

Salvador Espriu, Paul Celan und das Meer

KLAUS-PETER SCHMÄHLING
Universitat Rovira i Virgili

1. Meeres-Entdeckungen

Als ich an die katalanische Küste zog, begegnete mit ziemlich bald der Name «Salvador Espriu». Ein Name, den ich nie zuvor gehört hatte – oder etwa doch? Halt, Moment mal, stand «Espriu» nicht auf einem Gedichtband, den ich vor längerer Zeit in Deutschland ganz zufällig als Teil eines Bücher-Überraschungspakets in einem modernen Antiquariat erworben hatte? Damals hatte ich, weil mir der Name nichts sagte, kaum in das Buch hineingeschaut und es in einem Winkel meines Bücherschranks verschwinden lassen. Jetzt suchte ich es wieder, las drin – und fand alsbald, daß da offenbar in meinem Regal ein Schatz versteckt gewesen war. Und zwar ein Schatz, der bei mir eigenartigerweise Assoziationen an einen Dichter aus einer ganz anderen Ecke Europas weckte: an Paul Celan.

Neugierig begann ich querzulesen und bemerkte eine unerwartete Brücke zwischen den beiden: In etwa jedem dritten Gedicht derjenigen Gedichte, die beide in der Zeit um 1945 schrieben, taucht nämlich das Wort *Meer* auf – sowohl bei dem katalanischen Spanier, der stets in unmittelbarer Nähe des Meers lebte, als auch bei dem deutschen Juden aus der Bukowina, der in diesen Jahren viele hundert Kilometer davon entfernt blieb. Wie kommt das? Ein wechselseitiger Einfluß scheint für diese Zeit unwahrscheinlich¹ – ist es also Zufall, daß beide so oft vom Meer reden? Oder haben die Meere Esprius und

¹ Beide waren in den 40er Jahren außerhalb ihrer engsten Wirkungskreise noch nicht sehr bekannt und außerdem noch nicht übersetzt in die Sprachen des jeweils anderen.

Celan etwas gemeinsam, sind sie wichtige Teile zweier lyrischer Landschaften mit gewissen Ähnlichkeiten?

Im folgenden möchte ich vergleichend untersuchen, wie Espriu und Celan in ihren frühen Gedichten das Bild des *Meeres* verwendeten. Dabei berücksichtige ich zwei mal zwei in etwa zeitgleiche Gedichtbände, nämlich Esprius *Friedhof von Sinera*² (geschrieben 1944/45) und Celans *Der Sand aus den Urnen*³ (geschrieben 1944-46) sowie Esprius *Der Wanderer und die Mauer*⁴ (publiziert 1954) und Celans *Sieben Rosen später*⁵ (publiziert 1955). Als Basis der Untersuchung möchte ich folgende Gedichte nehmen:

ESPRIU: Gedicht Nr. 1

Durch die trockenen Bachbetten fährt/ der Wagen der Sonne herunter, von
Hügeln/ voll Fenchel und Reben./ an die ich mich immer erinne./ Spazierengehn
werd ich, die Reihe/ der grünen starren Zypressen entlang/ über dem ruhigen
Meer.

(aus: *Friedhof von Sinera*. Übersetzung: K.-P. Schmähling)

ESPRIU: Gedicht Nr. XXV

In der Nähe des Meers. / Ich hatte ein Haus, meinen Traum, /in der Nähe des
Meers.//

Ein hoher Bug. Durch freic/ Wege aus Wasser, das schlanke/ Schiff, das ich lenkte.//
Die Augen kannten/ all die Ruhe und Ordnung/ einer kleinen Heimat.//

Wie ich das brauche:/ Dir die Angst erzählen./ die der Regen den Scheiben
macht!/ Heute bricht Nacht aus Dunklem/ über mein Haus herein.//

Die schwarzen Steine/ ziehn mich an, zum Schiffbruch./ Gefangner des Lieds./
mein unnützes Streben./ wer kann mich zum Morgengraun führen?//

Ganz dicht am Meer, dort hatte ich/ ein Haus, einen langsamen Traum.

(aus: *Friedhof von Sinera*. Übersetzung: K.-P. Schmähling)

ESPRIU: *Diese Weihnacht nahe dem Meer*

Ich sehe noch den Ochsen und das Maultier/ und meinen Schlamm, hergeschleppt
vom Versagen/ auf dem Weg des Todes./Aber die Hände voller Duft nach Moos./
die zwei gütigen Hände meiner Mutter/ ruhen reglos für immer./ dort, unter der
Nacht des Zypressenlaubs./ Windstill inmitten dieses schweren Traums./ begleitet
mich das ganze Meer und lauscht:/ Weint mit mir, wegen mir, dein Kind, Maria?

(aus: *Der Wanderer und die Mauer*. Übersetzung: Fritz Vogelgsang)

² Meine Übertragung der Gedichte vom *Friedhof von Sinera* (im folgenden abgekürzt F.v.S.), basiert auf der im Anhang aufgeführten Espriu-Ausgabe von Agustí Espriu. Aus Gründen der Lesbarkeit und der Einheitlichkeit der Darstellung habe ich mich dafür entschieden, hier mit Übersetzungen zu argumentieren (ausgenommen an Stellen, wo sie mir nicht genau genug erschienen).

³ *Der Sand aus den Urnen* (im folgenden abgekürzt S.a.U.). S.a.U. ist das erste Kapitel von Celans Gedichtband *Mohn und Gedächtnis*, aus Paul Celan, *Gedichte I*, 11-37.

⁴ Mit *Der Wanderer und die Mauern* (im folgenden abgekürzt W.u.M.) beziehe ich mich auf die Übersetzung von Vogelgsang von Castells Ausgabe des Gedichtbandes *El caminant i el mur*.

⁵ *Sieben Rosen später*, im folgenden abgekürzt S.R.s.. S.R.s. ist der erste Abschnitt des Sammelbandes *Von Schwelle zu Schwelle*, aus CELAN, *Gedichte I*, 85-102.

