

⁵⁶ Vgl. Daive/Cohen-Halimi: *Cette écriture est un livre de chair* [Interview], S. 9. Im gleichen Interview spricht Daive auch über die Bedeutung Celans für seine poetische Entwicklung: „Paul Celan comprend mon désarroi à propos de *Décimale blanche* et dans sa classe un après-midi, me confie: ‚Il y a un Mallarmé en chacun de nous, il y a aussi un expressionniste. Allez voir par là.‘ Et la réponse a été *Fut bâti* [Gedichtband, erschienen 1973].“ („Paul Celan versteht meine Verzweiflung wegen *Décimale blanche*, und eines Nachmittags im Seminar vertraut er mir an: ‚In jedem von uns steckt ein Mallarmé und auch ein Expressionist. Schauen Sie einmal in diese Richtung.‘ Und die Antwort war *Fut bâti*.“; Übers. VV)

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Celan, Paul: Sämtliche Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe. Hg. u. komm. v. Barbara Wiedemann. Suhrkamp, Frankfurt a. M. 2005.

Paul Celan / Ilana Shmueli: Briefwechsel. Hg. v. Thomas Sparr. Frankfurt a. M. 2004.

[Jean Daive:] Biographie auf der Website des Verlags Editions P.O.L. URL: <http://www.pol-editeur.com/index.php?spec=auteur&numauteur=50> (letzter Abruf: 27.1.2014).

[Jean Daive:] Biographie auf der Website des Verlags Urs Engeler Editor. Übersetzt von Urs Engeler. URL: <http://www.engeler.de> (letzter Abruf: 27.1.2014).

Daive, Jean: Décimale blanche. Poème. Bd. 1: Faksimile der Ausgabe Paris [mit den handschriftlichen Eintragungen Celans]: Mercure de France 1967. Bd. 2: Décimale blanche / Weiße Dezimale. Übertragung von Paul Celan. Transkription der Handschrift. Mit einer Vorbemerkung von Rolf Bücher. Frankfurt a. M. 1977.

Daive, Jean: La condition d'infini 5: Sous la coupole. Récit. Paris 1996. [Sigle: SC]

Daive, Jean: Unter der Kuppel. Erinnerungen an Paul Celan. Aus dem Französischen von Anke Baumgartner. Basel, Weil am Rhein 2009. [Sigle: UK]

Daive, Jean / Michèle Cohen-Halimi: Cette écriture est une livre de chair [Interview]. In: cahier critique de poésie 14.2 (2007), S. 5–14.

Noël, Bernard: Extraits du corps. Paris 1958.

Noël, Bernard: Körperextrakte. Gedichte französisch – deutsch. Aus dem Französischen übersetzt und mit einem Nachwort versehen von Angela Sanmann. Heidelberg 2010.

Trakl, Georg: Das dichterische Werk. Auf Grund der historisch-kritischen Ausgabe von Walther Killy / Heinz Szklener. 16. Aufl. München 2001.

Sekundärliteratur

Amthor, Wiebke: „Die Tüpfelung, die unausschöpfliche, die man dem Beiwerk zuschreibt.“ Die Aussage der punktierten Linie bei Paul Celan und Jean Daive. In: arcadia 42 (2007), H. 1, S. 45–66.

Archambeau, Robert: Walks with Paul Celan. In: Samizdat Blog, Blogspot vom 29.9.2009. URL: <http://samizdatblog.blogspot.de/2009/09/walks-with-paul-celan.html> (letzter Abruf: 27.1.2014).

Böttiger, Heinz: Die Meter, die uns trennen, sind ein Feuerwall. Sprachnot, Sprachsuche: *Unter der Kuppel*, die Erinnerungen des französischen Autors Jean Daive an Paul Celan In: Süddeutsche Zeitung, 30. Oktober 2009.

Courtois, Patrice: Jean Daive. Entre énigme et génération. In: Prétexte 2 (1995), URL der Online-Version: http://pretexte.perso.neuf.fr/PretexteEditeur/ancien-site/revue/critique/articles_fr/articles/daive_le-corps-poetique-entre-enigme-et-generation.htm (letzter Abruf: 27.1.2014).

„Fremde Nähe“. Celan als Übersetzer. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs in Verbindung mit dem Präsidialdepartment der Stadt Zürich im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar und im Stadthaus Zürich. Ausstellung und Katalog Axel Gellhaus u. a. 2., durchges. Aufl. Marbach am Neckar 1997 (= Marbacher Kataloge 50).

Hamacher, Werner: Anataxis. Komma. Balance. Anmerkungen zu Jean Daives *W*. In: Jean Daive: Erzählung des Gleichgewichts 4: W. Französisch und Deutsch. Übersetzt u. mit einem Essay von Werner Hamacher. Basel, Weil am Rhein, S. 123–181.

Hamacher, Werner: [Anmerkungen zur Übersetzung], in: Zwischen den Zeilen. Eine Zeitschrift für Gedichte und ihre Poetik 26 (2006), S. 40–41.

Hamm, Peter: Glühbirnen des Geistes. Der deutsche Tiefsinn ist eine französische Erfindung. Jüngstes Beispiel: Jean Daives Erinnerungen an Paul Celan. In: Die Zeit Nr. 48, 22. November 2009.

Latta, John: Jean Daive's *Under the Dome. Walks with Paul Celan*. In: Isola di rifiuti, Blogspot vom 30.10.2009. URL: <http://isola-di-rifiuti.blogspot.de/2009/10/jean-daives-under-dome-walks-with-paul.html> (letzter Abruf: 27.1.2014).

Schmidt, Walter Fabian: Der Schatten Paul Celans. Jean Daive. Unter der Kuppel. Erinnerungen an Paul Celan. In: poetenladen. virtueller raum für dichtung. URL: <http://www.poetenladen.de/wf-schmid-jean-daive.htm> (letzter Abruf 27.1.2014).

Abbildungsnachweise:

Abbildung 1 (fig001.tif: Celans handschriftlich in die französische Ausgabe von *Décimale blanche* eingetragene Übersetzung):

Daive, Jean: *Décimale blanche. Poème*. Bd. 1: Faksimile der Ausgabe Paris [mit den handschriftlichen Eintragungen Celans]: Mercure de France 1967. Frankfurt a. M. 1977, S. 40f.

Abbildung 2 (fig002.tif: Gedicht Daives aus *Le cri-cerveau*, 1977)

Daive, Jean: *Le cri-cerveau*. Paris 1977, S. 41.