

A LA SURFACE DES FONDS

Die Graphikerin und Malerin

Gisèle Celan-Lestrange

(1927-1991)

DISSERTATION

zur Erlangung des akademischen Grades

Doktor der Philosophie

in der Philosophischen Fakultät

der Eberhard Karls Universität Tübingen

vorgelegt von

Ute Bruckinger, geb. Allmendinger

aus Tübingen

2018

Publiziert mit Genehmigung der
Philosophischen Fakultät der
Eberhard Karls Universität Tübingen

Dekan: Prof. Dr. Jürgen Leonhardt

Hauptberichterstatterin:
Prof. Dr. Annegret Jürgens-Kirchhoff
Mitberichterstatter:
Prof. Dr. Peter Klein

Tag der mündlichen Prüfung:
12. April 2013

Universitätsbibliothek Tübingen, TOBIAS-lib

INHALT

I	Einleitung. Gisèle Celan-Lestrange	
	Zur Person und Rezeption der Künstlerin	9
II	Entwicklungen in den ersten beiden Schaffensjahrzehnten	35
	1. Lehrjahre: Graphik und Malerei (1945-49)	37
	1.1. Die Académie Julian und ihre Geschichte	38
	1.2. Das traditionalistische Kunstideal der Nachkriegszeit	40
	1.3. Expressive Figurendarstellungen aus der Studienzeit	44
	1.4. Stilleben und Porträt in ersten Radierungen	47
	1.5. Geistiges Umfeld des Existenzialismus und Lektüren	50
	2. Einflüsse: Kunstszene Paris, frühe Arbeiten (1950-53)	52
	2.1. Konfrontation mit der »Nouvelle querelle des images«	53
	2.2. Post-Kubismus in den frühen Ölgemälden	55
	2.3. Rezeption der Klassischen Moderne – Klee	58
	2.4. Substanzieller Stilwandel nach Aufgabe der Ölmalerei	62
	2.5. Verortung im »Schmelztiegel« der Ecole de Paris	64
	3. Individuation: frühe Radierungen (1954-58)	68
	3.1. Druckgraphische Ausbildung im Atelier Friedlaender	69
	3.2. Mögliche Einflüsse Friedlaenders auf frühe Arbeiten	72
	3.3. Zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion	75
	3.4. Universelle Bildsprache und mikrokosmische Zeichen	79
	3.5. Assoziativität und Ästhetik des abstrakten Stils	82
	3.6. Neue Bildwirklichkeit und Ausdruckspotential	85
	4. Umorientierung: Aquarell, Collage (1959-63)	89
	4.1. Analogien zwischen Graphiken und Aquarellen	90
	4.2. Malerei mit Wasserfarbe als Experimentierfeld	93
	4.3. Aquarelle als Teilhabe an der informellen Malerei	95
	4.4. Impulse für Graphiken in Aquarellen und Collagen	98
	4.5. Umgehen mit Farbe als biographische Problematik	100
	5. Wiederaufnahme: Radierungen (1963-67)	104
	5.1. Mikrolithisches Formenvokabular der Bildsprache	105
	5.2. Flächentextur, Raumstruktur, Bewegungsmuster	109
	5.3. Poetische Qualität und potenzieller Aussagegehalt	113
	5.4. Visualisierung von Gehalten psychischer Erfahrung	117
	5.5. Abstrakte Mediatisierung von Realität und Erleben	120
	5.6. Zeichen-Abbréviaturen der menschlichen Figur	123
	6. Fluchtorte: Gouachen (1966/67, 1969)	127
	6.1. Strukturen aus Liniengitter und Flächensegmenten	128
	6.2. Texturen aus Farbfeldern und Graphismen	130
	6.3. Reflexionen über Malerei, Abstraktion, Weltgehalt	132
	6.4. Dynamik und Statik, Kosmos und Kristall	134
	6.5. Transparenz und Opazität als Gestaltungsmomente	138

7. Wandlungen: Graphik, Gouache (1968-71)	141
7.1. Rationalität und Strenge der Kompositionsweise	142
7.2. Ökonomie und Intensität der Bildinszenierung	145
7.3. Dissoziation und Erosion in Fragment-Figurationen	147
7.4. Echo und Transformation zwischen den Medien	151
7.5. Formbildung durch Schraffuren in Radierungen	155
III Künstlerische Interaktionen. Paul Celan und sein Werk	159
1. Basis und Anfänge der Zusammenarbeit	161
1.1. Kunst-Gespräche. Anteilnahme und Annäherung	162
1.2. Abstraktion-Evokation. Künstlerischer Gleichklang	165
1.3. Architektur-Hommage an den Dialog der Celans	170
1.4. Erste Kooperation ›Auch wir wollen sein‹ (1955)	174
1.5. Studie. Die Graphik zu ›Sprachgitter‹ (1958)	178
2. Poetische Titel für radierte Gedichte	182
2.1. Fakten und Hintergründe zu Benennungen	183
2.2. Prinzipien der Titelgebung durch Celan	186
2.3. Rezeptive Funktion und poetische Wirkung	189
2.4. »L'affaire des titres« und Zeichen-Diskurs	192
2.5. Werk-Verflechtungen durch Graphiktitel	195
3. Dichte und Abstraktion – ›Atemkristall‹ (1965)	199
3.1. Kristallkeim und Kristallisation: Genese des Buchs	200
3.2. Gitterstruktur, Kohäsion: Aufbau des Zyklus	203
3.3. Homogenität, Densität: Kristall-Eigenschaften	206
3.4. Der Kunst-Diskurs in der Edition ›Atemkristall‹	209
3.5. »Atemkristall« als Symbol für Kunst(schaffen)	213
3.6. Kristallisation, Pfeilmotiv. Anklänge an Klee?	216
4. Kunst-Dialoge im Wechsel der Zeit (1966-69)	221
4.1. Die Neujahrskarte ›Schlafbrocken, Keile‹ (1966)	222
4.2. Begleitung. Das Graphikalbum ›Portfolio VI‹ (1967)	225
4.3. Emanzipation. Die ›Suite de Moissville‹ (1966/1979)	228
4.4. Verweigerung. Die Edition ›Todtnauberg‹ (1968)	232
4.5. Nachlese. Das Projekt ›Aschenglorie‹ (1968)	235
4.6. Die Gouache zum Gedicht ›Gehässige Monde‹ (1969)	238
5. Analogien in Motiv und Geste – ›Schwarzmaut‹ (1969)	241
5.1. Entzifferungen: Entstehungsgeschichte des Buchs	242
5.2. Dialogische Balance: Baustruktur des Zyklus	245
5.3. Neue Nähe: Gegen-Bilder zum lyrischen Entwurf	248
5.4. Der Kunst-Diskurs in der Edition ›Schwarzmaut‹	252
5.5. Magie der Dichtung und Seelen-Gravuren	256
5.6. ›Abglanzbeladen‹. N°11 als Bild der Trennung	260
6. Begegnung in posthumen Publikationen	265
6.1. Bruchstücke. ›Fragment‹ N° 1 (Frühjahr 1970)	266
6.2. Dissoziationen. ›L'Ephémère‹ N° 14 (Juli 1970)	269
6.3. Im Zeichen der Mandel. ›Belles Lettres‹ 2/3 (1972)	273
6.4. Verdichtete Landschaft. Übersetzungsbände	276
6.5. Symbolische Natur. ›Poesiealbum 137‹ (1979)	279

7. Fortdauernde Auseinandersetzung mit Celans Werk	283
7.1. Annäherung durch französische Übertragungen	284
7.2. Mythos Meer. ›Angerufen vom Meer‹ (1973)	287
7.3. Sur-Realitäten. ›Bei Wein und Verlorenheit‹ (1975)	290
7.4. Gedichte Paul Celans als Inspiration für Bildtitel	294
7.5. Relationen zu Celans Dichtung im Spätwerk	297
IV Neue Wege in den letzten beiden Schaffensjahrzehnten	301
1. Neuorientierung: Radierung, Zeichnung (1972-74)	303
1.1. Übergang zur Gegenständlichkeit in Graphiken	304
1.2. Collageprinzip und Kolorierung in Radierungen	307
1.3. Natur und Narration. Mythische Radierzyklen	310
1.4. Szenische Natur in Eis- und Geoformationen	313
1.5. Expressive Existenzsymbolik in Zeichnungen	316
2. Experimente: Zeichnung, Radierung (um 1975)	320
2.1. Spirituelles Erleben und Prismatisierung	321
2.2. Kosmische Perspektiven und Konstruktion	324
2.3. Mystisch-visionäre Symbolik und Geometrie	327
2.4. Kristalline Abstraktion der Wirklichkeit	330
2.5. Technisch-visuelle Verfremdungsstrategien	333
2.6. Farbeinsatz und symbolistischer Gestus	337
3. Wirklichkeitsfiktionen: Radierung, Zeichnung (1976-78)	341
3.1. Inszenierung von Realität in Bilderfolgen	342
3.2. Natur in Spiegel-, Doppel- und Vexierbildern	346
3.3. Magische Wirklichkeit und visionäre Räume	349
3.4. Elementare Natur im subjektiven Erleben	352
3.5. Landschaft als menschlicher Erfahrungsraum	356
4. Seelenresonanzen: Pastell, Graphik (1979-83)	360
4.1. Disziplinierte Subjektivität und Fiktionalität	362
4.2. Horizont als Chiffre für Realitätserweiterung	365
4.3. Gedächtnissymbolik in Ansichten der Natur	368
4.4. Einsame Landschaft als Ausdruck der Seele	371
4.5. Sehnsuchtsgestus der Landschaftsräume	374
4.6. Beseeltheit der Natur und ihre Poetisierung	377
5. Himmelspanoramen: Graphik, Malerei (1983-87)	381
5.1. Metamorphose von Steinen und Wolken	383
5.2. Über den Wolken. Landschaften aus der Luft	386
5.3. Wolkenlandschaften als Ausdruck der Psyche	389
5.4. Schau des Unfasslichen im bewölkten Himmel	392
5.5. Natur und Kultur, Immanenz und Transzendenz	396
6. Naturphänomene: Zeichnung, Tempera (1988-89)	400
6.1. Naturerinnerungen und Landschaftsderivate	401
6.2. Fusionierende Kontrastwirkungen des Lichts	404
6.3. Abstraktionen natürlicher Formen und Gefüge	407
6.4. Wind, Wasser, Licht, Sand. Spiel der Elemente	410
6.5. Rhythmische Strukturbildungen in der Natur	413

7. Sublimation: Zeichnungen (Ende 1989-91)	417
7.1. Evokationspotential von Landschaftsfragmenten	419
7.2. Suggestivität der absorbierenden Leerflächen	422
7.3. Naturbetrachtung und Spiritualitätserfahrung	425
7.4. Poesie der Landschaft und ihre Offenbarung	428
7.5. Vitaler Rhythmus und anthropomorphe Natur	431
V Schluss. A la surface des fonds	
Die Landschaftskunst Gisèle Celan-Lestrange	437
VI Anhang	453
Autobiographische Skizze der Künstlerin	453
Die Kunstbibliothek von Gisèle Celan-Lestrange	455
VII Bibliographie	474
Abkürzungen	488
VIII Abbildungen	491

Vorwort

Als ungehobener Schatz erschien mir das Werk der französischen Graphikerin und Malerin Gisèle Celan-Lestrange, als ich ihm zum ersten Mal begegnete: Zum Erscheinen des Briefwechsels zwischen Paul Celan und seiner Ehefrau wurde 2001 im Tübinger Hölderlinturm eine Sonderausstellung gezeigt mit Briefen, Fotos, handsignierten Erstaussgaben der Gedichtbände – und Bildern von Gisèle Celan-Lestrange. Die repräsentative Auswahl von Arbeiten aus allen Schaffensphasen machte mich neugierig auf das Gesamtwerk der Künstlerin, das bis dahin noch weitgehend unbekannt war. Für den Katalog zur Ausstellung »A l'image du temps – Paul Celan und Gisèle Celan-Lestrange«, herausgegeben von Valérie Lawitschka in Verbindung mit Bertrand Badiou und Eric Celan, schrieb ich eine Studie über Gisèle Celan-Lestrange, über ihre Arbeiten und die gemeinschaftlichen Projekte mit Paul Celan. Sie war der Ausgangspunkt meiner langjährigen Beschäftigung mit der französischen Künstlerin und ihrem Werk. Die Idee, einen kommentierten Gesamtkatalog ihrer Werke zu erarbeiten, kam im Anschluss an die Tübinger Ausstellung auf. Er wurde 2009 publiziert und enthält auch eine zweisprachige Überschau über das Werk der Künstlerin und ihre Zusammenarbeit mit Paul Celan. Eine detailliertere Darstellung ihrer Entwicklung und eine ausführlichere Interpretation ihrer Arbeiten sollen in dieser Monographie über Gisèle Celan-Lestrange (WS 2012/13) geleistet werden. Danken möchte ich Frau Professor Dr. Annegret Jürgens-Kirchhoff und Herrn Professor Dr. Peter Klein für die Betreuung und Begutachtung meiner Arbeit. Großen Dank schulde ich außerdem Monsieur Eric Celan, dem Sohn der Künstlerin, und Monsieur Bertrand Badiou, Dozent am Département Littérature et Langues der École normale supérieure Paris und Leiter der Unité de recherche Paul Celan, für die Hilfsbereitschaft, mit der sie meine Recherchen im Nachlass der Künstlerin ermöglicht haben, für ihre Hinweise auf vorhandenes dokumentarisches Material und für die Erlaubnis, eine Auswahl von unsignierten, teilweise noch unveröffentlichten Arbeiten im Anhang meiner Dissertation abbilden zu dürfen. Ganz besonders herzlich möchte ich mich bei meinen Eltern bedanken: Sie haben meine Auseinandersetzung mit dem Werk Gisèle Celan-Lestranges über die Jahre hinweg mit großer Anteilnahme begleitet.



Gisèle Celan-Lestrange 1975
Foto: Gilles Walusinski, Paris

I EINLEITUNG. Gisèle Celan-Lestrange

Zur Person der Künstlerin

»J'étais toujours solitaire« – so hat Gisèle Celan-Lestrange 1981 ihre Position als Künstlerin in einem Gespräch mit dem österreichischen Diplomaten Walter Greinert charakterisiert, das in ihrem Pariser Atelier stattfand. Niemals gehörte sie einer Künstlergruppe oder Künstlervereinigung an. Nur als Gast nahm sie 1967 mit einigen Radierungen teil an der Ausstellung des ›Salon de la Jeune Gravure Contemporaine‹. Im Brief an Paul Celan vom 3. November 1967 hatte sie dazu geschrieben: »Du kennst die Radierungen, die ich dort gehängt habe. Sie werden, wo immer sie auch sind, sicherlich erdrückt werden durch die kolorierte, heftige und oft schwerfällige, um nicht zu sagen grobschlächtige Seite der augenblicklichen Tendenzen.« Abseits, wenn nicht im Gegensatz zu den Hauptströmungen der Kunstszene, positioniert Gisèle Celan-Lestrange sich hier selbst. Die Entwicklungen der zeitgenössischen Kunst im Blick und mit dem Wissen um kunstgeschichtliche Traditionen ging sie in den gut vier Jahrzehnten ihres Schaffens einen eigenen Weg, dem ihr Tod im Dezember 1991 ein jähes Ende setzte. Alix Marie Gisèle de Lestrange, die dritte Tochter der Odette de Lestrange und des Comte (später Marquis) Edmond de Lestrange, wurde am 19. März 1927 in Paris geboren. An katholischen Mädchenschulen erhielt sie eine konservativ ausgerichtete Ausbildung. Insofern bedeutete bereits die Aufnahme des Studiums an der Académie Julian (1945-49) mit dem Ziel, Malerin zu werden, einen Akt der Emanzipation. Um wirtschaftliche Unabhängigkeit für die künstlerische Arbeit zu gewinnen, arbeitete Gisèle de Lestrange nach ihrem Studium als Bürovertretung am Musée des Arts et Traditions Populaires. Über einen gemeinsamen Freund lernte sie im November 1951 den einunddreißigjährigen Literaturwissenschaftler, Dichter und Übersetzer Paul Celan (damals Antschel) kennen. Diese Begegnung wird zum Beginn einer Liebesbeziehung. Die Heirat am 23. Dezember 1952 wird von der Mutter und den Schwestern der Künstlerin nicht gutgeheißen; sie beurteilen die Verbindung mit dem deutschsprachigen Juden und politisch links eingestellten mittellosen Ausländer aus dem rumänischen Czernowitz als unstandesgemäß. Gisèle Celan-Lestrange, die nach Studien auf dem Gebiet der Druckgraphik im Atelier Friedlaender (1954-57) fortan als freie Künstlerin tätig war, distanzierte sich ganz bewusst von ihrer adeligen

Herkunft und gelangte durch den Austausch mit Paul Celan zu weltanschaulichen Positionen, die sich von den in ihrem ursprünglichen Milieu vertretenen gesellschaftlichen und politischen Haltungen vollkommen unterschieden. Die emotionale Vertrautheit des Ehepaars fand eine Entsprechung im intensiven Austausch auf der künstlerischen Ebene. Doch stand die Ehe von Beginn an unter keinem guten Stern: Bereits seit Anfang der fünfziger Jahre war Paul Celan Anfechtungen ausgesetzt durch die von Claire Goll, der Witwe des Dichters Ivan Goll, initiierte und betriebene Plagiatsaffäre, die ihn zu Beginn der sechziger Jahre psychisch derart beeinträchtigte, dass ein normales Ehe- und Familienleben auf Dauer unmöglich wurde. Andere Vorkommnisse, wie etwa die Affäre des Dichters mit der Autorenkollegin Ingeborg Bachmann Ende der fünfziger Jahre stellten eine weitere Belastung des Verhältnisses der Ehepartner dar. Über die außereheliche Beziehung des Dichters mit der Österreicherin Brigitta Eisenreich, die sich als Aupair-Mädchen und Studentin in Paris aufgehalten hatte, gibt deren Publikation ›Celans Kreidestern‹ (2010) Aufschluss. Offenbar hatte das zehnjährige Doppelleben des Dichters bereits kurz nach der Eheschließung mit Gisèle Celan-Lestrange im Jahr 1952 begonnen. Im Frühjahr 1967 schließlich bestand die Künstlerin – nach zwei Mordversuchen an ihr und einem Selbstmordversuch Celans – vor allem zum Schutz des gemeinsamen, damals zwölfjährigen Sohnes Eric vor den psychotischen Verhaltensweisen und zu erwartenden, bereits angekündigten Übergriffen seines Vaters auf einer Trennung. Die Ehepartner blieben jedoch auch weiterhin, insbesondere über Briefe, in Kontakt. Von ihren permanenten und kräftezehrenden Anstrengungen, sich im Alltag neben der Berufstätigkeit als Aushilfslehrerin und der Betreuung des Sohnes einen Freiraum für ihre Kunst zu erhalten, hat Gisèle Celan-Lestrange ihrem Ehemann in einem Brief vom 29. September 1967 berichtet: »Mein Graphikerberuf muß an erster Stelle bleiben, ich weiß das schon. Aber der Unterricht knabbert mir entsetzlich viel Zeit weg. Die Anwesenheitsstunden einerseits, die Schwierigkeiten mit manchen Kindern, die Eltern, die Vorbereitungsarbeit, die widerwärtige Buchhaltung der Noten, der Hefte, der zu korrigierenden Hausaufgaben. Ich versuche, meine Tage aufs beste zu organisieren, ich gehe wieder regelmäßig ins Atelier, und Du weißt, daß es mir gelingt, die Zeit zu nutzen, wenn ich wenig davon habe. Trotzdem habe ich Mühe, ich verhehle es nicht. Und dann muß ich auch noch Eric helfen, [...] außerdem die vielen kleinen Dinge, die hier zu machen sind.«

Nach Paul Celans Tod am 20. April 1970 hat Gisèle Celan-Lestrange die Verwaltung und Ordnung des an den Sohn vererbten Nachlasses übernommen. Neben der Arbeit als freiberufliche Künstlerin und ihrer Tätigkeit als Sekretärin am Germanistischen Institut der Universität Sorbonne kümmerte sie sich nun um Anfragen bezüglich der Veröffentlichungsrechte und bearbeitete die Anliegen von Forschern und Publizisten. Dass diese Aufgabe ihre Zeit mitunter sehr stark beanspruchte, geht auch aus ihrem Brief an Ursula Sarrazin vom 29. Oktober 1988 hervor, in dem die Künstlerin schrieb: »Le travail pour les choses de Paul Celan était moins astreignant, mais revient ces jours-ci en nombre et je suis toujours un peu tiraillée tu sais –«. So stellte für Gisèle Celan-Lestrange die Übergabe des Nachlasses von Paul Celan an das Deutsche Literaturarchiv in Marbach am Neckar im September 1990 gewiss eine große Entlastung dar.

»Gisèle Celan-Lestrange. Ich nehme zunächst vor allem ihre strenge Schönheit wahr, ihre dunkle Stimme. Sodann den großen Ernst, die starke innere Spannung, die mit einer ebenso starken äußeren Ausstrahlung korrespondiert. Nichts von Halbheit, Geziertheit. Diese Frau ist wie ihre Bilder: elementar.«

So hat der österreichische Autor und Journalist Dietmar Grieser die Künstlerin nach einem Gespräch in ihrem Pariser Atelier Anfang der achtziger Jahre beschrieben, das er in seinen Sammelband ›Musen leben länger. Begegnungen mit Dichterwitwen‹ (1981) aufgenommen hat. Doch nicht erst seit dieser Veröffentlichung haftete Gisèle Celan-Lestrange jenes Etikett der »Dichterwitwe« an, von dem sie sich zeitlebens nicht befreien konnte. Als einen Versuch, sich von diesem Klischee zu distanzieren, hat Otto Pöggeler (2002) ihren Verzicht auf eine Ausstellung ihrer Arbeiten im Goethe-Institut Madrid gesehen, die anlässlich eines Paul Celan-Kolloquiums im September 1990 hätte veranstaltet werden sollen: »Doch Frau Celan lehnte, bescheiden hinter ihrem Mann zurücktretend, die Bitte des Instituts-Direktors Michael Marschall von Bieberstein ab: Sie wollte auch nicht immer nur als Witwe eines verstorbenen Dichters vorgezeigt werden.« Offenbar hat die Verbindung mit Paul Celan die unabhängige Wahrnehmung und Würdigung des Werks von Gisèle Celan-Lestrange behindert. Zudem hat die Künstlerin – sie wird von ihren Freunden und Bekannten als kluge, sensible und selbstbewusste, zugleich jedoch bescheidene Person charakterisiert – die Werbung in eigener Sache nicht entschieden genug betrieben. Gleichwohl blieb Gisèle Celan-Lestrange, bis zum Schluss, unbeirrt ihrer Kunst treu.

Zur Rezeption der Künstlerin

»Die Künstlerin hat in Deutschland größere Beachtung gefunden als in Frankreich, was sich möglicherweise auf das große Interesse der Deutschen an der Person Paul Celans zurückführen läßt. Ansonsten gibt es nur sehr wenige Publikationen, die sich mit Gisèle Celan-Lestrange befassen. Teilweise erschienen Kataloge zu den Ausstellungen, doch sowohl in den darin enthaltenen Vorworten als auch in Zeitungen erschienenen Ausstellungsrezensionen wird eine differenziertere Auseinandersetzung mit der Kunst Gisèle Celan-Lestranges, die Parallelen zu anderen Künstlern aufzeigt und eine stilistische Einordnung vornimmt, vermieden.«¹ So hat Sabine Könnecker 1995 die Aufnahme Gisèle Celan-Lestranges als Künstlerin resümiert. Und an der beschriebenen Situation hat sich auch im darauffolgenden Jahrzehnt kaum etwas geändert.

Eine grundsätzliche Schwierigkeit bestand bislang darin, dass ihr Werk nicht in seinem ganzen Spektrum bekannt war und nur spärliche biographische Informationen über die Künstlerin verfügbar waren. Hieraus resultiert eine lückenhaften oder fehlerhaften Darstellung von Person und Werk Gisèle Celan-Lestranges in den relativ wenigen Texten über sie. So geht Könnecker – offenbar in Unkenntnis der zwischen 1959 und 1971 entstandenen Aquarelle und Gouachen wie auch der Federzeichnungen mit farbigen Tinten seit 1976 und der Pastellzeichnungen auf aquarelliertem Grund seit Ende der siebziger Jahre – noch davon aus, dass sich die Künstlerin, »dreißig Jahre lang auf die Schwarz-Weiß-Zeichnung kleinen Formats beschränkte und erst in den achtziger Jahren, also nach Paul Celans Tod, zur Farbe fand.«² Auch die kleine biographische Skizze von Bernard Fassbind weist Ungenauigkeiten auf: »Neben Malerei und Pastellzeichnung, als begleitenden Medien, ist es über Jahre in erster Linie die Druckgraphik, womit G. Celan-Lestrange hervortritt; während der fünfziger und sechziger Jahre entstehen zahlreiche graphische Folgen und Einzelblätter. Um 1975 erfolgt der Übergang zur Federzeichnung (vorwiegend in Schwarz-Weiß, seit Ende der achtzi-

¹ Könnecker (1995), 123.

² Könnecker (1995), 124. In der irrtümlichen Annahme, dass die Entstehungsbedingungen von ›Atemkristall‹ auf die Genese des Künstlerbuchs ›Schwarzmaut‹ übertragbar seien, behauptet sie außerdem, es sei über den »Schaffungsprozeß« der Gedichte und Graphiken bekannt, »daß sie parallel zueinander aber nicht in Abhängigkeit des einen von dem anderen entstanden« (126) seien. Im Fall der Edition ›Schwarzmaut‹, über deren Zustandekommen erst der Briefwechsel des Ehepaars Celan näheren Aufschluss gibt, entstanden die Radierungen jedoch deutlich nach Fertigstellung der Gedichte.

ger Jahre auch unter Beizug von Farbe).«³ Die meisten Äußerungen – mitunter zeigen sie, wie der Dichter stets als Bezugspunkt für das Leben und Werk seiner Frau herangezogen wird – bleiben vage, etwa wenn Otto Pöggeler berichtet: »erst einige Jahre nach Celans Tod ging Frau Celan über zur Federzeichnung, schließlich zu den Farben.«⁴ Wiederholt wird die Annahme, dass der Tod des Dichters die Veränderungen im Werk der Künstlerin verursacht habe; so schreibt 2006 auch Andrea Lauterwein: »On notera que la réciprocité des conditions de production du couple s'interrompt lorsque les conditions existentielles ne sont plus partagées. Après le suicide de son mari en 1970, Gisèle Celan-Lestrange reviendra en effet à la couleur et aux formes fluides des formations naturelles en se servant de techniques plus souples, telles que la gouache et le pastel.«⁵ Der 2009 erschienene, zweisprachige Katalog der Werke von Gisèle Celan-Lestrange sorgte für eine längst fällige Abhilfe: Er bietet einen Überblick über das gesamte Schaffen der Künstlerin. Im Anschluss an zwei Artikel über Nachlass und Werk sind im Bildteil nahezu alle signierten Werke abgedruckt und im Katalogteil kommentiert. Weiterhin enthält das Buch eine kurze illustrierte Biographie; sie basiert auf der Chronologie in der Publikation ›Paul Celan – Gisèle Celan-Lestrange. Correspondance‹ (Paris 2001), die von Bertrand Badiou erstellt und für die deutsche Ausgabe (Frankfurt a.M. 2001) von Barbara Wiedemann bearbeitet worden ist. Sie wurde auf der Grundlage der im Nachlass der Künstlerin erhaltenen persönlichen Dokumente und der Taschenkalender aus den Jahren 1977 bis 1991 erweitert. Der von Bertrand Badiou unter Mitwirkung Eric Celans herausgegebene und kommentierte Briefwechsel Gisèle und Paul Celans zwischen 1951 und 1970 ist nicht nur in biographischer Hinsicht eine sehr wichtige, wertvolle Quelle:⁶ Hier finden sich auch Bemerkungen der Künstlerin zum Stand und Fortgang ihrer Arbeit oder über Erfahrungen bei der Ausübung ihrer Kunst, gelegentlich Berichte über das Entstehen einzelner Werke. Ihre Äußerungen sind geprägt von einem Schwanken zwischen Unsicherheit und Zuversicht, zwischen Skepsis und Schaffensdrang; es wird deutlich, wie sensibel und selbstkritisch Gisèle Celan-Lestrange sich mit ihrer Arbeit befasste.

³ Fassbind (1990), 24.

⁴ Pöggeler (2000), 47.

⁵ Lauterwein (2006), 124.

⁶ In seinem ›Editorischen Nachwort‹ nennt der Herausgeber Bertrand Badiou die Ermöglichung einer »Annäherung an die künstlerische Arbeit von Gisèle Celan-Lestrange« als eines der Kriterien für die Auswahl der Briefe; dabei hätten »die bibliophilen Publikationen, die sie in Zusammenarbeit mit Paul Celan realisiert hat, [...] im Mittelpunkt« (BW II, 19) gestanden.

Den ersten Schritt an die Öffentlichkeit machte die junge Künstlerin im Februar 1955, als sie an einer Gruppenausstellung des Ateliers Friedlaender in der Pariser Galerie-Buchhandlung La Hune, ›Exposition consacrée aux meilleurs travaux de l'atelier Friedlaender‹, teilnahm. Noch im selben Jahr war sie mit Graphiken vertreten bei der Ausstellung ›Le vert bois‹ in der Galerie Bernheim. Seit Ende der fünfziger Jahre – 1958 fanden zwei Ausstellungen in Wuppertal und Bremen statt – verlagerte sich die Ausstellungstätigkeit für die folgenden anderthalb Jahrzehnte schwerpunktmäßig nach Deutschland. In den siebziger und achtziger Jahren fanden Ausstellungen in Frankreich, Schweden, Deutschland, Österreich, Norwegen, England, in der Schweiz und in den USA statt. Die Gesamtzahl der Einzel- und Gruppenausstellungen – eine Auflistung findet sich im Werkkatalog – ist verglichen mit anderen Künstlern nicht groß; dies ist wohl auch darauf zurückzuführen, dass Gisèle Celan-Lestrange sich nicht ausreichend auf das Management ihrer Karriere und die Repräsentation ihres Künstlerstatus konzentrieren konnte. Immerhin ist sie jedoch in zwei der wichtigsten Lexika, dem französischsprachigen ›Bénézit‹ und dem deutschsprachigen ›Allgemeinen Künstlerlexikon‹ mit kurzen Artikeln vertreten. In ihrer Anzahl überschaubar, beziehen sich die anlässlich der Ausstellungen von Gisèle Celan-Lestrange publizierten Texte mittlerweile zu etwa gleichen Teilen auf das graphische Werk der fünfziger und sechziger Jahre sowie auf die Radierungen, Zeichnungen und Pastelle der siebziger und achtziger Jahre. Diese Katalogbeiträge und Rezensionen, letztere können hier nicht detailliert besprochen werden, enthalten jedoch nicht selten gute summarische Beobachtungen zu den Arbeiten. In seinem Text im Katalog zur Ausstellung in der Kestner-Gesellschaft Hannover 1964 verwendet Wieland Schmied⁷ – nicht ohne zu betonen, dass dies »keine Abhängigkeit« der Graphikerin ausdrücke – den Titel des ersten, gemeinsamen Künstlerbuchs, um die Radierungen zu beschreiben: »›Atemkristall‹, erstarrter Hauch, Eisblüte auf Glas, transparente Versteinerung – so möchte man die ätherische, dingliche Formenwelt Gisèle Celan-Lestranges charakterisieren. Aber sie läßt sich nicht mit einem Wort beschreiben, sie entzieht sich dieser Beschreibung, sie ist in ständiger Metamorphose, sich öffnend, sich wieder verschließend, ist unterwegs [...] Natur: schwebend, spiritualisiert, durchsichtig geworden.« Er weist ferner auf die technische Qualität der Graphiken

⁷ Schmied (1964), 5.

hin, deren »von ihr selbst entwickelte[n] Technik« er näher beschreibt: »Vergessen wir über dem geistigen Gehalt nicht das eminente technische Können Gisèle Celan-Lestrange.« Das Technische jedoch sei bei ihr niemals »Selbstzweck«, werde stets dem »geistigen Konzept untergeordnet und dienstbar gemacht«, es sei »nichts anderes als der notwendige Durchgang zu der gesuchten ›anderen Natur‹«. In zwei Zeitungsberichten, die in der ›Hannoveraner Woche« (Ausgabe vom 22. Mai – 29. Mai 1964) und in der ›Hannoveraner Presse« vom 9. Juni 1964 erschienen, wird Schmied mit seinem in der Eröffnungsrede formulierten Urteil zitiert, dass die Arbeiten von Gisèle Celan-Lestrange zu den »Spitzenleistungen der internationalen Druckgraphik« gehörten.

Seine Hochschätzung ihrer Kunst kam auch darin zum Ausdruck, dass er das Blatt ›Souvenir de Holland – Erinnerung an Holland« (1964) als Jahregabe 1964 in einer Auflage von 300 Exemplaren drucken und an die Mitglieder verschicken ließ. In der zum fünfzigjährigen Bestehen der Kestner-Gesellschaft in 75 Exemplaren aufgelegten Mappe mit dem Titel ›Wegbereiter zur modernen Kunst« (1966) ist, neben einigen Künstlern größerer Bekanntheit, auch Gisèle Celan-Lestrange mit einer unbetitelten Radierung von 1965 vertreten.⁸

Gleich zu Beginn seines Textes im Katalog zur Ausstellung in der Städtischen Galerie Bochum 1967 stellt Peter Leo die Graphiken sprachlich in einen lyrischen Kontext: »Die Radierungen der Gisèle Celan-Lestrange sind Epigramme auf die Natur und auf menschliche Daseinsformen, gelegentlich auch poésie pure, aus der Lust am sinnlichen Reiz der Graphismen geboren; Erlebnislyrik, durch Rhythmik und ausgewogene Komposition in eine strenge Syntax gebunden.«⁹ Die von ihm konstatierte »Klarheit und Prägnanz auch der Details« setzt er in Beziehung mit den kleinen Formaten der von der »Disziplin der Gravure« geprägten Arbeiten. In knappen Worten gelingt Leo eine motivische und stilistische Charakterisierung der Radierungen: »Lineare Ausbrüche, Stöße und Eruptionen wie auch vegetative Kurvaturen sind nicht zu finden; Linie ist hier fast ausnahmslos Umriß in sich bewegter zellen- und zweigartiger, gelegentlich auch personifizierter Formen, die sich zu Gittern, Schwärmen, fliegenden und schwebenden Formationen oder kristallinen, statischen Gebilden zusam-

⁸ Wegbereiter der modernen Kunst – 50 Jahre Kestner-Gesellschaft, Ausgewählte Graphik, Mappe A. Mit zehn num. und signierten Originalgraphiken von Eduard Bargheer, Guiseppa Capogrossi, Gisèle Celan-Lestrange, HAP Grieshaber, Horst Janssen, August Puig, Hann Trier, Victor Vasarely, Maria Elena Vieira da Silva, Fritz Winter. Hannover: Fackelträger-Verlag 1966.

⁹ Leo (1967), o.P.

menschließen.« Die »Brillanz der reich nuancierten und sanft modulierten Grautöne« der Graphiken von Gisèle Celan-Lestrange, in denen »virtuos alle Register dieser graphischen Technik gezogen« werden, rücke diese »in die Nähe pretiöser Objekte«. Leo ordnet sie der Ecole de Paris zu, negiert aber zugleich eine Beeinflussung durch den Lehrer Friedländer: »Der Ortsbestimmung dieses Œuvres und nicht seiner Herkunft gilt der Hinweis auf die graphische Lehrzeit bei dem Radierer-Poeten Friedländer und auf die technische Vervollkommung in der Druckerei Lacourière / Frélaud, Paris«. Den Modus der Zusammenarbeit mit Paul Celan qualifiziert er als eine »innere Verwandtschaft«.

Anlässlich einer Ausstellung der Radierungen in Freiburg entstand ein Text von Gerhart Baumann mit dem Titel ›Atemkristall. Graphik und Gedicht‹ (1968)¹⁰, in dem dieser den Charakter der Graphiken folgendermaßen zu fassen versucht: »Gefühlsregungen erscheinen vergeistigt, umgesetzt in Bewegungsfiguren, die Linien verzweigen sich, bündeln sich zuchtvoll; oft bilden sie ein Geflecht, zugleich Ausdruck zahlreicher Figuren und Figurationen, die, aus der Gegenständlichkeit befreit, nur noch dem Gesetz der reinen Linie gehorchen.« Im Verlauf der Betrachtung werden zentrale formale und inhaltliche Kriterien der Kunst Gisèle Celan-Lestranges deutlich: Die Konzentriertheit und Akribie der Darstellungen (»unheimliche Spannungen verdichten sich; präzise wird das Unbestimmte erfaßt«), das handwerkliche Können (»die reichen Tonwerte und ihre Ausdruckskraft«), das Prinzip der Variation eines Motivrepertoires (»die wiederkehrenden Themen – eine begrenzte Thematik, die in unermüdlicher Abwandlung ihre Vielfältigkeit erschließt«), sowie die Mehrdeutigkeit des Dargestellten (»verschiedenwertige Zuordnungen«, »unversehens stellen sich zwingend neue Zusammenhänge vor«). In seinen Beschreibungen der »Metamorphosen, die eine erregende Dichte und zugleich eine unfaßbare Geisterhaftigkeit besitzen« lotet er das Assoziationspotenzial der Graphiken aus. Die Vermutung einer scheinbar unbegrenzten Signifikanz der abstrakten Kompositionen geht jedoch ein wenig zu weit: »Nichts erschöpft sich im Da-Stehen [...]; eine Zeichen-Schrift breitet sich aus [...]. Nichts ist sich selbst, Alles vermag auf Alles verweisen.« Während er die Beziehung zwischen der Kunst Paul und Gisèle Celans in seiner Rede von 1968 am Beispiel der Schlussstrophe des Gedichts ›Weggebeizt‹ als »wahlverwandt« beschreibt, äußert Baumann sich in einem vermutlich im

¹⁰ Abgedruckt in: Baumann (1976), 144-46.