CELAN: *Dein Haar überm Meer*

Es schwebt auch dein Haar überm Meer mit dem goldnen Wacholder./ Mit ihm wird es weiß, dann färb ich es steinblau./ Die Farbe der Stadt, wo zuletzt ich geschleift ward gen Süden.../ Mit Tauen banden sie mich und knüpften an jedes ein Segel/ und spien mich an aus nebligen Mäulern und sangen:/ 'O komm übers Meer!'/ Ich aber malt als ein Kahn die Schwingen mir purpurn/ und röchelte selbst mir die Brise und stach, eh sie schliefen, in See./ Ich sollte sie rot dir nun färben, die Locken, doch lieb ich sie steinblau:/ O Augen der Stadt, wo ich stürzte und südwärts geschleift ward!/ Mit dem goldnen Wacholder schwebt auch dein Haar überm Meer.

(aus: *Der Sand aus den Urnen*)⁶

CELAN: *Aus dem Meer*

Wir haben begangen das Eine und Leise./ wir schossen hinab in die Tiefe./ aus der man der Ewigkeit Schaum spinnt -/Wir haben ihn nicht gesponnen./ Wir hatten die Hände nicht frei.//

Sie blieben verflochten zu Netzen -/ von obenher zerrten sie dran .../ O messerumfunkelte Augen:/ Wir fingen den Schattenfisch, seht!

(aus: *Sieben Rosen später*)⁷

CELAN: *Bretonischer Strand*

Versammelt ist, was wir sahen./ zum Abschied von dir und von mir:/ das Meer, das uns Nächte an Land warf./ der Sand, der sie mit uns durchflogen./ das rostrote Heidekraut droben./ darin die Welt uns geschah.

(aus: *Sieben Rosen später*)⁸

2. Das Ich und das Meer (Gedichtvergleiche)

Die Meeres-Bilder, die sich in den Gedichten abzeichnen, sehen grundsätzlich verschieden aus: In Esprius Gedichten erkennt man stets ein ganz konkretes Meer wieder, nämlich das Mittelmeer der katalanischen Küste, so wie es sinnlich wahrnehmbar ist. Allerdings ist sein Status in den Gedichten nicht immer gleich: Während es im *Friedhof von Sinera* stets Objekt bleibt, begegnet es uns in *Der Wanderer und die Mauer* auch in metaphorischen Kontexten und zu einem Subjekt personifiziert, das z.B. in «Diese Weihnacht am Meer» zum zuhörenden Begleiter des Ichs wird.

Völlig anderes sieht man bei Celan: Seine Meeres-Bilder sind surrealistisch-abstrakt anmutende Montagen, in denen das Meer immer in Kontexte eingebaut ist, die im Widerspruch zum physischen Meer stehen: Während es bei Espriu von «Hügeln von Fencheln und Reben»⁹ begrenzt wird, ist es bei Celan ein

⁶ S.a.U., 18.

⁷ S.R.s., 93.

⁸ S.R.s., 99.

⁹ z.B. in Gedicht Nr.I (F.v.S.), Z.2f.

«Meer mit dem goldenen Wacholder», mit dem Haar weiß wird¹⁰. In ihm leben nicht wie bei Espriu «Delfine»¹¹, sondern etwa der Biologie nicht bekannte «Schattenfische»¹², und es lauscht nicht nur still¹³, sondern wirft «Nächte an Land»¹⁴. Zumindest in *Der Sand in den Urnen* fungiert das Meer als ein Teil einer gedanklichen Schöpfung anstatt als sinnliche Wahrnehmung. Später allerdings, genauer gesagt *Sieben Rosen später*, als Celan selbst an der französischen Küste gewesen war, ist das Bild leicht anders: Jetzt ist es durchaus zumindest mit Spuren eines konkreteren Meeres angereichert – z.B. einem «Bretonischen Strand» mit «Sand» und «Heidekraut».

2.1. Am Meer

2.1.1. ESPRIU: Das helle Meer als alter Freund

Wenn man an der Küste lebt und – wie Espriu – weder Fischer noch Seefahrer ist, sieht man das Meer meist vom Ufer aus. So überrascht es nicht, daß in Esprius *Friedhof von Sinera* das Ich zumeist *am Meer* bleibt und dabei stets einem ähnlichen Handlungsmuster folgt, wenn vom Meer die Rede ist: Es kontempliert, d.h. betrachtet die Natur und hängt dabei bestimmten Gedanken nach, wobei es sich in der Regel einen Kontrast zwischen der als positiv wahrgenommenen Natur und der negativen Befindlichkeit des Ichs verdeutlicht. Dies ist gleichzeitig ein Kontrast zwischen Gegenwart und Vergangenheit: Indem es das bekannte und immer wiederkehrende Schauspiel der Natur betrachtet, vergegenwärtigt es sich, daß sich seine Situation zum Schlechten gewandelt hat. In «Diese Weihnacht am Meer» befindet sich beispielsweise das Ich auf dem am Meer gelegenen Friedhof von Sinera, unter Zypressen, am Grab seiner Mutter. Was es auf dem Friedhof sieht, erinnern es an vergangene Weihnachten in der noch vollständigen Familie seiner Jugend: Das Moos auf dem Grab seiner Mutter läßt es an ihre Hände denken, die die Krippe mit Moos auslegten, und der Schlamm («fang» im Original) des feuchten Bodens evoziert das Material Ton («fang»), aus dem die Krippenfiguren waren. Das Ich denkt an die Vergangenheit und an den Tod, wobei das «windstille» Meer eine beruhigende Wirkung auszuüben und ihm dabei helfen zu wollen scheint, eine Antwort auf die existenzielle Schlußfrage *Trost-Möglichkeit oder Hoffnungslosigkeit?* zu finden. Und es ist ein vertrauter Freund – zumindest bei Tage und ruhigem Wetter. Allerdings löst gerade diese positiv besetzte Relation bei dem Ich umso deutli-

¹⁰ siehe *Aus dem Meer*, (S.a.U.).

¹¹ im F.v.S., Gedicht Nr VIII.

¹² in S.R.s., «Aus dem Meer», 93.

¹³ in W.u.M., «Diese Weihnacht am Meer».

¹⁴ in S.R.s., «Bretonischer Strand», 99.

cher Gedanken an das aus, was eben nicht mehr wie dieses Meer – sprich verloren – ist: der mit dem Ich persönlich verbundene Teil der alten Heimat: die Mutter in der «Weihnacht am Meer», das «Haus am Meer» aus dem Gedicht Nr. XXV, das das Ich noch in seiner Jugend hatte und das wohl gleichermaßen eine privat-persönliche wie eine politische Dimension hat. In einem April siegten im Spanischen Bürgerkrieg die Faschisten, und in einem April schrieb Espriu den *Friedhof von Sinera*. Wie man weiß, war das keine zufällige Koinzidenz, sondern der lyrische Ausdruck dessen, was Espriu beschäftigte¹⁵.

Das Haus (als das Mutterland) und das Schiff (als das Ich) ist schwer bedroht – doch das Meer (als das Mittelmeer der katalanischen Küste) war da und ist da. Es begegnet uns im Sommer zumeist als ein heller und ruhiger Ort des Lebens, der riecht¹⁶ und von Delfinen durchzogen wird¹⁷ – während sich das Ich «unter der Nacht des Zypressenlaubs»¹⁸ befindet. Das Meer ist «alt» und «weit» – ganz im Gegensatz zum Ich der Gegenwart, das sich seit noch gar nicht so langer Zeit gefangen wähnt wie der Vogel, der, von Gewitterwolken bedroht, so gerne «diese schwierigen Kerker des Lichts durchstoßen» würde¹⁹.

2.1.2. CELAN: Das dunkle Meer als neuer Freund

Bei Celan hingegen findet sich in *Der Sand aus den Urnen* überhaupt keine eindeutige Position *am Meer*. Mehr noch: Zumeist bleibt das Ich der Gegenwart lokal nicht fixierbar und in den Bruchstücken der Vergangenheit äußerst unruhig und mobil. In «Dein Haar überm Meer» manifestiert sich das z.B. folgendermaßen: Das, was Ort sein könnte, ist aufgelöst: Wenn Celans ehemalige Heimat Czernowitz eine blaue Stadt war, umgeben von goldenen, ukrainischen Getreidemeeren und vereinzelt Wacholderbüschen, so existiert diese Heimat auf der Ebene des Gedichts nicht mehr und ist sogar sprachlich zerstückelt. Mehr noch: Das Ich scheint nicht nur äußerlich höchst mobil, sondern auch innerlich ohne festen Boden. Es «stürzte» – was auch die Assoziation «moralisches Fehlverhalten» wecken könnte – zumal wenn man in Betracht zieht, daß Celan sich bekanntlich schwere Vorwürfe machte, am Tod seiner Mutter mitschuldig zu sein, weil er sie zurückließ, als er selbst kurz vor den Judendeportationen aus Czernowitz flüchtete²⁰. Der äußeren Haltlosigkeit scheint eine innere zu ent-

¹⁵ MIRALLES, 410f.

¹⁶ vgl z.B. F.v.S., Gedicht Nr.IV: «...In meiner Erinnerung kommen an:/ Gerüche des Meers, bewacht/ durch helle Sommer...».

¹⁷ vgl.: F.v.S., Gedicht Nr. VIII: «...Define ziehn durch die Weiten/ dieses alten Meeres.»

¹⁸ W.u.M., «Diese Weihnacht am Meer».

¹⁹ zitiert aus F.v.S., Gedicht Nr. VIII.

²⁰ so äußerte sich z.B. der Dichter Alfred Kittner, der ihn offenbar gut kannte (nach FELSTNER, 52).

sprechen: Das Ich zweifelt selbst daran, welche Farbe er den Locken der Toten gedanklich geben soll: Soll er sie rot (wie Blut) färben, oder blau (wie die Heimatstadt)? Hat er sie rot gemacht, ist er schuldig, oder darf er sich, wie er will, an die Mutter aus der blauen, ruhigen Zeit vor dem Verhängnis erinnern? Auf der Erde bleibt nichts mehr in dem Gedicht. *Über dem Meer* schwebt das Haar, *übers Meer* wollten sie das Ich locken und *aufs Meer* flieht es schließlich.

Erst einige Jahre später, in *Sieben Rosen später*, findet sich in Celans Gedichten eine Position *am Meer* – wenngleich nicht häufig. Sie ist sogar, wie bei Espriu, durch bestimmte Attribute lokal genauer bestimmt: einmal verabschiedet sich das Meer eines bretonischen Strandes vom Ich²¹, einmal ist ein Name unter Pinien in der Nähe einer Töpferstadt, «wo der Regen einkehrt als Freund einer Meeresstunde»²². Und einmal «treibt es» einen Traum «in Gestalt eines Ebers» «hinunter zur Küste, wo das Meer seiner Feste finsterstes gibt auf den Klippen»²³. Dabei fällt auf, das genau das Meer als Freund konnotiert wird, das bei Espriu eher feindlich wirkt: das regnerische und dunkle Meer²⁴. Anscheinend hat dieser Freund auch eine andere Funktion als bei Espriu: Nicht aufklärend soll er wirken, sondern rauschbringend. Denn dieser Freund scheint dem Ich nicht entgegengesetzt, sondern ähnlich: Er ist wild und bewegt – und kann vielleicht gerade dadurch dem zerrissenen Ich eine Art Identifikation ermöglichen, eine Art kurzfristige Heimat, von der es allerdings wieder Abschied nehmen muß. Dieses zumindest momentane Gewinnen von Boden unter den Füßen in den Gedichten scheint nicht zufällig. Es geschieht nämlich zu einer Zeit, als Celan selbst mit Paris einen längerfristigen Aufenthaltsort gefunden sowie durch Urlaube an der französischen Küste das Meer als realen Ort kennengelernt hatte.

2.2. *Vom Ufer weg – in den Tod fahren?*

2.2.1. *ESPRIU: Aufs Meer gerissen werden*

Zumeist kontempliert das Ich am sommerlichen Meer von Sinera – dem Meer von Arenys de Mar, an dem Espriu seit seiner Jugend in der Regel die Sommermonate verbrachte²⁵. Doch gelegentlich ist es dort auch im Herbst oder Winter, und da wird die andere, dunkle Seite des Meeres deutlich, die Seite, die

²¹ S.R.s., «Bretonischer Strand».