Jahr 1976 entstandenen unveröffentlichten Text ›Die Sprache des Schwarzlichts. Zum graphischen Werk von Gisèle Celan-Lestrange‹ weitergehend und weist auf eine wesentliche Gemeinsamkeit hin: »Im Aussprechbaren legen sie Unaussprechliches frei. Darin erschließt sich Analoges zur Dichtung von Paul Celan, – Analogien, in denen Graphik und Gedicht stets erneut sich begegnen; weder völlig gleich, noch völlig verschieden und gerade dadurch von unerschöpflicher Bedeutung füreinander, – gleichzeitig verknüpft und getrennt.«¹¹

Auf die Zeichnungen aus den letzten Lebensjahren von Gisèle Celan-Lestrange bezieht sich der französische Dichter, Essayist und Radioproduzent Didier Cahen mit seinem Artikel ›Le dessein d'une œuvre‹, der anlässlich der Ausstellung in der Galerie Ditesheim 1990 in Neuchâtel entstand.¹² Eingangs thematisiert der Autor die Schwierigkeit, über ein Werk zu sprechen, das »retient la discrétion, accueille le silence«. Die Werkentwicklung lässt Cahen knapp Revue passieren als »un parcours qui mène Gisèle Celan-Lestrange de la gravure au dessin, du dessin à la peinture, de la peinture à des dessins nouveaux, ouverts à tous les traits de l'art«. Im Wechsel der Techniken sieht er eine Akkumulation von Erfahrungen, die das Nachfolgende stets beeinflussen. Der Zielpunkt seiner Überlegungen zu den Arbeiten der Künstlerin ist die besondere Form der Abstraktion: »Authentique démarche de Gisèle Celan-Lestrange qui ne consiste plus à dessiner le monde mais à capter le dessin du monde en devenir, qui n'insiste plus pour peindre le réel mais se résout à donner au réel la couleur d'un regard qui fait vivre son univers, qui laisse ainsi nos yeux croiser la plus discrète des visions du monde.« Der Betrachter wird angeregt, sich über seine Existenz Gedanken zu machen und zu neuen Erkenntnissen vorzustoßen: »Telle est alors la générosité première du travail de Gisèle Celan-Lestrange, qui nous laisse recevoir chacun à notre gré le dessein poétique d'un univers secret alors à découvert.« Nach dem Tod der Künstlerin wurde um die Jahreswende 1993/94 auf Schloss Eichholz bei Wesseling eine Ausstellung von Werken Gisèle Celan-Lestranges, in die wiederum Gedichte von Paul Celan einbezogen worden sind, veranstaltet.

¹¹ Der Text, im Nachlass der Künstlerin als dreiseitiges Manuskript erhalten, wurde anlässlich der Ausstellung in der Pariser Galerie Mazarine 1976 ins Französische übersetzt; er nimmt auch Bezug auf Graphiken aus der ersten Hälfte der siebziger Jahre. Im Vergleich zu seiner 1968 entstandenen Skizze über das graphische Werk Gisèle Celan-Lestranges ist hier die Herangehensweise deutlich assoziativer, die Beobachtungen sind pauschaler; an mehreren Stellen erweist sich die Perspektive als von der Lyrik Paul Celans gefärbt, etwa wenn Zitate wie »Lichtsinn«, »Schwarzkie«, »Noch-Nicht und Nicht-Mehr« in die Beschreibungen einfließen.

¹² Cahen (1990/1991), 48-49.

Im Katalog findet sich ein Textbeitrag des Germanisten Theo Buck mit dem Titel ›Vom ›Atemkristall‹ in den Bildern von Gisèle Celan-Lestrange‹ (1993).¹³ Unter Berufung auf Äußerungen von Graf Christoph von Schwerin und (damals noch unveröffentlichte) Briefe Paul Celans geht er zunächst auf das Künstlerbuch ›Atemkristall‹ und seine Genese ein. Die Metapher vom »Atemkristall« erläutert er wie folgt: »Die [...] Schnee- und Eis-Chiffre eröffnet uns die wesentliche Erfahrung einer abgehobenen Kristallisation des Schöpferischen gemäß der Formulierung Celans am Anfang des Gedichts ›A la pointe acérée‹ [...]. Spontan erkannte Paul Celan die in seinen Augen offenkundige Verwandtschaft mit den eigenen ästhetischen Zielsetzungen.« (6f.) Zu Recht weist Buck auf die Unterschiede zu ›Schwarzmaut‹ hin: Die Gedichte lassen den »wachsenden Abstand Celans zu seiner Umwelt« deutlich werden und die »Bildreflexe seiner Frau« reagieren darauf: »Den ›Hörresten, Sehresten‹ Celans stehen fahrig-nervöse, kühl-amorphe Bildreste gegenüber, die ihren zusammenhaltenden Grund eingebüßt haben.« (7) Mit seinen Erklärungen, die er Hugo Huppert in einem Gespräch (1966) gegeben habe, liefere Celan, so Buck diese zitierend, eine »erhellende Bestimmung der Arbeitsweise seiner Frau« (7). Das Plädoyer Bucks für eine Weitung der Perspektive auf das Gesamtwerk der Künstlerin, die er für eine »Malerin der Innenwelt« (8) hält, trifft den entscheidenden Punkt: »Doch ist die einfühlsame pikurale Begleitung des dichterischen Weges von Celan nur ein Teil des weitgespannten Œuvres von Gisèle Celan-Lestrange. Wir sollten sie darum fairerweise ebenso abgelöst von dieser punktuellen künstlerischen Symbiose in uns aufnehmen.« (7f.) Hinsichtlich einer Annäherung an ihre Arbeiten äußert er summarisch: »Da sind zunächst die scheinbar gegenstandslosen Bilder, deren Strukturelemente uns an Formen der Natur erinnern, an Zellbildungen, an Figurationen des Mikrokosmos, an Erdformationen oder Strukturen mineralogischer Körper. Zeichen und Impulse eines wie selbstverständlichen inneren Lebens gehen davon aus.« (8) Er unternimmt ferner den Versuch, die Entwicklung des Gesamtwerks Gisèle Celan-Lestranges zu skizzieren: »Nach den vorübergehenden Brüchen, Verletzungen und Irritationen erfolgt im späten Werk der Künstlerin erneut ein aufschlußreicher Umschlag.« (8) In den Zeichnungen der letzten Jahre, die er figurativ ausdeutet, sieht Theo Buck »Intensivierungen des Atemkristalls« (8). Er fordert, den »ganz eigenen Weg eines überzeugenden

¹³ Buck (1993), 5-8.

›Ent-Werdens‹ der Gisèle Celan-Lestrange« zu sehen, und betont: »Sie verdient es, in dieser ihrer Eigenart von uns betrachtet und gewürdigt zu werden.« (8) Bis zum Erscheinen des Briefwechsels des Ehepaars Celan im Jahr 2001 wurden die Arbeiten der Künstlerin lediglich auf einer weiteren Einzelausstellung in der Pariser Galerie La Hune Brenner (1995) und auf zwei Gruppenausstellungen (1992, 1996) gezeigt. Nach der Jahrtausendwende folgte eine Reihe von Ausstellungen in Deutschland, Österreich, Frankreich und Spanien; sie wurde eingeleitet durch ein Symposium und eine Ausstellung in Bedburg-Hau auf Schloss Moyland im Winter 2000/01, die anschließend im Städtischen Museum Erlangen gezeigt wurde. Die Ausstellungen waren so konzipiert, dass sie einen repräsentativen Überblick über die künstlerische Arbeit Gisèle Celan-Lestranges boten. Zugleich jedoch waren sie stets mit der Person Paul Celans verbunden, es wurden parallel Manuskripte von Gedichten und Widmungsexemplare von Gedichtsammlungen sowie Briefe der beiden Ehepartner gezeigt. Dies war bei den Ausstellungen im Tübinger Hölderlinturm und im Frankfurter Goethe-Museum zum Erscheinen des Briefwechsels im Frühjahr 2001 ebenso der Fall wie bei der Ausstellung in der Galerie Ditesheim in Neuchâtel zum Erscheinen des Katalogs der Werke im Frühherbst 2009. In den Begleitpublikationen finden sich einige Artikel, die sich – in unterschiedlichem Umfang – dem Werk der Künstlerin und der Zusammenarbeit mit Celan widmen (Ivanovic und Buck 2000/01, Allmendinger 2001, Wiedemann/Badiou 2001).

An mehreren Stellen wurde bereits ersichtlich, dass die, wenn auch spärliche, Rezeption des Werks Gisèle Celan-Lestranges in der Vergangenheit meist im Kontext einer Beschäftigung mit Paul Celan erfolgte – etwa auch in Form von Randbemerkungen in der umfangreichen und immer weiter expandierenden Forschungsliteratur zu dessen Lyrik. Wohl deshalb beziehen sich die Äußerungen über die Künstlerin in der Regel auf das graphische Werk bis 1970, dem Todesjahr Celans. Da das Interesse immer klar auf den Dichter gerichtet ist, sind dort Einlassungen über Gisèle Celan-Lestrange, die deren Arbeit kunsthistorisch gerecht werden, nicht zu erwarten. Die künstlerische Zusammenarbeit von Gisèle und Paul Celan wird in der Regel ohne tiefere Analyse angeführt oder nur durch Abbildungen dokumentiert. Entsprechend ihrer These »poetry interprets art, and art, in its turn, interprets poetry« bringt Amy D. Colin in ihrem Vorwort ›Word and Etching: Correspondences‹ zu der von ihr herausgebe-

nen Publikation ›Argumentum e Silentio‹ die Bezüge zwischen Bildkunst und Wortkunst auf folgende Formel: »Gisèle Celan-Lestrange's engravings inspired Celans poems and neologisms. His verse also stimulated Celan-Lestranges imagination.«¹⁴ In dem Sammelband – er enthält mehrere Aufsätze, die aus dem »International Paul Celan-Symposium« 1984 in Seattle hervorgegangen sind – wurden auch einige Graphiken und Gedichte im Wechsel abgedruckt. Im Marbacher Katalog ›Fremde Nähe‹, der 1998 anlässlich einer Ausstellung zum Thema der Übersetzung bei Paul Celan erschien, findet sich ein Abschnitt über die intermedialen Bezüge in dessen Werk; dabei wird die künstlerische Beziehung zur Ehefrau des Dichters hervorgehoben: »Hier ist vor allem die Graphikerin Gisèle de Lestrange zu nennen, mit der Celan seit 1952 verheiratet ist. Schon die Titel ihrer Radierungen, die vielfach Gedichten Celans entnommen sind, dokumentieren den intensiven Austausch, der nicht nur zwischen zwei miteinander lebenden Menschen, sondern auch zwischen zwei künstlerischen Ausdrucksformen stattfindet. Die Zusammenarbeit zwischen Dichter und bildender Künstlerin führt zudem zu zwei bibliophilen Einzelausgaben, ›Atemkristall [...]‹ und ›Schwarzmaut‹ [...], die zeigen, daß Gisèle und Paul Celan anderes anstreben als glanzvolle Illustration von schöner Poesie.«¹⁵ Was darunter im Einzelnen konkret zu verstehen ist, wird jedoch im vorgegebenen thematischen Rahmen nicht näher ausgeführt.

Die von Wiederholungen und manchmal auch von Pauschalisierungen gekennzeichnete Auseinandersetzung mit der künstlerischen Kooperation der Celans kennt drei thematische Schwerpunkte: Erstens die zweisprachigen Titel Celans für die Graphiken seiner Frau, zweitens das Künstlerbuch ›Atemkristall‹, drittens die Edition ›Schwarzmaut‹. Mögliche Bezüge späterer Arbeiten von Gisèle Celan-Lestrange zur Lyrik ihres Mannes werden nicht gesucht oder nur vage angesprochen.¹⁶ Nicht selten scheinen die Graphiken von Gisèle Celan-Lestrange der Bewältigung und Kompensierung von Verständnisproblemen im Umgang mit den Gedichten Paul Celans zu dienen. In seinen Ausführungen zu ›Atem-

¹⁴ Colin (1987), VII.

¹⁵ Thomas Heck im Katalog ›Fremde Nähe‹ (1998), 540.

¹⁶ In Hinblick auf die Arbeiten der achtziger Jahre führt Pöggeler (2002) aus: »Ist nicht ferngerückt, was einst ihre Grafik mit den Gedichten ihres Mannes verband, die von persönlichen oder existenziellen Fragen ausgingen? Doch bleibt der Bezug auf Sand, Stein, Haus und Licht bei den Grunderfahrungen, die Frau Celan mit ihrem Mann teilte. Die Grafik, das Zeichnen und die Malerei einerseits, das Dichten andererseits haben jedoch ihre eigenständigen Wurzeln, und nur aus dieser Eigenständigkeit heraus treten sie in einen Dialog.« (33) Ein weiterer Ansatz, spätere Bilder auf die Lyrik Celans zu beziehen, findet sich bei Graf Christoph von Schwerin.

kristall« kommt der italienische Literaturwissenschaftler Guiseppe Bevilacqua zu der folgenden, nicht weiter erhellenden Erkenntnis: »Aber man darf zuallererst nicht vergessen, daß Gisèle Celan die Niederschrift und die erste Ausgabe von ›Atemkristall« mit acht Radierungen begleitete und daß diese abstrakten Bilder mit ihren feinen Ritzungen oder Spalten leicht an das Wahrnehmungsvermögen eines ›in Streifen geschnitten[en] Auges« gemahnen.«¹⁷ Die in ›Atemkristall« enthaltenen Gedichte, später in ›Atemwende« (1967) publiziert, wurden vielfach interpretiert; sofern das gemeinsame Künstlerbuch von 1965 hierbei überhaupt Berücksichtigung findet, bleibt es bei seiner Erwähnung, allenfalls wird auf die Entstehungsbedingungen eingegangen. Die gelegentlichen Versuche, die Bild-Text-Bezüge zu beschreiben, bleiben jedoch in der Regel eher summarisch. In seiner Biographie ›Paul Celan« (2000) bezeichnet John Felstiner¹⁸ die Gedichte Celans als »Widerspiegelung ihrer Bilder: Fragmente, Fäden, Nadeln, nervöse Bewegung, präzise rätselhafte Formen, weiß und grau und schwarz«. Gestützt auf seine Ausführungen und ohne weitere Erläuterung stellt Jadwiga Kita-Huber in ihrer komparatistischen Celan-Dissertation von 2003 die These auf: »Text und Bild bedingen, ergänzen, und kommentieren einander.«¹⁹ Dennoch können bei einigen Autoren, wenn auch nicht in größerem Ausmaß, Bemühungen um eine konkretere Auseinandersetzung mit der künstlerischen Kooperation der Celans festgestellt werden. Im Zusammenhang mit seiner literaturwissenschaftlichen Dissertation über Paul Celan wurde Bernard Fassbind auf die künstlerische Arbeit Gisèle Celan-Lestranges aufmerksam.²⁰ Sein Artikel ›Gisèle Celan-Lestrangle«, 1991 publiziert, entstand auf der Grundlage eines im November 1988 mit der Künstlerin in Paris geführten Gesprächs. Zutreffende Überlegungen zur Titelgebung der Graphiken durch Paul Celan stellt er an,

¹⁷ Bevilacqua (2004), 86. Nicht recht überzeugen kann auch seine These: »Und schließlich muß man sagen, daß die Radierungen von Gisèle in einem weißgrauen Ton gehalten sind und sie ohne weiteres auf ein ›ausgeschachtetes steiles Gefühl« zurückgeführt werden können.« (Ebd.)

¹⁸ Felstiner (2000), 283.

¹⁹ Kita-Huber (2004), 206: »Sie [die Gedichte Celans] hängen mit der Arbeitsweise Gisèles zusammen, die in ihren Lithographien und Radierungen mehrdeutige, düstere Landschaften entwarf. Celans verschlossene, wortkarge ›Atemkristall«-Gedichte aus dem Herbst 1963 korrespondieren mit dieser grau-schwarz-weißen Bilderwelt und der strengen künstlerischen Technik.« Vgl. bei Felstiner (2000), 280: »In ihren Lithographien und Radierungen arbeitete Gisèle Celan-Lestrangle mit den Farben Grau und Schwarz auf Weiß, und so teilt Celan in diesem Gedicht, das dazu bestimmt war, neben den Arbeiten seiner Frau zu erscheinen, ihre düstere Bilderwelt und ihre strenge Technik.« Die Feststellung, dass die »verschlossenen, wortkargen Gedichte aus dem Herbst 1963 [...] vieles der graphischen Kunst« verdanken, begründet er mit den auch zuvor schon beschriebenen lexikalischen Anleihen von der künstlerischen Technik.

²⁰ Fassbind (1991), 22-29.

wenn er hervorhebt, dass »diese Titelworte selber zu nicht wieder aufzulösenden Durchdringungen und Überlagerungen von Aspekten aus dem eigenen Schaffen des Dichters [...] sowie seiner Wahrnehmungsweise und seiner Verstehensart der Arbeiten der Künstlerin geworden« (22) sind. Er konzentriert sich in seinen Ausführungen auf das Künstlerbuch ›Atemkristall‹, auf dessen Genese und auf die Technik der Tiefätzung, wobei sich einige neue Hinweise aus den referierten Äußerungen der Künstlerin ergeben. Ausgehend von Blatt N° 8 wird von ihm der Bezug zur Schrift angesprochen, der auch in den Titeln anderer Radierungen von Gisèle Celan-Lestrange vorliegt. Darüber hinaus wagt Fassbind einen Blick auf das weitere Werk der Künstlerin: »Das graphische Schaffen von Gisèle Celan-Lestrange ist, so wie es sich bis heute präsentiert, geprägt von einem Wandel und Aufbruch, der anfänglich die Technik betraf, der sich jedoch ausdehnte auf Form- und Inhaltsmotivik. Lag das Hauptgewicht bis etwa 1975 auf Tiefätzungen und Radierungen, so konzentriert sich nach dieser Zeit die Arbeit auf die Federzeichnung.« (22) Interessant ist auch der (in der Broschüre zur Ausstellung auf Schloss Moyland 2000/2001 aufgegriffene) Hinweis auf die auffällige Verwandtschaft des Zeichenstils mit der Technik der Druckgraphik. Anhand einer unbetitelten Zeichnung von 1985 beschreibt Fassbind die Experimente der Künstlerin hinsichtlich der Bildkonzeption; abschließend versucht er, Druckgraphik und Zeichnung von Gisèle Celan-Lestrange aufeinander zu beziehen: »Die bildnerische Auseinandersetzung in den früheren, v.a. in den druckgraphischen Blättern konzentrierte sich in besonderem Maß auf die einzelnen Binnenformen und deren Verhältnis untereinander; die späteren Federzeichnungen dagegen sind darauf aus, die Bildfläche als ganzes sowie den Bildraum zu thematisieren – und dies in einer Gratwanderung insofern, als Anklänge an mimetisches Naturabbild und frei entworfenes Neubild sich ständig aneinander reiben. Die doppelte Thematik: Aufbrechen und Infragestellen von Bildraum, Bildhorizont und Bildfläche sowie Hervorrufen und sofortiges Zurückweisen des mimetischen Bildes – sie ist das Feld der neueren und gegenwärtigen Arbeiten von Gisèle Celan-Lestrange.« (29)

In der Dissertation ›»Sichtbares, Hörbares«‹. Die Beziehung zwischen Sprachkunst und bildender Kunst am Beispiel Paul Celans‹ (1995) von Sabine Könnicker²¹ findet erstmals eine intensivere, konkretere Auseinandersetzung mit der

²¹ Könnicker (1995), 123-50.

künstlerischen Kooperation des Ehepaars statt. Bewusst wird der Blick auf die Graphikerin gelenkt und mit Nachdruck auf deren Bedeutung innerhalb dieser Zusammenarbeit hingewiesen: »Die folgenden Ausführungen wollen die verschiedenen Formen des Austausches zwischen dem Lyriker und der Graphikerin darstellen und vor allem aufzeigen, welchen großen Einfluß die graphischen Arbeiten auf Celans dichterisches Schaffen hatten.« (123) Eine Voraussetzung für die Untersuchung der bibliophilen Editionen sieht Könnecker darin, »das graphische Werk Gisèle Celan-Lestranges eingehend zu betrachten«. (124) Unausgesprochen versteht sie darunter nur die Arbeiten bis 1970: »Die Vieldeutigkeit der gesetzten Formen und des leergelassenen Hintergrundes sowie die autonome Wertigkeit von Hell und Dunkel schaffen eine neue Bildrealität, die von der äußeren Weltwirklichkeit absolut unabhängig ist. Der Prozess der Bildgestaltung mutet wie eine Besinnung auf die inneren Ursprungskräfte an, die in den abstrakten Formen anschauliche Entsprechungen finden. Die Graphiken rufen, unverstellt vom Abbildhaften der Dinge, das Gefühl hervor, elementare Zustände zu zeigen.« (124f.) Nachdem sie auf die Lehrzeit bei Friedlaender und die von der Künstlerin geübten technischen Verfahren eingegangen ist, kommt sie auf das Problem der kunsthistorischen Einordnung zu sprechen: »Das Werk Celan-Lestranges stilistisch einordnen zu wollen, ist außerordentlich schwierig.« (125) Während sie deren Arbeiten hier noch vorsichtig und indirekt in die Nähe des Informel stellt, ordnet sie, als Autorin eines Artikels im AKL, Gisèle Celan-Lestranger eindeutig der »lyrischen Abstraktion« zu. In ihrer Dissertation richtet Könnecker ihr Interesse auf die Edition ›Schwarzmaut‹ (1969), da dort »das direkte Zugeordnetsein von Graphik und Gedicht gewährleistet ist.« (127) Das »Zusammenwirken von Gedichten und Graphiken« wird dann in einer »Untersuchung an konkreten Einzelfällen« (129) dargestellt: Ausgewählt wurden von ihr die Gedichte ›Freigegeben‹, ›Tretminen‹ und ›Was uns‹ mitsamt den zugewiesenen Radierungen, da bei diesen »das Vorhandensein analoger Motive und Aspekte besonders augenfällig ist.« (130) Diese Betrachtung ergibt, dass eine Analogie zwischen Bild und Text in Bezug auf die »Gedanken und Vorstellungsbilder [...], die vom Rezipienten als korrespondierend interpretiert werden« (136) festzustellen ist. In einem weiteren Kapitel »Austausch im Sprachlichen« nennt Könnecker das künstlerisch-technische Vokabular in den Gedichten Celans und die von Celan gegebenen Titel der Radierun-

gen als weitere Berührungspunkte zwischen dem Künstlerpaar Celan. Auf der Grundlage der 72 im Katalog zur Ausstellung in Bochum (1967) aufgeführten Bildtitel unternimmt sie eine linguistisch-literaturwissenschaftliche Analyse: »Die Auswertung der Titel soll Aufschluß darüber geben, wie Celan den abstrakten Graphiken begegnet, und wie er versucht, den auf ihn wirkenden Eindruck sprachlich zu benennen.« (140) Anschließend geht sie der Frage nach dem »Zusammenhang zwischen den Graphiktiteln und Celans Gedichten bzw. seiner dichterischen Sprache« (140) nach. In Hinsicht auf die bibliophilen Editionen weist sie darauf hin, dass die Celans hier an eine lange Tradition des »livre d'artiste«, die im Paris der fünfziger Jahre neu belebt wurde, anknüpfen – ein Zusammenhang den Otto Pöggeler (2002) als weniger bedeutsam einstuft. Im Rückgriff auf poetologische Äußerungen Celans betont Könnecker die »innere Verwandtschaft mit den abstrakten Graphiken seiner Frau« (150).

In ihrem Artikel »»Und sie auf meine Art zu entziffern«. Zur Entstehung der Edition ›Schwarzmaut‹ von Gisèle Celan-Lestrange und Paul Celan« (2001)²² lässt Barbara Wiedemann die Editionen des Künstlerpaars Revue passieren. Das Hauptgewicht liegt auf ›Schwarzmaut‹ (1969), das »am Ende einer intensiven und einzigartigen kreativen Auseinandersetzung zwischen zwei sich trotz aller Verschiedenheit und trotz aller Schwierigkeiten bis zum Schluß sehr nahen Künstlern, zwischen Liebenden« (263) steht. Das Zustandekommen der einzelnen Gemeinschaftsarbeiten wird auf der Basis des Briefwechsels zwischen Gisèle und Paul Celan dokumentiert; der Blickwinkel ist biographisch geprägt. Wiedemann beschreibt den Aufbau der Editionen und versucht, das Verhältnis zwischen Graphiken und Gedichten zu erkunden; so stellt sie beispielweise im Fall der Grußkarte zum Jahreswechsel 1966/67 Motivbezüge zwischen der Radierung und dem Gedicht ›Schlafbrocken, Keile‹ fest. Im Hinblick auf ›Schwarzmaut‹ verweist sie – Priorität hat für sie als Literaturwissenschaftlerin die Lyrik Celans – auf die sich über die Graphiken ergebende Möglichkeit einer »neuen Lektüre« (208) der Gedichte: So würden über motivliche oder formale Korrespondenzen zwischen den Radierungen auch Beziehungen zwischen bestimmten Gedichten hergestellt, die weitere interpretatorische Erkenntnisse liefern könnten. Innovativ für das Verständnis der Gedichte ist desweiteren auch die von Wiedemann vorgenommene Auswertung der von Paul Celan für seine

²² Wiedemann (2001), 263-92.

Frau angefertigten französischen Übersetzungen der ›Schwarzmaut‹-Gedichte. In ihrer 2003 erschienenen Gesamtausgabe der Celanschen Lyrik, ›Gesammelte Gedichte‹ weist Barbara Wiedemann im Kommentar zu einzelnen Gedichten auf die Existenz von Radierungen hin, deren Titel mit diesen Texten in Beziehung stehen. Am Beispiel der Radierung ›Souvenir de Hollande – Erinnerung an Holland‹ (1964), deren ursprünglicher Titel »Je maintiendrai« lautete, zeigt sie in ihrer Publikation ›Jakobs Stehen. Jüdischer Widerstand in den Gedichten Paul Celans‹ (2007) eine Verbindung zwischen dem graphischen Werk Gisèle Celan-Lestrange und der Lyrik Celans sowie den Zusammenhang mit dem wiederholt angesprochenen Topos des Stehens im Briefwechsel des Ehepaars auf. In diesem Sinne setzt sie auch Blatt N° 4 von ›Atemkristall‹ mit dem darauffolgenden Gedicht in Bezug, dessen betonte, von zwei Radierungen gerahmte Position, auf die besondere Bedeutung dieses Motivs hinweist.

Bereits im Jahr 1984 war der Philosoph und Celan-Forscher Otto Pöggeler in seinem Aufsatz ›Schwarzmaut. Bildende Kunst in der Lyrik Paul Celans‹ (1984) kurz und recht allgemein auf das im Titel erwähnte Künstlerbuch zu sprechen gekommen: »Schwarzmaut ist ein Buch, mit der eine Graphikerin und ein Lyriker dafür bezahlen, dass sie gegen das Übliche in ihrer Kunst sich an der Kommissur, der Verknüpfung der Bildlichkeit und Abstraktion treffen und austauschen.«²³ Auf die von ihm gesehene »gemeinsame Wurzel von Graphik und Gedicht« (320) geht er im Rahmen dieser Untersuchung jedoch nicht weiter ein. In seiner Abhandlung ›Wort und Bild. Paul Celan und Gisèle Celan-Lestrange‹ (2002)²⁴ erörtert er Zitate und Fakten zu Leben und Werk des Künstlerpaares, die zum Teil dem im Vorjahr erschienenen Briefwechsel entnommen sind. Zusätzliche, aus eigenen Begegnungen, Gesprächen oder Briefen gewonnene Informationen betreffen gelegentlich Gisèle Celan-Lestrange, wesentlich häufiger jedoch den Dichter Paul Celan. Wem in seiner Wertschätzung der Vorrang zufällt, daraus macht Pöggeler – wenn auch hier nicht in einer Würdigung des Gesamtwerks der Graphikerin und Malerin – keinen Hehl: »In der Tat hat ihr Werk eigene Wurzeln, mag es auch in der Gemeinsamkeit mit Celans Dichten seinen Höhepunkt erreichen.« (20) Letztendlich läuft seine Darstellung auf die Voraussetzung eines geistigen und künstlerischen Abhängigkeitsverhältnisses Gisèle Celan-Lestranges von ihrem Ehemann hinaus: »So begleitete sie den Weg

²³ In: Pöggler (1984), 288.

²⁴ Pöggeler (2002), 3-42.

ihres Mannes und gab über dessen Gedichte hinaus seine Überlegungen und Befürchtungen wieder. Über die formale Einordnung ihrer Grafik in eine Pariser Schule hinaus muss diese tiefere Motivierung ihrer Arbeiten gesehen werden.« (36) In der Abhandlung ›Die Spur des Worts‹ (1986) hatte er noch von den Versicherungen Celans berichtet, »welche Hilfe ihm die scharf gestochenen Graphiken seiner Gattin für seinen Weg als Dichter waren« und daraus gefolgert: »die Hilfe führte in ›Atemkristall‹ dazu, dass Celans Lyrik auf den spezifischen Weg des Spätwerks kam.«²⁵ Den aus der Verortung ihrer Graphik – die erst im Verlauf der Lehrzeit im Atelier Friedlaender (1954-57) lyrisch-abstrakten Charakter annimmt – im Kontext der Nouvelle Ecole de Paris resultierenden kunsthistorischen Bezügen zum Trotz, stellt er die These auf: »Paul Celan hatte seit 1952 Gisèle de Lestrange die entscheidenden Anregungen gegeben.« (40) Von besonderer Bedeutung ist für Pöggeler der Sachverhalt, dass der Dichter vielen Radierungen seiner Frau die Titel gegeben hat.²⁶ Wie bereits Sabine Könnecker²⁷ überlegt auch er, diese Titel als Teil des lyrischen Werks von Paul Celan zu betrachten: »Gehörten nicht auch die Titel, die Celan für ihre Bilder formulierte, zu seinem Werk? Da ich diese Auffassung vertrat, stellte Frau Celan mir eine Liste dieser Titel zusammen.« (19) Seine Vermutung, es könne »im Detail nachgewiesen werden, wie die einzelnen Titel immer schon aus Celans Gedichten herausgewachsen sind« (22), bleibt, abgesehen von einigen nachfolgend am Detail unternommenen Zuordnungen einer erweiterten germanistischen Untersuchung überlassen. Weiterhin versucht Pöggeler, die Reihe der Titel in einen Sinnzusammenhang zu bringen und formuliert Interpretationen, etwa über das Blatt ›Rencontre – Begegnung‹: »Verweist der Titel nicht darauf, dass Celan sich in seiner Gefährdung gehalten weiß. Die Deutung der Grafik durch den Titel spricht deutlich vom Miteinander der beiden Künstler« (24). In seinen Überlegungen – wie etwa: »In den Grafiken von Gisele Celan-Lestrange mit Titeln von Paul Celan geht es um existenzielle Lebensfragen, um ein gegenseitiges Helfen auch in äußerster Not.« (33) – dokumentiert sich eine eher biographische Perspektive auf das künstlerische Werk der Graphikerin.

²⁵ Pöggeler (1986), 178.

²⁶ Pöggeler (2002), 40: »Paul Celan knüpfte mit den Titeln für die Bilder seiner Frau an das Dargestellte an, rief aber auch seine Frau in einen Dialog mit seinem Dichten und trat selbst in einen Dialog mit der Kunst seiner Frau ein.«

²⁷ Könnecker (1995), 15.

Auch für die jüngeren Forschungsbeiträge gilt, dass die Rezeption der Arbeiten Gisèle Celan-Lestranges in der Regel über eine Beschäftigung mit Paul Celan geschieht und die drei Themen-Schwerpunkte weiterhin im Mittelpunkt stehen. So widmet sich auch Andrea Lauterwein in ihrem Aufsatz ›Graver l'épreuve avant la lettre. Paul Celan et Gisèle Celan-Lestrangle‹ (2006), nachdem sie einige grundsätzliche Beobachtungen zu den graphischen Arbeiten der Künstlerin und zum Einfluss der Graphik auf die Dichtung referiert und kommentiert hat²⁸, den beiden Künstlerbüchern ›Atemkristall‹ und ›Schwarzmaut‹.²⁹ Die Beziehung zwischen den Gedichten und Graphiken beschreibt sie wie folgt: »Hormis les procédés d'écriture évoqués, il existe pourtant des correspondances structurelles plus précises entre la poésie et la gravure.« (124). Sie verweist auf das Phänomen einer »Homologie« in Gedichten, in denen sich Celan mit einigen figurativen Malern aus früheren Jahrhunderten auseinandergesetzt hat: »Dans ces poèmes, Celan exprime une empathie profonde, qui peut aller jusqu'à l'identification avec l'œil du peintre. Le poème [...] témoigne d'un transfert non pas iconique, mais structurel.« (127) Im Kontext der zeitgenössischen Kunst sei ein Dialog auf der Basis einer strukturellen Homologie jedoch nur in Bezug auf die Graphiken seiner Ehefrau festzustellen, die für den Dichter, wie Lauterwein ausführt, eine Sonderstellung eingenommen hätten. »Dans l'œil de Paul Celan, Gisèle Celan-Lestrangle [...] semble être la seule artiste contemporaine qui parvienne à transgresser la culture génocidaire de l'image. Dans certains poèmes, il dit explicitement qu'elle rend justice à la rupture historique. Dans le poème ›Gris-blanc‹ (Weissgrau), les tons de la gravure semblent répondre au sentiment d'une perte irrévocable [...]. Le poème intitulé ›Avec les persécutés‹ [Mit den Verfolgten] place la gravure et l'écriture dans l'alliance avec les morts«. Die Gitterstruktur, die viele der Radierungen aufweisen, möchte Lauterwein verstehen als eine Art visuelles Pendant für das Bild des »Sprachgitters« im gleichnamigen Gedicht Celans und schließt mit folgender Überlegung: »C'est ainsi que l'épreuve

²⁸ Lauterwein (2006), 124f: »L'œuvre gravée de Gisèle Celan-Lestrangle a souvent été rapprochée de la texture pétrographique et de l'attention microscopique de la poésie celanienne. [...] Inversement, l'influence de la gravure sur la poésie devient explicite à partir du recueil ›Renverse du souffle‹ [Atemwende] où la syntaxe de plus en plus dépouillée accueille des mots issus du jargon technique de la gravure. [...] Par ailleurs, le nuancier décoloré de l'œuvre de maturité [...] se rapproche de plus en plus de celui de la gravure.«

²⁹ In Bezug auf die Editionen ›Atemkristall‹ und ›Schwarzmaut‹ betont auch Lauterwein, dass »le texte et l'image conservent leur fonctionnement propre, tout en se répondant structurellement: de même que l'œuvre poétique résiste à une compréhension immédiate, les formes de la gravure restent ouvertes à différentes lectures et respectent entièrement la polysémie et l'altérité de la page d'en face.« (125)

tirée á partir de la planche gravée parvient á traduire trois sortes d'épreuves: elle transpose d'abord le caractère non-verbal de l'épreuve traversée á deux, elle figure ensuite l'épreuve avant la lettre du texte poétique, elle esquisse enfin l'épreuve de la compréhension par le lecteur de l'image et du texte.« (130)

Einige Hintergründe und Ergebnisse zur Kooperation des Künstlerehepaars werden im ›Celan-Handbuch‹ (2008/2012) zusammengefasst. Im Kapitel 5.4. (›Die Zusammenarbeit mit Gisèle Celan-Lestrange‹) nennt Frank Brüder die Titelgebung der Graphiken durch Paul Celan als Forschungsinteresse: »Bei C.s Wahl der Bildtitel sind gleichlautende Texte mitunter früheren Datums gewesen als die ihnen auf diese Weise zugewiesenen künstlerischen Arbeiten, so dass – vor allem aus Sicht des Dichters selbst – hier von einer visuellen Reminiszenz oder Evokation auszugehen ist.« (370) Außerdem geht er auf die künstlerischen Gemeinschaftsprojekte sowie sonstige Bezugnahmen ein. Mit seiner Formulierung, der Übergang zur Graphik im Werk von Gisèle Celan-Lestrange habe sich »auch unter dem Einfluss Celans« (268) vollzogen, relativiert Brüder Darstellungen, etwa bei Lauterwein (2006), die diese Veränderung ausschließlich so begründen wollen. Besondere Beachtung ist folgender Bemerkung Brüders zu schenken: »Noch nach C.s Tod schuf G. Celan-Lestrange mehrere Male Arbeiten zu Texten ihres Mannes [...], so dass diese Bilder bereits als wichtige Wegbereiter der einsetzenden Rezeption C.s innerhalb der Kunst ab den 1970er Jahren gelten müssen.« (270) Diese These wird von ihm dem Kapitel 4.1. (›Rezeption zu Lebzeiten: Edgar Jené und Gisèle Celan-Lestrange‹) vorangestellt, in dem weitere Aspekte des künstlerischen Dialogs und der (posthumen) Auseinandersetzung der Künstlerin mit dem Werk Celans dargestellt werden. In der 2. Auflage des ›Celan-Handbuchs‹ (2012) findet auch der Werkkatalog Erwähnung. Im Rahmen ihres Aufsatzes ›Paul Celan in der Buchkunst‹ nimmt sich die Literaturwissenschaftlerin und Komparatistin Monika Schmitz-Emans erneut die Editionen ›Atemkristall‹ und ›Schwarzmaut‹ vor, um die »buchkünstlerische Celan-Rezeption« anhand eines »Malerbuchs« zu veranschaulichen. Nachdem sie die Eigenständigkeit der Bilder und Texte innerhalb der Künstlerbücher betont hat, stellt sie fest: Sie »sind aus dem Interesse an einer Konstellierung von Texten und Graphiken hervorgegangen [sind], die mit Unterordnung und ›Interpretationshilfe‹ nichts zu tun hat, sondern eher mit dem künstlerischen Willen zur Gegenüberstellung von Heterogenem. Ob und inwiefern das Nebeneinander als

ein Miteinander betrachtet und beschrieben werden kann, bleibt dem Betrachter zu beurteilen überlassen.«³⁰ Das Zustandekommen eines Dialogs sieht sie in Bezug auf die Künstlerbücher des Ehepaars Celan als »allenfalls unterstellbar, spekulativ und hypothetisch« an: »Die beiden [...] Bücher machen durch ihre Form die Idee des ›Dialogischen‹ sinnfällig; sie erinnern daran, dass es einen Dialog geben könnte – und zwar in mehrfacher Akzentuierung: als Dialog zwischen Texten und Graphiken sowie als Dialog zwischen zwei Künstlern.« Mit ihrer Einschätzung, dass diese beiden Formen des Dialogs bei ›Atemkristall‹ und ›Schwarzmaut‹ zwar »denkbar, nicht aber verifizierbar« (240) seien, stellt sich Schmitz-Emans bisheriger Auffassung der beiden Editionen entgegen. Sie schließt ihre Betrachtung mit einigen allgemeinen Feststellungen: »Der (in diesem Sinn als möglich zu denkende) Dialog zwischen Texten und Bildern ließe sich dabei als Metapher für ein dialogisches Verhältnis zwischen Sprachlichem und Nichtsprachlichem interpretieren; für den (zu denkenden) Dialog zwischen zwei Künstlern bietet das Buch eine Metonymie. Die Codexform ist maßgeblich an der künstlerischen Aussage des Text-Bild-Ensembles beteiligt.« (240)

In ihrer ›Weltgeschichte der deutschen Literatur‹ hat die Germanistin Sandra Richter ein Kapitel der Übersetzungsarbeit Paul Celans gewidmet. Besondere Beachtung finden seine Übersetzungen eigener Gedichte, angefertigt für seine Ehefrau: »Für ihre Kommunikation spielte die schriftlich fixierte Übersetzung der eigenen Gedichte durch Celan eine wichtige Rolle. Die Übersetzungen signalisieren, wie sehr ihm am zwischenmenschlichen und künstlerischen Dialog mit Celan-Lestrangle lag.«³¹ Wie Barbara Wiedemann, weist auch Richter auf die interpretatorische Relevanz der französischen Übertragungen: »Celans französische Selbst-Übersetzungen sind mehr als nur Übersetzungen; sie können [...] als Auslegungen der eigenen Texte verstanden werden, als dialogische Auslegungen, die auf ein konkretes Gegenüber gerichtet sind.« (332) Auch sie betont die Unterschiede zwischen den beiden Künstlerbüchern des Ehepaars Celan im Hinblick auf ihre Entstehung und ihren Charakter; die Genese von ›Schwarzmaut‹ beschreibt sie anhand von Zitaten aus dem Briefwechsel genauer.