²² zitiert ist S.R.s., «Im Spätrot», 86.

²³ zitiert ist S.R.s., «In Gestalt eines Ebers», 98.

²⁴ Das Meer warf in «Bretonischer Strand» Nächte an Land, oder gab auf den Klippen finstere Feste («In Gestalt eines Ebers»).

²⁵ Meine biographischen Informationen zu Espriu basieren im wesentlichen auf den Angaben von A. ESPRIU.

den Bewohnern des Mittelmeers offenbar seit jeher Angst eingeflößt hat. Schon Hesiod warnte vor dem «weinfarbenen» stürmischen Meer des Winters, das den Tod bringt²⁶ – und auch bei Espriu ist das Meer zu diesen Jahreszeiten zumeist mit dem Tod konnotiert. Der Herbst bringt manchen Sturm «mit den Karossen schlechten Wetters»²⁷. Liest man in letztgenanntem Gedicht weiter, so erfährt man, daß dieser Herbstwind «mit einem Zeichen die Stirn desjenigen» markiert, der den Weg auf die Zypresse zu gehen», also sterben wird. Zwar bringt der herbstliche Meerwind an einer Stelle auch dringend benötigten Regen²⁸, aber zumeist ist er anders akzentuiert. Vom Meer kommen heißt den Tod ankündigen, wie das schwarze Totenschiff²⁹. Und aufs Meer hinausgerissen werden bedeutet dem Tode entgegenzufahren: «Meeresstürme reißen gewiß mich fort», sagt das Ich im «Lied vom strahlenden Tod»³⁰. Von der katalanischen Küste aus bedeutet «Richtung Meer» «Richtung Osten», so daß die «winzige Barke auf hoher See», die «sturmgräubelt den Kurs nach Ost» hält, zielstrebig vom Land wegfährt. Was allerdings «weit weg, jenseits des Meeres» passiert, weiß das Ich nicht. Zwar singt der Landwind vom Tod: «Der Weg wird dein Verhängnis, Weg ohne Wiederkehr»³¹ – aber der strahlende Seemann aus der altspanischen «Romanze vom Prinzen Arnardo» (die in einem der Motti von *Der Wanderer und die Mauer* zitiert wird), der die Landbewohner übers Meer locken will, sagt eben nicht, was jenseits des Meeres wartet³². Vielleicht ist es der Tod, wie angedeutet wird – vielleicht aber auch etwas anderes?

2.2.2. CELAN: Sich aufs Meer retten

Bei Celan dagegen bedeutet es etwas anderes, *auf dem Meer* zu sein. Die, die als Todesboten apostrophiert werden, locken zwar auch, wie bei Espriu, aber wenden noch an Land physische Gewalt an: Das Ich wird in «Dein Haar überm Meer» gewaltsam zu einer Art Schiff zusammengebunden und zu einer Reise aufgefordert – manövrierunfähig und wohl auch orientierungslos (im Kontext ist von «neblig» die Rede). Und so hätte es wohl keine Chance, umzukehren, bevor es dort angelangt ist, wo bei Celan deutlicher noch als bei Espriu der Tod wartet: *jenseits des Meeres*. «O komm übers Meer» singen diejenigen, die sich unschwer als Nazis erkennen lassen. Und an anderer

²⁶ «cuando llega el invierno y hierven los soplos de todos los vientos, no dirigir ya un barco sobre el mar color de vino, sino trabajar la tierra» (Hesiod, zitiert nach BRAUDEL, 57f).

²⁷ zitiert aus: F.v.S., Gedicht Nr. XIX.

²⁸ nämlich in W.u.M., im Gedicht «Kein Wasser sprudelt mehr, auch nicht in Meriba», 53.

²⁹ vgl. F.v.S., Gedicht Nr. XVII.

³⁰ zitiert aus: W.u.M., «Lied vom strahlenden Tod», 37.

³¹ zitiert aus: W.u.M., «Lied vom windstillen Morgen», 36.

³² VOGELGSANG, 156f.

Stelle wird deutlich, was dort jenseits des Meeres ist: das blonde Haar (der von den Nazis ermordeten Mutter), das auf Schiffe verladen und weggebracht wurde³³ (wie die Nazis das Haar ihrer ermordeten Opfer in Waggons verladen und wegbrachten). Doch weil das Land zerstört ist, scheint die Fahrt *aufs Meer hinaus* im Unterschied zu Espriu die Rettung zu bringen, wenngleich kein Zurück mehr zu ermöglichen: Die Land-Meer-Bewegung, die in zwei Gedichten aus «Der Sand aus den Urnen» angedeutet wird, ist einseitig und linear: Vom Meer kommt nichts, aber aufs Meer hinaus rettet sich das Ich. Der entscheidende Schritt, der Aufbruch vom Land nämlich, ist offenbar vom Ich beeinflussbar: Ganz offen, während die Folterer wach sind («eh sie schliefen») sticht das Ich in «Dein Haar überm Meer» in See, anstatt dem Todesruf zu folgen.

2.3. *Auf dem Meer*

2.3.1. ESPRIU: Kann man wieder an Land kommen?

Das Gedicht Nr XXV, auch kleine Odyssee genannt³⁴, macht die gegenwärtige Situation des Ichs sehr deutlich. In der Vergangenheit war es an Land, dort wo es Heimat, «ein Haus in der Nähe des Meers hatte». Doch die Situation der Gegenwart ist doppelt bedrohlich: Das Schiff, also das Ich, befindet sich in Todesgefahr und hat Angst: Es ist auf See und dort vom Schiffbruch bedroht, weil es nicht handeln kann. Ihm bleiben nur seine Erinnerung an die heile Vergangenheit, das Hoffen auf Rettung von außen sowie die Möglichkeit, seine Gedanken einem Du gegenüber mitzuteilen. Seine Situation ist analog der der Heimat an Land (die ja auch in der Odyssee bedroht ist), über die die «Nacht des Dunklen» hereinbricht. Dieses alte symbolische Bild des Schiffes auf dem Meer hat Espriu auch außerhalb seiner Gedichte verwendet und eindeutig auf das Schicksal Kataloniens bezogen: An einer Stelle heißt es³⁵:

«Großartige Dinge» waren «unser Meer und die kleine Geschichte der Städte an seinem Ufer (...), das einzige Vaterland, das wir alle begriffen haben. Inzwischen bleibt uns, so scheint es, nichts anderes übrig, als an Bord eines verkommenen, trübseligen Bootes mitten im strudelnden Zusammenfluß der sogenannten 'Organismen höherer Zivilisation' unterzugehen».

³³ vgl. S.a.U., «Espanbaum»: «Meiner Mutter Haar ward nimmer weiß», 19. Vgl. außerdem in S.a.U., «Die Hand voller Stunden»: «...Dein Haar ist nicht braun....Sie kommen auf Schiffen zu dir und laden es auf, sie bieten es feil auf den Märkten der Lust -/ Du lächelst mir zu aus der Tiefe...», 16.

³⁴ A. ESPRIU, XXXVI.

³⁵ zit. nach VOGESGSANG, 10.

Allerdings: In keinem von Esprius Gedichten ist das Ich bereits untergegangen, d.h. im Meer – außer in einem Fall im Traum. Mir scheint, in Esprius Gedichten wird doch noch so etwas wie Hoffnung deutlich, vielleicht doch noch ein neues Ufer zu erreichen. Diese Hoffnung kondensiert sich in der Denkfigur des Zyklus, die in beiden Gedichtbänden zu einem fundamentalen Bauprinzip wird: Nach dem Frühling kommt ein Sommer, nach der Nacht ein Tag – und nach dem Tod neues Leben? Die Gedichte Esprius sind strukturell und thematisch Teile verschiedener Zyklen³⁶, deren Muster Espriu nicht nur in der Natur, sondern auch in der Mythologie wahrnimmt: Im «Lied von der Fülle des Morgens» z.B. sieht das Ich ein Boot, «das heimkehrt», wobei es in der Morgensonne leuchtet, und das es beobachtende Ich existiert «lind umweht vom Lebenshauch der Luft» wie es betont³⁷. Dabei folgt dieses zyklische Konzept dem altägyptischen Konzept von Ra, mit dem der sich in der Ägyptologie gut auskennende Espriu natürlich vertraut war. Der Sonnengott Ra fährt in seinem Wagen von Osten nach Westen, d.h. aus der katalanischen Perspektive vom Meer aufs Land zu. Er bringt Tod mit sich, indem die Sonne untergeht, und in der Nacht fährt er durch das Totenreich zurück gen Osten – also Richtung Osten aufs dunkle, weil nächtliche Meer hinaus. Dort geht er, «in einem strahlenden Morgen» erneut auf. Der Odysseus aus der kleinen Odyssee hoffte noch darauf, das Morgengrauen zu erleben, und auch die Weihnacht am Meer endete mit einer Frage. Und tatsächlich: Die Gedichte des *Friedhofs von Sineria* folgen dem zyklischen Bauprinzip der «ewigen Wiederkehr»³⁸, was bedeutet: Jedes Gedicht greift ein Motiv des vorherigen auf, und das ganze beginnt und endet – mit dem Motiv des «ruhigen Meers» im ersten und im letzten Gedicht.

Im Gedicht also legen sich die Meeresstürme, die das Land bedrohen, wieder – wie die faschistischen Stürme über Katalonien. Bekanntlich realisierte sich da der Zyklus, den Espriu beschwor, und der Dichter konnte zumindest seine letzten Lebensjahre in einer wiedergewonnenen Heimat und als ein gerühmter Prophet derselben verbringen.

2.3.2. CELAN: Wie kann man ohne Land weiterleben?

Celans Ich befindet sich auf dem Meer in einer grundsätzlich anderen Situation: Das Ich fährt aufs Meer, nachdem es vom Tode bedroht ist – diese Fahrt

³⁶ F.v.S. beginnt und endet auf dem Friedhof. Die Gedichte XII-XVI handeln von den Tageszeiten, die Gedichte XVIII-XXI von den Jahreszeiten. Außerdem ist F.v.S. Teil eines Zyklus von fünf Gedichtbänden mit dem Titel «Zyklus des Todes» (nach A: ESPRIU, XL). Oder: Der zweite Band von W.u.M. trägt den Titel: «Lieder vom Rad der Zeit».

³⁷ zit. aus: W.u.M., «Lied von der Fülle des Morgens», 35.

³⁸ Gezeigt von Rosa M. DELOR, nach A.ESPRIU, XXXVIIIff.

aufs Meer ist also eher eine Fahrt vom Tod weg als auf den Tod zu. Und das Ich wählt das Meer ganz gezielt als Zufluchtsort – während es bei Espriu nichts wie weg will vom Meer. Nachdem das Ich in «Dein Haar überm Meer» der physischen Bedrohung in letzter Sekunde aufs Meer entkommen ist – es «röchelte» ja schon – bricht der Bericht plötzlich ab. Wo es dort ist, was es dort macht in der Gegenwart des Gedichts – das Gedicht sagt nichts darüber. Die Gesetze aus Zeit und Raum, die an Land noch galten, scheinen aufgehoben, und das Ich kann wie bei Espriu auch nicht mehr handeln, sondern nur denken und sich mitteilen: Das Du allerdings wird im Unterschied zu Espriu nicht explizit als Ansprechpartner genannt sondern erscheint nur bruchstückhaft und in der Phantasie: «dein Haar» heißt es, was mit der Tatsache korrespondiert, daß Celans Mutter ermordet worden war, bevor Celan dieses Gedicht schrieb. Das Meer des Gedichtanfangs und -schlusses ist ein inneres, ein Traumreich, wo dem Ich Bruchstücke aus seiner Land-Vergangenheit erscheinen (wie das Haar der Mutter, das nicht etwa im Winde flattert, sonder «überm Meer schwebt»). Dabei ist nicht die gegenwärtige Situation (über die das Ich fast distanziert wie in einer Trance zu berichten scheint), sondern die Erinnerung an die vergangene blaue Stadt schmerzhaft. Eine Rückkehr an Land ist unmöglich und nur in der Innenwelt, sprich *im Meer* oder *überm Meer* kann das Ich noch weiterexistieren. Mit anderen Worten: Das, was auf dem Land war, ist bei Celan bereits «Sand aus den Urnen» – während es bei Espriu zwar vom Tode bedroht ist, aber noch existiert wie der «Friedhof von Sinera».