³⁰ Schmitz-Emans (2016), 238. Sie stellt außerdem fest, dass man »mit Blick auf manche Texte und manche Graphiken von einer durch die Text-Bild-Kombination erzeugten Suggestion gemeinsamer Gegenständlichkeit sprechen« könne, betont aber zugleich: »Es ist wohl vor allem diese Unbestimmtheit der Suggestion, Spuren aufnehmen zu können, die eine Korrespondenz zu Celan'schen Texten stiftet.« (239) Auch Schmitz-Emans nimmt die Idee Pöggelers auf, Celans Titel für die Graphiken seiner Frau seinem Werk zuzuschlagen (238f).

³¹ Richter (2017), 328.

In ihrer Darstellung des Verhältnisses von Bild und Text folgt sie den vorangegangenen Untersuchungen.³² Richter resümiert: »Das Künstlerbuch bietet Anlass, von einem zum anderen zu blicken, zu lesen, das Auge schweifen zu lassen und über die Utopie eines gemeinsamen Werkes zu sinnieren. Es erweist sich als ein Gegenüber und Miteinander eigenständiger Kunstwelten. Deutungsversuche aus dem Wechselspiel von Text und Bild scheitern nahezu vollständig. Für den Betrachter ist es in der Abstraktheit von Bild und Text vielmehr auf der Oberfläche als ›kontrastreiches Objekt‹ wahrnehmbar.« (330) Wie die Künstlerin auf der Grundlage der französischen Übersetzungen ihre Graphiken erarbeitet und sich auf die Gedichte bezieht, versucht sie an den Gedichten ›Hörreste, Sehreste‹ und ›Muschelhaufen‹, nachzuvollziehen. Die Bedeutung der Zusammenarbeit scheint sie vor allem im Bereich des Kommunikativen zu sehen: »Das lyrische Gespräch mit Celan-Lestrangé hielt an; der Solipsismus des Gedichts ist ein letztes Mal dialogisch gewendet.« (334)

Nicht primär das künstlerische, sondern vor allem das private Verhältnis zwischen dem Ehepaar Celan wird im Aufsatz des Literaturwissenschaftlers und Psychologen Steven Jaron beleuchtet. Er stellt – vor allem unter Bezugnahme auf Schriften Sigmund Freuds – die Ursachen und den Verlauf der psychischen Erkrankung Celans dar, wobei auch die Rolle seiner Ehefrau Beachtung findet. Als Quellen dienen ihm dabei Briefe, Gedichte und andere Arbeiten Celans. Besondere Beachtung schenkt Jaron der Karte zum Jahreswechsel 1966, auf der eine kleine Radierung von Gisèle Celan-Lestrangé und das am Ende eines Klinikaufenthalts entstandene Gedicht ›Schlafbrocken, Keile‹ miteinander kombiniert werden. Er verweist außerdem auf den Ursprung des frz. Wortes »graver«, das die Tätigkeit der Künstlerin beschreibt, vom dt. »graben« und auf die Bedeutung der Motivik des Grabes und Grabschaufels in den Texten des Dichters, um daraus zu folgern: »Ce que nous pouvons constater, pourtant, c'est que l'image archaïque de la tombe sert de paradigme au rapport qu'entretiennent Paul Celan et Gisèle Celan-Lestrangé.«³³ – Soweit die Überschau über die bisherigen Beiträge zur Forschung.

³² Richter (2017), 330: »Text und Grafik stehen als eigenständige Ausdrucksformen nebeneinander. Die Grafiken illustrieren die Texte nicht, sondern nehmen sie zum Anlass für Werke in einer eigenen Formsprache. Sie mögen Impulse der Gedichte aufnehmen, sind aber nicht nur nicht deckungsgleich mit diesen, sondern autonom.«

³³ Jaron (2002), 277.

Zu dieser Arbeit

»Gisèle Celan-Lestrange gehört auf Grund ihres hohen handwerklichen Könnens und ihrer genuinen Bildsprache zu den bemerkenswertesten französischen Graphikerinnen und Zeichnerinnen in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts.« Diese Einschätzung, abgegeben im Jahr 2001 von den Organisatoren der Ausstellung in der Städtischen Galerie Erlangen, kann auf der Basis des kommentierten Katalogs ihres Gesamtwerks zweifellos bestätigt werden. Eine knappe Übersicht über die Arbeit der Künstlerin habe ich in »»Wege im Schatten-Gebräch deiner Hand«. Die Graphikerin und Malerin Gisèle Celan-Lestrange und ihr Dialog mit Paul Celan«, publiziert im Katalog zur Tübinger Ausstellung (2001) gegeben. Eingehender konnte das Werk der französischen Künstlerin in einem längeren Beitrag für den »Katalog der Werke« (2009) betrachtet werden. Hier nun möchte ich meine Ausführungen erweitern und präzisieren, um ein umfassendes Verständnis des Gesamtwerks von Gisèle Celan-Lestrange und dessen innerer Kohärenz und Stringenz zu ermöglichen.

Die eigentliche Bearbeitung ihres Werks findet in drei Teilen (II, III, IV) statt. In Teil II und Teil IV wird die künstlerische Entwicklung Gisèle Celan-Lestranges als Graphikerin und Malerin rekonstruiert und analysiert. Der Zeitraum von 1945 bis 1971 wird in Teil II betrachtet: Die Anfänge als Kunststudentin an der Académie Julian, die Einflüsse der Kunstgeschichte und der aktuellen Kunstszene auf ihre Arbeit, die Lehrzeit im Atelier Johnny Friedlaenders, die Ausbildung einer eigenständigen künstlerischen Position und deren Fortentwicklung. Daran anknüpfend werden in Abschnitt IV die Neuansätze innerhalb ihres Schaffens, die gestalterischen Entwicklungen, die Erkundung neuer künstlerischer Techniken und die inhaltlichen Schwerpunkte ihres Werks seit 1972 bis zum Tod der Künstlerin dargestellt. Diese Unterteilung ergab sich aus einem Stilwandel, der sich zu Beginn der siebziger Jahre in der Druckgraphik ereignete. Er führte Gisèle Celan-Lestrange von gegenständlich assoziierbarer Abstraktion zu abstrahierter Gegenständlichkeit und schuf so die Voraussetzung für die Ausbildung neuer Gestaltungsformen und die Bearbeitung neuer Themenfelder.

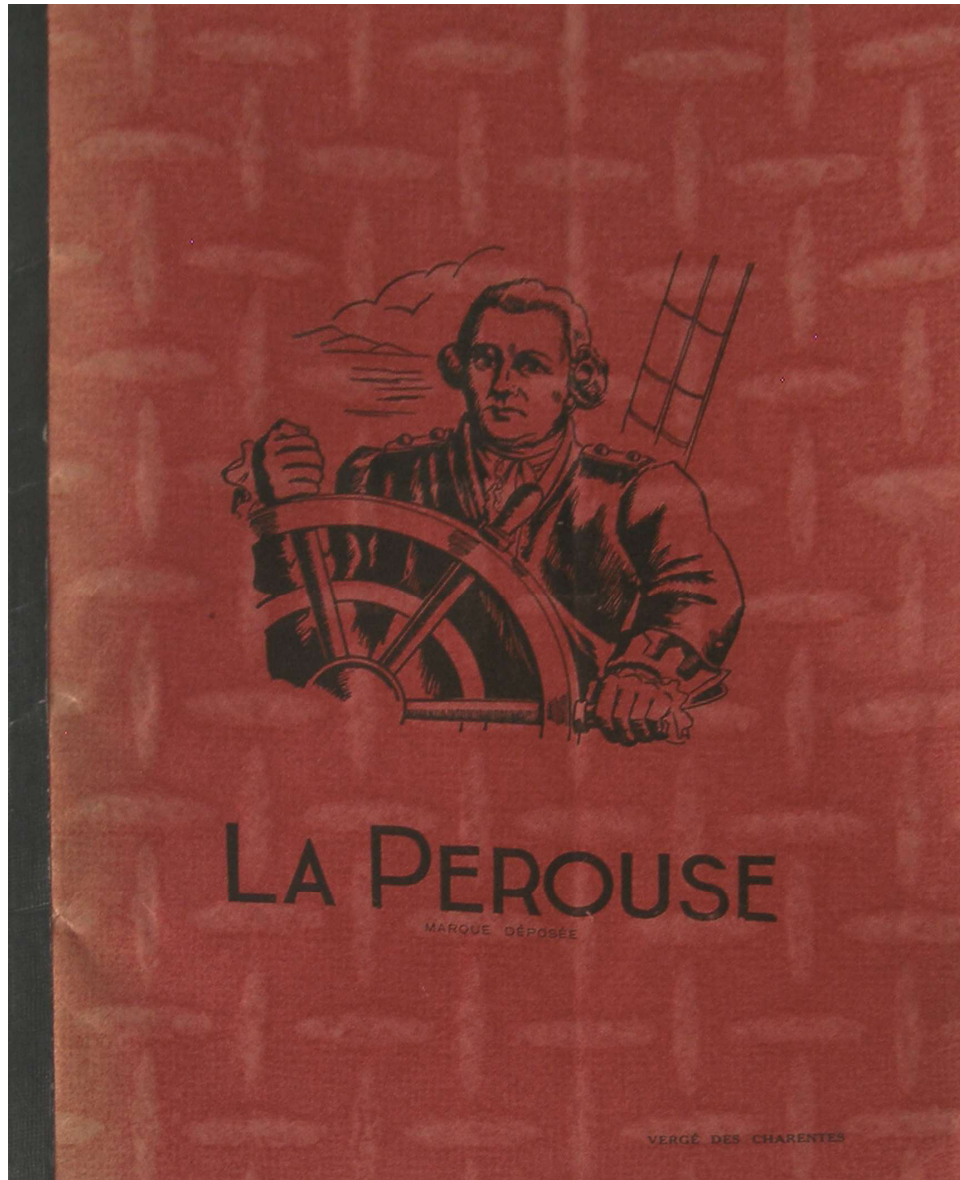
Dazwischen ist Teil III der Zusammenarbeit der Künstlerin mit ihrem Ehemann Paul Celan und der bis zu ihrem Tod fortdauernden posthumen Auseinandersetzung mit seiner Lyrik gewidmet. Dieser künstlerische Dialog war – obgleich nicht der einzige – für Gisèle Celan-Lestrange bei weitem der bedeutsamste.

Seit 1970 hat sie noch weitere bibliophile Editionen mit französischsprachigen Dichtern – wie Jean Daive, Philippe Denis, Jean-Pascal Leger, Martine Broda, Pierre Chappuis und Alain-Christophe Restrap – realisiert. Auf eine eingehende Analyse dieser Gemeinschaftswerke, die vor dem Hintergrund der romanistischen Literaturwissenschaft zu erfolgen hätte, muss allerdings in diesem Rahmen leider verzichtet werden. Innerhalb der Chronologie einzelner Werkphasen stellt Teil III einen größeren Einschub dar, seine Platzierung in der Mitte der Arbeit ist durch vielfältige Bezüge zum vorangegangenen sowie zum nachfolgenden Teil begründet. Das Bemühen um eine gleichgewichtige Behandlung der Bilder und Texte sowie um eine größtmögliche Konzentration auf die Wechselbeziehungen zwischen Bildkunst und Wortkunst stehen im Vordergrund. Die Gedichte werden hier betrachtet im Hinblick auf ihre Rolle innerhalb der gemeinschaftlichen Editionen; eine erschöpfende Interpretation der Texte unter lückenloser Aufarbeitung der Sekundärliteratur ist nicht intendiert. So erklärt sich, dass auf die vorhandene (und außerordentlich umfangreiche) germanistische Forschungsliteratur zur Lyrik Celans nur auswahlsweise zurückgegriffen wurde. Bei der Beschreibung und Interpretation der (realisierten und nicht realisierten) gemeinsamen Publikationsprojekte von Paul Celan und Gisèle Celan-Lestrange im Hinblick auf die jeweils vorhandenen intermedialen Beziehungen werden Berührungspunkte im Formalen, Motivischen und Atmosphärischen gesucht und Aspekte dargestellt, in denen die Gedichte und die Graphiken miteinander korrespondieren. So kann schließlich die Gesamtwirkung der jeweiligen Bild-Text-Edition charakterisiert werden.

Die Binnengliederungen der Teile II und IV resultieren aus der chronologisch darstellbaren Abfolge von Phasen, wie sie, orientiert an bestimmten Kriterien (Wechsel der Technik, Konzentration auf eine Thematik, Wandel der Gestaltungsweise) innerhalb des Werks Gisèle Celan-Lestranges festzustellen sind. Die Überschriften der Kapitel geben, bezogen auf den mit Eckdaten angegebenen Zeitraum, den jeweiligen Schwerpunkt im Inhaltlichen sowie die hauptsächlich zum Einsatz kommende(n) künstlerische(n) Technik(en) an. Anhand zahlreicher Bildbesprechungen sollen die Beobachtungen für den Leser nachvollziehbar gemacht werden. Für die Interpretation der Arbeiten bietet sich in der Regel eine hermeneutische Vorgehensweise an, aber auch semiotische, ikonographische oder rezeptionsästhetische Aspekte werden berücksichtigt.

Bei der formalen und inhaltlichen Betrachtung der Arbeiten von Gisèle Celan-Lestrange werden nicht nur die Charakteristika ihres Schaffens herausgestellt, sondern gegebenenfalls auch kunsthistorische Einflüsse oder Bezüge aufgezeigt. In Hinblick auf die Graphiken der fünfziger und sechziger Jahre sowie die Pastelle in der ersten Hälfte der achtziger Jahre werden bereits vorhandene Versuche einer kunsthistorischen Verortung ihrer Arbeiten weitergeführt.³⁴ Im Schlussteil werden die künstlerische Position von Gisèle Celan-Lestrange nochmals charakterisiert und die wesentlichen Merkmale ihres Schaffens aufgezeigt am Beispiel einer späten Federzeichnung von 1990: »A la surface des fonds«. Anknüpfend an das Landschaftsmotiv dieser Arbeit, soll im Sinne einer Zusammenfassung die künstlerische Entwicklung von Gisèle Celan-Lestrange von den frühen fünfziger Jahren bis ins Jahr 1991 nachvollzogen werden – und zwar anhand von Arbeiten zum Thema Landschaft, das in nahezu allen Phasen ihres Werks, wenn auch auf recht unterschiedliche Weise, zum Tragen kommt. Sekundierend, keinesfalls biographistisch wurde der Briefwechsel zwischen Paul Celan und Gisèle Celan-Lestrange hinzugezogen, um bestimmte Hintergründe der Werkentwicklung oder der Entstehung einzelner Werke genauer darzustellen. Weitere Hilfsmittel dieser Untersuchung sind Dokumente, Arbeitshefte und Werkverzeichnisse aus dem Nachlass der Künstlerin, die von mir größtenteils bereits für den 2009 erschienenen Katalog der Werke Gisèle Celan-Lestranges ausgewertet worden sind. In Heften und Ringbüchern hatte die Künstlerin ihre Arbeit zwischen 1954 und 1990 annähernd vollständig dokumentiert. Das Verzeichnis der Graphiken wurde von ihr scherzhaft »Logbook« genannt, vermutlich da sie zeitweise ein Schreibheft benutzte, auf dessen Umschlagseite der französische Seefahrer und Forscher Jean-François de La Pérouse hinter einem Steuerrad abgebildet ist. Vielleicht war Gisèle Celan-Lestrange ihre Arbeit erschienen wie eine spannende Reise in noch unbekannte Gefilde der Kunst, die sie für sich erkunden und erobern wollte. Und auch dem Betrachter wird die Beschäftigung mit ihrem vielfältigen Gesamtwerk zu einer wahren Entdeckungsfahrt.

³⁴ Fassbind (1991) konstatiert, dass »verschiedene Graphikblätter [...] in ihrer Formensprache an Werke aus dem Umkreis der Ecole de Paris, beispielsweise an die Malerei Jean Bazaines« erinnern. Entsprechend weist Christine Ivanovic (2000/01), darauf hin, dass die »Arbeiten Gisèle Celan Lestranges« der Ecole de Paris »nahe zu stehen scheinen«. Die Pastellzeichnungen um 1980 werden von Graf von Schwerin (1980) als »romantisch« bezeichnet. Den Vergleich mit Caspar David Friedrich hatte bereits Arnold Kohler (1978) angestellt, der in den Landschaftsdarstellungen der Künstlerin eine »appartenance à une famille spirituelle« manifestiert sieht.



Titel eines Graphik-Verzeichnisses
von Gisèle Celan-Lestrangé

II Entwicklungen in den ersten beiden Schaffensjahrzehnten

»Mit neunzehn Jahren wollte ich Malerin werden und habe auf der Académie Julian ein Studium in Zeichnung und Komposition begonnen; zugleich arbeitete ich in einem recht großen Zimmer, das ich damals bei meiner Familie bewohnte. Kurz nach meiner Heirat [...] habe ich – aus dem sehr einfachen Grund, dass ich zu diesem Zeitpunkt mit meinem Mann im Hotel lebte und nicht genügend Platz hatte – mit dem Radieren begonnen, eine Arbeit, die ich seitdem niemals aufgegeben habe.« Die Notwendigkeit und Bedeutung geeigneter Räumlichkeiten, in der die junge Künstlerin ihrer Arbeit nachgehen konnte, geht aus dieser Beschreibung, die Gisèle Celan-Lestrange zu Beginn der achtziger Jahre in einer kleinen biografischen Skizze (s. Anhang) lieferte, deutlich hervor. Erst einige Jahre später scheinen die Arbeitsbedingungen für die freischaffende Graphikerin günstiger gewesen zu sein: »Als wir 1958 zum ersten Mal ein eigenes Zuhause bewohnten, hatte ich die Möglichkeit, einen Atelierraum zu haben, der obwohl klein, ausreichend war, um zu radieren und dort eine Presse unterzubringen, die ich inzwischen glücklicherweise hatte erwerben können.« (Ebd.) In der Vier-Zimmer-Eigentumswohnung in der Rue de Longchamp 78, die die Familie Celan im November 1957 bezog, wird sie beinahe zwanzig Jahre lang bis zu ihrem Umzug in die Rue Montorgeuil 45 wohnen und arbeiten. Ein zweites Dienstmädchenzimmer, das das Ehepaar im Haus erworben hat, dient ab 1965 als Atelier für Gisèle Celan-Lestrange. Zu diesem Zeitpunkt ist ihr künstlerischer Selbstfindungsprozess (vorerst) abgeschlossen; im Bereich der Graphik hat sie ihren Ausdrucksstil gefunden. Die Studienjahre an der Académie Julian und die Einflüsse eines der Tradition verhafteten Kunstideals der Nachkriegszeit hat sie inzwischen weit hinter sich gelassen. Bemerkbar macht sich in ihrer künstlerischen Arbeit jedoch der zeitgenössische Trend zur lyrischen Abstraktion, der die Kunstszene in der französischen Hauptstadt als dominanter Richtung der sogenannten (Seconde oder Nouvelle) Ecole de Paris in den fünfziger Jahren beherrscht. Vor diesem kunsthistorischen Hintergrund und auf der Basis des im Atelier Johnny Friedlaenders erlernten technischen Wissens entwickelte Gisèle Celan-Lestrange ihre eigene Bildzeichen-Sprache, entwarf in ihren Radierungen eine faszinierende Kunst-Welt. In dieser werden Verweise auf die Wirklichkeit immer undeutlicher, bis sie nur in der Assoziation bestehen.

Doch schon im Folgejahr suchte sie im Umgang mit Aquarellfarben ein neues Betätigungsfeld, zumal sie den Eindruck hatte, mit ihren Radierungen zu diesem Zeitpunkt nicht weiterzukommen. In diesen Blättern bleibt sie im Stilistischen der lyrischen Abstraktion treu, die Technik erlaubt ihr, sich in den Aquarellen dem Tachismus zu nähern. Entgegen ihrer Befürchtungen gelang es Gisèle Celan-Lestrange vier Jahre später, die druckgraphische Arbeit wieder aufzunehmen. Zwischen den Malereien mit Wasserfarbe und den Radierungen vor 1959 und nach 1963 lassen sich gelegentlich Wechselwirkungen feststellen. Während die Ecole de Paris in den sechziger Jahren mittlerweile ihren Zenit überschritten hat, gelangen Gisèle Celan-Lestrange nochmals Höhepunkte auf dem Gebiet der abstrakten Druckgraphik, technisch wie ästhetisch. Sie gestaltete mit ihrem Formenvokabular Kompositionen, die meist Bezug nehmen auf die innere Wirklichkeit des Menschen, gelegentlich auch auf die äußere. Von jeder ihrer Radierungen bis 1968 reservierte die Künstlerin jeweils die drei ersten Abzüge für die Mitglieder ihrer kleinen Familie: Zumeist ist der erste für ihren Ehemann, der zweite für ihren Sohn, der dritte für sie selbst. Vielleicht wollte sie so einen Zusammenhalt beschwören, der durch die Auswirkungen der psychischen Erkrankung Paul Celans – seit 1961 befand dieser sich wiederholt in klinischer Behandlung – zunehmend gefährdet war. Inmitten der intensiven Arbeit an Graphiken legte Gisèle Celan-Lestrange in den Jahren 1966 und 1967 sowie 1969 mehrere kurze Phasen ein, in denen sie sich wiederholt der Malerei mit Wasserfarben zuwendete. Die Gouachen greifen das Repertoire der Radierungen auf und bereichern diese umgekehrt, wenn anschließend Gestalterisches oder auch Motivisches aus der Malerei in die Graphik übertragen wird. Diese scheint sich seit 1967, und dann vor allem Ende 1969 und Anfang 1970 schrittweise zu verändern. Nach dem Suizid des Dichters im April 1970 setzte die Künstlerin ihre Arbeit für mehrere Monate nahezu aus. Erst im Dezember 1970 und Januar 1971 versucht sie, mit neuartigen Gouachen und korrespondierenden Bleistiftzeichnungen wieder zurückzufinden zur Kunst. Aus diesen Blättern hat sich, wie die weitere Entwicklung zeigen wird, Neues ergeben, auch für die Graphik. Unübersehbar steht ein grundlegender stilistischer Wandel an; doch in welche Richtung sich ihre Arbeit verändert, wird sich ab 1972 zeigen. Denn Gisèle Celan-Lestrange wird weitergehen auf ihrem Weg als Künstlerin, allen Verunsicherungen, Schwierigkeiten und Schicksalsschlägen zum Trotz.

1. Lehrjahre: Graphik und Malerei (1945-49)

Im Juni 1945 legte Gisèle de Lestrangé ihr Abschlussexamen an der Höheren Mädchenschule Les Oiseaux in Paris ab; anschließend unternahm ihre Klasse eine Studienreise nach Rom. In dieser Zeit muss ihre Entscheidung für den Künstlerberuf gefallen sein. Im Herbst 1945 nahm Gisèle de Lestrangé an der renommierten Pariser Académie Julian, Rue du Dragon 31, ein Kunststudium auf. Wie ihre Familie, die Mutter und die drei Schwestern, sich zu ihrer Berufswahl verhielt, ist nicht bekannt, es kann jedoch vermutet werden, dass sie auf diese Entscheidung eher mit Skepsis reagierte. Die älteren Schwestern Marie-Thérèse und Monique hatten im Gegensatz zu Gisèle de Lestrangé einen wissenschaftlichen Studiengang gewählt; sie sind beide Ethnologinnen.

Um die historische Bedeutung des privaten Kunstinstituts zu verdeutlichen, sollen die Umstände seiner Gründung durch Rodolphe Julian im dritten Viertel des 19. Jahrhunderts und seine Geschichte bis 1968, dem Zeitpunkt der Umstrukturierung zur heutigen Ecole Supérieure d'Arts Graphiques, dargestellt werden:

»For nearly a hundred years, the school enrolled women as well as men, helping to establish and maintain Paris's reputation as a center of the art world.«³⁵

Das Studium Gisèle de Lestrangés an der Académie Julian fällt in die unmittelbare Nachkriegszeit. Damals wurde in Frankreich allgemein eine konservative Auffassung von Kunst vertreten und propagiert; wichtig war die Rückbindbarkeit des Kunstschaffens an die französische Tradition. Auch der Lehrbetrieb an der Académie Julian war insgesamt eher traditionell ausgerichtet. Das Arbeiten der jungen Kunststudentin entwickelte sich vor dem Hintergrund der Pariser Kunstszene, in der die Figuration dominierte und die Abstraktion noch nicht zur Anerkennung gekommen war. Leider sind die künstlerischen Anfänge Gisèle de Lestrangés kaum dokumentiert: Bekannt sind lediglich sechs kleinformatige Radierungen von 1948/49, von denen fünf im Nachlass der Künstlerin und eine an den Harvard University Art Museums erhalten sind, sowie einige unsicher datierte Zeichnungen, die allerdings nur als Schwarz-Weiß-Fotografien vorliegen. Der Schwerpunkt auf der Porträtdarstellung könnte auch im Zusammenhang mit dem ausgeprägten, sich in ihrer Bibliothek dokumentierenden Interesse Gisèle de Lestrangés für die Existenzphilosophie Jean Paul Sartres stehen, die damals in künstlerischen und intellektuellen Kreisen durchaus populär war.

³⁵ Fehrer (1999), 3f.

1.1. Die Académie Julian und ihre Geschichte

Im Jahr 1868 eröffnete der Maler und ehemalige Berufsringer Rodolphe Julian, in der Galerie Montmartre N° 27, heute Passage des Panoramas im zweiten Pariser Arrondissement, ein privates Kunstinstitut. Sein ursprüngliches Ziel war es gewesen, die Studenten auf die schwierigen Aufnahmeprüfungen an der offiziellen Kunsthochschule Frankreichs, der Ecole des Beaux Arts vorzubereiten.³⁶ Als Lehrende stellte er anerkannte und einflussreiche Künstler an, wie William Bouguereau, Gustave Boulanger, Tony Robert-Fleury, Jean-Paul Laurens und Jules Lefebvre, die ihre eigenen Kontakte auf dem Kunstmarkt zum Vorteil ihrer Schüler fruchtbar machen konnten.³⁷ Innerhalb weniger Jahre erwarb sich die Académie Julian einen herausragenden Ruf im In- und Ausland. Dies verdankte sie nicht nur der Kompetenz der Professoren und der hieraus resultierenden Fundiertheit der Ausbildung, sondern auch ihren begabten Schülern und deren Erfolg: »While continuing to base its curriculum on academic figure studies, by 1887 the Académie Julian had gained the reputation of being a center for modernism and Impressionism.«³⁸ Zu den Absolventen des Kunstinstituts gehören etwa Pierre Bonnard, Maurice Denis, Paul Sérusier, Edouard Vuillard, André Derain, Marcel Duchamp, Fernand Léger und Henri Matisse. Das Besondere an der Académie Julian war, dass hier auch Studierende weiblichen Geschlechts, wenn auch gegen ein höheres Entgelt als ihre männlichen Kommilitonen³⁹, eine anspruchsvolle, dem Studium an der Ecole des Beaux Arts gleichwertige Ausbildung erhielten: »From the mid-1870s onward, the academy successfully provided a forum in Paris where women could be trained according to the dictates and instruction then offered at the Ecole de Beaux-Arts.«⁴⁰ Diese weigerte sich noch bis zum Jahr 1897, Frauen zum Kunststudium zuzulassen. Die Ausbildung an der Académie Julian war, vergleichbar mit dem Unterrichtssystem an der Ecole des Beaux Arts, in zwei Phasen gegliedert: »By the mid-1870s, Julian had divided his atelier system into upper and lower sections that occasionally met in the same building, but were often housed in sepa-

³⁶ Vgl. Fehrer (1999), 3.

³⁷ Vgl. Weisberg (1999), 15f.

³⁸ Fehrer (1999), 4.

³⁹ Weisberg (1999), 14: »Men were trained at considerably less cost than what was charged to women, as it was generally believed that women would be able to find a family member or an outside sponsor who would pay their expenses.«

⁴⁰ Weisberg (1999), 57.

rated studios, especially after studios for women were opened.«⁴¹ Die Studentinnen an der Académie Julian stammten mehrheitlich aus dem Großbürgertum und dem Adel, weshalb ihnen auch die erhöhten Gebühren zugemutet wurden. Zunächst hatte Rodolphe Julian die Studentinnen und Studenten in gemischten Ateliers, in denen nach dem Modell gezeichnet und gemalt wurde, gemeinsam unterweisen lassen. Als jedoch Klagen über die angebliche Unschicklichkeit dieser Unterrichtspraxis laut wurden, die den Erfolg der Académie Julian hätten gefährden können⁴², wurden nach Geschlecht getrennte Klassen eingerichtet. So hatte etwa Albert Rhodes in seinem Artikel ›Views Abroad: A Day with the French Painters‹ für die Zeitschrift ›Galaxy 16‹ (N° 1, July 1873) in Bezug auf die Académie Julian berichtet: »some of our countrymen find an impropriety in our working in a mixed atelier, and perhaps there is, according to society's code; but if a woman wants to be a painter, she must get over her squeamishness; if she wants to paint strong and well like a man, she must go through the same training.« Dennoch muss die Innovativität und die beinahe frühfeministische Liberalität des Ansatzes von Rodolphe Julian hervorgehoben werden: »Since the program and professors at the Académie Julian were similar to those at the Ecole, women art students there had access for the first time to the same training as men. They exhibited often in the Salons, and prepared to compete professionally with men.«⁴³ Die Bekanntheit der Académie Julian als »central location where women artists could perfect their skills during the latter part of the nineteenth century and well into the twentieth«⁴⁴ zog Studenten und Studentinnen aus ganz Europa sowie den Vereinigten Staaten von Amerika an. Das Konzept der Académie Julian – das seit 1886 wiederholt kopiert worden war⁴⁵ – bewährte sich: Bereits in den späten siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts erforderte die Nachfrage an Studienplätzen eine Vergrößerung des Kunstinstituts. So wurden 1890 auch die neuen Ateliers in der Rue du Dragon 31 gegründet, wo gut ein halbes Jahrhundert später auch Gisèle Celan-Lestrange ihre Ausbildung durchlaufen sollte. Durch die Einrichtung neuer Ateliers an strategisch günstigen, im Hinblick auf die Aufmerksamkeit einer potentiellen Käuferschaft beziehungsweise des Kunsthandels und auf die Teilhabe an den Ent-

⁴¹ Weisberg (1999), 14.

⁴² Zit. Weisberg (1999), 13 und Anm. 4. – Vgl. auch Fehrer (1999), 3.

⁴³ Fehrer (1999), 3.

⁴⁴ Weisberg (1999), 14.

⁴⁵ Weisberg (1999), 41.

wicklungen auf dem Kunstmarkt gewählten Orten⁴⁶ sowie durch die Ausbildung und Pflege eines Netzes von wichtigen Verbindungen, versuchte Rodolphe Julian optimale Startbedingungen für seine Schülerinnen und Schüler zu schaffen: »With his astute business observations, his willingness to open more ateliers to meet demand, and his ability to offer different types of art training, Julian emerged as one of the principal promoters of professional careers in the arts.«⁴⁷ Während des Zweiten Weltkrieges war die Académie Julian geschlossen, danach wurden die einzelnen Ateliers verkauft. Das ehemalige Männer-Atelier in der Rue du Dragon 31 wurde 1946 übernommen von Rousseau und Jubert, die die Tradition mit neuen Professoren weiterführten.⁴⁸ Im Jahr 1959 wurden die Räumlichkeiten der ehemaligen Académie Julian von dem belgischen Maler und Keramiker Guillaume Met de Penninghen und dem französischen Dekorateur Jacques d'Andon erworben und den von ihnen bereits betriebenen Arbeitsstätten in der Rue Falguière angegliedert. Dort wurden Kurse zur Vorbereitung auf das Studium an der École Nationale Supérieure des Arts Appliqués et des Métiers d'Art und an der École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs abgehalten. Die Einrichtung wurde 1968 schließlich umbenannt in École Supérieure d'Arts Graphiques, die heute unter dem Namen ESAG Pennighen firmiert.

1.2. Das traditionalistische Kunstideal der Nachkriegszeit

Giséle Celan-Lestrangé nahm ihr Kunststudium unmittelbar nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs auf. Zu dieser Zeit herrschte in Frankreich – bedingt durch die Erfahrung der Okkupation durch die Nationalsozialisten in den Jahren 1940 bis 1944 ein stark national geprägtes Klima vor. Das machte sich auch im Bereich Kunst, deren Situation Harriet Weber-Schäfer in ihrer Dissertation ›Die Kontroverse um Abstraktion und Figuration in der französischen Malerei nach dem zweiten Weltkrieg‹ (1997/2001) geschildert hat, bemerkbar. Hier strebte man »in den Jahren unmittelbar nach der Okkupation verstärkt nach einer Moderne [...], deren Leistungen direkt mit der Kunsttradition Frankreichs in Verbindung gebracht werden können.«⁴⁹ Dies begünstigte, so führt Weber-Schäfer weiter aus, eine Einstellung, die gegen die abstrakte Kunst gerichtet war: »Mit

⁴⁶ Weisberg (1999), 16.

⁴⁷ Weisberg (1999), 16.

⁴⁸ Fehrer (1989), 4.

⁴⁹ Weber-Schäfer (1997/2001), 46.

der französischen Malereitradition verbindet man die Figuration, die man gegen die als unfranzösisch empfundene Abstraktion abzugrenzen versucht.«⁵⁰ Die Abstraktion hingegen »gilt als vergangene Kunstform, die sich in der französischen Kunstszene nie ausschlaggebend etablieren konnte.«⁵¹ Im damaligen Ausstellungs- und Publikationswesen Frankreichs wird die abstrakte Kunst lapidar behandelt: »Inhaltlich gemeinsam ist den Büchern, die in den ersten Jahren nach der Befreiung erscheinen, die mangelnde oder fehlende Berücksichtigung der Abstraktion und die Überlegenheits-Propagierung der französischen Kunst über die des Auslands.«⁵² Von einem »Kunst-Patriotismus« in der zweiten Hälfte der vierziger Jahre spricht Laure Buzon-Vallet, der den »leicht polemische[n] Ton, der von den Schriftstellern wie von den Künstlern angeschlagen wird« als Hinweis auf die »Schwierigkeit für die neue ›abstrakte‹ Generation [...], sich als Erbe einer nationalen Tradition durchzusetzen«⁵³ deutet.

Die Autoritäten in der französischen Kunstszene der vierziger Jahre des 20. Jahrhunderts waren Pablo Picasso, Henri Matisse, Pierre Bonnard, Georges Braque und Georges Rouault – sie galten als »directeurs de conscience«⁵⁴. Als »témoins de la reprise de la conscience française«⁵⁵ werden die ›Jeunes Peintres de la Tradition Française‹ gehandelt, die sich bereits 1943-44 mit Picasso, dem »Symbol der intellektuellen und künstlerischen Résistance«⁵⁶, zum ›Salon de la Libération‹ zusammengeschlossen hatten. Zu dieser Gruppe können jene Künstler gezählt werden, die bereits 1941 an der von André Lejard und Jean Bazaine vorbereiteten Ausstellung ›Vingt Jeunes Peintres de la Tradition Française‹ in der Pariser Galerie Braun teilgenommen hatten: Jean Bazaine, André Beaudin, Paul Berçot, Jean Bertholle, Francisco Borès, Lucien Coutaud, François Desnoyer, Maurice Esteve, Léon Gischia, Charles Lapique, Jean Lasne, Lucien Lautrec, Jean Le Moal, Alfred Manessier, André Marchand, Edouard Pignon, Suzanne Roger, Gustave Singier, Pierre Tal Coat und Charles Walch. Einige davon – Bazaine, Borès, Esteve, Gischia, Lapique, Le Moal, Manessier, Pignon und Signier – waren ebenfalls auf der 1943 in der Galerie de France veranstalteten Ausstellung ›Douze peintres d'aujourd'hui‹ vertreten, die

⁵⁰ Weber-Schäfer (1997/2001), 46.

⁵¹ Weber-Schäfer (1997/2001), 47.

⁵² Weber-Schäfer (1997/2001), 43. Zahlreiche Belege finden sich auch im folgenden Kapitel.

⁵³ Buzon-Vallet (1981), 244.

⁵⁴ Diehl (1945), Kapitel II.

⁵⁵ Dorival (1946), 298.

⁵⁶ Weber-Schäfer (1997/2001), 37.

zudem Werke von Gabriel Robin, Jean Fougeron und Jacques Villon präsentierte. Die genannten Künstler gründeten im Oktober 1943 den ›Salon de Mai‹, ihm gehörte auch Gaston Diehl an. Das Motto der Ausstellung von 1941 war aus taktischen Gründen gewählt: »Der Begriff der ›französischen Tradition‹ im Titel führte dazu, daß die Ausstellung von der offiziellen Zensur geschützt war«, obwohl »die Grellheit der Farben und der abstrakte Charakter einiger Werke genügt hätten, sie durch die kollaborationistische Presse als ›entartet‹ und als ›jüdisch-marxistisch‹ einzustufen«. ⁵⁷ Auch manifestiert sich hier das »Bedürfnis, trotz deutscher Besatzung, eine französische Identität zu demonstrieren«. ⁵⁸

In der Nachkriegszeit sind es eben jene ›Jeunes Peintres de la Tradition Française‹, die das damals propagierte Ideal künstlerischer Darstellung, eine Synthese zwischen Kubismus und Fauvismus, verwirklichen. Sie gelten deshalb als Repräsentanten der jungen zeitgenössischen Kunst Frankreichs, in ihrer Malerei sah man, wie Weber-Schäfer betont, »die Kontinuität der französischen Kunst verkörpert«. ⁵⁹ So äußert sich der Maler Jean Bazaine in seiner Schrift ›Notes sur la peinture d'aujourd'hui‹ (Paris 1948) kritisch, beinahe polemisch über die abstrakten Tendenzen seiner Zeit. Im Kapitel ›Der Kubismus und wir‹ befestigt er die Vorbildfunktion dieser Stilepoche, die er auch für seine Kunst annimmt. Seine Diskreditierung der zeitgenössischen abstrakten Kunst muss angesichts seiner Bilder, die »im Grenzbereich zwischen Abstraktion und Figuration« angesiedelt sind, dennoch verwundern. ⁶⁰ Dass Gisèle de Lestrangé dieses bekannte Traktat von Jean Bazaine zeitnah rezipiert hat, ist mit großer Wahrscheinlichkeit anzunehmen. Doch spätestens Ende der fünfziger Jahre, im Zusammenhang mit der Vorbereitung der deutschen Übersetzung (1959) durch ihren Ehemann, müsste sie Kenntnis von seinen Theorien genommen haben. (Zu diesem Zeitpunkt könnte sie den Auffassungen Bazaines, wie ihre Arbeiten Mitte der fünfziger Jahre vermuten lassen, in zwei Punkten zugestimmt haben: Dieser war der Ansicht, dass in der Kunst eine »andere, zweite Wirklichkeit«, verstanden als »transzendente Wirklichkeit«, anzustreben sei, und hatte der (allerdings im Sinne seiner Vorstellung vom Kubismus abgeleiteten) abstrakten Kunst eine »tiefere Fühlung mit dem Universellen« zugeschrieben. ⁶¹)

⁵⁷ Wilson (2002), 104.

⁵⁸ Weber-Schäfer (1997/2001), 38.

⁵⁹ Weber-Schäfer (1997/2001), 47.

⁶⁰ Weber-Schäfer (1997/2001), 230. Zu seiner künstlerischen Position vgl. auch 183-95.

⁶¹ Bazaine (1959), 15, vgl. auch 41.

Infolge der seit 1945 schwelenden Kontroverse zwischen den Vertretern der Abstraktion einerseits und Vertretern der Figuration andererseits (vgl. II 2.1) spalteten sich die ›Jeunes Peintres de la Tradition française‹ schließlich »brutal in zwei Gruppen«⁶², wie Bernard Dorival konstatiert. Obwohl bereits 1946 der ›Salon des Realités Nouvelles‹ gegründet wurde, in dem sich die abstrakt arbeitenden Künstler zusammenschlossen, setzte sich die Abstraktion erst Ende des Jahrzehnts als anerkannte Form des Kunstschaffens durch. Bevor sie jedoch als »libératrice«⁶³ begrüßt wurde, dominierte vorerst weiterhin die Figuration. Das Interesse von Gisèle Celan-Lestrange ist während ihres Studiums an der Académie Julian offensichtlich weniger auf die zeitgenössische Kunst gerichtet, sondern vielmehr auf Künstler, deren Bedeutung in der kunstgeschichtlichen Tradition anerkannt ist. Dies lässt sich auch an den im Nachlass erhaltenen Kunstbänden feststellen, die, wie der mitsamt dem Datum eingetragene Geburtsname der Künstlerin belegt, in diesem Zeitraum angeschafft wurden. Mit Erwerbsdatierungen zwischen 1945 und 1949 versehen sind etwa Publikationen über Edgar Degas, Henri Toulouse-Lautrec, Vincent van Gogh, Auguste Rodin, Rembrandt und Francisco de Goya.⁶⁴ Die einzigen Monographien zeitgenössischer Künstler – Jean Cassou über Pablo Picasso mit der Eintragung »Gisèle de Lestrange / Mai 1948« und Stanislas Fumet über Georges Braque (Paris o.J.) mit dem Erwerbsdatum »G. de Lestrange 3.49« – stehen in Einklang mit dem vorherrschenden, in der französischen Tradition verankerten Kunstideal.

Eine vorwiegend traditionelle Kunstauffassung wurde ebenfalls an der Académie Julian vertreten. So bestand ein Hauptinhalt des Studiums auch in den vierziger Jahren in der Vermittlung solider Grundlagen einer figurativen Kunst durch das Malen und Zeichnen nach dem Modell. Diese seit der Gründung des

⁶² Dorival (1957/59), 108. Vgl. Weber-Schäfer (1997/2001), 39.

⁶³ Vrinat (1953), 202.

⁶⁴ In ihrer Bibliothek befanden sich folgende Publikationen: Francis Jourdan, Toulouse-Lautrec, Paris o.J. (»Gisèle de Lestrange / Mai 1945«) – Louis Pierard, Vincent van Gogh, Paris o.J. (»G. de Lestrange / 1946«) – John Rewald: Edgar Degas. Paris o.J. [»G. de Lestrange 1946«] – Paul Fierens: Memlinc, Paris o.J. [»G. de Lestrange 1946«] – Georges Pillement, Goya, Paris 1938 (»Gisèle de Lestrange 1946«) – Jaques Lassaigne: Daumier, Paris 1946. [»G. de Lestrange 1947«] – Donatello. Introduction de François Gebelin. [»G. de Lestrange mai 1948«] – Van Gogh. London / Paris 1947. [»G. de Lestrange Noël 48«] – Edward Alden Jewell: Georges Rouault. Introduction par Georges Rouault. Paris 1947. [»G. de Lestrange 19.3.48«] – George Besson: Matisse, Paris o.J. [»G. de Lestrange / mai 1948«] – Paul Fierens, Rembrandt, Paris o.J. (»Gisèle de Lestrange / 1948«) – Judith Claudel, Rodin, Paris 1948 (»G. de Lestrange : Août 1948«) – Jean Cassou, Picasso, Paris o.J. (»G. de Lestrange / mai 1948«), Stanislas Fumet: Braque, Paris o.J. [»G. de Lestrange 3.49«].

Kunstinstituts bestehende Unterrichtspraxis, in der »the need to draw correctly, to be able to pose models to the best advantage, and to paint realistic likenesses«⁶⁵ von zentraler Bedeutung sind, hatte der Académie Julian bereits im 19. Jahrhundert die »reputation for excellence in academic figure studies«⁶⁶ verschafft und wird an der heutigen ESAG Penninghen aufrechterhalten.⁶⁷

1.3. Expressive Figurendarstellungen aus der Studienzeit

Von Herbst 1945 bis zum Sommer 1949 belegte Gisèle de Lestrangé Kurse in den Bereichen Zeichnung und Malerei an der Académie Julian. Bereits zwei ihrer Tanten, Schwestern des 1943 verstorbenen Comte Edmond de Lestrangé, hatten dort studiert. Im Rahmen ihres Studiums wurde sie offenbar, wie einige Platten und Probedrucke (vgl. II 1.4) belegen, auch in der Technik der Radierung unterwiesen. Weder im Archiv der ehemaligen Académie Julian noch im Nachlass der Künstlerin sind Dokumente, wie etwa Immatrikulationsnachweise oder Zeugnisse, Aufzeichnungen aus Lehrveranstaltungen, Skizzenbücher oder Prüfungsarbeiten erhalten. Über den Ablauf und Aufbau des Studiums von Gisèle de Lestrangé an der Académie Julian ist somit nichts Näheres bekannt. Nach Kriegsende befand sich das Kunstinstitut, seit 1946 unter neuer Leitung, in einer Phase der Reorganisation. Dem Lehrbetrieb musste damals wieder neues Leben eingehaucht werden: »La guerre de 1940 sembla devoir donner un coup fatal à l'Académie, désormais gérée par deux femmes malades ... Mais en 1946, cédée à M. Rousseau et à Mlle. Jubert, elle reprit son activité.«⁶⁸ In ihrer Broschüre zum 100. Jubiläum der Académie Julian, das mit deren Umstrukturierung im Jahr 1968 zusammenfällt, berichtet die französische Kunsthistorikerin Martine Hérold von der erfolgreichen »Wiedererneuerung« des Kunstinstituts, die insbesondere mit Unterstützung amerikanischer Schüler vorangetrieben werden konnte.⁶⁹ Das Unterrichtsangebot während der Nachkriegszeit

⁶⁵ Weisberg (1999), 19.

⁶⁶ Fehrer (1999), 3.

⁶⁷ Fehrer (1999), 5f.

⁶⁸ Hérold (1968), 8.

⁶⁹ Hérold (1968), 8: »Sa réputation à l'étranger lui valut d'être accréditée par le gouvernement de U.S.A. comme école pour ses anciens combattants; c'est ainsi que pendant quelques temps ces jeunes Américains retrouvèrent les lieux où tant de leurs aînes avaient travaillé (une association des anciens élèves de Julian fonctionnait naguère à New York). Naturellement l'atelier n'était pas uniquement réservé à ces jeunes gens qui, leur temps d'études (correspondant à leur temps de guerre) terminé, devaient, pour la plupart, quitter la France. Mais cet apport massif d'élèves devait favoriser le renouveau de l'Académie.«

wird von ihr folgendermaßen rekonstruiert: »Plusieurs professeurs corrigeaient quotidiennement: Roger Bezombes, Chapelain-Midy, Pierre Jérôme, Jules Le-feuvre, André Planson, Claude Roederer et Claude Schurr.«⁷⁰ Neben wöchentlich stattfindenden Unterweisungen in der Freskenmalerei durch Nicolas Untersteller und Ducos de la Haille erwähnt Hérold außerdem einen »cours de gravure par Cami« (ebd.) sowie das von Joseph Rivière geleitete »atelier de sculpture« (ebd.). Als Lehrer Gisèle de Lestranges kommen Roger Bezombes (1913-1994), Roger Chapelain-Midy (1904-1992), Pierre Jérôme (geb. 1905), und André Planson (1898-1981) in Frage. Alle orientierten sich in ihrer Arbeit am Gegenständlichen oder waren dem Kubismus verpflichtet. Auch der Graphiker und Bildhauer Robert Cami (1900-1975) – die Künstlerin hat im Übrigen einige Werke von ihm besessen – arbeitete figürlich.

Das Malen nach dem Modell war offensichtlich nach wie vor ein wichtiger Bestandteil der Lehre und Ausbildung (vgl. II 1.2); das belegen auch einige frühe Arbeiten von Gisèle de Lestrange. Sie sind zwar nicht im Original erhalten, jedoch existieren von ihnen kleine Schwarz-Weiß-Aufnahmen mit Beschriftungen auf der Rückseite. Auf einer der Fotografien, die vermutlich eine Kohlezeichnung zeigt, ist notiert: »model Académie Jullian / 1950?«. Zu sehen ist das Brustporträt einer jungen unbedeckten Frau mit einer Halskette und nach einer Seite gekämmtem dunklem Haar. Dasselbe Motiv ist auf einer kleinen Radierung von 1949 gestaltet, wobei anzunehmen ist, dass diese, wie es meist üblich ist, wohl später entstanden ist. Die Datierung dieser sowie drei weiterer, ebenfalls auf der Rückseite mit der Jahreszahl 1950 bezeichneten Aufnahmen von zwei Kohlezeichnungen und einem Ölgemälde erscheint deshalb unsicher. Eventuell ist sie auf denselben Erinnerungsfehler zurückzuführen, der sich auch in frühen Kurzbiographien bemerkbar macht: Dort hat die Künstlerin das Ende ihres Studiums an der Académie Julian mit 1950 anstatt mit 1949 angegeben, ebenso findet sich die falsche Schreibweise des Kunstinstituts mit Doppelkonsonant in der Mitte wieder. Wahrscheinlich sind alle fünf Arbeiten noch in der Studienzeit entstanden; doch müsste auch die Möglichkeit in Betracht gezogen werden, dass Gisèle de Lestrange eventuell auch nach Beendigung ihrer Studien die Ateliers in der Académie Julian noch einige Zeit weiter für ihre Arbeit genutzt haben könnte. Als Arbeitsraum stand der jungen Künstlerin damals

S010

S005

⁷⁰ Hérold (1968), 8.

ansonsten nur ihr Zimmer in dem gemeinsam mit ihrer Mutter Odette de Les-
trange und ihren drei Schwestern bewohnten Appartement in der Avenue de
Wagram 151, gelegen im siebten Pariser Arrondissement, zur Verfügung.

- S007 Eine der Zeichnungen zeigt das Bildnis eines jungen Mädchens mit dunklem,
hochgestecktem Haar und kurz geschnittenen Stirnfransen, das, im Dreiviertel-
profil dargestellt, dem Betrachter mit leicht geneigtem Kopf entgegenblickt. Das
betreffende Photo ist auf der Rückseite mit »Jullian 1950« bezeichnet, weshalb
man annehmen könnte, dass die Zeichnung während einer Modellsitzung ent-
standen ist. Die Darstellung erinnert durch die kräftigen, konstruktiven Striche
an Porträts des kurz zuvor, 1948, zu Ehren gelangten Malers und Graphikers
Bernard Buffet und, eventuell durch ihn vermittelt, an die Amadeo Modiglianis.
Eine Inspiration durch den Porträtstil des italienischen Malers und Bildhauers
Modigliani, den dieser nach 1910 entwickelte und der gekennzeichnet ist durch
eine Überlängung der Formen, lässt noch deutlicher ein wohl ebenfalls mit Koh-
le gefertigtes Brustbildnis vermuten, das, laut Beschriftung auf der Rückseite
S011 der Fotografie, eine »Fille, qui travaillait / à Jullian 1950?« zeigt. Die in Frontal-
ansicht dargestellte Frau blickt den Betrachter mit dunklen Augen traurig an; der
spitz zulaufende helle Kragen ihrer Bluse betont den langen, zierlichen Hals
und das schmale Gesicht der Frau. Die kantige Flächigkeit verleiht der Porträt-
ansicht etwas Marionettenhaftes, wie es auch bei Modigliani oder den Expres-
sionisten – in beiden Fällen als Stilisierung von der afrikanischen Plastik abge-
leitet – zu finden ist. Durch die Gestaltung des Lichteinfalls, betont werden die
Stirn, die Wangen und die rechte Seite des Halses, entstehen starke Kontraste.
S008 Ein wenig maskenhaft wirkt auch das Gesicht der jungen Frau auf einem weite-
ren Porträt, bei der es sich laut Beschriftung auf der Fotografie um »Solange«,
die jüngere Schwester der Künstlerin handelt. Die flächige, nach unten hin als
Halbkreis gestaltete helle Stirn kontrastiert stark mit dem dunklen, kurzen Haar;
der kleine Mund mit zusammengepressten Lippen, die spitz zulaufende schma-
le Nase und die dünnen spitzgiebeligen Brauen über dem ein wenig zugekniffe-
nen Augenpaar verleihen der jungen Frau ein ernstes, energisches und stren-
ges Aussehen. Vermutlich handelt es sich auch hier um eine Kohlezeichnung,
die Technik ist auf der Grundlage der vorliegenden Reproduktion nicht eindeutig
WK11 zu beurteilen. Jedoch gibt eine weitere Fotografie aus dem Nachlass zumindest
eine ungefähre Vorstellung vom tatsächlichen Format dieser Arbeit: Sie zeigt

die junge Künstlerin mit zwei ihrer Schwestern in einem Raum der Familienwohnung in der Avenue de Wagram; an der Wand rechts sind einige Arbeiten, darunter auch das Porträt von Solange, zu Demonstrationszwecken aufgehängt. Bei einem weiteren Bildnis handelt es sich ganz offensichtlich um ein Ölgemälde, das rechts unten unverkennbar mit »Lestrange« signiert ist. Hier wird das Gesicht einer unbekanntenen, vermutlich männlichen Person grob entworfen. Es wirkt deformiert, die übergroßen Augen sind in der Höhe stark versetzt platziert, der Mund ist schräg und ungleich geformt. Der Hintergrund wurde nicht näher spezifiziert, sondern offenbar als malerisch belebte Farbfläche gestaltet. Ein deutlich expressionistischer Darstellungswille kommt hier zum Ausdruck.

S009

1.4. Stilleben und Porträt in ersten Radierungen

In den Arbeiten aus der Studienzeit, so viel wurde bereits ersichtlich, dominiert das Figürliche, Gegenständliche. Dies belegen auch einige kleinformatige Radierungen von Gisèle de Lestrange aus den Jahren 1948/49, die möglicherweise aus einer Unterweisung im Bereich der Radierung durch Robert Cami an der Académie Julian hervorgegangen sind. Um den Zeitpunkt ihrer ersten Beschäftigung mit der Technik hatte sich die Kunststudentin offenbar auch theoretisch mit der Druckgraphik und ihrer Geschichte auseinandergesetzt: So hat Gisèle de Lestrange in ihr Exemplar der Monographie ›La gravure française‹ von Emile Dacier (Montrouge 1944) das Erwerbsdatum »décembre 1947« eingetragen. Mithilfe weniger Umrisslinien wurde das ›Stilleben‹, bezeichnet mit »Lestrange 48«, aus dem Besitz der Harvard Art Museums, entworfen. Es zeigt eine kugelförmige Karaffe mit engem Hals, die zu einem Drittel gefüllt ist, ein kleines eckiges Trinkglas mit Henkel sowie, links, zwei weitere schalenartige Gefäße auf einer Draperie. Das Arrangement wird präsentiert in einem perspektivisch konstruierten, leeren Raum und erweckt den Eindruck als würde es schweben. In der Ökonomie und Linearität ihrer Ausführung erinnert die Arbeit an Werke von Pablo Picasso und Henri Matisse. Ursprünglich gehörte das Blatt dem befreundeten österreichischen Ehepaar Nani und Klaus Demus; es ist anzunehmen, dass die junge Künstlerin ihnen die kleine Radierung Anfang der fünfziger Jahre geschenkt hat. Der Kunsthistoriker und Lyriker Klaus Demus, den Paul Celan 1948 in Wien kurz vor seiner Übersiedlung nach Paris kennengelernt hatte, und seine Frau gehörten über lange Zeit zu den engsten Vertrauten des Dichters.

S001

Im Nachlass sind noch fünf weitere kleinformatige Radierungen erhalten, auf denen expressive Porträtdarstellungen zu sehen sind. Die Blätter sind signiert, weisen jedoch Falze und Knicke auf, da sie der Künstlerin, die sich wohl später von diesen ersten Versuchen auf dem Gebiet der Druckgraphik distanziert haben mag, als Einschlagpapier für die zugehörigen Platten dienen mussten. In diesen Arbeiten hatte Gisèle de Lestrangé die Anwendung verschiedener technischer Verfahren (Aquatinta, Ätzung, Kaltnadel, Aussprengtechnik) und den Umgang mit den unterschiedlichen Gravur-Werkzeugen erprobt. Die Diversität der Flächenstrukturen kann als Hinweis darauf gesehen werden, dass hier ganz bewusst und wirkungsorientiert mit den Möglichkeiten graphischer Gestaltung durch das Variieren von Schraffuren und Punktmustern experimentiert wurde.

S002 Die früheste Arbeit liegt möglicherweise in einem auf »janvier 1948« datierten Blatt vor, das die Künstlerin mit der Bezeichnung »Epreuve d'artiste« versehen hat. Sie zeigt das Brustbild eines Knaben mit kurzem, dunklem, wirt über den nach unten geneigten Kopf fallendem Haar im Dreiviertelprofil von links; seine Augenlider sind gesenkt oder geschlossen. Die Komposition ist von Diagonalschraffuren bestimmt, die auch auf der Hintergrundsfläche und in einem karierten Kleidungsstück des Jungen wieder aufgenommen werden. Sein blasses, zartes Gesicht wird eingefasst von einem schwarzen Kragen, um den Hals hat er einen Schal oder ein Tuch gebunden. Die Kopfhaltung und der Gesichtsausdruck lassen den Dargestellten ernst, verschlossen und fast unnahbar wirken.

S003 Auf einer Radierung von 1949 wird ein junger Mann ebenfalls in Dreiviertelansicht von links gezeigt, die sich hier jedoch einer Profilansicht annähert. Der kantige Kopf, die spitzgiebeligen Augenbrauen, die mageren Wangen, die lange Nase und die schmalen, etwas verkniffenen Lippen verleihen ihm eine asketische Strenge. Sein Blick, nach links aus dem Bild heraus gerichtet, lässt den jungen Mann abweisend erscheinen. In ihrer Helligkeit bilden das Gesicht, der Hals und der Rumpfansatz einen starken Kontrast zur dunklen, vorwiegend vertikal und horizontal schraffierten Fläche des Hintergrunds aus, die erkennbar in vier rechteckige Einzelflächen untergliedert ist. Die scharfe Linienführung und die Intensität des Tonwerts erwecken den Eindruck von Härte und Strenge.

S004 Das Bildnis einer vermutlich männlichen Person, die ein quer über den Kopf gebundenes punktgemustertes Tuch trägt, ist auf einer weiteren Radierung von 1949 zu sehen. Aufgrund der deformierenden Darstellungweise wirkt es deut-

lich verfremdet: Der im Verhältnis zum Brustansatz übergroße Kopf scheint in die Länge gezogen und füllt, vom oberen Bildrand beschnitten, nahezu das gesamte Blatt aus. Das Gesicht mit den schräg stehenden Augen, der überlangen schmalen Nase und dem großen, etwas verächtlich verzogenen Mund wird in einer Frontalansicht gezeigt, die den Eindruck von Aggressivität zu vermitteln vermag. Der Dargestellte hat seinen durchdringenden, bedrohlich wirkenden Blick geradeaus gerichtet, er nimmt den Betrachter direkt und unverhohlen, in einer beinahe einschüchternden Weise ins Visier. Die Maskenhaftigkeit des Gesichtsausdrucks erfährt durch den starken Kontrast des nur schwach an den eingefallenen Wangenknochen schattierten Gesichts vor dem tiefschwarzen, durch Schraffuren gestalteten Hintergrund eine zusätzliche Betonung.

Eine exotische Ausstrahlung geht von der jungen Frau mit dem kantigen Gesicht, den hohen Wangenknochen und in tiefen Höhlen liegenden schwarzen Augen auf einer anderen Radierung von 1949 aus; ihr dunkles Haar ist bis auf die Stirnfransen unter einem locker über Kopf und Schultern geworfenen karierten Tuch verborgen. Ihrem Aussehen nach zu urteilen, könnte sie den Volksgruppen der Sinti und Roma zugehörig sein. Den in Dreiviertelansicht von links gezeigten Kopf leicht geneigt, schaut sie nach rechts aus dem Bild heraus.

S006

Das Porträt einer jungen, unbedeckten Frau in Frontalansicht mit einem eng anliegenden Halsband ist ebenfalls auf das Jahr 1949 datiert. Sie trägt ihr langes, dunkles Haar über die linke Schulter nach hinten gekämmt; die großen, dunklen Augen dominieren das magere, deformierte Gesicht. Ihren ernsten und reservierten, ein wenig schwermütigen Blick hat sie nach rechts auf ein außerhalb des Bildes liegendes Ziel gerichtet. Die Radierung zeigt, leicht abgewandelt, dasselbe Motiv wie eine nach dem Modell gefertigte Kohlezeichnung.

S005

Die frühen Radierungen Gisèle de Lestrangs lassen deutlich fauvistische bzw. expressionistische Einflüsse erkennen. In Sujet und Stil erinnern sie jedoch vor allem auch an Arbeiten von Pablo Picasso, der damals innerhalb der Kunstszene Frankreichs als unangefochtene Autorität galt (vgl. II 1.2). Diese Nähe wird insbesondere ersichtlich im Hinblick auf dessen Figurendarstellungen der Blauen und Rosa Periode, die größtenteils im Zirkus- und Artistenmilieu angesiedelt und von einer ernsten und melancholischen Stimmung geprägt sind.

S010

Das Thema Zirkus wird in einer noch während oder kurz nach Abschluss des Studiums entstandenen, links unterhalb des Drucks mit »1950« bezeichneten

Radierung Gisèle de Lestranges behandelt: Das Blatt zeigt zwei hintereinander platzierte Zirkuswagen mit abgerundeten Dächern, am linken Blattrand ist ein weiterer Wagen zu erahnen. Im Hintergrund rechts ist, ausschnitthaft und als Umriss gegeben, ein Baum zu erkennen. Im Vordergrund verläuft links der Mitte eine dunkle Vertikale durch das Bild, bei der es sich vermutlich um eine Haltevorrichtung für das Zelt handelt; ein Anschlag scheint daran befestigt zu sein. Vermutlich aus demselben Zeitraum stammt eine undatierte und unbezeichnete Radierung⁷¹, die einen Mann zeigt, der in einer Häuserflucht an der Wand lehnt. Er trägt einen dunklen und gemusterten Overall, der durchaus an eine Zirkuskostümierung denken lässt. Während er sich mit der linken Hand an der Hausmauer aufstützt, hält er in der rechten Hand einen länglichen Gegenstand, der als ein Blasinstrument, etwa als eine Querflöte, identifiziert werden könnte.

1.5. Geistiges Umfeld des Existenzialismus und Lektüren

Möglicherweise stehen diese Einzeldarstellungen von Menschen mit ernstem und melancholischem Blick, die Gisèle de Lestrange in den Studienjahren entwarf, auch in einem Zusammenhang mit dem Interesse der jungen Künstlerin für den Existenzialismus. Auf eine intensive Beschäftigung mit der damals hoch im Kurs stehenden Existenzphilosophie lässt auch ihre Bibliothek schließen: In besonderem Maß hat sie sich mit den Publikationen von Jean-Paul Sartre, der als Begründer des Existenzialismus in Frankreich gilt, auseinandergesetzt. Wie die in den Büchern vermerkten Anschaffungsdaten – zumeist 1951 oder (Sommer) 1952 – und die Eintragung des Geburtsnamens der Künstlerin »d[e] L[estranger]« zeigen, den sie bis zu ihrer Verheiratung mit Paul Celan im Dezember 1952 trug, hat sie die meisten Publikationen während oder kurz nach ihrer Studienzeit erworben. Einige im Nachlass erhaltenen Schriften Jean-Paul Sartres enthalten keine Eintragung des Erwerbsdatums und könnten im Zuge der Eheschließung mit Paul Celan oder auch, wie beispielsweise die Abhandlungen ›L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'Imagination‹ (Paris 1956) und ›L'Imagination‹ (Paris 1956), erst in späteren Jahren in ihren Besitz gelangt sein. In der Bibliothek der Celans vorhanden waren außerdem die Filmdrehbücher ›Les jeux sont faits‹ (Paris 1947) und ›L'engrenage‹ (Paris 1948),

⁷¹ Es ist jedoch nicht gänzlich auszuschließen, dass es sich hierbei um den in einem Brief vom 3. April 1954 an Paul Celan erwähnten »Harlekin mit Flöte« handelt.

die Dramen ›Les mains sales‹ (Paris 1948) und ›Le diable et le bon dieu. Trois actes et onze tableaux‹ (Paris 1951) und die Erzählung ›Le mur‹ (Paris 1939). Wenngleich ihre Rezeption der Schriften Jean-Paul Sartres durch Paul Celan, mit dem die Künstlerin seit November 1951 befreundet war, einen weiteren Impuls erhalten haben mag, reicht ihre Auseinandersetzung mit den Theorien des Philosophen bis in die Studienzeit an der Académie Julian zurück. Angesichts seines mit 1949 angegebenen Erwerbsdatums scheint Sartres philosophischer Essay ›L'existentialisme est un humanisme‹, erschienen 1946, das erste Werk gewesen zu sein, mit dem sich Gisèle de Lestrangle beschäftigt hat. Er enthält die wesentlichen Gedanken von Sartres philosophischem Hauptwerk ›L'être et le néant‹ (1943), die so einem breiteren Publikum zugänglich und verständlich gemacht werden sollten. Die Fokussierung auf die geistig-existenzielle und gesellschaftlich-soziale Situation des Menschen prägte während der Nachkriegszeit den philosophischen und kulturellen Diskurs in Frankreich. Die Auseinandersetzung der damals anfangszwanzigjährigen Künstlerin mit den Schriften Jean-Paul Sartres, dem Hauptvertreter eines atheistischen Existenzialismus, steht zweifellos im Zusammenhang mit dem Prozess der Selbstfindung und Persönlichkeitsentwicklung, der nicht zuletzt durch eine Ablösung von den erzieherischen Einflüssen des konservativen Elternhauses und der katholischen Internatsschulen gekennzeichnet war. Gleichwohl besaß Gisèle de Lestrangle auch die Schrift ›Esquisse pour une histoire de ›L'existentialisme‹‹ (Paris 1949) von Jean Wahl, der eine christliche Richtung des Existenzialismus vertritt. In den frühen Druckgraphiken, Handzeichnungen und Gemälden von Gisèle de Lestrangle korrespondieren die Präsenz und Dominanz des Menschen als Einzelwesen mit der Perspektive und Argumentation der zeitgenössischen existenzialistischen Philosophie. Insbesondere in den ersten Radierungen der jungen Künstlerin – die jeweils nur einen einzigen, ernst, abweisend oder melancholisch gestimmten Menschen zeigen – scheinen die Aspekte des »In-sich-sein« und »Für-sich-sein«, mithilfe derer Jean-Paul Sartre die menschliche Existenz charakterisiert, aufzunehmen und zu veranschaulichen.

2. Einflüsse: Kunstszene Paris, frühe Arbeiten (1950-53)

In den ersten Jahren nach dem Studium widmete sich Gisèle Celan-Lestrange, wie sie nach ihrer Heirat mit Paul Celan im Dezember 1952 heißen wird, ihrer Ausbildung an der Académie Julian entsprechend dem Zeichnen und vor allem auch der Ölmalerei. Letztere wird in ihren Briefen an den Dichter noch bis Ende März 1954 erwähnt. Allerdings hatte die Künstlerin seit 1950 eine Anstellung als Bürovertretung am Musée des Arts et Traditions Populaires an der Place Trocadero, und so wird die Zeit, die für die künstlerische Tätigkeit blieb, durchaus begrenzt gewesen sein. Keine der Malereien dieser Jahre ist erhalten; jedoch finden sich im Nachlass insgesamt zwölf Fotografien im Miniaturformat, die Arbeiten aus dem Zeitraum von 1950 bis 1953 dokumentieren. Die Datierungen gehen hervor aus handschriftlichen, vermutlich von der Künstlerin stammenden Vermerken mit blauer Tinte auf der Rückseite der Fotografien. So sollen, was teilweise fraglich erscheint (vgl. II 1.1), auf fünf der Fotografien Bilder von 1950 zu sehen sein; weitere Fotografien zeigen jeweils zwei Bilder aus den Jahren 1951 und 1953, sowie drei aus dem Jahr 1952. Mitunter geben die rückseitigen Notate auch einen näheren Hinweis auf das Sujet der jeweiligen Arbeit. Da es sich bei den vorliegenden Fotografien um Schwarz-Weiß-Aufnahmen handelt, muss auf eine Beurteilung der Farbgestaltung dieser Bilder verzichtet werden. Hier sollen die Arbeiten in Hinblick auf die Stilentwicklung der Künstlerin analysiert werden – vor dem Hintergrund der Erscheinungen und Tendenzen in der Pariser Kunstszene Anfang der fünfziger Jahre, mit denen die junge Künstlerin konfrontiert war und von denen wesentliche Einflüsse auf ihre eigene Arbeit und künstlerische Selbstfindung ausgingen. Entscheidend in dieser Zeit war, dass sich innerhalb der theoretischen Diskussionen, die von 1945 bis 1959 zwischen Anhängern der Figuration und der Abstraktion geführt wurden, schließlich die letztere als dominante Kunstausrichtung durchsetzen konnte. Diese Entwicklungen, wie auch der zunehmend bestimmende Einfluss zweier Exponenten der Klassischen Moderne, Wassily Kandinsky und Paul Klee, finden einen Niederschlag in den Bildern Gisèle Celan-Lestranges. Der künstlerische Kontext, in dem sie arbeitet und zu positionieren ist, wird geprägt durch die Ecole de Paris der fünfziger Jahre. Nach Aufgabe der Ölmalerei im Jahr 1954 findet im Bereich der Radierung ein grundlegender stilistischer Wandel statt, aufgrund dessen ihre Arbeiten der lyrischen Abstraktion zugeordnet werden können.

2.1. Konfrontation mit der »Nouvelle querelle des images«

Während der zweiten Hälfte der vierziger Jahre sowie der fünfziger Jahre – in jenem Zeitraum also, in dem Gisèle Celan-Lestrange ihr Studium an der Académie Julian absolvierte und im ersten Jahrzehnt ihrer Arbeit als freie Künstlerin in Paris – wurden die Kunstdiskurse in Frankreich bestimmt durch den Gegensatz zwischen Abstraktion und Figuration. Für diesen Grundsatzstreit unter den Künstlern und Kunsthistorikern, der in Fachzeitschriften, Vorträgen und in Buchpublikationen geführt wurde, hatte der französische Kunstkritiker Pierre-Georges Bruguère 1951 in einem Artikel für die Zeitschrift ›Cahier du Sud‹ die Bezeichnung »Nouvelle Querelle des images« geprägt. Als junge Künstlerin auf der Suche nach einer eigenen künstlerischen Ausdrucksweise, konnte sich damals Gisèle Celan-Lestrange einer Auseinandersetzung mit dieser Problematik nicht entziehen, künstlerisches Arbeiten bedeutete Stellung zu beziehen.

In ihrer Dissertation ›Die Kontroverse um Abstraktion und Figuration in der französischen Malerei nach 1945‹ (1997/2002) hat Harriet Weber-Schäfer diesen Konflikt, seinen Verlauf und die einzelnen Streitpunkte umfassend dargestellt. Der Auseinandersetzung vorausgegangen waren in den dreißiger Jahren die Realismusdebatten im ›Maison de la Culture‹ (1936) und die Diskussionen der abstrakten Künstler, die sich in der Vereinigung ›Abstraction-Creation‹ zusammengetan und sich 1932 mit der Jahreszeitschrift ›abstraction création art non figuratif‹ ein Forum geschaffen hatten. Einig war man sich in der Überzeugung, dass Kunst eine revolutionäre, gesellschaftspolitische Wirkungskraft besitzen müsse. Weder bei den Abstrakten noch bei den Realisten herrschte jedoch eine einheitliche Auffassung von der vertretenen Gestaltungsrichtung vor. Auf beiden Seiten wurde versucht, die eigene Kunstauffassung und ihre Möglichkeiten im Gegensatz zur jeweils anderen zu konturieren. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurde die zeitweilig unterbrochene Diskussion in der Kunstszene wieder aufgenommen. Den »Unterschied zur Kontroverse zwischen Abstraktion und Figuration in den vierziger und fünfziger Jahren« sieht Weber-Schäfer darin, dass »die Fronten der beiden Parteien [...] noch nicht so verhärtet [sind], d.h. man ist sich zwar der Existenz der jeweiligen Gegenpartei bewußt, konzentriert sich aber vorwiegend auf die Neubefragung der Kunst innerhalb des eigenen Lagers.«⁷²

⁷² Weber-Schäfer (1997/2001), 53ff. Im Abschnitt »Bewertung der Kunstsituation« werden die Positionen der Realisten und der Abstrakten genauer herausgearbeitet.