2.4. *Im Meer*

2.4.1. ESPRIU: Oben bleiben...

Bei Espriu ist das Ich nur an einer Stelle im Meer, und zwar im Traum³⁹. Ansonsten bleibt es stets oberhalb der Wasseroberfläche. Man schaut, daß man oben bleibt – und die Welt darunter scheint nicht sonderlich zu interessieren. Das Meer fungiert nicht als Metapher für eine Innenwelt, sondern es ist zunächst *einmal Außenwelt und steht als solche immer in Relation zum Land. In keinem der Gedichte Esprius ist das Ich ausschließlich auf dem Meer, geschweige denn im Meer...*

³⁹ vgl. W.u.M., «Zu singen in meiner Nacht»: «Ich allein und der Schatten /der Zypresse, der auf mich/ wartet im spiegel tiefen/ Gewässer meines Traumes.», 41.

2.4.2. CELAN: Ins innere Meer eintauchen

Völlig anders bei Celan: In *Der Sand aus den Urnen* ist das Du fast immer und das Ich oft in der Tiefe eines Meeres⁴⁰, wengleich es sich dort offenbar nur momentan aufhalten kann, sprich «der Ewigkeit Schaum»⁴¹ eben nicht spinnen kann. Es lebt ja noch. Doch immerhin scheint dort ein Ort zu sein, wo das Ich fern ist von den «Fischern der Irrsee»⁴², den Verfolgern, die oberhalb der Wasseroberfläche lauern und versuchen die beiden, die unten sind, mit ihren Netzen hochzuziehen. *Im Meer* kann das Ich mit dem weiblichen Du zu einem gedanklichen «wir» vereinigt sein: «Du lächelst mir zu aus der Tiefe», merkt das Ich in einem anderen Gedicht⁴³. Der Ort unten, quasi das Schattenreich, wo der «Schattenfisch» lebt, scheint allerdings ein zwiespältiger Ort: Zwar ist dort, wo man «Schaum» (klanglich ähnlich: Traum) spinnt, die Vereinigung mit der Toten möglich: Man sieht das «Haupthaar des Steins aus der Tiefe», wo die beiden «liegen, die Schwärze des Meers um den Mund» (in «Der Stein aus dem Meer»), und wo sie sich zusehen können «in den Spiegeln der Tiefsee» (in «Die Jahre von dir zu mir»). Doch sie können eben nur sehen, mit ihren «messerumfunkelten Augen»⁴⁴, und nicht handeln: Der Fisch, der am Schluß gefangen ist, kann nichts anderes sein als ein Phantasie-Fisch, denn sie «hatten die Hände nicht frei». Das Meer ist ein Gedanken-Meer, kein reales Meer. Jedoch ist es ein Meer, in dem das Ich zwar nicht frei ist, aber doch irgendwie zu Hause scheint: «Aus dem Meer» endet mit einem emphatischen, fast freudig klingenden Ausruf. Im Gedicht «Halbe Nacht» heißt es noch deutlicher: Dort, wo es gemeinsam Traum, Rausch, Musik, Tanz gibt (eine «schwarze Flöte», und «die Tänzerin», die beiden «aus Meerschaum gesponnene Finger ins Aug» taucht), wird eine Frage formuliert und verneint: «eines will hier noch weinen? Keines»⁴⁵. Das Auge, das zentrale Sinnesorgan dort unten in der inneren Traumwelt, sieht vieles, und zwar vieles, was das Ich positiv belegt.

Dieses Konzept eines inneren Phantasie-Meeres, in dem Ich nach der Zerstörung seiner äußeren Existenz die Gedanken-Trümmer zu einer neuen, aber rein inneren Heimat zusammenzufügen versucht, halte ich für zentral in bezug auf die Poetik zumindest des frühen Celans. Celan selbst hat diesen Rückzug von der äußeren in die innere, durch das Meer verbildlichte, Wirklichkeit

⁴⁰ Beispiele: S.a.U., «Aschenkraut»: «...der Ast überm Herzen schon weiß und das Meer über uns», 20.

«Der Stein aus dem Meer»: «...wo wir liegen/ die Schwärze des Meers um den Mund...», 27.

«Die Jahre von dir zu mir»: «...Wir sehen uns zu in den Spiegeln der Tiefsee», 32.

⁴¹ zit. aus S.R.s., «Aus dem Meer», 93.

⁴² vgl. S.a.U., «Lob der Ferne»: «Im Quell deiner Augen/ leben die Game der Fischer der Irrsee...», 33.

⁴³ zit. aus: S.a.U., «Die Hand voller Stunden», 16.

⁴⁴ zit. aus: S.R. s., «Aus dem Meer», 93.

⁴⁵ zit aus: S.a.U., «Halbe Nacht», 17.

auch relativ explizit in der m.E. zentralen programmatischen Schrift «Edgar Jené und der Traum vom Traume» formuliert. Celan beginnt seinen Text über Bilder des französischen surrealistischen Malers Jené folgendermaßen:

« Ich soll ein paar Worte sagen, die ich in der Tiefsee gehört habe, wo so viel geschwiegen wird und so viel geschieht. Ich schlug eine Bresche in die Wände und Einwände der der Wirklichkeit und stand vor dem Meeresspiegel. Ich hatte eine Weile zu warten bis er zersprang und ich den großen Kristall der Innenwelt betreten durfte... (Meine Haltung erkannte) die Welt mit ihren Einrichtungen als ein Gefängnis des Menschen und seines Geistes (und wollte alles unternehmen), um die Mauern dieses Gefängnisses niederzureißen... Wie sollte nun das Neue also auch Reine entstehen? Aus den entferntesten Bezirken des Geistes mögen Worte und Gestalten kommen, Bilder und Gebärden, traumhaft verschleiert und traumhaft entschleiert... Wollten wir nicht auch den Alp der alten Wirklichkeit besser erkennen, wollten wir nicht den Schrei des Menschen, unseren eigenen Schrei, vernehmen, lauter als sonst, gellender? Seht hin: Dieser untere Spiegel zwingt alles, Farbe zu bekennen: 'Das Blutmeer geht über Land'...Ich habe versucht, einiges zu berichten, das mir in der Tiefsee einer Seele erschien»⁴⁶.