Die Abstraktion hat sich in der französischen Malerei erst Ende der vierziger Jahre, um 1949, durchgesetzt: »Die abstrakte Kunst hat ihre eigenen Fachzeitschriften, Buchpublikationen und Ausstellungsorte. Jetzt erst ist eine gleichberechtigte Ausgangsbasis für den Bilderstreit um die Moderne zwischen den Anhängern der Figuration und der Abstraktion entstanden.«⁷³ Ab diesem Zeitpunkt avancierte die Abstraktion zur dominanten Tendenz innerhalb der Kunstszene. In den fünfziger Jahren schließlich wird der »Streit um die Avantgarde«⁷⁴ nicht mehr zwischen Figuration und Abstraktion ausgetragen, sondern von den Anhängern der geometrischen und lyrischen Abstraktion. In dieser »Querelle du chaud et du froid«, wie auch der Titel des Artikels von Léon Degand in der Zeitschrift ›L'Art d'aujourd'hui‹ (N° 1, Jan. 1953) lautet, setzt sich um die Mitte des Jahrzehnts die »lyrische gegen die geometrische Abstraktion als dominante abstrakte Tendenz«⁷⁵ durch. Dieses Phänomen zeigte sich, obwohl und nachdem die Etablierung der Abstraktion durch die geometrische Richtung erfolgt war. Im Werk Gisèle Celan-Lestranges vollzieht sich die Wendung von der figurativen Malerei, auf die sie sich während ihrer Studienzeit offensichtlich konzentriert hatte, in Richtung Abstraktion zu Beginn der fünfziger Jahre. Diese von Strömungen der Pariser Kunstszene beeinflusste Wende im Schaffen der jungen Künstlerin wird in den zwischen 1950 und 1953 entstandenen Arbeiten, die als Fotografien dokumentiert sind, vorbereitet. Sie bewahren zunächst eine Mittelstellung zwischen Figuration und Abstraktion, der Bezug zur äußeren Wirklichkeit, zum Gegenständlichen wird nicht sofort und radikal aufgegeben. In dieser Phase der künstlerischen Entwicklung Gisèle Celan-Lestranges ist noch kein ausgeprägter Individualstil erkennbar, die Arbeiten orientieren sich deutlich an Expressionismus respektive Fauvismus, Kubismus und Orphismus. Dieser künstlerische Ansatz ähnelt jenem, der von den in den vierziger Jahren anerkannten ›Jeunes Peintres de la tradition française‹ (vgl. II 1.2) praktiziert wurde. Von einer abstrahierten Figürlichkeit kann in Bezug auf das 1951 entstandene Porträt Odette de Lestranges, der Mutter der Künstlerin, gesprochen werden. Das betreffende Schwarz-Weiß-Photo ist auf der Rückseite beschriftet mit »1951 / d'après maman très malade 1951«. Das Gemälde setzt das Gesicht der

S012

⁷³ Weber-Schäfer (1997/2001), 53, sowie Abschnitt »Manifestationen der Durchsetzung der Abstraktion ab 1949«, 47ff. – Vgl. auch: Ragon (1957), 33ff. – Ragon (1986), 54f.

⁷⁴ Vgl. Weber-Schäfer (1997/2001), 159.

⁷⁵ Weber-Schäfer (1997/2001), 160 ff.

Porträtierten, die ihren aus der Untersicht gezeigten Kopf nach links geneigt hält, blattfüllend ins Bild. Dunkle Ränder und Schatten umgeben die Augen, die Lider sind geschlossen, die Gesichtszüge erscheinen leidend verzerrt; im Bereich des Halses ist eine Vertiefung zu erkennen, die wohl die Angegriffenheit und Ausgezehrtetheit der Dargestellten zusätzlich betonen will. Stilistisch erscheint die durch Vereinfachung und Flächigkeit gekennzeichnete Darstellung wie eine Synthese der monumentalen Frauenbildnisse und der kubistischen Porträts von Pablo Picasso. In der rundlichen Verformung insbesondere der Stirnpartie sowie in der wellenartigen Gestaltung des Kinns könnte ferner ein Reflex des damals festzustellenden »Wiederaufleben[s] des Surrealismus«⁷⁶ erkannt werden.

2.2. Post-Kubismus in den frühen Ölgemälden

Ein Stilleben, eine Landschaft, eine Stadtansicht und, teils als Interieur gestaltet, Figurendarstellungen – dies sind die Sujets der wenigen, als Schwarz-Weiß-Fotografien dokumentierten Ölgemälde Gisèle Celan-Lestranges vom Beginn der fünfziger Jahre. Unverkennbar ist der postkubistische Darstellungsstil der Arbeiten, den damals auch andere Künstler handhabten, und auch expressionistische Einflüsse sind sichtbar. In Korrespondenz zum Trend in der Pariser Kunstszene, werden die Gemälde der jungen Künstlerin zunehmend abstrakter.

Ein rechts unten signiertes Stilleben von 1951, die im Nachlass erhaltene Reproduktion trägt die Bezeichnung »Nature Morte Peinture / 1951«, erinnert an entsprechende Arbeiten von Juan Gris, Georges Braque oder auch an Werke von Jacques Villon und Pablo Picasso. Die Komposition ist aufgebaut aus dunkel konturierten Formen, die wiederum aus geometrisierenden Flächen in verschiedenen Tönen gebildet werden; diese werden hintereinander gestaffelt oder durchdringen einander mehrfach. Im Zentrum des Bildes ist eine Weinflasche mit Inhalt auf einem kleinen Tablett zu erkennen, dahinter könnte eine aufgeschlagene Zeitung, eventuell auch ein Fenster vermutet werden. Das Ambiente erinnert an ein französisches Café oder ein Restaurant. Die leicht asymmetrisch geformte Flasche changiert zwischen einem Kubus und einem Zylinder; eine perspektivische Raumkonstruktion ist nur ansatzweise zu erahnen und wird mit kompositorischen Mitteln sogleich wieder in Frage gestellt.

S013

⁷⁶ Weber-Schäfer (1997/2001), 48.

S014

Ein Gemälde, dessen Reproduktion auf der Rückseite mit »Souvenir d'un Paysage d'Espagne / 1952« bezeichnet ist, steht vermutlich in Verbindung mit einer Studienreise nach Spanien, die die Künstlerin im Jahr 1950, finanziert durch eine kleine Erbschaft, unternommen hatte. Während dieses Aufenthalts konnte Gisèle Celan-Lestrange ihre Kenntnisse der spanischen Sprache und Literatur verbessern und erweitern. Von Madrid aus unternahm sie Exkursionen, auf denen sie das Land erkundete. Das Bild zeigt eine aus meist umrandeten (Farb-) Flächen konstituierte Landschaft, in die, gestaltet als grobe lineare Elemente, einige Bäume integriert sind. In dieser Vereinfachung der Landschaftsstruktur steht das Gemälde der expressionistischen oder fauvistischen Malerei nahe. Im Vordergrund sind Wiesen oder Felder zu erkennen, im Hintergrund reihen sich kubenähnliche Häuser auf einer Anhöhe vor einer Hügelkette. Möglicherweise handelt es sich um eine Stadtbefestigung, denn eines der Gebäude, links von der Mitte, könnte mit seinen zwei Türmen und der halbrunden Öffnung als Stadttor interpretiert werden. Die Horizontlinie ist derart hoch angesetzt, dass im oberen Teil des Bildes nur wenig Himmel sichtbar wird. Nahezu parallel zum unteren Bildrand verläuft ein Weg. Die Darstellung erinnert auch entfernt an Landschaften Paul Cezannes, obwohl sie deutlich weiter abstrahiert ist und einen im Wesentlichen flächigen Charakter besitzt. Die Farbfelder sind durch den sich in der pastos aufgetragenen Farbschicht abzeichnenden Pinselduktus unterschiedlich strukturiert. Eine auffällige Musterung, die durch parallele Strichlagen oder durch Einkratzen in die noch feuchte Farbschicht auf der Bildoberfläche entstanden ist, kann links unten ausgemacht werden.

S015

In einem weiteren Ölgemälde – die Reproduktion ist mit dem Vermerk »Peinture 1952« versehen – unternimmt Gisèle Celan-Lestrange einen weiteren großen Schritt in Richtung Abstraktion. Zu sehen ist die Profilansicht einer nach links gewandten sitzenden Figur, die, vorwiegend in die rechte Bildhälfte gerückt, vom oberen wie vom unteren Blattrand angeschnitten wird. Die Darstellung ist von flächigem Charakter und wirkt, aufgrund des Verzichts auf weitere Ausdifferenzierung, schemenhaft. Dennoch meint man, den von längerem Haar umgebenen Kopf einer Frau mit annähernd kreisförmigem Gesicht identifizieren zu können. Ihre Physiognomie ist jedoch nicht weiter ausgestaltet; der übrige Körper ist etwa bis zum Unterschenkel zu sehen. Eine unproportionierte rechte Hand umfasst, annähernd im Zentrum des Bildes, ein rundliches Gebilde. Darüber ist

eine kleinere dunkle Figur gesetzt, die als eine zur Silhouette abstrahierte menschliche und ebenfalls sitzende Gestalt aufgefasst werden kann. Diese hält eine Hand, sie ist ebenfalls überdimensioniert, vor sich ausgestreckt. Das Thema eines Kindes auf dem Schoß eines anscheinend weiblichen Erwachsenen, erweckt die Assoziation an die Ikonographie von Mariendarstellungen mit Kind. Der Hintergrund besteht aus einem Gefüge von größeren, unterschiedlich getönten und strukturierten Farbflächen. Wenn sich die Künstlerin auch auf dem entgegengesetzten Weg befindet, sich von der Figuration hin zur Abstraktion bewegt, erinnert das Bild doch an Werke von Nicolas de Staël, der im Jahr 1952 wieder zur gegenständlichen Malerei zurückgekehrt war beziehungsweise versuchte, gegenständliche und abstrakte Elemente in seinen Arbeiten miteinander zu verbinden: Vereinfachte menschliche Figuren werden eingebettet zwischen Farbflächen oder schemenhafte Gestalten aus wenigen farbigen Formen konstituiert.

Ein weiteres Ölgemälde von Gisèle Celan-Lestrange wird durch den Vermerk »Atelier Lombard 1953« näher bestimmt. Wenngleich seine Farbigkeit auf der Grundlage der erhaltenen Schwarzweiß-Aufnahme nicht beurteilt werden kann, scheint sich in der Struktur des Bildes eine Inspiration durch den orphischen Kubismus von Robert und Sonia Delaunay zu manifestieren. Ähnlich wie auf deren Arbeiten sind auch hier figurative oder gegenständliche Elemente in eine Komposition aus farbigen Flächenformen eingebettet. Das Gemälde geht augenscheinlich auf eine im Atelier gestellte Szenerie mit exotischem Modell zurück. Die Darstellung zeigt eine Gestalt mit kurzgeschnittenen, dunklen Haaren in einer Seitenansicht von links. Sie ist mit einem weiten orientalisches anmutenden Gewand bekleidet und sitzt mit angewinkelten Beinen auf einem Teppich oder auf einigen Kissen. Ob es sich dabei um einen jungen Mann oder eine junge Frau handelt, ist jedoch nicht zu erkennen. Sowohl der Körper wie auch der im Profil gezeigte Kopf gewinnen nur in geringem Maß plastische Wirkung; die Figur fügt sich vollkommen in die abstrakt-geometrisierende Flächengestaltung des Hintergrunds ein, der vermutlich aus Draperien besteht. Die einzelnen Farbfelder sind von dunklen Konturen umgeben und auf diese Weise voneinander abgegrenzt. Auf der Schwarz-Weiß-Fotografie nur zu erahnen ist ein kontrastives Gegeneinandersetzen der Flächenformen in ihrer jeweils unterschiedlichen Farbigkeit und Tonabstufung.

S018

2.3. Rezeption der Klassischen Moderne – Klee

Mit dem Erstarren der Abstraktion in der Pariser Kunstszene setzte eine kunsthistorische Aufarbeitung der abstrakten Kunst ein. Beispielhaft sind in diesem Kontext zwei Ausstellungen, die 1949 in der Galerie Maeght unter dem Leittitel ›Premiers maîtres de l'art abstrait‹ stattfanden: ›Préliminaires de l'art abstrait‹ und ›L'épanouissement de l'art abstrait‹. Im selben Jahr veröffentlichte Michel Seuphor sein Buch ›L'art Abstrait, ses origines, ses premiers maîtres‹, in dem er »die Theorien der Pioniere der abstrakten Kunst«⁷⁷ darlegte. Zwei der bedeutendsten abstrakten Vertreter der Klassischen Moderne waren zuvor in Frankreich bis zum Ende der vierziger Jahre nahezu unbekannt gewesen: Paul Klee und Wassily Kandinsky. Gleichwohl hatte es Ausstellungen in Paris gegeben: Im März 1946 war eine große retrospektive Kandinsky-Ausstellung in der Galerie René Drouin zu sehen gewesen; Werke von Klee wurden 1948 im Musée d'Art Moderne gezeigt.⁷⁸ In den fünfziger Jahren jedoch wird mit der verstärkten Rezeption dieser beiden Künstler ihr »überwiegende[r] Einfluß«⁷⁹ auf die Vertreter der Art Informel, der dominanten Strömung innerhalb der zeitgenössischen Kunst, manifest. Hierin erkennt Ragon eine Gefahr: »Pourtant, le plus grand ennemi de l'art abstrait [...] [était] l'art abstrait lui-même. La formidable emprise de l'art abstrait sur les artistes, l'influence prédominante de Kandinsky et Klee, n'allaient pas sans exhumer des formules usées.«⁸⁰ Eine Umfrage unter jungen Künstlern, die im Juni 1950 in der Zeitschrift ›Art d'aujourd'hui‹ veröffentlicht wurde, scheint diesen Trend anzuzeigen: »Les réponses indiquèrent Klee et Kandinsky parmi les peintres les plus importants, avec une préférence pour Klee.«⁸¹ Außerdem sieht Ragon seine These gestützt, durch einen »déclin de l'influence de Picasso, au profit de celles de Klee et Kandinsky« (ebd.). Im Jahr 1949 gab die Pariser Galerie René Drouin, wenn auch in einer kleinen Auflage, die erste französische Übersetzung von Kandinskys bereits 1911 erschienenen, für die

⁷⁷ Weber-Schäfer (1997/2001), 48.

⁷⁸ Die Klee-Ausstellung wurde allerdings trotz des großen Erfolgs vorzeitig abgebrochen, möglicherweise, wie Michel Ragon vermutete, aus kulturpolitischen Erwägungen innerhalb einer Kunstszene, in der die Figuration vorherrschend war (vgl. Ragon, 1957, 23ff.).

⁷⁹ Ragon (1957), 34. Vgl. Schneegass (1987), 39: »Die Maler des ›Informel‹ (1945-60) bezogen sich mehr oder weniger alle auf dieselben Wurzeln der europäischen Avantgarde. Von Wassily Kandinsky wirkte auf sie vor allem das Frühwerk mit seinen freien Improvisationen, von Paul Klee die in seinen Bildern sehr sensibel nachempfundenen, die Natur erwirkenden Urkräfte«.

⁸⁰ Ragon (1986), 55.

⁸¹ Ragon (1986), 58. Obwohl Weber-Schäfer das Ergebnis der aus ihrer Sicht nicht objektiven Umfrage relativiert hat (1997/2001, 26ff), ist der Einfluss der beiden Künstler der klassischen Moderne auf die damals zeitgenössische Kunstproduktion nicht von der Hand zu weisen.

abstrakte Malerei grundlegenden Schrift heraus: ›Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier‹. Eine größere Verbreitung erfuhr sie 1951, als sie von der Edition de Beaune verlegt wurde. Zeitgemäß musste den Künstlern die Auseinandersetzung Kandinskys mit den beiden Darstellungsmodi erscheinen, die er mit der Prognose beschließt: »So tritt in der Kunst allmählich immer näher in den Vordergrund das Element des Abstrakten, welches noch gestern schüchtern und kaum sichtbar sich hinter die rein materialistischen Bestrebungen versteckte.«⁸² Auch Gisèle Celan-Lestrange teilte die Begeisterung für diese beiden Protagonisten der Moderne, Kandinsky und Klee. In der Beschreibung eines Malvorhabens, die sie im Brief an Paul Celan vom 29. Januar 1952 gibt, könnte man einen Reflex der Kunsttheorie Wassily Kandinskys – ›Über das Geistige in der Kunst‹, Kapitel VI: ›Formen- und Farbensprache‹ – vermuten: »Ich habe viel an ein Gemälde gedacht, das ich machen möchte, es wird darauf viel Weiß und auch Lila geben – Schnee und Formen voller Ruhe, etwas wie Form gewordenes Vertrauen, vielleicht werde ich morgen damit beginnen, es wird klarer werden, wird verschwinden, wird sich verändern und wird am Ende vielleicht ganz und gar nicht mehr das sein, aber ich werde es versuchen.« Zwar erwarb die Künstlerin die Schrift erst 1954, was jedoch nicht besagt, dass sie das Werk – oder zumindest die wesentlichen Thesen daraus – nicht bereits früher gekannt haben kann. Wie Kandinsky, für den sowohl Form als auch Farbe »subjektive Substanz in objektiver Hülse«⁸³ sind, schreibt sie den Formen und Farben psychisch wirksame Qualitäten zu. Das Weiß charakterisiert Kandinsky wie folgt: »Es kommt ein großes Schweigen von dort, welches, materiell dargestellt, wie eine unübersteigliche, unzerstörbare, ins Unendliche gehende kalte Mauer uns vorkommt. Deswegen wirkt auch das Weiß auf unsere Psyche als ein großes Schweigen, welches für uns absolut ist.«⁸⁴ Wenn Gisèle Celan-Lestrange das Weiß auf ihrem projektierten Gemälde – wirklichkeitsorientiert und wohl auch jahreszeitlich inspiriert – mit »Schnee« und die imaginierten Formen mit »Ruhe« in Verbindung bringt, entsteht eine Gesamtwirkung, die der von Kandinsky

⁸² Kandinsky (1911/1952), 70 ff; 73.

⁸³ Kandinsky (1911/1952), 68ff. In ›Über das Geistige in der Kunst entwickelt Kandinsky eine Theorie, in der er Formen und Farben einen jeweils spezifischen Charakter zuweist, der durch Mischung bzw. Kombination mit anderen Formen und Farben modifiziert werden kann. Für ihn hat jede Form »ihren inneren Klang, ist ein geistiges Wesen mit Eigenschaften, die mit dieser Form identisch sind«. Jede Form besitze einen »inneren Inhalt«, sei eine »Äußerung des inneren Inhalts« und solle »zweckmäßig die menschliche Seele in Vibration« bringen.

⁸⁴ Kandinsky (1911/1952), 96.

als Kälte und Schweigen charakterisierte Ausstrahlung des Weiß, ähnlich ist. Darüber hinaus weist Gisèle Celan-Lestrange – Kandinskys Kunsttheorie entsprechend – den Farben, »Weiß« und »Lila«, und den Formen, »voller Ruhe«, in ihrem Zusammenwirken eine psychische Wirkungskraft zu, die zugleich mit einer inhaltlichen Ausdrucksfunktion, »etwas wie Form gewordenes Vertrauen« verbunden ist; Farbe, Form und Inhalt scheinen hier untrennbar.

Ein ausgeprägtes Interesse für Paul Klee dokumentiert sich in der Bibliothek des Ehepaars Celan, das mehrere Bücher über ihn besaß (vgl. Kapitel VI). Unter anderem findet sich die 1954 erschienene französische Ausgabe der Klee-Monographie, mit Werkverzeichnis von Will Grohmann, übersetzt von Jean Descoullayes und Jean Philippon. Mit der Kunsttheorie Klees konnte sich Gisèle Celan-Lestrange vor allem mithilfe von Grohmanns Band vertraut machen; dort sind unter anderem der »Jenaer Vortrag« und die »Schöpferische Konfession« enthalten. Das Buch »Paul Klee. Handzeichnungen« (Wiesbaden 1952) hat die Künstlerin, wie die Widmung »Gisèle Celan 19.3.1953« belegt, von ihrem Mann zum sechsundzwanzigsten Geburtstag geschenkt bekommen. Aus den fünfziger Jahren datieren die Publikationen »Paul Klee« von Douglas Cooper (Harmondsworth 1953) und »Klee« von Marcel Brion (Paris 1955).

S016

Dass Gisèle Celan-Lestrange jedoch schon früher mit Werken von Paul Klee in Kontakt gekommen sein muss, zeigt ein Ölgemälde aus dem Jahr 1952. Die Beschriftung auf der Rückseite der kleinen Schwarz-Weiß-Reproduktion ist schwer zu entziffern (»A partir des [?] Montmartre«), soll jedoch wohl besagen, dass die Komposition ausgehend von einer Beobachtung im Pariser Künstlerviertel auf dem Montmartre entstanden ist. Im Mittelgrund ist tatsächlich ein Ensemble von Häusern zu erkennen, besonders deutlich am rechten Bildrand, wo Mauerwerk und Dach gut voneinander zu unterscheiden sind. Zwei stark vereinfachte, aus wenigen Pinselstrichen bestehende, rudimentär verzweigte Bäume werden oben vom Blattrand beschnitten. Im Hintergrund sind weitere Häusergruppen angedeutet, die nur als ein Gefüge aus vorwiegend quadratischen oder rechteckigen Flächen, zum Teil von dunklen Konturen umrissen, gestaltet sind. Das Bild zeigt deutliche Anklänge an Arbeiten von Paul Klee aus der Bauhaus-Zeit, wie etwa »Architektur« (1923) oder »Choral und Landschaft« (1921); diese sind ebenfalls aus geometrischen Farbflächen aufgebaut, teilweise linear strukturiert und weisen nur wenige Elemente der äußeren Wirklichkeit auf.

In den Graphiken von Gisèle Celan-Lestrange aus den fünfziger und sechziger Jahren scheinen die kunsttheoretischen Postulate Klees verwirklicht, beispielsweise die im ›Jenaer Vortrag‹ vertretene Ausrichtung »Vom Vorbildlichen zum Urbildlichen« oder auch die in der ›Schöpferische Konfession‹ formulierten Devisen: »Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar.« – »Die Kunst verhält sich zur Schöpfung gleichnisartig.« Bei aller inneren Nähe zu dem Werk Paul Klees – zu keinem anderen Künstler scheint eine solche Verbundenheit, eine solche Korrespondenz im Konzeptionellen zu bestehen – haben die Arbeiten Gisèle Celan-Lestranges dennoch eine ganz eigene Ausprägung.

Die hohe Wertschätzung für Paul Klee und Wassily Kandinsky hält weiterhin an. Im Brief an Paul Celan vom 1. Mai 1969 bekennt sie ausdrücklich ihre Bewunderung für diese beiden Künstler anlässlich ihres (bereits zweiten) Besuchs einer Bauhaus-Ausstellung in Paris und nimmt zugleich eine Wertung vor: »Die Klees sind sehr schön, und sie von neuem zu sehen, läßt einige wahre Momente erleben. Bei Kandinsky kommt der wahre Respekt, der einen ganz klein macht, aber auch die Schwierigkeit, sein Werk anzugehen, das für mich immer ein Manko bleibt. Ich vermag nicht ganz einzudringen.« Einige Radierungen der fünfziger und sechziger Jahre lassen die Inspiration durch die beiden Protagonisten der Klassischen Moderne erahnen. Auf dem Blatt ›Traces – Spuren‹ (1957), dessen Formensprache an Klee erinnert, wird zugleich ein Kompositionsprinzip angewandt, das in ähnlicher Form auch bei Kandinsky vorgefunden werden kann. An das rhythmische Spiel der Formen in Arbeiten Kandinskys, etwa in dem Aquarell ›Sans titre‹ (1917) lässt außerdem die Radierung ›Sens contraire – Gegensinn‹ (1966) denken. Das Gemälde des russischen Künstlers ist abgebildet in der französischsprachigen Publikation ›Vassily Kandinsky. 1866-1944‹ (Paris 1966); der Katalog zu der ›Exposition retrospective‹ im Musée national d'art moderne Paris ist erhalten im Nachlass der Künstlerin, so ist anzunehmen, dass sie das genannte Bild möglicherweise sogar im Original gesehen hat. Die Komposition der Radierung ›L'Inconsolé – Trostverwaist‹ (1966) mit ihrer feingliedrigen und kleinteiligen Struktur, der geheimnisvoll dunklen Tönung und dem großen tiefschwarzen Kreis in Kombination mit den kleineren splitterartigen Formen (vgl. auch I 5.3) steht Arbeiten von Klee, etwa dem Aquarell ›Ad marginem‹ (1930), nahe. Eine Abbildung davon findet sich in der Klee-Publikation von Douglas Cooper (Harmondsworth 1953), die sich im Besitz der Künstlerin befand.

G019

G094

A174

G085

A170

2.4. Substanzieller Stilwandel nach Aufgabe der Ölmalerei

Während ihres Studiums an der Académie Julian und auch danach noch gestaltete die junge Künstlerin Ölgemälde, von denen allerdings keines erhalten zu sein scheint. In der ersten Hälfte der fünfziger Jahre jedoch hat Gisèle Celan-Lestrange die Malerei aufgegeben. Den Grund hierfür sieht Barbara Wiedemann⁸⁵ in der bekannten Überempfindlichkeit Paul Celans gegenüber Farben und deren Symbolbedeutungen (vgl. II 4.5). Dieser Erklärung muss aber noch eine weitere hinzugefügt werden, die durch die Autorin und Übersetzerin Edith Aron, eine langjährige Freundin des Ehepaars Celan, als Aussage der Künstlerin überliefert ist: »Sie sagte einmal, sie habe das Malen mit Farben, Pinsel und Leinwand aus Platzmangel aufgegeben und sich daher auf Radierung beschränkt.«⁸⁶ Entsprechend schrieb Gisèle Celan-Lestrange in ihrem Entwurf einer künstlerbiographischen Skizze (s. Anhang), der im Nachlass erhalten ist: »J'ai commencé à travailler la gravure en 1953 juste après mon mariage pour la raison très simple qu'à ce moment là je vivais à l'hôtel avec mon mari et que je n'avais pas la place nécessaire pour continuer la peinture que je faisais depuis quelques années.« Dieser Anfang wurde von der Künstlerin allerdings wieder gestrichen und in der nächsten Textstufe etwas anders formuliert: »Juste après mon mariage en 1953, pour la raison très simple qu'à ce moment je vivais à l'hôtel avec mon mari et je n'avais plus assez de place j'ai commencé la gravure travail que je n'ai depuis jamais quitté.« Gelegentlich hat sie Anfang der fünfziger Jahre vermutlich die Möglichkeit genutzt, im Atelier von Künstlerkollegen zu malen, denn auf der Rückseite der Schwarz-Weiß-Reproduktion eines Bildes von 1953 ist notiert »Atelier Lombard«.

Seit Anfang 1954 unternahm Gisèle Celan-Lestrange im Atelier Johnny Friedlaenders Studien auf dem Gebiet der Druckgraphik. Dennoch hatte sie sich zu diesem Zeitpunkt noch nicht endgültig von der Ölmalerei verabschiedet, sondern plante ganz im Gegenteil, sich dieser nach Möglichkeit wieder regelmäßiger zu widmen. Dies geht aus ihrem Brief vom 28. März 1954 an Paul Celan hervor; sie schreibt darin: »ich fürchte sehr, daß es heute genauso sein wird und daß mein Plan von einem langen Tag auf dem Lande, den die Rückkehr meiner Staffelei abschließt, wieder ins Wasser fällt.«

⁸⁵ Wiedemann (2001), 266.

⁸⁶ Aron (2003), 348.

Auf dem Landgut ihrer Familie in Tournebride (Evry-Petit-Bourg) hatte sie ihre Staffelei offensichtlich vorübergehend untergebracht; ob sie auch nach der Natur malte, geht daraus nicht mit Sicherheit hervor. Und Paul Celan, der über ihre künstlerischen Pläne und Ambitionen informiert war, hatte sie wenige Tage zuvor in einem Brief aufgefordert: »Machen Sie schöne Radierungen und Bilder, die noch schöner sind!« (23. März 1954) Doch auch jetzt, im Jahr 1954, hatte sich die Raumsituation noch nicht wirklich gebessert: Das Ehepaar bewohnte inzwischen zwei kleine Zimmer in einem Appartement, das es mit der älteren Schwester der Künstlerin, Marie-Thérèse de Lestrangle, teilte. Gegenüber ihren österreichischen Freunden Klaus und Nani Demus äußerte sich Gisèle Celan-Lestrangle in einem Brief vom 24. März 1954 dazu: »Je ne peux malheureusement pas peindre, sauf à de rares exceptions chez une amie qui a un grand atelier. Nous avons hâte de trouver un appartement pour que Paul puisse travailler tout seul, que je puisse moi aussi me remettre à peindre et aussi pour que nous ayons la paix aussi bien vis-à-vis de ma famille que vis-à-vis de cette organisation polonaise [Atelier Friedlaender] très déplaisante.«⁸⁷ In der Folgezeit hat das Erlernen der schwierigen druckgraphischen Techniken sicherlich ihre ganze Konzentration und Kraft beansprucht. Dass Gisèle Celan-Lestrangle die Ölmalerei dann tatsächlich für etwa drei Jahrzehnte aufgibt und sich in den nächsten fünf Jahren völlig auf die Radierung verlegt, könnte – unabhängig von irgendwelchen biographischen oder pragmatischen Hintergründen – jedoch auch in einem künstlerisch motivierten Interesse für das neue Ausdrucksmedium begründet liegen.

Zum Ausgangspunkt für die weitere künstlerische Arbeit von Gisèle Celan-Lestrangle wurde der postkubistische Ansatz, wie er sich auch in den Anfang der fünfziger Jahre entstandenen Ölmalereien manifestiert: Eine Arbeit von 1953, die vermutlich der Vorbereitung und Konzeption eines Gemäldes diente, ist beeinflusst vom ›kristallinen‹ Kubismus Jacques Villons und Lyonel Feiningers. Dargestellt ist eine männliche Gestalt, bekleidet mit einer enganliegenden hellen Hose, einer dunklen Jacke und einem ebenfalls dunklen Hut. Die aus einzelnen Flächensegmenten konstituierte Figur steht in der Mitte des Bildes, hat den Oberkörper – augenscheinlich in einer Bewegung begriffen – jedoch nach links vornüber gebeugt; der linke Arm ist nach vorn angewinkelt, während

S017

⁸⁷ BW Celan/Demus, 145.

der rechte Arm ausgestreckt nach oben zeigt. Sein Gesicht hat der Mann dem Betrachter zugewandt, doch sind Gesichtszüge lediglich vage zu erahnen. Der Hintergrund des Bildes besteht aus geometrisierenden Flächenformen (Rechtecke, Dreiecke, Kreissegmente), er wirkt zersplittert und aufgebrochen. Die abstrahierte Komposition ist geprägt durch starke Hell-Dunkel-Kontraste.

Die kubistische Gestaltungsweise kennzeichnet auch die ersten Graphiken aus dem Jahr 1954. Zwei signierte Einzeldrucke weisen eine kubistische Kompositionsstruktur auf: die kleine Graphik ›Sans titre 1‹ (1954) aus dem Besitz von Nani und Klaus Demus (Harvard Art Museums) und die Farbradierung ›Sans titre 3‹ (1954), die die Künstlerin Hanne und Hermann Lenz geschenkt hatte und von der auch die Familie Paul Schallück ein Exemplar besaß.⁸⁸ Das letztere Blatt zeigt die als linear-flächige Komposition realisierte Darstellung einer schreitenden Figur mit einem Ball im Arm (vgl. II 3.2). Anschließend hat Gisèle Celan-Lestrange – wohl unter dem Einfluss Friedlaenders, aber niemals seinem Stil zu nahe kommend – eine lineare, abstrahierende Ausdrucksart entwickelt. Der Bezug zur Gegenständlichkeit und Figürlichkeit bleibt, wie an den Radierungen ›Terre blanche – Weiße Erde‹ (1954), ›Sans boussole – Ohne Kompass‹ (1955) und ›A l'image du temps – Nach dem Bilde der Zeit‹ (1956) ersichtlich, noch bis 1957 erhalten. Mit den Graphiken aus der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre ist die Künstlerin der Lyrischen Abstraktion zuzurechnen.

G001

G003

2.5. Verortung im Schmelztiegel der Ecole de Paris

Nach dem Zweiten Weltkrieg bis in die fünfziger Jahre galt Paris als die »unangefochtene Metropole des internationalen Kunstgeschehens«⁸⁹, als das Zentrum der avantgardistischen Moderne. Diese Rolle wurde der Hauptstadt Frankreichs jedoch später – Anfang der sechziger Jahre mit dem Aufkommen des ›Neuen Realismus‹ und der ›Pop Art‹ in Amerika – von New York streitig gemacht. Die verschiedensten, hauptsächlich jedoch abstrakten künstlerischen Strömungen in Paris werden als ›Ecole de Paris‹ oder ›Französische Schule‹ zusammengefasst, die von Michel Ragon als »wichtigste[r] Schmelztiegel der modernen Kunst« charakterisiert wurde.⁹⁰ Da dieser Begriff jedoch bereits in

⁸⁸ Vgl. Kommentar von Wiedemann in BW Celan/Schallück, 602.

⁸⁹ Zuschlag (2003), 25.

⁹⁰ Ragon (1957), 82.

den zwanziger Jahren von André Warnod für die zwischen 1905 und 1925 in Paris arbeitenden, teilweise ausländischen Künstler gebraucht worden war, verwendet man für den Zeitraum vom Ende des Zweiten Weltkrieges bis 1960 (oder auch 1965) Bezeichnungen wie ›Seconde Ecole de Paris‹, ›Jeune Ecole des Paris‹ oder ›Nouvelle Ecole de Paris‹. Nach 1945 war der Begriff stets mit patriotischen oder nationalen Konnotationen aufgeladen. Für den französischen Kunsthistoriker Laure Buzon-Vallet, der Mitte der fünfziger Jahre sogar »eine Art dritte Pariser Schule«⁹¹ aufkommen sieht, fasst der Terminus, »so viele Bedeutungen er auch haben mag, mit wenigen Ausnahmen das gesamte künstlerische Schaffen in Paris und Frankreich« zusammen: »Ausgenommen sind Surrealisten, die Künstler von Cobra oder der Art brut, die sozialistischen Realisten und die großen Alten wie Matisse, Braque, Picasso, Léger [...].«⁹² Eine umfassende und breite Übersicht über die verschiedenen Künstler und ihr Schaffen bietet das ›Dictionnaire des peintres‹ von Lydia Harembourg mit dem Titel ›Nouvelle Ecole de Paris – 1945-1965‹ (1992). In ihrer Einleitung stellt die Herausgeberin die »suprématie de la capitale en matière d'art«⁹³ heraus, die sich in einem lebendigen Kunstschaffen äußerte: »Années vivantes, animées d'un souffle créateur renouvelé, réceptives aux courants les plus opposés qui ont fait de Paris le carrefour de l'art ouvert sur le monde.«⁹⁴

Vom Beginn ihrer künstlerischen Karriere an war Gisèle Celan-Lestrange eine Zeitzeugin dieser mittlerweile historischen Entwicklungen in der französischen Kunstszene und konnte an ihnen unmittelbar teilhaben. Mit einigen Vertretern der Ecole de Paris hatte sie persönlichen Kontakt – nicht nur mit Johnny Friedlaender, der sie auf dem Gebiet der Druckgraphik unterwies. So berichtet die Künstlerin Paul Celan im Brief vom 4. März 1966 von ihrem Besuch bei Henri Michaux, dem sie im Auftrag ihres Mannes die Druckfahnen für die von ihm herausgegebene zweisprachige Publikation ›Henri Michaux. Dichtungen. Schriften I‹ (1967) überbracht hatte. Bei diesem Zusammentreffen hatte Gisèle Celan-Lestrange dem Kollegen eigene Radierungen gezeigt, und Michaux kaufte ihr einige ab. Sicherlich ist davon auszugehen, dass die Künstlerin am vielfältigen

⁹¹ Buzon-Vallet (1981), 246. Die Existenz einer ›Pariser Schule‹ ist Mitte der fünfziger Jahre Thema eines von Kunstkritikern in der Zeitschrift ›Cimaise‹ ausgetragenen Streits. Seit 1954 organisiert Raymond Nacenta für die Galerie Charpentier jährlich eine Bilanzausstellung, die bis 1963 den Titel »Ecole de Paris« trägt.

⁹² Buzon-Vallet (1981), 257.

⁹³ Harembourg (1992), 7.

⁹⁴ Harembourg (1992), 10.

und regen Ausstellungsbetrieb der Kunstmetropole Paris Anteil nahm. Einige der besuchten Ausstellungen werden im Briefwechsel des Ehepaars Celan erwähnt, etwa die in der Galerie La Hune im Dezember 1951: ›La gravure en couleurs. Arp. Estève, Friedlaender, Hayter, Lam, Lauren, Villon, Zao-Wou-Ki«. Mit ihren Arbeiten aus den fünfziger und sechziger Jahren kann Gisèle Celan-Lestrange ohne Zweifel im Umkreis der Ecole de Paris verortet werden. Eine ähnliche Ausdrucksart wie bei Künstlern, die dieser offiziell zugerechnet werden, stellte bereits Karl Diemer in seiner Rezension der Ausstellung von Werken Gisèle Celan-Lestranges 1968 im Stuttgarter Auslandsinstitut fest: »Die Blätter erinnern an abstrakte Maler wie Hartung und Bazaine, ohne in deren dekorativen Ästhetizismus zu verfallen.«⁹⁵ Ihm widerspricht Sabine Könnecker, der die von ihm »gesehenen Übereinstimmungen mit Hans Hartung und Jean Bazaine, die auf eine Nähe zur Richtung des sogenannten ›abstrakten Expressionismus‹ deuten würden, [...] nicht überzeugend« erscheinen: »Die Arbeiten der beiden Maler vermitteln einen grundsätzlich anderen Ausdrucksgehalt. [...] Die Arbeiten Celan-Lestranges hingegen erhalten durch den Verzicht auf die Farbe und durch die präzise, deutliche Konturierung ein ganz eigenes Gepräge, das sich am besten mit den Adjektiven ›hermetisch‹ und ›statisch‹ umschreiben läßt.«⁹⁶ Mit dem Verweis auf eine Ähnlichkeit mit den graphischen Arbeiten Emil Schumachers unternimmt sie eine vorsichtige Stellungnahme: Schumacher ist, wie auch Bazaine und Hartung, ein Vertreter des Informel. Hinsichtlich der Identifikation der allgemeinen Stilrichtung stimmt Könnecker demnach mit Diemer überein. Die Unterschiede zwischen den Arbeitsweisen, die ihrer Meinung nach einen Vergleich zwischen Bazaine und Hartung mit Gisèle Celan-Lestranges Arbeiten als verfehlt erscheinen lassen, sind im Technischen angesiedelt: Könnecker stellt die Malerei Bazaines und Hartungs den Druckgraphiken Celan-Lestranges gegenüber, anstatt vergleichbare Graphiken der beiden Künstler heranzuziehen. Insofern ist es nur selbstverständlich, dass hier, im Gegensatz zur informellen Malerei, die Farbe keine Rolle spielt, harte Konturen Formen umreißen und eine reflektierte, nichtautomatistische Bildstruktur vorliegt. Die Mög-

⁹⁵ Stuttgarter Nachrichten, 19. März 1968.