Mit diesen eigenen Worten Celans scheint mir eine mit Celans eigenen Worten bestärkte Lesart seiner frühen Gedichte möglich, die zwei extreme Gegenpositionen in der Celanforschung wiederlegt. Weder sind Celans Gedichte dunkel-verschwommene Produkte eines stark surrealistisch beeinflussten Prozesses quasi automatischen Schreibens und als solche prinzipiell nicht entschlüsselbar (z.B. vertreten durch Holthusen⁴⁷) – noch sind sie zwar äußerst komplexe, aber letztlich klar dechiffrierbare Sprachrätsel, die eifrige Interpreten in die über der Wasseroberfläche gesprochene Sprache übersetzen könnten (z.B. vertreten durch Pöggeler⁴⁸). Stattdessen will sich Celan in seinem künstlerischen Schaffen ähnlich wie die Surrealisten, die er in Paris intensiv rezipierte, ausschließlich nach innen wenden. Dabei möchte er nichts bewußt konstruieren, also kein genau ausgeklügeltes verschlüsseltes Rätsel-System schaffen. Stattdessen will er das beschreiben, was er im «unteren Spiegel» sieht, also die Bruchstücke der zerrissenen Seelen-Wirklichkeit. Diese freilich korrespondieren stark mit der alten Wirklichkeit oberhalb der Wasseroberfläche, ja spiegeln sie gewissermaßen. Celan beschreibt also in seinen Gedichten nicht direkt den «Alp der alten Wirklichkeit», sondern indirekt, nämlich indem er das Innen beschreibt, so wie es das Außen erzeugt hat. Was er wohlgemerkt sehr genau und präzise tun will, um durch diese Beschreibung zu einer Art neuer, wenngleich rein sprachlich-künstlicher Einheit zu gelangen. Durch diesen Umgang mit der eigenen Innenwelt geht er m.E. deutlich über das hinaus, was der Surrealismus intendiert.

⁴⁶ Paul CELAN: „Edgar Jené und der Traum vom Traume“, 155-161.

⁴⁷ nach PÖGGELER, 63.

⁴⁸ PÖGGELER, 59-73.

3. Der Tod, der Faschismus und das Meer: zwei Orientierungsversuche

Czernowitz, die «blaue Stadt» in der bukuwinischen Ebene fern des Meeres, die Stadt von Celans Jugend – Arenys de Mar bzw. «Sinera», das katalanische Dorf zwischen Hügeln und Meer, in dem Espriu seit seiner Kindheit seine Sommer verbrachte. Zwei Orte, und zweimal so in Gedichten konnotiert, daß man als Leser denkt: das waren einmal zwei Heimaten, die die, die sie beschrieben, eindeutig mochten. Dahinter stehen die Biographien zweier Jugenden⁴⁹, die erstaunlich viel gemeinsam hatten – unter anderem eine feste Heimat: Celan wie Espriu kamen aus Gegenden, die, obgleich sie durch viele europäische Kulturen geformt waren – nicht in Mitteleuropa lagen. Beide wuchsen ganz selbstverständlich mit mehreren Sprachen auf, ja lernten später sogar noch eine ungewöhnlich hohe Zahl weiterer Sprachen dazu. Aber beide hatten stets eine eindeutige Muttersprache, der sie selbst dann treu blieben, ja sogar als eines ihrer zentralen Anliegen zu retten versuchten, als der Faschismus sie auf verschiedene Weisen bedrohte (indem er sie zur Sprache der Feinde (Celan) bzw. zur durch jene unterdrückte Sprache machte (Espriu)). Beide wuchsen in geordneten bürgerlichen Verhältnissen auf, und beide steuerten mit gewisser Aussicht auf Erfolg bürgerliche Karrieren fern der Literatur an (Espriu mit einem abgeschlossenen Jurastudium sowie einer begonnenen, parallelen Karriere in Altertumswissenschaften, Celan als Medizinstudent). Und beide hatten ein intensives Verhältnis zu bestimmten Familienmitgliedern und Freunden.

Doch diese anscheinend relativ intakten Heimaten der Jugend zerbrachen beide – die sprachlichen Spuren beider Heimaten in den Gedichten sind stets in ein Netz aus Wörtern mit Konnotationen zu «Vergangenheit» und «Tod» eingebunden. Sprachlich spiegelt sich dieser Heimatverlust allerdings unterschiedlich stark in den Gedichten wider: Die alte Heimat «Arenys» taucht bei Espriu noch in Form von komplexen und sprachlich intakten Erinnerungsmustern auf, denn er konnte sie ja rein physisch behalten, in Katalonien bleiben und weiter im Sommer in Arenys sein. Celans Bukowina dagegen begegnet uns in den Gedichten in kleine Fragmente zerstückelt – er mußte sie aufgrund der nationalsozialistischen Judenverfolgung für immer verlassen, ja es wurde sogar, wie wir wissen, eine ganze Kultur weitgehend ausgelöscht. Wie wenn es den Grad des Identitätsverlustes symbolisieren würde: Espriu formt nur Ortsnamen um (z.B. Arenys zu Sinera), während Celan sogar seinen eigenen Namen neu monitiert: (Anczel zu Celan).