⁹⁶ Könnecker (1995), 125f.: »Hartungs Werk ist überwiegend durch einen gestischen, dynamischen Pinselduktus bestimmt, der durch die weit ausladende Strichführung oft die Bildgrenzen ignoriert und so den Eindruck von Offenheit und Spontaneität vermittelt. In Bazaines Œuvre sind die Farben von vorrangiger Bedeutung, durch deren Zusammenspiel abstrakte, bewegte oder geometrisch wirkende Muster entstehen.«

lichkeit eines Vergleichs mit Arbeiten von Jean Bazaine und die Schwierigkeit, Arbeiten verschiedener Technik miteinander zu vergleichen, hat bereits Bernard Fassbind hervorgehoben.⁹⁷ Dass in den Arbeiten von Gisèle Celan-Lestrange die subjektiv-spontane Geste und die Farbe nicht von Bedeutung sind, hängt mit der Wahl der Radiertechnik und mit der Bevorzugung des Schwarz-Weiß-Drucks zusammen. Ihre Arbeiten sollten deshalb eher mit Werken der zeitgenössischen Druckgraphik verglichen werden, möglichst mit solchen, die ebenfalls auf Farbe verzichten. Zumindest müsste ein Vergleich mit Malereien auf deren abstrakten Kompositionscharakter abheben, der auch die Radierungen Gisèle Celan-Lestranges kennzeichnet. Nicht nur in ihren Druckgraphiken, sondern auch in ihren Aquarellen und Gouachen aus dem Zeitraum von 1959 bis 1962, sowie vom Ende der sechziger Jahre können Bezüge zu Arbeiten von Künstlern festgestellt werden, die der École de Paris zugerechnet werden. Ein Beispiel dafür, wie sich die Künstlerin zu Beginn ihrer graphischen Ausbildung im Atelier Friedlaender und auf der Suche nach einem eigenständigen Stil von Vertretern der Ecole de Paris hat inspirieren lassen, ist das kleine, signierte und datierte Blatt ›Sans titre 2‹ (1954), in dem die Künstlerin offenbar das Verfahren der Ätzradierung mit der Aquatinta-Technik kombiniert hat. Die Graphik stammt ursprünglich aus dem Besitz von Nani und Klaus Demus und befindet sich heute in den Harvard Art Museums in Cambridge. Im Mittelpunkt des mittelgrau getönten Blattes ist ein abstraktes, tiefschwarzes, aus vier flächigen Gliedern bestehendes Gebilde zu sehen, das den Eindruck erweckt, als würde es schweben. Parallel zum unteren Blattrand verläuft ein gleichfalls tiefschwarzer, breiter Balken; von diesem ausgehend führt eine dünne Linie leicht ansteigend nach rechts, dann senkrecht hoch an der schwarzen Figur vorbei und knickt zum linken Blattrand hin, die beiden oberen Teilflächen der Figur unterquerend ab. Die Arbeit mutet an wie ein frühes, etwa von Hans Hartung, Tal Coat oder Pierre Soulages inspiriertes Experiment auf dem Gebiet der informellen Kunst, das in dieser Ausprägung jedoch innerhalb des Werks von Gisèle Celan-Lestrange einmalig bleibt.

G002

⁹⁷ Fassbind (1991), 22: »Jedoch handelt es sich hier um druckgraphische Äußerungen; und während bei Bazaine und anderen Malern jenes Kreises die Farbe als Klangmaterial von großer Wichtigkeit ist, ist diese Dimension in der auf Schwarzweiß konzentrierten Graphik den unterschiedlichen Graustufen sowie den Zeichenformen überbunden.«

3. Individuation: frühe Radierungen (1954-58)

Zwischen 1954 und 1957 beschäftigte sich Gisèle Celan-Lestrange im Pariser Atelier Friedlaender mit der Technik der Radierung und vertiefte somit ihre bereits während des Studiums an der Académie Julian erworbenen Fähigkeiten. Der polnisch-französische Maler, Graphiker und Illustrator Johnny Friedlaender gilt als ein wichtiger Vertreter der *École de Paris* und als allgemein anerkannter Meister auf dem Gebiet der Farbdruckgraphik. Die Zusammenarbeit mit ihm, der auch als ein ›Homme à Femmes‹ bekannt war, gestaltete sich jedoch im Laufe der Zeit aus persönlichen Gründen zunehmend schwierig. Bereits in einem Brief vom 24. März 1954 glaubte die Künstlerin ihrem Mann versichern zu müssen: »Ich bin im Aufbruch zu Friedlaender, um mir diese kleine Armee von Armluchtern vor der Säure anzusehen. Haben Sie keine Angst, ich werde Sie nicht verraten. Niemals.«⁹⁸ Von ihrem Lehrer hat Gisèle Celan-Lestrange ihre handwerklichen Kenntnisse erworben, eine nachhaltige Beeinflussung der jungen Künstlerin durch Johnny Friedlaender ist, in Hinblick auf ihren um 1957 herausgebildeten Individualstil, nicht festzustellen. Zu Beginn des Jahres 1958 kaufte sie sich schließlich eine Handpresse, die ihr ein unabhängiges Arbeiten zuhause ermöglichte. Am 26. Februar 1958 schreibt sie Paul Celan: »Nach zahlreichen Komplikationen und Telefonanrufen habe ich endlich jemanden gefunden, der am Montagabend kommen will, um sich die Druckerpresse anzusehen, was zu machen ist und zu wievielt man sein muß, um sie hinaufzubringen – Ich glaube, daß es möglich sein wird, und ich bin so froh darüber!! Ich werde endlich anfangen können zu arbeiten! Endlich! ... allein!« Damals wohnten die Celans schon nicht mehr in der Wohnung in der Rue de Montevideo 29 (*bis*), die sie mit der älteren Schwester der Künstlerin, Marie-Thérèse, geteilt hatten. Im November 1957 war die Familie in eine Eigentumswohnung in der Rue de Longchamp 78 gezogen, wo auch zwei Ateliers eingerichtet werden konnten. Im Verlauf ihrer künstlerischen Individuation gelangte Gisèle Celan-Lestrange in

⁹⁸ Auf einen weiteren Aspekt, der das Verhältnis zu ihrem Lehrer belastet haben könnte, weist Steve Jaron (2002, 272) hin: Johnny Friedlaender war bekannt mit Claire Goll, die Paul Celan jahrelang mit Plagiatsvorwürfen verfolgte. Laut Aussage Brigitte Coudrains, der Partnerin des Künstlers, hat der Dichter das Atelier, in dem Gisèle Celan-Lestrange lernte und arbeitete, nie besucht. Jaron vermutet darin eine Schutzmaßnahme seiner Ehefrau: »La discrétion de Gisele Celan, véritable stratégie protectrice, doit être remarquée. Pour la période en question [...], Gisèle Celan aurait fait office de pare-excitations pour l'économie psychique de son mari. Là où Paul Celan ne pouvait pas facilement se protéger d'une intrusion qui aurait sans doute pénétré sa ligne de défense psychique, elle était là.« (Ebd.)

ihren seit 1954 geschaffenen Druckgraphiken von einer abstrahierenden Darstellungsweise, die noch lineare und figürliche Elemente enthält, zu einer abstrakten Ausdrucksform, die sich 1957 in ihrem Arbeiten dauerhaft durchsetzte. Sie entwickelte ein Zeichenrepertoire, das ein eigenes System von spezifischer Ästhetik und Signifikanz innerhalb ihrer Graphiken konstituiert, und führte es in den Arbeiten der sechziger Jahre weiter (vgl. II 5.1). Die Bildzeichen erinnern, wie auch in Besprechungen immer wieder hervorgehoben wurde⁹⁹, an Substanzen des (An)organischen und an die Formenwelt des Mikrokosmos. Hierin befindet sich Gisèle Celan-Lestrange im Einklang mit der zeitgenössischen Kunsttheorie und deren Postulaten einer universalen Bildsprache sowie einer autonomen Bildwirklichkeit. Mit Ausnahme einiger früher Graphiken, von denen meist nur ein einziger Abzug existiert und die ohne Bezeichnung blieben, hat Paul Celan nahezu allen Radierungen seiner Ehefrau zweisprachige Titel gegeben (vgl. III 2) – ihrer beider Muttersprachen gemäß auf Französisch und auf Deutsch.

3.1. Druckgraphische Ausbildung im Atelier Friedlaender

In seinem ›Atelier de l'Ermitage‹ unterwies der aus Oberschlesien stammende Maler und Graphiker Johnny Friedlaender (1912-1992), der an der Akademie der Künste in Breslau bei Otto Mueller und Carlo Mense studiert hatte, junge Künstler verschiedenster Nationalität in der Druckgraphik. Das Atelier befand sich zwischen 1950 und 1957 in der Impasse du Rouet, an diesem Standort hat demnach auch Gisèle Celan-Lestrange gearbeitet; danach wurde das Atelier in die Impasse Coeur de Vey verlegt. Als seine Schüler sollten die jungen Künstler, wie Friedlaender in einem Interview mit dem Kunsthistoriker Siegfried Salzmann 1987 erläuterte, dahin gelangen, die erlernten Verfahren souverän als Ausdrucksinstrument zu handhaben: »Ich habe allen meinen Schülern immer gesagt, vergessen Sie die Technik, die Technik muß ja nicht die zweite Natur werden. Man muß radieren, ohne an die Technik zu denken. Das muß man automatisch können.«¹⁰⁰ Eine Schwarz-Weiß-Fotografie aus dem Besitz Brigitte Coudrains, der Lebensgefährtin Friedlaenders, zeigt Gisèle Celan-Lestrange beim Abziehen eines Drucks an der Handpresse im Atelier. Hier entwickelte

WK14

⁹⁹ So stellte Rudolf Grube (1968) »Bezüge zur anorganischen Materie und zum Mikrokosmos« fest und deutete die Blätter als »kalligraphische Zeichen« oder »Chiffren der Transzendenz«.

¹⁰⁰ Roland (1992), 10.

und druckte die Künstlerin ihre Blätter, die sie zuhause in intensiver Arbeit und mithilfe einer Vielzahl von Skizzen erarbeitet hatte. In einem Brief vom 3. April 1954, kurz nach ihrem Eintritt ins Atelier Friedlaender, schildert sie Paul Celan ihre Arbeitsweise: »Ich mache Studie über Studie für ein und dieselbe Radierung, und es dauert Stunden, solange, bis das Papier Löcher hat, bevor ich mich entscheiden kann. [...] Das Zimmer war voller Papiere, überall lagen welche herum, schlechte, weniger schlechte, die eine Form läßt eine andere entstehen, eine Linie zieht eine andere nach sich, ein Schwarz verlangt etwas anderes, und nach und nach ist das Blatt bedeckt, man ist verloren: so viele Dinge, und du mußt auswählen – mußt opfern zugunsten des Ganzen. Die aufgegebenen Dinge werden manchmal an anderer Stelle wiederverwendet. Ich rette eine Form hier, wende mich einer anderen zu und kann nicht mehr aufhören.« Aus dieser Zeit sind jedoch keinerlei Skizzen zu Radierungen erhalten. Auch scheinen nicht alle Entwürfe aus dieser Zeit realisiert worden zu sein, denn in dem von Gisèle Celan-Lestrange geführten Verzeichnis ihrer Graphiken werden nur vier Arbeiten aus dem Jahr 1954 erwähnt: »Proximité – Nähe«, »Plus bas – Weiter unten«, »Terre blanche – Weiße Erde« und »A l’horizon – Am Horizont«. Weitere vier signierte und datierte Arbeiten, die auch im Jahr 1954 entstanden, werden hingegen nicht aufgeführt. Sie wurden als Einzeldrucke an Freunde des Ehepaars Celan verschenkt: Die Farbradierung »Sans titre 1« erhielten Hanne und Hermann Lenz sowie Ilse und Paul Schallück, die Blätter »Sans titre 2« und »Sans titre 3« gingen an Nani und Klaus Demus, und eine zweite Farbradierung ohne Titel wurde Ilse und Rolf Schroers zugeeignet. Denkbar ist auch, dass die Künstlerin Radierungen vernichtet hat, die ihren Ansprüchen nicht genügten. Ihre selbstkritische Einstellung kommt etwa in ihrem Brief vom 28. März 1954 an Paul Celan zum Ausdruck: »Gestern habe ich den ganzen Nachmittag gezeichnet. Ich habe zwei Radierungen vorbereitet, die größer sind als die anderen. Die eine, das ist der Zirkus, aber völlig verschieden von der, die Du vor Deiner Abreise gesehen hast, die andere ist eine Landschaft mit abstrakten Formen, in der ein großer Vogel umherstolzert, aber ich glaube nicht, daß Du die eine oder die andere mögen kannst, ich mag sie auch nicht, sie gefallen mir nicht.« Bei der »Landschaft mit abstrakten Formen« könnte es sich eventuell um das unbetitelt, aber signierte und datierte Blatt (1954) handeln, das aus dem Besitz des Ehepaars Demus an die Harvard Art Museums gegangen ist.

Seine kristallin-kubistische Komposition, ein Gefüge aus Linien und Flächen, kann tatsächlich als eine Landschaft, vielleicht mit einem dunkel dargestellten Gewässer im Hintergrund, identifiziert werden. Vorn kann die Figuration eines schematisierten Vogels mit einem spitzen, nach rechts gewandten Schnabel vermutet werden. Die Briefstelle könnte jedoch auch auf die Radierung ›Proximité – Nähe‹ (1954), die im Werkverzeichnis der Künstlerin als erste Arbeit genannt wird, bezogen werden. Im Vordergrund dieser Graphik erkennt man ein vereinfacht gezeichnetes Haus an einer Straße mit spitzem Giebel und einer auffällig weißen Regenrinne. Davor befindet sich in der rechten Hälfte des Bildes eine – in der Art eines Drahtmodells – auf wenige Bestandteile reduzierte Figur, die durchaus Ähnlichkeit mit einem Vogel besitzt: eine senkrecht aufsteigende, nach rechts gebogene, schmale Form stellt ein Bein und den Schwanz dar, eine weitere das andere Bein und den Körper; ein Vieleck deutet den Kopf an, an den ein überlanger, schmaler Schnabel anschließt. Das Vogelwesen wendet sich nach links zu einem großen weißen, gebogenen Nadel-Gebilde. Das Radierprojekt eines »Zirkus« könnte möglicherweise mit einer querformatigen Arbeit in Verbindung gebracht werden, dessen Platte im Nachlass existiert. In der rechten Bildhälfte ist ein Zelt vor einer Mauer zu sehen, die augenscheinlich einen Festplatz umgrenzt. Die wellenartig und kreisförmig durchs Bild geführten Formen könnten als Teile eines Vergnügungsparks gedeutet werden. In dem oben zitierten Brief vom 28. März 1954 schreibt die Graphikerin weiter: »Es kommt mir so vor, als seien alle Ideen, die ich noch vor vierzehn Tagen hatte, davongeflogen, und ich habe große Mühe gehabt, einige Formen miteinander zu verbinden, die noch nicht zusammenhalten.« Dieses schonungslose Zweifeln, die Nüchternheit in Bezug auf die eigene Arbeit ist ein Charakterzug Gisèle Celan-Lestranges, der sich auch in vielen anderen Briefen offenbart. Ein Jahr nach Aufnahme ihrer Studien im Atelier Friedlaender nahm Gisèle Celan-Lestranger teil an der ›Exposition consacrée aux meilleurs travaux de l'atelier Friedlaender‹, die vom 8. bis zum 28. Februar in der Pariser Galerie und Buchhandlung La Hune veranstaltet wurde. Die Jury bestand aus Johnny Friedlaender und Bernard Gheerbrant. Auch hier scheint die Künstlerin Befürchtungen gehabt zu haben, die Paul Celan im Brief vom 28. Januar 1955 zu zerstreuen versucht: »Und machen Sie sich keine Gedanken wegen der Schwierigkeiten, die Sie hinsichtlich der Ausstellung haben könnten: Ihre Radierungen sind sehr-

G004

sehr schön, glauben Sie mir, und es ist undenkbar, daß sie nicht ihren Weg finden werden. Den ihren: den unseren. Wirklich.« Über das Gespräch betreffend der Auswahl berichtet sie ihrem Mann am 25. Januar 1955 in einem bislang unpublizierten Brief: »Je suis restée une petite heure avec les deux F. nous avons regardé les gravures et fait un petit tri qui bien sur ne pouvait me satisfaire – Friedlaender a écarté l’oiseau avec la forme en berceau ce que ne m’a pas trop plu et garder la grande avec la tache de couleur et celle que tu aimes avec la forme comme sur celle de la chèvre – Aussi quelques petites, celle très ancienne que nous aimons tous deux, que Char a choisi et deux autres mais il veut absolument que je lui apporte ma grande – «. Mit der als »la grande avec la tache de couleurs« beschriebenen Radierung könnte Gisèle Celan-Lestrange das als Einzeldruck erhaltene Blatt ›Signe mouvant – Bewegliches Zeichen« (1955) aus dem Besitz des Ehepaars Schroers gemeint haben. Die Meinungsverschiedenheit mit ihrem Lehrer bezüglich der Auswahl bringt sie folgendermaßen auf den Punkt: »Je ne suis pas d’accord – Il a tant insisté disant qu’il y avait trop des petits gravures et pas assez de grandes que j’ai marché mais cela ne me plait pas car ainsi il supprimera d’autre plus petits mais meilleures.«

G010

3.2. Mögliche Einflüsse Friedlaenders auf frühe Arbeiten

In ihrem Brief an Nani und Klaus Demus vom 24. März 1954 äußert sie sich über ihre Arbeit bei Friedlaender: »Vous ai-je dit que j’ai recommencé à faire de la gravure, je travaille dans l’atelier de Friedlaender quoique je n’aime pas trop ce qu’il fait, j’apprends là beaucoup de choses et je peux travailler comme je veux. Je vous enverrai un jour quelques gravures, si vous voulez, mais pour le moment je n’ai fait que des plaques assez petites. Paul est content, trouve que quelques-unes ne sont pas trop mal.«¹⁰¹ Was sie sich von ihrem Lehrer angeeignet hat, ist in erster Linie das exzellente drucktechnische Wissen. So konstatiert Könnecker: »Die Lehrzeit bei Friedlaender diente Celan-Lestrange vorrangig zum Erlernen der schwierigen Technik, ohne daß sie dabei von ihm stilistisch geprägt wurde.«¹⁰² Dies entspricht dem Unterrichtskonzept des Künstlers, der, wie er in einem Interview erklärt hat, seine Schüler unter Wahrung ihrer künstlerischen Unabhängigkeit unterstützen möchte: »Ich suche unter ihren

¹⁰¹ BW Celan/Demus, 145.

¹⁰² Könnecker (1995), 125.

Arbeiten jene, die einen fruchtbaren Weg verheißen. Ich lasse sie sich entfalten, versuche jedoch zu vermeiden, daß sie zu sehr *Friedlaender werden*.«¹⁰³ Bereits die frühen Radierungen von Celan-Lestrange zeigen, dass sie vollkommen eigenständige Ausdrucksformen entwickelt. Allerdings kann die zu konstatierende Abkehr vom Postkubistischen und die Wendung zu jener Wirklichkeitsabstraktion, die die Arbeiten bis 1956 kennzeichnet, teilweise durchaus mit der Arbeit Friedlaenders in Zusammenhang gebracht werden. In der betreffenden Schaffensphase ist dessen Stil geprägt durch eine lineare, abstrahierte Gegenständlichkeit, die, wie etwa auf dem Blatt ›Femme couchée au chat‹ (1954), mitunter auch einen filigranen und ornamentalen Charakter annehmen kann. Die abstrakten Farbradierungen, für die Friedlaender hauptsächlich bekannt ist und aufgrund derer er als einer der entscheidenden Impulsgeber der Farbdruckgraphik nach 1945 gehandelt wird¹⁰⁴, sind erst in späteren Jahren entstanden. Da Friedlaender seit 1950 mit Farbplatten experimentierte und von 1955 an überwiegend Farbradierungen entwarf, gehen die beiden Versuche, die seine Schülerin auf dem Gebiet der Farbradierung unternommen hat, wahrscheinlich auf die Anregungen des Lehrers zurück. Die Farbradierung war jedoch zu damaliger Zeit sehr verbreitet; viele Graphiker, wie Stanley Hayter, oder peintres-graveurs wie Jacques Villon oder Jean Bazaine bedienten sich dieser Technik. Die Drucke dieser Künstler korrelieren mit ihren (stark)farbigen Gemälden. Von Gisèle Celan-Lestrange sind drei Abzüge von zwei Farbradierungen aus dem Jahr 1954 erhalten; beide kombinieren Schwarz mit einem weiteren Ton. Das ›Sans titre 3‹ wurde von zwei Platten gedruckt; ihm liegt eine postkubistische Konzeption mit surrealistischer Komponente hinsichtlich der Auffassung der Figur zugrunde (vgl. II 2.4). Über das Blaugrün ihres Mantels wird die Gestalt mit dem Hintergrund, in den zwei Flächen gleicher Farbigkeit integriert sind, verknüpft. Insofern überwiegt in diesem streng konstruierten Blatt von Gisèle Celan-Lestrange die kompositorische Funktion der Farbe. Hingegen scheint deren Funktion in den zeitnah entstandenen Arbeiten Friedlaenders eher im Koloristischen angesiedelt. Im Werk des Lehrers gewinnt die Farbe, die, wie Werner Schmidt anlässlich einer Friedlaender-Ausstellung in Dresden 1980 erläutert hat, »in den 1950er Jahren bei allem Reichtum meist eine begleitende und ergänzende Funktion hatte« erst später an Bedeutung und be-

A163

G003

¹⁰³ Zitiert nach Adhémar (1964), 228.

¹⁰⁴ Koschatzky (1999), 142.

stimmt »in den 1960er Jahren zunehmend Gestalt und Gehalt des Werkes«. ¹⁰⁵

Am 3. April 1954 berichtet Gisèle Celan-Lestrange ihrem Mann von einer weiteren Farbradierung: »Etwas anderes: ich warte auf dich, um dem einen Titel zu geben. Es wird wahrscheinlich zwei Platten geben, eine braun-rot, die andere schwarz. Es handelt sich um eine Art Fisch, eher eine Fischform, in die, ebenso wie auch außerhalb, jede Menge Schiffe, Masten und Segel eingelassen sind.«

WK76

Möglicherweise ist diese Arbeit mit dem Farbdruck, der im Nachlass von Rolf Schroers erhalten ist, identisch. Im Zentrum des stark hochformatigen Blattes ist ein Gebilde zu sehen, das sowohl an einen Fisch wie auch an einen Hirschkäfer erinnert; an dieses schließen sich seitlich mehrere paddelförmige Fortsätze an. Die lineare Komposition wird stellenweise durch schwarz und grau getönte Flächen ausgefüllt. Oben im Bild sind ineinandergeschachtelte Dreiecke zu sehen, am unteren Rand eine vereinfachte Landschaftsdarstellung mit einer angedeuteten Hügelkette. Darüber befinden sich zwei schmale, spitz zulaufende Formen, die aufgrund ihrer Struktur an Blätter denken lassen. An die rechte der Formen schließen sich zwei flügelartige Gebilde an; innerhalb der anderen befindet sich ein braunroter Kreis. Mit dieser Farbradierung, sie wurde von einer Platte gedruckt, ist Gisèle Celan-Lestrange der Arbeit ihres Lehrers wohl am nächsten gekommen – in der abstrahierenden Formensprache mit spürbarem Hang zum Phantastischen und in der Linearität der Komposition. Zudem lässt auch die Motivik des Blattes eine Inspiration durch Johnny Friedlaender vermuten: In dessen Werk kehrt das Thema Fische – allerdings meist ohne weitere maritime Attribute – mehrfach wieder, wie etwa auf den Farbradierungen ›Poisson‹ (1951) oder ›Poissons jaunes‹ (1952). An ein Schuppenmuster erinnern auch die Strukturen in der ›Composition en brun‹, einer 1954 entstandenen, querformatigen und dreifarbigem Radierung. Sie könnte als Anordnung dreier stilisiert dargestellter Fische oder als Segelschiff mit schwarzem Wimpel am Bug interpretiert werden, die Kreisform daneben als eine blaue Sonne. Die Landschaftsabbreviatur einer sanft gewellten Hügelkette auf der Farbradierung der Künstlerin findet sich auch in einigen Arbeiten ihres Lehrers, wie in dem Farbdruck ›Paysage boise‹ (1951). Dieses Blatt, aber auch Johnny Friedlaenders Farbradierung ›Paysage au point rouge‹ (1954), kann unter dem Aspekt einer abstrahierten Darstellung von Landschaft verglichen werden mit der

A165-

A167

¹⁰⁵ Roland (1992), 27.

Radierung ›Terre blanche – Weiße Erde‹ (1954) von Gisèle Celan-Lestrange. Hier ist vor der hellen Fläche einer Bergsilhouette, über der sich ein schwarzer, wohl nächtlicher Himmel erhebt, im rechten Teil des Bildes die Strichzeichnung eines Hauses zu erkennen; die Dreierreihe senkrechter, schmaler Formen links im Bild sowie die das Haus umgebenden sind als Bäume interpretierbar.

G006

Die Komposition wird durch Linien in eine Art Rasternetz aufgeteilt. Im Vordergrund der Darstellung schweben geschwungene Flächenformen, bei denen ein Gegenstandsbezug nicht eindeutig erkennbar ist. Obwohl das Bildschema dem der ›Paysage au point rouge‹ nicht unähnlich ist, erweist sich die Gestaltungsweise bei Friedlaender als deutlich realistischer. Es scheint, als habe Gisèle

A164

Celan-Lestrange die Auffassung Friedlaenders bezüglich des Gegenständlichen (»Ich finde, daß alles ein Prätext, ein Vorwand ist [...]. Man muß versuchen, aus einer Sache etwas zu machen, zu gestalten.«¹⁰⁶) in dieser Phase ihres Schaffens nicht nur geteilt, sondern sogar konsequenter verwirklicht. Nur entfernt kann man auf der im Anschluss an ›Terre blanche – Weiße Erde‹ entstandenen Radierung ›A l'horizon – Am Horizont‹ (1954) eine Landschaft assoziieren. Sie zeigt ein abstraktes Gefüge aus flächigen und beinahe linear wirkenden länglichen Elementen verschiedener Tönung vor hellgrauem Hintergrund. Rundliche Formen interagieren mit spitzen, helle Gebilde kontrastieren mit dunklen und horizontale mit waagrechten; Diagonalen variieren Gegendiagonalen aus.

G007

»Celan-Lestrange formuliert in ihren Graphiken einen ganz eigenen Stil, der nichts mit dem ihres Lehrers Johnny Friedlaender zu tun hat.«¹⁰⁷ Diese These Könnecker hat Gültigkeit, trotz einiger Korrespondenzen zwischen den frühen Arbeiten der jungen Graphikerin und den vor 1957 entstandenen Werken von Johnny Friedlaender: Gemeint sind die linear-abstrahierende Gestaltungsart mit figürlich-gegenständlichen Bezügen und einige motivische Berührungspunkte.

3.3. Zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion

Die Radierungen von Gisèle Celan-Lestrange zwischen 1954 und 1956 sind gekennzeichnet durch ein Nebeneinander von gegenständlicher und abstrakter Gestaltungsweise. Ihr Experimentieren hat Gisèle Celan-Lestrange in einem

¹⁰⁶ Friedländer im Gespräch mit Salzmann 1987. In: Roland (1992), 11.

¹⁰⁷ Könnecker (1995), 125. Die von ihr angeführten Argumente scheinen jedoch eher auf spätere Arbeiten zu zielen: »Bei Friedlaender ist Farbe der wichtigste Ausdrucksträger im Bild. [...] In Friedlaenders Farbradierungen herrschen weiche Linien und fließende Übergänge vor.«

Brief vom 3. April 1954 an Paul Celan selbst thematisiert: »Ich habe mehrere Projekte, zuerst eine ›Stadt‹, Du hast vielleicht eine erste, ganz kleine Version davon gesehen, sie ist ganz groß geworden, ich meine groß für mich. Im Augenblick mag ich sie. Eine Art Harlekin mit einer Flöte, falls es nicht ein Jongleur ist, aber im Augenblick ist es ziemlich figurativ und von der Form her nicht sehr schön, doch die Schwarztöne sind drin, und das wird vielleicht etwas ergeben. Ein anderes Projekt ist im Grunde reine Materialsuche, abstrakte Formen nur mit weiß, schwarz und grau, um bestimmte Dinge auszuprobieren, die ich Dir nicht erklären kann.« Bei dem Projekt »Stadt« – beziehungsweise der kleineren Version davon – handelt es sich eventuell um jene Graphik, die auf einer Fotografie aus dem Jahr 1954 zu sehen ist. Die Schwarz-Weiß-Aufnahme zeigt Gisèle und Paul Celan mit dem Übersetzer Bernard Fechtmann in einem der beiden Zimmer, die das Ehepaar damals in der Rue de Lota 5 bewohnte; im Hintergrund der Fotografie steht, auf der Kommode links im Bild, eine Radierung, auf der ein unregelmäßiges, kreuzförmiges Gitternetz aus horizontalen, vertikalen und diagonalen Linien zu erkennen ist, in das einige häuserähnliche Formen integriert sind. Die Radierung erinnert ein wenig an Arbeiten von Paul Klee oder Maria Elena Vieira da Silva. Im Nachlass der Künstlerin ist kein Abzug dieser Radierung erhalten. Das Projekt »Harlekin« könnte wiederum als die Farbradierung ›Sans titre 3‹ (1954) identifiziert werden. So berichteten auch die Besitzer dieses Blattes, Hanne und Hermann Lenz in ihrem Brief vom 16. Juni an das Ehepaar Celan: »Wir haben es – ganz privat für uns – ›der Harlekin mit dem Mond‹ getauft und als solcher wird er nun in unserem Zimmer hängen«¹⁰⁸ Auf diesem Druck ist eine »Flöte« nicht eindeutig zu erkennen, und eine der Formen kann als Ball angesehen werden, ohne dass die Gestalt somit als »Jongleur« ausgewiesen würde. Möglich wäre auch, dass das Radier-Projekt nicht erhalten ist. Bei dem dritten im Brief vom 3. April 1954 erwähnten abstrakten Projekt könnte es sich um das Blatt ›A l'horizont – Am Horizont‹ (1954) handeln oder um eine verwandte Arbeit im Format 24 x 18 cm, deren Platte im Nachlass erhalten ist.

Betrachtet man die (wohl durch die Geburt ihres Sohnes Eric 1955 erklärbare) geringe Anzahl der in den Jahren 1955 und 1956 vollendeten Radierungen, ist ein Changieren zwischen Abstraktion und Figuration zu konstatieren: Sowohl

¹⁰⁸ BW Celan/Lenz, 18.

das figurative Blatt ›Sans boussole – Ohne Kompaß‹ als auch das abstrakte Blatt ›Signe mouvant – Bewegliches Zeichen‹ datieren von 1955. Im Folgejahr entsteht nach einer zwar konkret assoziierbaren, formal jedoch weitgehend abstrakten Arbeit wie ›Présence – Gegenwart‹ die Radierung ›A l'image du temps – Nach dem Bilde der Zeit‹ mit ihren deutlich gegenständlichen Anklängen. Eine Mittelstellung zwischen beiden Gestaltungsarten nimmt das Blatt ›Métamorphoses – Metamorphosen‹ (1955) ein; die insgesamt als abstrakt zu bezeichnende Komposition beinhaltet auch figürliche Elemente. Nicht nur an den kreis(el)-förmigen Gebilden, sondern vor allem an den zu schwarzen, weißen und grauen Silhouetten vereinfachten menschlichen Gestalten wird das Thema der Verwandlung evident. Sie sind über die gesamte Fläche verteilt und meist zur Bildmitte hin ausgerichtet. Die Formenanordnung auf der weißen Bildfläche wirkt beschwingt, wie spielerisch.

G008

Auf dem Blatt ›Sans boussole – Ohne Kompaß‹ (1955) ist im rechten Teil des Bildes eine schematisierte menschliche Gestalt zu erkennen; sie wendet sich einem Liniengewirr zu, das wohl ihre Orientierungslosigkeit und Unschlüssigkeit versinnbildlichen soll. Die Evokation von Dynamik durch eine Akkumulation von Linien erinnert an die Schwarz-Weiß-Radierung ›Le petit orage‹ (1950) von Friedlaender: Hier sind Blitze als gezackte, mit einer Pfeilspitze versehene Linien, Wind und Regen durch feine, gerade und geschwungene Striche dargestellt. Durch die Überschneidung der Linien auf der Radierung Celan-Lestranges werden weiße, graue, schwarze und durch Schraffuren ausgefüllte Flächen ausgebildet. Das auf diese Weise entstehende Formgefüge könnte mit einem auffliegenden Vogel assoziiert werden, der seinen in der Bildmitte befindlichen Kopf senkrecht nach oben streckt und mit dem Schnabel auf eine geschwungene, das Bild in der oberen Hälfte durchlaufende Linie trifft. Möglicherweise impliziert der Titel auch eine Anspielung auf die instinktiv gewählten Flugrouten der Zugvögel. Im Fall der Radierung ›A l'image du temps – Nach dem Bilde der Zeit‹ (1956) sind die gegenständlichen Elemente Sinträger mit ikonographischem Bezug: Hier ist ein schwarzes Flügelwesen – Vögel gelten als Symbol für den menschlichen Geist oder die Seele – zu sehen, dem der freie Flug durch eine Art Tor versperrt scheint.¹⁰⁹ Die Sonne und die Abwärtsbewegung, die durch die steilen Strichlagen unterhalb des Vogels angedeutet wird, könnten als Hinweis auf die

G009

A161

G013

¹⁰⁹ Vgl. Kim-Frank (2001).

griechische Legende vom Sturz des Ikarus und insofern als Anspielung auf die menschliche Hybris interpretiert werden. Die Bezeichnung der Graphik zitiert eine geläufige Redewendung oder rekurriert auf eine Aussage Arno Schmidts, die Paul Celan durchaus bekannt gewesen sein könnte: »Eines aber sollte jeder Dichter einmal leisten: ein Bild der Zeit uns zu hinterlassen, in der er lebte.« Die Arbeit Gisèle Celan-Lestranges weist eine motivische Ähnlichkeit mit der Schwarz-Weiß-Radierung ›Oiseau II‹ (1950) von Friedlaender auf. Sie zeigt einen schwarzen Vogel mit aufgerissenem Schnabel und langen Schwanzfedern. Unklar ist jedoch die Bewegung, die der Vogel vollzieht, es sind sowohl Hinweise dafür zu finden, dass er im Begriff ist, sich in die Lüfte zu erheben, als auch dafür, dass er sich in einem Landeanflug befindet. Links unterhalb des Vogels ist ein schwarzer Sonnen-Kreis platziert – ebenso wie auf dem Blatt ›A l'image du temps – Nach dem Bilde der Zeit‹. Die symbolische Interpretierbarkeit des Vogel-Motivs ist zwar auch in Johnny Friedlaenders Radierung gegeben, doch erscheint deren Ausdruckspotential – im Vergleich zu der komplexeren Komposition der Arbeit seiner Schülerin – begrenzter zu sein.

A162

In späteren Arbeiten Gisèle Celan-Lestranges wird ein potenzieller Sinngehalt mithilfe abstrakter, teilweise gegenständlich ausdeutbarer Formen und Kompositionstrukturen angelegt und entwickelt; er bildet sich im Wechselspiel mit dem Titel des jeweiligen Blattes heraus. Dieses Verfahren (vgl. II 3.5) kündigt sich bereits in der Radierung ›Présence – Gegenwart‹ (1956) an. Das Blatt zeigt längliche, teilweise leicht gebogene Stäbchen, die horizontal und in drei Gruppen vor einem grau getönten Hintergrund angeordnet sind. In der Mitte des Blattes erkennt der Betrachter fünf Gebilde, die wie Pflanzenteile (Blüten, Blätter, Stengel mit Blättern) aussehen; die schmalen Formelemente erscheinen in diesem Kontext als Gezweig. Zum einen können die Blüten metaphorisch für die Temporizität der Gegenwart stehen, zum anderen ist es wohl die senkrechte Ausrichtung der Pflanzenformen, die den im Titel angesprochenen Charakter des Momentanen zum Ausdruck bringt. Die gleichzeitige Begrenztheit des Gegenwärtigen wird durch die betonte Horizontale der Stäbchen verdeutlicht. Der Aussagesinn des Bildes wird nicht in erster Linie durch die gegenständliche Assoziierbarkeit der Formen transportiert, sondern vor allem durch kompositorische Mittel veranschaulicht. Das Motiv der Radierung erinnert an die Mikrofotografie N° 69: »Frühling (Saum eines Insektenflügels)« aus dem Buch ›Formen

G014

A123

des Mikrokosmos« von Carl Strüwe, die in der Rubrik »Magie der Ähnlichkeit« mit der assoziativen Bezeichnung »Wie eine Kinderzeichnung ›Frühling« versehen wird. Der Fotobildband war ein Geschenk von Walter Höllerer und befand sich im Besitz der Künstlerin (vgl. II 3.4).