Auch die Erfahrungen mit dem Tod waren unterschiedlich, obwohl beide noch in ihrer Jugend enge Bezugspersonen sowie fast ihr eigenes Leben ver-

⁴⁹ Ich folge in bezug auf die biographischen Daten im wesentlichen den Darstellungen von FELSTINER und A.ESPRIU.

loren: Während bei Celan Tod und Faschismus quasi identisch waren (und fast der gesamte Familien- und Freundeskreis ermordet wurde), begegnete Espriu der Tod schon lange vor dem Faschismus (er stand als Kind kurz vor dem Tod, und zwei seiner Geschwister starben schon in den zwanziger Jahren). Beiden wurden durch den Faschismus allerdings aus der Bahn geworfen, schlugen sich materiell mehr schlecht als recht mit ungeliebten Tätigkeiten durch (Celan landete mittel- und berufslos in Paris, Espriu nahm völlig von der Universitätslaufbahn Abstand) und sahen im Schreiben mehr und mehr ihr zentrales Anliegen.

Diese beiden miteinander nicht nur zeitlich relativ korrespondierenden biographischen Einschnitte durch den Tod spiegelt sich in den Gedichten dadurch wider, daß das Bild des «Meeres» häufig auftaucht – und die Figur des Ichs auf dem Meer quasi als Symbol für den existenziell bedrohten Dichter geschaffen wird. Aber der bei beiden unterschiedliche Grad des Verlusts hat ein jeweils unterschiedliches Verhältnis zwischen Ich und Meer zur Folge. Esprius Ich hat noch eine klare Perspektive und eine physische Heimat *am Meer*, von der aus das physisch unversehrte, aber aus dem inneren Gleichgewicht geratene Ich über die existenziellen Probleme kontemplieren kann, spricht den Verlust geliebter Personen sowie der existenziellen Bedrohung der eigenen Sprache und kulturellen Identität. Die Ichs in Esprius Gedichten gehen, bei aller Angst davor, nie unter...

Ganz anders bei Celan: Die Ichs in seinen Gedichten haben eine radikale Trennlinie gezogen (eine in der deutschen Literatur ja nicht seltene Trennlinie): die zwischen innen und außen. So folgt er gewissermaßen einem antihetischen statt einem zyklischen Denkmuster – er, der mehr noch als Espriu verlor und das vor allem endgültig, nämlich auch seine physische Heimat sowie das Gefühl, unschuldig zu sein. Seine Ichs haben zunächst jeglichen Bezug zum Land verloren. Sie tauchen unter die Meeresoberfläche, wo sie die Bruchstücke der dortigen Traumwelt zu etwas Neuem synthetisieren. Während die Ichs bei Espriu zwar in sich gehen, aber die Außenwelt dabei genau beobachten und so die Balance zu ihr wahren, ziehen sich die Ichs bei Celan ins Meer ihrer Innenwelt zurück und beschränken sich auf die Beschreibung desselben. Das ist eine radikalere Reaktion auf eine radikalere Zerstörung, und auch Celans Sprache ist in ihren Bildern, in der Art der Synthese verschiedenartigster Bruchstücke deutlich radikaler als die Esprius, spricht abweichender von der Alltagssprache. Und selbst die kurzen, rauschhaften Momente einer neuen Einheit (wie in neuen lyrischen Positionen *am Meer* formuliert), der kommunikative Erfolg seiner neuen lyrischen Sprache und die neugewonnene Selbsthaftigkeit in Paris schienen Celan keine dauerhafte neue Synthese ermöglicht zu haben. Esprius Zyklus mit den Polen Meer und Land war ihm verschlossen. Ihm blieb dagegen nur gewissermaßen eine Position *im inneren Meer* bzw *an einem fremden Ufer*, wo er nie mehr richtig heimisch werden konnte.

VERWENDETE LITERATUR

- BRAUDEL, FERNAND: El Mediterráneo. México D.F. 1989 (spanische Ausgabe).
- CELAN, PAUL: Edgar Jené und der Traum vom Traume. In Beda Allemann (Hrsg.): Paul CELAN: Gesammelte Werke in fünf Bänden, Dritter Band, Frankfurt/M. 1983 (1. Auflage), 155-161.
- CELAN, PAUL: Gedichte in zwei Bänden. Erster Band. Frankfurt/M. 1996 (13. Auflage) (Bibliothek Suhrkamp).
- ESPRIU, AGUSTÍ: Introducció a Cementiri de Sinera. In: ESPRIU, Salvador: Cementiri de Sinera/Les Hores s.u. Barcelona 1996, V-XV Barcelona 1996, V-XV.
- ESPRIU, SALVADOR: Cementiri de Sinera/Les Hores. Hrsg. von Agustí Espriu i Malagelada. Barcelona 1996 («El cangur»).
- ESPRIU, SALVADOR: Der Wanderer und die Mauer/Ende des Labyrinths/Die Stierhaut. Übertragen von Fritz Vogelgsang. München 1990 (Serie Piper).
- ESPRIU, SALVADOR: El caminant i el mur. Hrsg. von J.M. Castellet. Barcelona 1983 (7. Auflage)(Edicions 62).
- FELSTINER, JOHN: Paul Celan. Eine Biographie. München 1997 (Beck).
- GRAU I COLELL, JOSEP: Invitació a la poesia de Salvador Espriu. Barcelona 1992.
- HAMACHER, WERNER/MENNINGHAUS, WINFRIED(HRSG.): Paul Celan. Frankfurt/M. 1988 (suhrkamp taschenbuch 2083).
- MIRALLES, CARLES: SALVADOR ESPRIU. IN: RIQUER/COMAS/MOLAS: Historia de la literatura catalana 10. Barcelona 1987, 389-446.
- Pöggeler, OTTO: Spur des Worts. Zur Lyrik Paul Celans. Freiburg/München 1986.
- SÜSS, KURT: Untersuchungen zum Gedichtwerk Salvador Esprius. Nürnberg 1978.
- VOGELGSANG, FRITZ: EINLEITUNG. IN: ESPRIU, Salvador: Der Wanderer und die Mauer/Ende des Labyrinths/Die Stierhaut. Übertragen von Fritz VOGELGSANG, s.o., 5-21.
- VOGELGSANG, FRITZ: Ein paar nachgereichte Marginalien zu den Motti dieses Bandes. In: ESPRIU, SALVADOR: Der Wanderer und die Mauer... s.o., 151-165.