3.4. Universelle Bildsprache und mikrokosmische Zeichen

Die Radierung ›Signe mouvant – Bewegliches Zeichen« aus dem Jahr 1955 nimmt eine Sonderstellung unter den Druckgraphiken der fünfziger Jahre ein. Nur zwei Epreuves d'artistes hat Gisèle Celan-Lestrange von dieser Arbeit in ihrem Graphikverzeichnis registriert; ein Exemplar ist erhalten im Nachlass von Rolf Schroers. Auf der Farbradierung, gedruckt von zwei Platten, sind zwei blaugrüne Farbflecken in einem Geflecht aus schmalen, geschlungenen Gebilden zu sehen. Die größere der beiden farblich hervorgehobenen Formen in der unteren Bildhälfte lässt die Silhouette eines fliegenden Vogels assoziieren, ein Zeichen für das in Bewegung Befindliche. Der Titel des Blattes – von Schroers in seinem Brief vom 2. Mai 1959 an die Celans als »Radierung mit dem blauen Vogelschatten«¹¹⁰ bezeichnet – spricht den farbigen Formelementen oder vielleicht auch der gesamten Formkomposition eine allgemeine Signifikanz zu und setzt die Graphik in Bezug zur – in den fünfziger Jahren verbreiteten und diskutierten – Auffassung der Bildenden Kunst als Zeichensystem: »Ob von seiten der Figuration oder der Abstraktion – Malerei wird als semiotisch-semantisches Zeichensystem verstanden.«¹¹¹ So publizierte der französische Kunstkritiker Léon Degand 1956 eine Abhandlung mit dem Titel ›Langage et signification de la peinture en figuration et en abstraction«. Vor allem in den Schriften der Vertreter der Abstraktion wurde der sprachwissenschaftliche Begriff des Zeichens relevant.¹¹² Bereits 1951 hatte Georges Mathieu, ein Hauptrepräsentant der informellen Malerei, in seiner ›Esquisse d'une embryologie des signes« erklärt: »L'Art étant langage, le Signe est son element premier.«¹¹³ Die Radierung ›Signe mouvant – Bewegliches Zeichen« (1955) markiert eine wichtige und richtungweisende Station innerhalb des Prozesses, in dem Gisèle Celan-Lestrange neue, individuelle Ausdrucksmöglichkeiten erprobt. Die Künstlerin antizipiert

G010

¹¹⁰ BW Celan/Schroers, 144.

¹¹¹ Weber-Schäfer (1997/2001), 225.

¹¹² Weber-Schäfer (1997/2001), 121.

¹¹³ Mathieu (1951/73), 173.

hier die abstrakte Bild-Sprache, die sie sich zwei Jahre später erarbeitet haben und mit der sie anschließend umgehen wird. Die Entwicklung einer neuen Bildsprache war das Anliegen aller Vertreter der Abstraktion, der lyrischen wie auch der geometrischen. Diese Bildsprache soll sich, so Georges Mathieu, durch Vielseitigkeit und Unverbrauchtheit auszeichnen.¹¹⁴ In diesem Sinne fasst Weber-Schäfer die entsprechenden Diskussionen zusammen: »Die Schriften seitens der Abstraktion propagieren den Aktualitätsanspruch ihrer Kunstrichtung, feiern sie als Befreiung von herkömmlichen Bildtraditionen und verstehen sie als Möglichkeit einer universalen Bildsprache.«¹¹⁵

Den Bildsprachen informeller Künstler wird häufig eine Nähe zu Strukturen der Natur zugeschrieben – ein Aspekt, den Vertreter der geometrischen Abstraktion an der Arbeit der lyrisch Abstrakten kritisierten.¹¹⁶ Die erstaunliche Erfahrung eines Wirklichkeitsbezugs vollkommen abstrakt erscheinender Zeichen thematisierte Michel Ragon in ›L'aventure de l'art abstrait‹ (1956, dt. 1957): »Man kann immerhin die merkwürdige Feststellung machen, daß die absolut unwirklich erscheinenden Formen der ersten abstrakten Künstler immer konkreter werden, je weiter die wissenschaftlichen Entdeckungen fortschreiten.« Er führt weiter aus: »Auf vielen unter dem Elektronen-Mikroskop aufgenommenen Photos [...] findet man ungeahnte Ähnlichkeiten mit manchen abstrakten Bildern. Die starken Mikroskope zeigen Welten, die früher unsichtbar waren, die aber schon vor ihrer Entdeckung gemalt worden sind.«¹¹⁷ Diese Beobachtung sieht der französische Kunsthistoriker gestützt durch kunsttheoretische Äußerungen des deutschen Malers, Graphikers und Bühnenbildners Willi Baumeister. Ein Bezug zwischen der Art Informel und dem Mikrokosmos wird sehr häufig hergestellt. Von solchen Formen und Strukturen der Natur inspiriert sind mitunter auch die Zeichen der abstrakten Bildsprache von Gisèle Celan-Lestrange. Ein entscheidender Impuls für deren Entwicklung könnte von dem Bildband ›Formen des Mikrokosmos. Gestalt und Gestaltwerdung einer Bilderwelt‹ (München 1955) von Carl Strüwe ausgegangen sein. Die Künstlerin hatte das Buch – es trägt die

¹¹⁴ Nach Ansicht Mathieus erweist sich die Universalität der lyrisch-abstrakten Bildsprache im zeitgleichen und voneinander unabhängigen Aufkommen der informellen Kunst in Europa und in den USA. (1959, 34 und 42). Vgl. Weber-Schäfer (1997/2001), 123.

¹¹⁵ Weber-Schäfer (1997/2001), 53.

¹¹⁶ Weber-Schäfer (1997/2001), 168ff.

¹¹⁷ Ragon (1957), 79. Er bezieht sich hier vor allem auf Kandinsky, stellt jedoch auch fest, dass »Luftaufnahmen und astronomische Photos manchmal den Werken der Suprematisten zum Verwechseln ähnlich« seien.

Widmung »für Gisèle Celan! / Walter Höllerer« – in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre, vermutlich zwischen 1956 und Anfang 1958, von dem Berliner Literaturwissenschaftler Walter Höllerer geschenkt bekommen.¹¹⁸ Es enthält zahlreiche Mikrofotografien in Schwarz-Weiß von organischen und anorganischen Präparaten, die von Carl Strüwe, dem Herausgeber des Bildbandes, in sieben Abteilungen eingeordnet werden: »Werden kleiner Formen«, »Die elementaren Formen«, »Bau- und Bewegungsformen«, »Urbilder, Sinnbilder«, »Magie der Ähnlichkeit«, »Licht als formende Kraft« und »Bildner Mensch«. In seiner Einleitung, die dem Bildband »Formen des Mikrokosmos« vorangestellt ist, weist der Graphiker und Fotograf ganz explizit (und zwar unter wörtlicher Berufung auf entsprechende Bemerkungen von Paul Klee¹¹⁹ und Aussagen von Willi Baumeister¹²⁰) auf die Parallele zwischen dem Mikrokosmos und der Formensprache der modernen Kunst hin: »Indem es [das Mikroskop] die Kleinwelt als Tummelplatz elementarer Formen und Kräfte auswies [...], zog es Schleier um Schleier von der inneren Realistik der Dinge und gab damit, neben anderem, auch einer neuen Fabulierwelt der Künste Signale.« (Ebd.) Die nicht-farbige Darstellung der mikrokosmischen Phänomene betont den graphischen Charakter, den Strüwe an ihnen erkennt: »Die natürliche grafische Substanz der Kleinwelt ist erheblich differenziert. Ein Formgewimmel ist nicht bildnerisch gleichzusetzen mit wenigen markanten Kuben; dichte große Kurven sprechen in anderer Tonlage als ein graziles, helles Geflecht. Weiße Formen auf Schwarz, Weiß über Grau, Transparenz oder massive Undurchsichtigkeit, körniges Geriesel oder strenge Symmetrie, Gitterbau oder Kreiselschwingung – diese Unterscheidungen sind grafischer Art.« In seiner Beschreibung nehmen die Mikrofotografien künstlerischen Cha-

¹¹⁸ Paul Celan stand seit 1953 mit dem Literaten und Publizisten Höllerer in Verbindung und publizierte in dessen Zeitschrift »Akzent«. Das Buch könnte bei einem deutsch-französischen Schriftstellertreffen, das vom 28.4. bis zum 2.5. 1956 im Burgund stattfand, übergeben worden sein, an dem sowohl Celan wie auch Höllerer teilgenommen haben (vgl. BW II, 91 f). Andere Möglichkeiten wären die wiederholten Zusammentreffen der beiden in Deutschland, etwa anlässlich der Verleihung des Bremer Literaturpreises Anfang 1958, oder der Aufenthalte Höllerers in Paris in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre. In einem ihrer Graphikverzeichnisse hat die Künstlerin vermerkt, dass Höllerer das Blatt »Naissance – Geburt« geschenkt bekommen hat, das Datum der Schenkung ist nicht notiert. Eventuell war es eine Gegengabe zum Buchgeschenk, das dann erst nach 1957 in den Besitz der Künstlerin gelangt sein müsste.

¹¹⁹ »Und ist es nicht wahr, daß schon der relativ kleine Schritt des Blickes durch das Mikroskop Bilder vor Augen führt, die wir alle für phantastisch und verstiegen erklären würden, wenn wir sie, ohne den Witz zu begreifen, so ganz zufällig irgendwo sähen?« (Zit. Strüwe, 1955, 11)

¹²⁰ »Betrachtet man wissenschaftliche Fotos, Mikrofotos, Diagramme in planiger oder skulptureller Art, so fällt eine gewisse Ähnlichkeit mit den Formungen innerhalb der neuzeitlichen Kunst auf – eine Beziehung.« – »Der Gewinn der gereinigten eigenen Werke bringt sie sogar der Natur näher. Sie bildet – nicht nach der Natur, sondern wie die Natur.« (Zit. Strüwe, 1955, 11)

G025
G030

rakter an: »Die Natur hat nicht nur im Mikrokosmos solche gezeichneten Klänge der Form. Doch hier ist das Lineare, Flächige, Tonige, Glänzende, Filigrane, Schwebende usw. durch die Isolierung im zweidimensionalen Areal der Okularblende zu besonderem Leben erwacht.« Der Kunstwert wird unter der Rubrik ›Bildner Mensch‹ besonders herausgestellt, indem die Abbildungen Bezeichnungen erhalten, die ästhetische Aspekte betonen.¹²¹ Nicht zuletzt unterstreicht Strüwe die Sinnbildlichkeit (›Urbilder, Sinnbilder‹) und die konkrete Assoziierbarkeit der Mikrofotografien (›Magie der Ähnlichkeit‹) – zwei weitere Qualitäten, die sie mit abstrakten Kunstwerken gemeinsam haben. Betrachtet man die abstrakten Graphiken von Gisèle Celan-Lestrange, so erwecken diese, etwa die Radierungen ›Rythme – Rhythmus‹ (1958) und ›Vu – Gesehen‹ (1958) durchaus den Eindruck, als eröffne sich dem Betrachter ein Blick auf (an)organische Substanzen oder Präparate durch ein Mikroskop.

3.5. Assoziativität und Ästhetik des abstrakten Stils

Ab 1957 gestaltete Gisèle Celan-Lestrange vorwiegend lyrisch-abstrakte Kompositionen und entwickelte dabei ein spezifisches Formenrepertoire: Stäbchen, Splitter, Plättchen, Triangeln werden in unterschiedlicher Ausführung auf getöntem oder strukturiertem Grund angeordnet. Die abstrakten Elemente und ihre Arrangements können teilweise mit Gegenständlichem assoziiert werden. Die Ambiguität von abstrakter Darstellungsweise und konkretem Deutungspotential, durch die die informelle Kunst häufig gekennzeichnet ist, wurde in der Fachliteratur wiederholt festgestellt. Wie eine abstrakte Komposition wirklichkeitsbezogen ausgedeutet werden kann, hat Michel Ragon am Beispiel eines Gemäldes von Martin Barré aus dem Jahr 1956 demonstriert, für das er »une interprétation paysagiste (ports et jetées vus d'avion)«¹²² fand. Das Auftreten »d'un art ni abstrait ni figuratif« charakterisiert der französische Kunstwissenschaftler und Kritiker als »naturalisme abstrait« oder auch »paysagisme abstrait« (ebd.). Er meinte diese Ausdrucksart insbesondere bei einigen Künstlern erkennen zu können, die er einer »seconde vague des peintres abstraits lyriques« (1950-

¹²¹ Etwa: »Weiße Bizarrerie auf Schwarz«, »Akkord aus Grautönen«, »Weiß über Grau schwebend«, »Dunkle Kurvenrhythmen«, »Kristallornament«, »Rhythmische Konturen«, »Schwebende Formen« oder auch »Anker-Komposition«. Die Rolle des »bemühte[n] Lichtbildner[s]«, der »das strukturell Typische seiner Motive so stark wie möglich herausstellen« (ebd. 22) will, nähert sich, nach Ansicht Strüwes, so dem künstlerischen Schaffen.

¹²² Ragon (1986), 190.

1957) zurechnete. Die Assoziativität abstrakter Kunst wird von Weber-Schäfer als ein hauptsächlich psychologisches Phänomen aufgefasst, das bei der Rezeption auftritt: »Auch wenn der abstrakte Maler vorgibt, nichts aus der sichtbaren Realität darzustellen, führt sie der Betrachter wieder ins Bild ein.«¹²³ Die Evokation gegenständlicher Vorstellungen beim Betrachter liegt, teilweise unwillkürlich ablaufend, im Kognitiven begründet und scheint vom Künstler nicht (unbedingt) intendiert zu sein: »Der Unterschied zur figurativen Malerei ist allerdings, daß der Betrachter sich diese Realität selbst erfunden hat, denn der Ausgangspunkt des Malers entspricht dieser Realität nicht.« (Ebd.)

Mitunter geht die Anregung des Betrachters zu konkreten Assoziationen von den Titeln der Graphiken Gisèle Celan-Lestranges aus, wie etwa bei dem Blatt ›Naissance – Geburt‹ (1957), das unter den Arbeiten dieses Jahres stilistisch eine Sonderstellung einnimmt: Anknüpfend an die Gestaltung von ›Sans boussole – Ohne Kompaß‹ (1955) vollzieht sich die Formgebung hier nicht durch Konturierung, sondern vielmehr durch lineare Parallelstrukturen, die sich um Linien kristallisieren oder die durch Überschneidung der Linien entstandene Flächen ausfüllen. Sie sind den in Arbeiten von Klee auftretenden »Begleitschraffuren«¹²⁴ sehr ähnlich. Die Komposition aus zwei rundlichen, durch einen Steg verbundenen Formgebilden erscheint als abstrahierte Darstellung eines Geburtsvorgangs. Ähnlich erlauben auch die beiden Blätter ›Au delà des dunes – Jenseits der Dünen‹ (1957) und ›Survolant les filets – Über den Netzen‹ (1957), trotz ihrer abstrakten Formensprache, eine wirklichkeitsorientierte Ausdeutung. Bei der Betrachtung der Radierung ›Survolant les filets – Über den Netzen‹ stellt sich die Assoziation von über Fangnetze gebeugten Fischern ein. Dennoch steht die durch den Titel suggerierte gegenständliche Interpretation nicht im Vordergrund: die durch Verlagerung des kompositionellen Hauptgewichts in die obere Hälfte des Blattes entstandene Spannung sowie das Zusammenspiel der Formen bildet den besonderen Reiz der Radierung. Ohne Zutun des Titels würde die abstrakte Komposition auf dem Blatt ›Au delà des dunes – Jenseits der Dünen‹ beim Betrachter wohl keine landschaftliche Vorstellung hervorrufen. Allenfalls könnte durch die Anordnung der beiden schwebenden und leicht dynamisierenden Triangelfiguren im oberen Bereich und ihrem Bezug zu der verzweigten Struktur unten die benannte räumliche Situiertheit assoziiert werden.

G018

G015

G016

¹²³ Weber-Schäfer (1997/2001), 89ff.

¹²⁴ Vgl. Grohmann (1954), 246.

Die Ästhetik der abstrakten Graphiken Gisèle Celan-Lestrange aus den fünfziger (und auch den sechziger) Jahren resultiert aus einem souveränen Einsatz technischer Verfahren, einer subtilen Ausgestaltung der Formen und Flächen und einer originären Produktivität im Hinblick auf die Kompositionsstrukturen.

G017 Dies wird beispielweise in den Radierungen ›Ténèbres – Tenebrae‹ (1957) und
G019 ›Traces – Spuren‹ (1957) ersichtlich. Sie stellen Kompositionen aus länglichen, geraden oder gebogenen Elementen und Triangel-Formen dar, die formal ähnlich gebaut und kompositionell aufeinander bezogen sind. Während diese sich auf dem Blatt ›Ténèbres – Tenebrae‹ tiefschwarz vor einem linear strukturierten Grund – die Platte wurde wohl bearbeitet mit einem Wiegeeisen – abzeichnen, sind sie auf dem Blatt ›Traces – Spuren‹ als helle, teils durchbrochene Elemente auf einer mittelgrau getönten Fläche arrangiert. Beide Arbeiten lassen außer den vordergründig ausgearbeiteten Bildzeichen und Strukturen weitere, jedoch schwächer ausgeprägte Formen erkennen, die als Zeugnisse vorangegangener Bearbeitungsstufen der Platten zu betrachten sind: Sie gewinnen vage Gestalt in der »Dunkelheit« oder zeichnen sich als verwischte »Spuren« ab.

Durch die Anschaffung einer eigenen Handpresse Anfang des Jahres 1958, mit deren Hilfe Gisèle Celan-Lestrange nun ihre Drucke selbst abziehen konnte, hatte sie Unabhängigkeit vom Atelier Friedlaender gewonnen. Das erste Jahr, in dem sie – noch in den beengten Verhältnissen der Rue de Montevideo – als freie Künstlerin arbeitete und in dem sie insgesamt siebzehn Graphiken realisierte, wurde das bislang fruchtbarste. Die gefundene Ausdrucksweise scheint sich zu festigen; zugleich werden stets neue technische Möglichkeiten erprobt.

G021 Die Blätter ›Gris et noir – Grau und schwarz‹ (1958) und ›Dans l'ouverture – In
G026 der Öffnung‹ (1958) mit ihrer flächendeckenden, linearen Strukturierung sind entstanden durch eine Art Mezzotinto-Verfahren oder durch zeitlich variierte Ätzung der partiell mit Harz oder Lack abgedeckten Platte. Beide Arbeiten wecken Assoziationen an Zeugnisse vorzeitlicher Kulturen – durch die faustkeilartigen Gebilde und durch die höhlenmalereiartige, flächige Formkomposition. Das Wiegeeisen, die Künstlerin ließ es sich von ihrem Mann aus Deutschland mitbringen, kam auch in der Radierung ›Sans réponse – Ohne Antwort‹ (1958) zum Einsatz, deren Fläche als patchworkartiges Rillenmuster gestaltet wurde. Bereits die zum Teil auf formale oder kompositionelle Charakteristika bezogenen Bildbezeichnungen lassen erkennen, dass sich die Künstlerin gezielt mit

ästhetischen Problemstellungen auseinandersetzte. Durchsichtig und fragil wirken die nur leicht getönten Formelemente, etwa auf ›Contours interrompus – Unterbrochene Konturen‹ (1958). Hier scheinen sich, im Gegensatz zur normalerweise konzisen Konturierung, die Umrisse der Formen aufzulösen oder auszufließen, die Darstellung wirkt wie ausgewaschen. In anderen Blättern werden gestalterische Variationen des Bildgefüges ausgelotet: So zeigt die Radierung ›Composition – Komposition‹ (1958) eine schwebende Balance der Stäbchen und Plättchen. Zwei verschiedene Arten von Formen, runde und längliche Elemente, werden auf ›Petite composition – Kleine Komposition‹, sie lässt ein wenig an Arbeiten von Paul Klee denken, miteinander verwoben. Die Radierung wurde mithilfe zweier Platten gedruckt; im Verzeichnis ihrer Graphiken hat die Künstlerin vermerkt, dass sie auch drei farbige Probedrucke angefertigt hat. Diese sind wohl nicht erhalten, sie waren zumindest bislang unauffindbar. Ein in sich bewegtes, ovalförmig angeordnetes Arrangement zeigt das Blatt ›Rythme – Rhythmus‹ (1958); hier wird eine Bewegungsabfolge, gegliedert von wiederkehrenden, blatt- und fadenähnlichen Elementen, ausgeführt. Um die Bezogenheit der Formgruppen geht es in den Blättern ›Dialogue avec une pierre – Dialog mit einem Stein‹ (1958) und ›Rencontre – Begegnung‹ (1958). Beide Kompositionen verbindet die Auseinandersetzung, die Kommunikation von abstrakten Formgebilden, zu deren Wahrnehmung, Nachvollzug und Verständnis die Titel anregen.

G024

G020

G027

G025

G022

G029

3.6. Neue Bildwirklichkeit und Ausdruckspotential

Durch die abstrakte Kunst hat das Verständnis von Realität in der Kunst eine Wandlung erfahren. In ihr erkennt Charles Estienne, für die Zeitschrift ›Arts‹ (N° 141, 1947) um seine Sicht gebeten, eine »nouvelle réalité«, die er als eine »réalité de l'homme intérieur« auffasst; seine Überlegungen zu diesem Thema hat er in einem Beitrag ›L'art est une réalité‹ für die Zeitschrift ›Derrière le Miroir‹ (Oktober 1951) formuliert. Von einer »pure réalité«, die durch eine »activité intérieure, consciente et inconsciente de l'homme« zustandekommt, spricht auch Auguste Herbin in seinem Artikel ›L'art abstrait et l'art vivants sont bien vivants‹ für die Zeitschrift ›Arts‹ (N° 25, 1945); in ›L'art non-figurative, non-objectif‹ (1949) wird sie von ihm als eine »réalite vivante, originelle, spirituelle« charakterisiert. Eine neue Realität wird auch in den lyrisch-abstrakten Radierungen von Gisèle Celan-Lestrange entworfen: »Die Vieldeutigkeit der gesetzten Formen und des

leergelassenen Hintergrunds sowie die autonome Wertigkeit von Hell und Dunkel«, führt Sabine Könnecker aus, »schaffen eine neue Bildrealität, die von der äußeren Weltwirklichkeit absolut unabhängig ist.«¹²⁵ Diese konstituiert sich in jedem einzelnen Blatt wie auch in der Gesamtheit der Arbeiten, in denen aus einer eher intuitiv als diskursiv bestimmten Perspektive elementare Gegebenheiten und existenzielle Kategorien der Lebens- oder Weltwirklichkeit schöpferisch formuliert und reflektiert werden. Insofern können die Graphiken Gisèle Celan-Lestranges dem Betrachter zuweilen die Vorstellung einer wie transzendiert erscheinenden Meta-Realität vermitteln. Sie lassen, so Friedrich Rasche, das »geistige Klima einer Gegenwelt, die aus abgewandelten, der Natur entlehnten Formen mit einer besonderen Eindrücklichkeit entwickelt wird«¹²⁶, erfahren. Und auch ein weiterer Rezensent formulierte ähnlich: »Diese Radierungen [...] zielen auf eine transparente Formenwelt, in welcher ›Natur‹ als Fragment ihrer Erscheinungen, als Spur, Splitter und Zeichen immer wieder auftaucht, aber verwandelt in die andere Welt der autonomen künstlerischen Schöpfung, die auf dem Wege ist, sich selbst zu finden, sich selbst zu bestimmen.«¹²⁷

Eine Verbindung zur Natur wird in den abstrakten Graphiken von Gisèle Celan-Lestrange wohl insbesondere über eine Nähe zum Mikrokosmischen manifest.

G032

Dies wird beispielhaft an dem Blatt ›Aquatinte – Aquatinta‹ (1958) anschaulich, auf dem tonig-dunkle Ovalformen mit geschwungenen dünnen Ausläufern vor hellem Grund arrangiert wurden. Obwohl die Darstellung zunächst an Vegetables erinnert, ähnelt sie auffallend der Abbildung N° 46 in Carl Strüwes Bildband ›Formen des Mikrokosmos, Gestalt und Gestaltwerdung einer Bilderwelt‹ (1955). Auf der schwarz-weißen Mikrofotografie sind »Samenfäden vom Schaf« zu sehen. Sie wird im Buch der Abteilung ›Urbilder, Sinnbilder‹ zugeordnet, in deren Einleitungstext darauf hingewiesen wird, dass die Strukturen des Mikrokosmos gelegentlich auch eine weitergehende Signifikanz annehmen könnten:

A122

»Manche Formen zeigen eine so äußerste Zusammenballung von Baugedanke und Lebensweise, daß sie sich zur Bedeutung von Sinnbildern erheben.«¹²⁸

Die Graphik ›Aquatinte – Aquatinta‹ ist sicherlich auch im Zusammenhang mit dem damals unter Künstlern verbreiteten Interesse an ostasiatischer Kalligra-

¹²⁵ Vgl. Könnecker (1995), 124.

¹²⁶ Hannoveranersche Presse, 2. Juni 1964.

¹²⁷ Frankfurter Rundschau, 18. August 1964.

¹²⁸ Strüwe (1955), 19-20; 19.

phie zu sehen. Von einer »kalligraphische[n] Abstraktion« spricht Edward Lucie-Smith in Bezug auf Bilder von Hans Hartung, Jean-Paul Riopelle, Serge Poliakoff, Pierre Soulages und Georges Mathieu.¹²⁹ Allerdings war, wie Gisèle Celan-Lestrange ihren Mann im Brief vom 4. März 1966 erinnert, »Aquatinte – Aquatinta« beiden »immer ein wenig zu chinesisch, ein wenig zu leicht« erschienen. Die Gelegenheit, sich mit fernöstlicher Kunst direkt vertraut zu machen, hätte die Künstlerin beispielsweise im Pariser Musée Cernuschi gehabt, wo Ausstellungen wie »Calligraphies japonaises: la calligraphie dans l'art japonais contemporain« (1956) oder »Orient-Occident: rencontres et influences durant cinquante siècles d'art« (1958/59) veranstaltet wurden. Die Radierung »Aquatinte – Aquatinta« von Gisèle Celan-Lestrange zeigt, wie abstrakte Zeichen von Realem abgeleitet werden können, semantische Ambivalenz beinhalten und letztendlich in ihrer Ästhetik als Bildzeichen wahrgenommen werden sollen. Erneut begegnen die schwarzen, kapselartigen Formen mit den dünnen Geiseln dem Betrachter in der Radierung »Ensemble – Miteinander« (1958), die in ihrem Kompositionsschema, der Dreiecks-Anordnung, mit »Aquatinte – Aquatinta« (1958) korrespondiert. Auf einem mittelgrau getönten Grund treten sie, in der Form leicht abgewandelt und in Kombination mit schwarzen Splitterelementen, in einen Dialog mit weißen, schwarz konturierten, zellartigen und länglichen Gebilden. Das Zusammenspiel der hellen und dunklen Formen auf der Graphik »Ensemble – Miteinander«, das in diesem Blatt inszeniert wird, verbildlicht eine Grundform des Kommunizierens als allgemeinem Modus für Zustands- und Handlungsformen. Für den Betrachter erschließen sich die Sinngehalte der Arbeiten Gisèle Celan-Lestranges, als Aussagen über die Gesetzlichkeiten des Kosmos und die Psyche des Menschen, annäherungsweise durch Anschauung und Interpretation der Formgestaltung, der Kompositionsweise und der Tongebung sowie aus der Gesamtwirkung der Blätter. Zum Ausdruckspotential der Graphiken schreibt Sabine Könnecker: »Der Prozeß der Bildgestaltung mutet wie eine Besinnung auf die inneren Ursprungskräfte an, die in den abstrakten Formen anschauliche Entsprechungen finden. Die Graphiken rufen, unverstellt vom Abbildhaften der Dinge, das Gefühl hervor, elementare Zustände zu zeigen.«¹³⁰

Die Gegenwart, als eine der drei Kategorien der Strukturiertheit von Zeit, wird in den Blättern »Aujourd'hui – Heute« und »Aujourd'hui, encore – Heute, wieder«

G035

G028

G036

¹²⁹ Lucie-Smith (1985), 22f.

¹³⁰ Könnecker (1995), 125.

aus dem Jahr 1958 zum Sujet der Darstellung. Aus dem Verzeichnis der Graphiken von Gisèle Celan-Lestrange geht hervor, dass die beiden Arbeiten nicht unmittelbar nacheinander entstanden sind: Während ›Aujourd’hui – Heute‹ dort als N° 24 registriert ist, wird ›Aujourd’hui, encore – Heute, wieder‹ mit der N° 32 aufgeführt. Dennoch nimmt die spätere Graphik deutlich auf die erste Bezug. Die Präsenz des Gegenwärtigen, des heutigen Tages oder der heutigen Zeit, wird in dem stacheligen, dynamisch aufsteigenden Formen-Wirbel in der Anordnung einer immer wieder gebrochenen vertikalen Wellenlinie auf dem erstgenannten Blatt versinnbildlicht. Grundsätzlich gilt diese Auslegung auch für das spätere Blatt, jedoch wirkt sich die annähernd spiegelbildliche Variation der Komposition, die dunklere Tönung und unruhige Strukturierung der Bildfläche auf dessen Wahrnehmung und Interpretation aus: Während von dem wie transparent erscheinende Hellgrau auf ›Aujourd’hui – Heute‹ eine durchaus optimistische Ausstrahlung ausgeht, bringt die schwarze Hintergrundtextur auf ›Aujourd’hui, encore – Heute, wieder‹ eine düstere, pessimistischere Wahrnehmung zum Ausdruck. Eine engere, biographische Bedeutung hat Otto Pöggeler dem Bildpaar zugewiesen, das er mit einem konkreten Ereignis in Verbindung bringt: »Die Grafiken sind durchaus figurativ; doch die Figuren stellen die Zeit dar. Diese Zeit scheint ins Schlimme umzuschlagen. [...] Frau Celan machte mit, dass Paul Celan die Vorkommnisse um seine Bonner Lesung vom 17. November als eine neonazistische Demonstration erfuhr.«¹³¹ Es ist jedoch fraglich, ob diese Sichtweise sowie die von ihm gegebene Beschreibung und Ausdeutung des Blattes der Intention der Künstlerin entspricht. Als Pendants konzipiert, scheinen die beiden Radierungen ›Aujourd’hui – Heute‹ und ›Aujourd’hui, encore – Heute, wieder‹ von Gisèle Celan-Lestrange die Wechselhaftigkeit des Daseins zu veranschaulichen; hierbei kommt die Bildsprache in ihrer spezifischen Ausprägung dem Ausdruck abstrakter Inhalte entgegen.

¹³¹ Pöggeler (2002), 35f. Seiner Ansicht nach zeigt die Radierung »das Heute als ein oberflächliches Dahinleben. Ein luftiges Gebilde tanzt über die Erde hinweg; es berührt nur leicht den Boden. Bauch und Brust lassen sich unterscheiden, aber die Arme mit Händen, die sich einem anderen entgegenstrecken könnten, fehlen. Unter dem Hut zeigt sich ein Gesicht mit offenem Mund, Knollennase und scharf blickenden Augen. Dieses Gebilde finden wir auch auf der Grafik Heute, wieder (noch aus demselben Jahr). Doch ist das Bild im ganzen dunkel geworden; eine überlange Nase sticht in frecher Weise hoch in die Luft. Oben am Bildrand, links von der Mitte, zeigt sich deutlich ein Hakenkreuz.« (2002, 35). Unwahrscheinlich ist auch der satirische Charakter, den er zu erkennen glaubt: »Vielmehr bedient sich die Radierung der Satire. [...] Wenn Frau Celan ihre Grafik dann in einer verdunkelten Form wiederholte, ging sie von den Erfahrungen ihres Mannes her den Weg von der ironischen Anklage der Oberflächlichkeit des Heute zum Bedenken der Gefahren im Heute.« (Ebd.)

4. Umorientierung: Aquarell, Collage (1959-62)

Eine einzige unbetitelt Graphik hat Gisèle Celan-Lestrange im Jahr 1959 vollendet, und diese bleibt vorerst die letzte. Im Brief an Paul Celan vom 5. September 1960 äußert die Künstlerin ihre Sorge, dass dies das Ende ihrer Radiertätigkeit bedeuten könnte: »Bei meinen Radierungen ist es etwas anderes, ich glaube, das ist abgeschlossen, [...] und natürlich werde ich traurig und gerate in Angst, wenn ich meine Druckerpresse ansehe und alle meine Kupferplatten, die auf mich warten, die seit eineinhalb Jahren auf mich warten –«. Diese Phase wird noch bis 1962 andauern. Da Gisèle Celan-Lestrange befürchtete, sie könne »dem Kupfer nichts mehr geben« (ebd.), betätigte sie sich auf einem anderen künstlerischen Gebiet: Zwischen 1959 und 1962 entstanden zahlreiche unbetitelt, aber in der Regel mit Bleistift auf der Rückseite oder auf dem zugehörigen Passepartout datierte Aquarelle, im November 1962 einige Aquarell-Collagen. Nur wenige Blätter sind signiert und besitzen damit den Status eines autorisierten Werks. Ob dies zwangsläufig bedeutet, dass die Künstlerin von der Qualität der unsignierten Aquarelle nicht überzeugt war, bleibt dahingestellt. Möglicherweise gibt es für das Fehlen der Signatur auf diesen Blättern noch andere Erklärungen. Da die meisten der signierten Aquarelle in ein Passepartout montiert oder gerahmt sind, könnte vermutet werden, dass die Künstlerin ihre Wasserfarbmalereien insbesondere dann signierte, wenn diese in ihrer Wohnung oder an einem anderen Ort aufgehängt werden sollten. So könnte lediglich der Anlass gefehlt haben, andere ebenfalls als gelungen zu bezeichnende Arbeiten mit einer Signatur zu versehen. Dass Gisèle Celan-Lestrange ihre Aquarelle nicht in einem Verzeichnis erfasst hat, könnte bedeuten, dass sie ihnen nicht dasselbe Gewicht wie ihren Radierungen beimaß. Da sie jedoch die Verzeichnisse zu damaliger Zeit noch ohne Identifikationsfoto führte, wäre das Katalogisieren der unbetitelten Aquarelle allerdings auch ein schwieriges Unterfangen gewesen. Immerhin hat die Künstlerin, indem sie ein ganzes Konvolut aufbewahrte, diese Schaffensphase dokumentiert; die Bedeutung der Aquarelle innerhalb der Entwicklung ihres Werkes war ihr offensichtlich durchaus bewusst. Die Malereien mit Wasserfarbe aus den Jahren um 1960 sind den zuvor entstandenen Radierungen augenscheinlich verwandt; es können einige Analogien zwischen den Druckgraphiken aus den Jahren 1956-58 und den Aquarellen von 1959 nachgewiesen werden. Mit ihren Aquarellen nähert sich die Künstlerin der tachistischen Bewegung der informellen Malerei an.

Dennoch hat Gisèle Celan-Lestrange 1963 wieder zu radieren begonnen; bestimmte Merkmale dieser neuen Radierungen scheinen in den Aquarellen und Collagen von 1962 bereits angelegt. Der Wechsel von der Malerei zurück zur Radierung könnte zum einen auf biographische Umstände Ende des Jahres 1962 zurückgeführt werden; zum anderen jedoch war er künstlerisch motiviert und durch die Gestaltung von Aquarell-Collagen im November 1962 vermittelt. Möglicherweise hatte auch Robert Lapoujades Schrift ›Les mécanismes de fascination‹ (Paris 1955; mit einem Vorwort von Jean Hyppolite) – deren Lektüre ist dem ins Buch eingetragenen Erwerbsdatum zufolge wohl auf 1962 zu datieren – der Arbeit Gisèle Celan-Lestranges einen neuen Impuls gegeben (vgl. II 5). Dieser kommt nicht auf dem von Lapoujade angesprochenen Gebiet der Malerei, sondern im Zuge der Wiederaufnahme der Radiertätigkeit zum Tragen.

4.1. Analogien zwischen Graphiken und Aquarellen

Stilistisch knüpfen die Aquarelle von Gisèle Celan-Lestrange an die abstrakten Radierungen aus der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre an. Dieser Sichtweise hat sich Barbara Wiedemann, die Wasserfarbmalereien als »merkwürdige Zwitter«¹³² bezeichnend, angeschlossen: »Sie setzen die graphischen Kompositionen der vorher geschaffenen Radierungen fort, geben ihnen aber Farbe.« (Ebd.)

A001 Eine Ausnahmestellung unter den Aquarellen nimmt ein hochformatiges, stark lasierend ausgeführtes Blatt aus dem Jahr 1959 in Gelb-, Rot- und Blautönen ein, das, wie einige Radierungen zwischen 1954 und 1956, figurativ, als Landschaftsansicht, interpretiert werden kann: Mehrere rötliche Segelboote auf einem See sind zu erkennen, im Hintergrund erstreckt sich ockerfarben ein Gebirgszug am Horizont, vorn scheint das diesseitige Ufer erkennbar. Möglicherweise ist das Aquarell auf Reisen entstanden; zwischen Mai und Juli 1959 war die Familie Celan in Deutschland, Österreich und in der Schweiz unterwegs.

G037 Die letzte, vor Aufnahme der Aquarellmalerei entstandene Radierung datiert vom Januar 1959; der einzige erhaltene Abzug befand sich ursprünglich im Besitz des Ehepaars Demus. Im ersten der Graphikverzeichnisse Gisèle Celan-Lestranges wird die Radierung charakterisiert mit den Stichworten »triangles«, und »aquatinte grande«, der Zustand der Platten wird als »crevé« bezeichnet.

¹³² Wiedemann (2001), 266.

Auf dem unbetitelten Blatt bilden schwarz getönte, verformte Dreiecksgebilde und damit verwobene hellgraue, spitze Splitter – mit denen die kleine Formgruppe unterhalb und die größere Formgruppe oberhalb korrespondieren – ein kreisartiges bzw. elliptisches Bewegungsmuster aus. Hier werden zuvor gefundene Gestaltungsweisen aufgenommen und weitergeführt in eine Richtung, die eine gewisse Nähe der ansonsten so verschiedenen künstlerischen Techniken des Tiefdrucks, hier Ätzradierung mit Aquatinta, und des Aquarells aufscheinen lässt: Die Darstellung zeichnet sich, vor allem zur Mitte hin, durch eine Auflösung der Formen und Konturen aus. Innerhalb der locker gestalteten Komposition ergeben sich teils Überlagerungen heller und dunkler Flächenformen von transparentem oder (semi-)opakem Charakter. Die körnige Struktur und die ungleiche Tönung der dunklen Formelemente könnten der Künstlerin als Manko erschienen sein. Die zwischen 1959 und 1962 entstandenen Aquarelle Gisèle Celan-Lestranges zeigen meist längliche, teils ausfließende oder von einer Lavierung umgebene farbige Splitterformen auf leerem, farbig lasiertem oder strukturiertem Grund. Die Farbigkeit der Aquarelle ist als eher gedeckt zu beschreiben, sie wird häufig dominiert von Blau, Grau, Rotbraun und Grün. Die meisten Blätter weisen Einstichlöcher von Reißzwecken in mindestens zwei Ecken auf; es ist zu vermuten, dass die Arbeiten während des Malvorgangs auf einer Unterlage fixiert wurden. Zwischen den vor 1959 entstandenen Graphiken und den Aquarellen können Analogien in wesentlichen Merkmalen festgestellt werden: Die Bildelemente auf den Wasserfarbmalereien, beispielsweise auf einem Blatt von 1960, sind generell den dünnen, geraden und gebogenen Formen von ›Composition – Komposition‹ (1958) vergleichbar. Auch die Kompositionsart der Aquarelle entspricht prinzipiell jener der Radierungen: (Farb-)Gebilde werden – sich gruppierend und überschneidend sowie Bewegungsmuster ausbildend – auf der Fläche zu einem spannungsvollen Ensemble angeordnet, wie dies etwa auf der Graphik ›Gris et noir – Grau und Schwarz‹ (1958) und einem signierten Aquarell von 1960 der Fall ist. Darüber hinaus kommen manche Radierungen in gestalterischen Merkmalen den spezifischen Eigenschaften der Wasserfarbmalereien nahe: So ist auf dem Blatt ›Contours interrompus – Unterbrochene Konturen‹ (1958) ebenfalls eine Auflösung der Konturen und eine Transparenz der Formen festzustellen, wie beispielsweise in dem signierten Aquarell ›Sans titre 2‹ (1961) oder in weiteren Blättern, etwa einem unsignierten von 1961.

W001

G020

G021

W002

G024

W004

A017

Ein verbindendes Moment stellt weiterhin die abwechslungsreiche Gestaltung der Flächen durch Modifizierung des Tonwerts beziehungsweise der Farbe dar, wie sie realisiert ist auf der Graphik ›Vu – Gesehen‹ (1958) oder auf dem signierten Aquarell ›Sans titre 2‹ (1962), wo mithilfe des Farbauftrags die Textur des Papiers betont wird, vergleichbar den gazeartigen Schraffurstrukturen des Hintergrunds auf der Radierung ›Aujourd’hui encore – Heute, wieder‹ (1958). Einige Aquarelle von 1959 weisen außerdem recht konkrete Anklänge an zuvor entstandene Graphiken auf. So scheinen sich zwei unsignierte und auf 1959 datierte Aquarelle, das eine auf weißem und das andere auf hellgrauem Grund, in ihrer Anlage auf die Radierung ›Présence – Gegenwart‹ (1956) zu beziehen. Dort sind drei horizontale Bündel dünner, länglicher Elemente zu sehen, die von gebogenen oder diagonal ausgerichteten gekreuzt werden; auf dem unteren sitzen vertikal ausgerichtete, sich nach oben hin verjüngende Gebilde, die an Blüten erinnern. Links unten auf der Graphik ist eine stilisierte Figuration zu erkennen, die an den Stengel einer Blume mit zwei seitlich abstehenden Blättern denken lässt. Die beiden unsignierten, hochformatigen Aquarelle zeigen malerische Varianten dieser gegenständlich assoziierbaren Darstellung.

Eine vergleichende Betrachtung lässt jedoch nicht nur die Ähnlichkeiten, sondern auch die Unterschiede zwischen den Radierungen und den Aquarellen erkennen: Der statischen Komposition und der meist strengen Formbehandlung auf den Graphiken setzen die Wasserfarbmalereien ein dynamischeres Arrangement und eine lockere Gestaltungsweise entgegen. Während sich auf den Radierungen dunkel umrissene Elemente vor (hell-)grauem Hintergrund abheben, spielen die Aquarelle mit Farbkontrasten, Formen durchdringen sich oder lösen sich auf. Weiterhin wird die von mikroorganischem Vorbild abgeleitete Motivik (vgl. I 3.4) der hochformatigen Radierungen ›Aquatinte – Aquatinta‹ und ›Rythme – Rhythmus‹, beide aus dem Jahr 1958, von zwei unsignierten, aber jeweils in ein Paspartout montierten querformatigen Aquarellen von 1959 aufgenommen: Ovale Formen mit kurzer stielartiger Fortsetzung sind zu bewegten Kompositionen arrangiert; sie ballen sich, einander teilweise überlagernd, oder streben auseinander. Während die eine Arbeit in Rot, Braun und Schwarz gehalten ist, dominieren auf der anderen Blau, Grün und Grau. Analog ist auch die Hell-Dunkel-Differenzierung von Tonwerten; diese Effekte, auf dem Aquarell durch Zugabe von Wasser erreicht, entstehen in den Graphiken mittels Aquatinta-Technik.

4.2. Malerei mit Wasserfarbe als Experimentierfeld

Zwischen 1959 und 1962 hat sich Gisèle Celan-Lestrange vollständig auf die Arbeit mit Wasserfarbe konzentriert. Im Brief an Paul Celan vom 5. September 1960 zeigte sie sich dennoch mit den Ergebnissen unzufrieden: »Mon cheri, in Ihrer Abwesenheit habe ich viel gearbeitet, aber ich habe Ihnen im Augenblick nur fünf Aquarelle zu zeigen, und zwei davon sind einander noch sehr ähnlich und keines ist umwerfend. Ich werde von einem sehr starken Wunsch getrieben, etwas zu tun, doch in dem Augenblick, in dem ich es verwirklichen will, spüre ich genau, dass mir etwas Wesentliches fehlt, nämlich der Zustand der Gnade, wenn Du so willst, er ist nicht da, Mut und Wille allein genügen nicht.« Ihr Problem jedoch hat eventuell weniger mit einem momentanen Mangel an künstlerischer Inspiration als mit der Technik selbst zu tun: Denn das Aquarell bietet ihr offenbar einen geringeren gestalterischen Widerstand als die Radierung in ihrem differenzierten Entstehungsprozess. Bei der Aquarellmalerei vermisse die Künstlerin vielleicht den besonderen Reiz und die Rätselhaftigkeit von Wirkungen, die, nur bedingt berechenbar, während des Ätzens und Druckens entstehen und durch die die Gravuren eine unvorhersehbare und erstaunliche Verwandlung erfahren können: »Es ist nicht das Wahre, ich weiß es genau, übrigens ist es noch ganz verschieden von meinen Radierungen, über sie wunderte ich mich, sobald sie fertig waren, ich erkannte sie nicht ganz als mir zugehörig wieder, ich sage sogar, dass ich sie nicht ganz verstand.« (Ebd.) Gisèle Celan-Lestrange erscheint die Wasserfarbmalerie, obwohl diese ebenfalls eigendynamische Vorgänge hervorbringen kann, kalkulierbarer und damit weniger spannungsvoll: »Meine Aquarelle erkenne ich nur allzugut, diese Form, ihr Warum und ihr Wie, darüber weiß ich Bescheid; die Farbe, ihr Wert, ihre Intensität, ihr Platz, alles ist erklärbar, sogar logisch, ohne Überraschung; diese Aquarelle sind für mich vollkommen logisch, und das ist auch der Grund, weshalb ich sie zeitweise hasse, ich verstehe sie allzu gut, sie sind auf meiner tristen Höhe, mehr nicht –«. (An Paul Celan, 5. September 1960) In dieser für sie unbefriedigenden Situation verspricht sie sich Klärung durch die kritische Stellungnahme ihres Mannes: »Nun, Du wirst ja sehen. Du wirst mir zu helfen wissen – Außerdem habe ich Geduld, ich werde es von neuem versuchen [...].« Die Wasserfarbmalerie stellt, obgleich sie keinen wirklichen stilistischen Neuan-satz hervorbringt, für Gisèle Celan-Lestrange ein Experimentierfeld dar. Und es

ist deutlich erkennbar, dass die Künstlerin zunehmend an Freiheit in der Handhabung der Technik gewinnt. Das zeigt sich im Umgang mit Wasser, Farbe und Pinsel und an den hervorgebrachten malerischen Effekten: ausfließende Formen, lasierende Flächenbehandlung und lavierte Elemente. Auf einem signierten Aquarell von 1961, dem ›Sans titre 4‹, werden die schmalen, geraden und gebogenen Formen jeweils von einem transparenten, blaugrauen Hof umgeben, der weit und unregelmäßig in die Hintergrundsfläche ausgreift. Wie Raureif wirkt der spitz gezackte, blaugraue Saum um die Elemente auf einem unsignierten Aquarell von 1961; dieses Stilmittel, weniger wässrig ausgeführt, ruft auf einer weiteren signierten, vermutlich ebenfalls aus dem Jahr 1961 datierenden Arbeit, dem ›Sans titre 2‹, die gegenständliche Assoziation von Blütenzweigen hervor. Auf dem ›Sans titre 3‹, einem signierten Aquarell von 1961 in Blau, Grau und Schwarz, wird der Gegensatz zwischen den zerfließenden, rundlichen Formen und den präzisen, gewinkelten Linien herausgestellt, das Malerische wird mit Graphischem konfrontiert. Durch wässrige Farbfelder werden auf einem unsignierten Aquarell von 1960 horizontal gelagerte Formgruppen kompositionell zusammengebunden. Die hellblauen, schemenhaften Formelemente auf einem unsignierten Aquarell von 1961 scheinen eine eigene Struktur, eine eigene Bildebene unter der Formelementen in Blau, Grün, Gelb und Rotbraun auszubilden. Das Ausloten technischer Möglichkeiten dokumentiert sich zudem in den immer abwechslungsreicher gestalteten, mitunter an Naturerscheinungen orientierten Hintergründen der Aquarelle. So tritt auf einem signierten, aus dem Jahr 1962 datierenden Blatt durch die Art des Farbauftrags, vermutlich locker und stellenweise unter sparsamer Verwendung von Wasser, die Struktur des Aquarellpapiers hervor, der textile Charakter des Hintergrunds wird als ästhetisches Mittel eingesetzt. Nicht nur durch den Malgrund, sondern möglicherweise durch ein zusätzliches, der Abklatschtechnik verwandtes Verfahren wird auf einem weiteren signierten Aquarell von 1962 partiell eine schwarze, körnige Musterung des ungleichmäßig in einem rötlichen Branton eingefärbten Hintergrunds erreicht. In einer ähnlichen Weise könnten auf einem unsignierten Aquarell von 1962 die gesteinsartigen Strukturierungen entstanden sein; die Äderungen innerhalb des wässrig-hellblauen Grundes erinnern ein wenig an Marmorkalkgestein. Wie eine stellenweise wellig gekräuselte Wasserfläche wurde der graue Hintergrund einer weiteren unsignierten und auf das Jahr 1962 datierten Arbeit gestaltet.

An die Oberfläche von Naturgestein oder an Ausformungen im nassen Sand lässt wiederum die Flächengestaltung auf einem Aquarell von 1961 denken. Schließlich ist eine zunehmende Lockerung der Komposition, die häufig durch Farbakzente pointiert wird, im Medium des Aquarells festzustellen: Die anfangs noch recht konstruierten Formarrangements werden in der Ausführung großzügiger und dynamischer. Dies zeigt ein Vergleich zweier unsignierter Aquarelle von 1959 und 1962: Obwohl die zu Beginn der Beschäftigung mit der Wasserfarbmalerie entstandene Arbeit durchaus leicht und bewegt wirkt, beweisen die gröberen, strahlenartig in den Hintergrund verwischten Formen auf der gegen Ende dieser Schaffensphase entstandenen Arbeit eine freiere Hand der Künstlerin. Bezüglich der Komposition stellt ein unsigniertes Blatt von 1962 eine Ausnahme dar: Es zeigt eine nicht-perspektivisch organisierte Konstruktion in Blau-, Rot- und Gelbtönen auf einem hellbraun lasierten Grund, die sich aus einigen geschwungenen, zweidimensionalen Bandformen und aus annähernd geometrischen Elementen konstituiert; durch Überlagerung werden jedoch verschiedene Bildebenen installiert. Die Arbeit lässt ein wenig an die frühe Radierung ›Terre blanche – Weiße Erde‹ denken (1954), die hinsichtlich der wellig-linear entworfenen Hügelformation eine gewisse Ähnlichkeit zu Friedlaenders ›Paysage au point rouge‹ (1954) aufweist. Auch auf dem Aquarell sind in Mittel- und Hintergrund Landschaftsabbreviaturen zu erkennen; sie werden formal aufgenommen in einem Geflecht aus geschwungenen, mit Farbfeldern belegten Bändern.

A016

A007

A018

A019

G006

4.3. Aquarelle als Teilhabe an der informellen Malerei

Gisèle Celan-Lestrange steht mit ihren – den lyrisch-abstrakten Graphiken verwandten – Aquarellen aus der Zeit um 1960 der Malerei des Informel nahe, insbesondere dem Tachismus. Unter dem Oberbegriff ›Informel‹ werden gewöhnlich die nicht-geometrisch ausgerichteten abstrakten Tendenzen in der Kunst, Malerei und Graphik, ab 1945 zusammengefasst.¹³³ Die informelle Kunst gilt einerseits als »künstlerischer Entwurf, der sich evident und folgerichtig aus den vorhergehenden Phasen der Moderne herleitet«¹³⁴, andererseits kann sie in einen Zusammenhang gesetzt werden mit der besonderen historischen Situation nach dem Zweiten Weltkrieg und dessen, sämtliche Wirklichkeitsbereiche

¹³³ Zur Begrifflichkeit des Informel vgl. die Ausführungen von Lueg (1983) und Wedewer (2007).

¹³⁴ Wedewer (2007), 23.

durchdringenden Auswirkungen: »Nach der Schreckensherrschaft des ›Dritten Reiches‹ und dem Erlebnis des verheerenden Krieges«, resümiert Beat Wismer, »wurde international eine Kunst propagiert, die in ihrem abstrakt-befreiten Ausdruck von jeglichen Zwängen entlastet sein sollte. Der Freiheit fordernde Zeitgeist der Nachkriegsjahre ergriff Künstler weltweit.«¹³⁵ In der Malerei sind die Anliegen und Eigenschaften der Art Informel mit größter Evidenz dokumentiert und realisiert: Die Technik erlaubt ein subjektiv-spontanes Gestalten, letztendlich auf den surrealistischen Automatismus zurückgehend, zwischen »Kalkül und Spontaneität« (ebd.). So bringen die Künstler psychische Zustände – deshalb erkennt Rolf Wedewer in ihren Arbeiten eine »Manifestation des ICH«¹³⁶ – oder geistige Inhalte zum Ausdruck. Die gestische Malweise lässt, wie Gabriele Lueg in ihrer Dissertation ›Studien zur Malerei des deutschen Informel‹ (1983) ausführt, die Farbe zum »konstituierende[n] Bildelement« werden, verleiht den häufig materialen Strukturen eine besondere Bedeutung und bewirkt eine »Befreiung von der festumrissenen Form«.¹³⁷ Insbesondere der Tachismus ist von einem »Spannungsverhältnis zwischen Form und Farbe«¹³⁸ gekennzeichnet: »einerseits wird die Form durch den spezifischen Farbauftrag negiert und taucht dennoch andererseits, wie von selbst, aus der Anhäufung gleicher Farbpartikel wieder auf.« (Ebd.). In der tachistischen Malerei tritt insofern die für das Informel grundlegende »Ambivalenz des Prinzips der Formlosigkeit zwischen Formaflösung und Formwerdung«¹³⁹ mit besonderer Deutlichkeit in Erscheinung.

In den Aquarellen von Gisèle Celan-Lestrange aus den Jahren 1959 bis 1962 lassen sich die Charakteristika informeller Malerei feststellen: So liegt, wie die Komposition aus geraden und gebogenen schmalen Gebilden auf einem vermutlich von 1960 datierenden Aquarell beispielhaft zeigt, eine grundsätzlich abstrakte Darstellungsweise und Bildstruktur vor. Die Funktion der Farbe als ein bestimmendes Bildelement wird deutlich auf einem anderen Aquarell von 1960, ›Sans titre 2‹, dessen Wirkung in der Hauptsache durch das helle, leuchtende Blau, kontrastiert von den gelben Farbelementen, bestimmt wird.

¹³⁵ Wismer (2010), 9. Siehe z.B. auch Haftmann (1959) und Wedewer (2007).

¹³⁶ Wedewer (2007), 15.

¹³⁷ Lueg (1983), 19, 23, 21. In Bezug auf das Informel wird häufig von einer »Struktur-Malerei« oder »Strukturen-Malerei« gesprochen (Lueg, 1983, 27).

¹³⁸ Lueg (1983), 19. Hofstätter spricht von »Farben und Impulse[n], die keine Form beinhalten, in ihrem Ablauf jedoch auch zu formähnlichen oder zeichenähnlichen Bildungen führen können.« (1969, 199)

¹³⁹ Wedewer (2007), 22.

Auf dem ›Sans titre 2‹ aus dem Jahr 1961 wird durch die Assoziierbarkeit der zerfließenden Farbflecken mit einem gegenständlichen Motiv das Changieren der Formen zwischen Bildung und Auflösung nachvollziehbar. Das Verschwimmen und Ausfließen der braunen und blauen Gebilde auf dem Aquarell ›Sans titre 4‹, ebenfalls von 1961, dokumentiert die Dynamik und Prozesshaftigkeit des malerischen Aktes. Dass Strukturen von besonderer ästhetischer Bedeutung sind, ist in der ausdifferenzierten Gestaltung des Hintergrunds sowie in dem Ensemble aus farbigen Splintern auf dem ›Sans titre 1‹ (1962) erkennbar. Dem Aquarell ›Sans titre 3‹ von 1961 scheint der Ausdruck einer melancholischen, empfindsamen Stimmungslage, erreicht durch die großen graublauen Farbflecken und die schwarzen, spitzen Graphismen, zugrunde zu liegen. Die zentral positionierte Konstellation aus braunen, horizontal und diagonal gelegten Bildelementen auf dem ›Sans titre 2‹ (1962), besitzt einen ausgeprägt zeichenhaften Charakter. Dies trifft auch auf das Aquarell ›Sans titre 1‹, vermutlich aus dem Jahr 1961, zu, dessen Komposition in kalligraphischer Manier ausgeführt ist. Noch deutlicher wird die Nähe zu ostasiatischer Kalligraphie und Tuschemalerei jedoch in einigen unsignierten Aquarellen, deren Kompositionen in Braun, Blau und Grau gestaltet sind, beispielsweise auf einem Blatt von 1961. Einige Wasserfarbmalereien von Gisèle Celan-Lestrange erinnern an Werke von Künstlern, die dem Informel, genauer dem Tachismus, zugerechnet werden: an Arbeiten von Wols, Pierre Tal Coat, Henri Michaux oder Georges Mathieu. Eine Nähe lässt sich auch zu Werken von Peter Brüning feststellen, sein Düsseldorfer Katalog ›Handzeichnungen 1956 und 1958‹ befand sich (mit Widmung an Paul Celan aus dem Erscheinungsjahr 1959) in der Bibliothek des Ehepaars. Denkbar wäre, dass die Künstlerin seine Arbeit weiterverfolgt und Brünings Einzelausstellung in der Pariser Galerie Arnaud vom 9. Februar bis 9. März 1961 besucht hat. Zu dem Zeitpunkt, als sich Gisèle Celan-Lestrange auf dem Gebiet der informellen Malerei betätigte, hatte diese ihren Höhepunkt bereits überschritten. Der französische Kunstkritiker Michel Ragon spricht von einer durch allgemeine Entwicklungen der internationalen Kunstszene bedingten »crise esthétique en 1960«.¹⁴⁰ Ihre nachhaltigen Auswirkungen für die Kunst in Frankreich sieht Ragon auf ökonomischer Ebene (Schwächung des Kunstmarkts), auf ästhetischer (Aufkommen des Nouveau Realisme) sowie auf kunstpolitischer Ebene (Verlust des Einflusses

¹⁴⁰ Ragon (1986), 297.

der Ecole de Paris). Obwohl im Zuge des Neuen Realismus die Figuration an Bedeutung gewinnt, wird in Frankreich das Informel jedoch noch längere Zeit fortwirken. Dieses Phänomen ist ebenfalls im Werk von Gisèle Celan-Lestrange zu beobachten, die mit ihren Aquarellen wie auch in den Druckgraphiken der sechziger Jahre der lyrischen Abstraktion bis etwa 1971 treu bleiben wird.

4.4. Impulse für Graphiken in Aquarellen und Collagen

Von einigen Wasserfarbmalereien, die Gisèle Celan-Lestrange in den Jahren um 1960 gestaltet hat, sind Impulse für die späteren Graphiken ausgegangen.

A023 In ihrer Motivik weist beispielsweise eine unsignierte, nahezu quadratische Arbeit
G054 von 1962 deutlich voraus auf die Radierung ›Souvenir de Hollande – Erinnerung an Holland‹ (1964). Sowohl auf dem in Blau-, Grau- und Brauntönen gehaltenen Aquarell als auch auf der Graphik sind nach oben geöffnete, sich überlagernde und schräg angeordnete klammerartige Gebilde zu sehen. Diese sind auf der Radierung – ihrem ursprünglichen Titel gemäß soll sie den Wahlspruch des holländischen Herrscherhauses von Oranien-Nassau »Je maintiendrai«, an dem sich das Ehepaar Celan orientierte (vgl. II 2.1), visualisieren – zusätzlich mit Formen besetzt, die an Nadeln, Scherben oder Splitter erinnern.

A008 Einige unsignierte Aquarelle, eines von 1960 und eines von 1962, zeigen vertikale
A022 Form-Staffelungen, die wiederkehren in den Graphiken des Künstlerbuchs
G050 ›Atemkristall‹ (1965), insbesondere in Blatt N° 2 und Blatt N° 5, sowie einer Arbeit
G055 aus seinem Kontext, ›Souffle combattant – Kämpfender Atem‹ (1964). Die dunklen, auf hellem Grund arrangierten und kompakten Flächengebilde – in den Aquarellen dominieren Brauntöne – sind häufig horizontal ausgerichtet und verjüngen sich teilweise nach den Enden zu. Nur auf den Graphiken entwickeln sie eine Reliefwirkung. Das beschriebene Kompositionsprinzip scheint auf dem Frontispiz von ›Atemkristall‹ vom Positiv ins Negativ umgekehrt worden zu sein. Die weißen Aussparungen aus einer dunkleren Fläche finden sich ebenfalls in einer in verschiedenen Brauntönen gestalteten Wasserfarbmalerei von 1963.

A032 Im Spätherbst des Jahres 1962 hat sich Gisèle Celan-Lestrange zum vorerst letzten Mal intensiv der Malerei mit Wasserfarbe gewidmet: Die Mehrheit der allesamt unsignierten Aquarelle von 1962 ist auf der Rückseite mit dem Vermerk »novembre 1962« bezeichnet. Das Gleiche gilt für die sechs erhaltenen Aquarell-Collagen. Anschließend, im Dezember 1962, war die Familie Celan in

ihren Winterurlaub aufgebrochen, der offensichtlich bezüglich der Aquarellier-Phase eine Zäsur (vgl. I 4.5) darstellte. Lediglich zwei Arbeiten sind auf 1963 datiert, drei Aquarelle von 1964 und fünf Blätter von 1965 sind erhalten; erst im Jahr 1966 wird die Künstlerin erneut und in größerem Ausmaß mit Wasserfarben arbeiten. Keines der in den Jahren zwischen 1963 und 1965 geschaffenen Blätter wurde von Gisèle Celan-Lestrange mit einer Signatur versehen.

Es liegt nahe, diese vorerst letzten Aquarelle vom November des Jahres 1962 und von 1963 nach Verbindungen und Vorverweisen auf die in der Folge entstandenen Graphiken zu untersuchen. Die ersten Radierungen nach der vierjährigen Pause sind laut Graphikverzeichnis der Künstlerin die von 1963 datierenden Blätter ›Présage – Vorzeichen 1‹ und ›Présage – Vorzeichen 2‹. Auf diesen sind ähnliche Form-Ballungen zu erkennen wie auf einigen unsignierten Aquarellen von 1962. Die relativ zentrierte, ausbalancierte und wie schwebend erscheinende Präsentation von rohen Formen in den Graphiken findet sich – bei gleichzeitiger Rückbindung an die Radierungen der fünfziger Jahre – in vergleichbarer Ausprägung auch in den unmittelbar vorangegangenen Aquarellen. Bereits in zwei Wasserfarbmalereien vom Januar 1961, die vorwiegend opake, splitterartige Gebilde in Brauntönen zeigen, scheinen die Kompositionen von Blatt N° 1 und Blatt N° 2 bezüglich der Anordnung und Ausrichtung der Formen vorweggenommen zu sein. In weiteren unsignierten Aquarellen von 1962 finden sich Vorläufer, sowohl für die austarierte Gruppierung aus überwiegend horizontal und diagonal gelagerten Gebilden von ›Presage – Vorzeichen‹ 1 wie auch für die zweiteilige Anhäufung von gegenläufig orientierten Formen von ›Présage – Vorzeichen‹ 2. Unmittelbar beiden Graphiken vorangegangen sind wohl zwei Wasserfarbmalereien: Ein unsigniertes und undatiertes Aquarell, das im November 1962 oder sogar erst 1963 gefertigt worden sein könnte, weist eine der Radierung ›Présage – Vorzeichen‹ 1 entsprechende Betonung des Bildzentrums durch ein vertikales, nicht konturiertes Gebilde auf, das aus annähernd horizontal verlaufenden Pinselstrichen besteht. Die Komposition stimmt nicht mit der der Graphik überein, ist jedoch teilweise ähnlich angelegt. Ein anderes unsigniertes und auf 1963 datiertes Aquarell weist eine der Radierung ›Présage – Vorzeichen 2‹ nahestehende Massierung in zwei Gruppen spitz gegeneinander gerichteter Splitter auf; diese sind allerdings hier übereinander und nicht nebeneinander angeordnet. An die Gestaltung zuvor entstandener Aqua-

G038

G039

A020

A021

A013

A014

A033

relle von Gisèle Celan-Lestrange scheint außerdem der an eine wässrige Lavierung erinnernde Hintergrund von ›Présage – Vorzeichen 1‹ und die malerische Tönung der Flächen und Formen auf ›Présage – Vorzeichen 2‹ anzuknüpfen. Der Schritt von der Malerei zur Graphik wurde eventuell durch die Gestaltung von Collagen vermittelt. Diese fertigte Gisèle Celan-Lestrange, indem sie aus mit Aquarellfarben koloriertem Papier, zum Teil wohl aus Aquarellstudien, Formen ausschnitt und auf der Bildfläche arrangierte. Auf einem querformatigen Blatt sind braun, rot, und ocker gefärbte Papierstücke zu einer Komposition zusammengestellt. In einer so erreichten Materialität gewinnen die Formen Kompaktheit und Kontur zurück. Ein weiteres graphisches Element dieser Collage sind die mit Farbstift ausgeführten, unterschiedlichen, sich überkreuzenden Schraffurstrukturen, mit denen der Hintergrund bedeckt ist. Diese erinnern sowohl an zurückliegende Graphiken (›Ténèbre – Tenebrae‹, 1957) wie auch an spätere Graphiken (›Enténébrée – Eingedunkelt‹, 1966). Die Reliefwirkung der Aquarell-Collagen weist voraus auf die Radierungen der folgenden Jahre, insbesondere auf Arbeiten aus dem ›Atemkristall‹-Zyklus (Blätter N° 2,3 und 5,6) bzw. seinem Kontext, ›Souffle combattant – Kämpfender Atem‹ (1964), ›Trois – Dreik‹ (1964) und ›Là Haut – Oben‹ (1964). In den Collagen, vorwiegend in Blau- und Brauntönen gestaltet, wie auch in den Graphiken konzipierte Gisèle Celan-Lestrange aus eckig-massiven und länglich-schmalen Formen spannungsvolle Arrangements auf einer leeren oder gleichmäßig und dezent getönten Fläche.

4.5. Umgehen mit Farbe als biographische Problematik

Die im November 1962 noch intensive Arbeit an Aquarellen und Collagen reißt anschließend ab. Dies könnte mit einem Vorfall zusammenhängen, der sich im Dezember 1962 auf der Rückreise aus dem Skiurlaub ereignete, den die Familie Celan in Valloir, Departement Savoie, verbracht hatte und der wegen der kritischen psychischen Disposition Paul Celans (Wahnzustände) vorzeitig abgebrochen werden musste: Im Zug riss er seiner Frau einen gelben Schal vom Hals, da ihn dieser an das Gelb des Judensterns erinnerte.¹⁴¹ Diese Episode war symptomatisch für die wohl psychotisch bedingte Überempfindlichkeit des Dichters gegenüber Farben aufgrund ihres assoziativen Symbolgehalts. So zog

¹⁴¹ Vgl. BW II, 449.

es Gisèle Celan-Lestrange – wie Verwandte und Freunde berichten – zeitweise vor, ihre Garderobe in Schwarz-Weiß-Grau zu halten, um ihren Mann, der in den sechziger Jahren unter schweren Psychosen litt, nicht noch zusätzlichen Irritationen auszusetzen. Die affektive, häufig beunruhigende Wirkung, die Farben auf Paul Celan offenbar ausübten, und deren auf empirische Realien oder auf psychische Vorgänge bezogene Verweisfunktion scheint sich auch in einem auf den 21. Mai 1967 datierten Gedicht zu dokumentieren: »ALS FARBEN, gehäuft, / kommen die Wesen wieder, abends, geräuschvoll, / ein Viertelmonsun / ohne Schlafstatt, / ein Prasselgebet / vor den entbrannten / Lidlosigkeiten.« Es wurde 1967 im Gedichtband ›Atemwende‹ veröffentlicht, in dem eine, allgemein auf den Einfluss der graphischen Arbeit von Gisèle Celan-Lestrange zurückgeführte, »Vorherrschaft von Weiß, Schwarz und Grau augenfällig«¹⁴² wird. Jedoch ist, so Könnecker, zugleich zu bemerken, dass die Verwendung von Farbwörtern, die in vorangegangenen Gedichtsammlungen von Paul Celan reduziert war, in ›Atemwende‹ wieder zunimmt und die Farben gerade im Kontrast zur Dominanz der Nicht-Farben eine besondere Ausdruckskraft entwickeln.

Seit der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre hatte die Malerei, das Gestalten mit Farbe, innerhalb des Werks von Gisèle Celan-Lestrange nicht dieselbe Bedeutung wie die Druckgraphik. Ob die Schwerpunktsetzung in ihrer künstlerischen Arbeit jedoch bereits vor Ende 1962 auf die besondere Sensibilität ihres Mannes bezüglich bestimmter Farben bezogen werden sollte, kann nicht mit Sicherheit festgestellt werden. So hat Wiedemann vermutet, die Ölmalerei, für die die Künstlerin »ursprünglich ausgebildet war«, sei von ihr »gerade wegen Celans problematischem Verhältnis zur Farbe aufgegeben« worden.¹⁴³ Es gab dafür aber, wie bereits geschildert, auch pragmatische Gründe: Die Künstlerin hatte keinen geeigneten Arbeitsraum und ihre Staffelei war zeitweise auf einen Landsitz der Familie de Lestrange ausquartiert (vgl. I 2.4). Die nach anfänglichen Experimenten fast ausnahmslose Beschränkung auf Schwarz-Weiß-Darstellung in der Druckgraphik muss ebenfalls nicht unbedingt auf Paul Celan zurückgeführt werden. Sie erklärt sich auch im Zusammenhang mit der Ausbildung eines eigenen Standpunkts im Gegensatz zu ihrem Lehrer Johnny Friedlaender oder aus einer persönlichen, ästhetischen Präferenz der jungen Künstlerin. Wiedemann schreibt, Gisèle Celan-Lestrange bringe später »in ihre Aquarelle [...] die

¹⁴² Könnecker (1995), 23.

¹⁴³ Wiedemann (2001), 266. Hier sind alle folgenden Zitate nachgewiesen.

Farbe als das ihr eigenständige Element wieder ein«. Nicht unbedingt muss jedoch deshalb auf eine direkte Einflussnahme seitens von Paul Celan auf die Entwicklung ihres Werks geschlossen werden. Eine eventuelle Missbilligung der 1959 bis 1962 entstandenen Aquarelle durch Paul Celan wurde von Wiedemann abgeleitet aus der Tatsache, dass dieser sich, möglicherweise aus einer desinteressierten oder ablehnenden Haltung heraus, schriftlich nicht zu ihnen äußert: »Celan wird darüber in den Briefen kein Wort verlieren, obwohl sie, die den Ergebnissen zunächst recht ratlos gegenübersteht, die Neuorientierung direkt anspricht.« Als die Künstlerin ihrem Mann im September 1960 von ihren Aquarellen schrieb, befand er sich jedoch gerade auf Auslandsreisen und wollte sich vielleicht nicht äußern, bevor er die Arbeiten gesehen hatte. Stattdessen könnte er nach seiner Rückkunft bei einer Betrachtung der Blätter mündlich zu ihnen Stellung genommen haben.¹⁴⁴ Ferner setzt Wiedemann, die künstlerische Tätigkeit Gisèle Celan-Lestranges mit der von Claire Goll, Witwe des Dichters Yvan Goll, initiierten Plagiatsaffäre gegen Paul Celan und der damit verbundenen Belastung der Familie in Beziehung: »Im Werk von Gisèle Celan-Lestrangle fällt sie mit einer vollständigen Abwendung von der Technik der Radierung zusammen.« Sie versteht die Aquarelle, in denen sich Graphisches und Malerisches verbinden, als »Ausdruck der [...] Gratwanderung« der Künstlerin »zwischen der notwendigen Solidarität« mit ihrem Mann und der »ebenso notwendigen [...] Bewahrung eines lebberen Familienalltags«. Die öffentliche, sich in den Jahren 1960/61 ausweitende Kampagne gegen den Dichter eskalierte mit dem von Claire Goll verfassten Leserbrief in der Zeitschrift ›Der Baubudenpoet‹, den Celan am 3. Mai 1960 zur Kenntnis nahm. Allerdings ist festzustellen, dass die Künstlerin sich bereits 1959 intensiv mit der Aquarellmalerei beschäftigte. Eine Beziehung zwischen jener dramatischen Episode mit Paul Celan im Zug Ende 1962 und der Zäsur in der Wasserfarbmalerie liegt dagegen nahe. Angesichts der Tatsache, dass sich in den Aquarell-Collagen von 1962 ein Übergang zur Radierung abzeichnet, muss die Situation aber auch hier differenzierter betrachtet werden. In den sechziger Jahren hat sich Gisèle Celan-Lestrangle nur

¹⁴⁴ Im Briefwechsel finden sich zwar Stellungnahmen Paul Celans zur graphischen Arbeit seiner Frau, doch sind diese eher selten und nicht sehr ausführlich; hieraus kann, wie mündliche Berichte von Bekannten und Freunden bezeugen, keinesfalls auf Vorbehalte des Dichters geschlossen werden. Als nach der Trennung kaum mehr die Gelegenheit zu persönlichem Austausch zwischen dem Ehepaar besteht, äußert sich Celan brieflich positiv über eine ihm zugesandte Malerei: »Deine Gouache ist sehr schön, ich freue mich, daß Du diese andere Malart für Dich entdecken kannst.« (An Gisèle Celan-Lestrangle, 6. April 1969)

sporadisch auf dem Gebiet der Wasserfarbmalerie betätigt; einzelne Blätter aus den Jahren 1963, 1964 und 1965 sind erhalten. Während die drei Aquarelle von 1963 auf die kommenden Radierungen bezogen werden könnten (vgl. I 4.4), scheinen die beiden Blätter von 1964 grundlegende Elemente der Wasserfarbmalereien von 1966 zu antizipieren: Das eine zeigt eine im Bildzentrum positionierte Konstellation aus dreieckigen Farbflächen und das andere eine Akkumulation vertikal ausgerichteter blaugrauer Gebilde, die wie Fantasiewesen anmuten. Drei der Aquarelle, die Gisèle Celan-Lestrange im September 1965 nach ihrem Aufenthalt in der Provence auf dem Landsitz der Familie in Moisville gestaltet hat, stehen in einem deutlichen Zusammenhang zu einer Gruppe von Radierungen vom Oktober 1965 (vgl. I 5.4): Auf zwei der Arbeiten sind schmale, menschenähnliche Strich-Gestalten zu erkennen, die, wie auch die Darstellungen auf den Graphiken ›En hâte – In Eile‹ (1965) und ›Hommage à G.‹ (1965), Reflexe ihrer Rezeption der Bronzefiguren Alberto Giacomettis in Saint-Paul-en-Provence sind. Das dritte Aquarell scheint auf den ersten Blick stilistisch an einige Arbeiten um 1960 anzuknüpfen; gleichwohl steht es der Graphik ›Fête noir – Schwarzfest‹ (1965) nahe und kann den Eindruck erwecken, als seien giacomettiähnliche Figuren in ihre Glieder zerlegt. Eine solche Formparalyse findet später in kleinformatigen Radierungen um 1970 statt (vgl. I 7). Ein viertes von 1965 datierendes Aquarell hebt sich durch seine spärliche und auf Blaugrau und Schwarz beschränkte Farbigkeit von den anderen Blättern ab, die ihrerseits von Brauntönen dominiert werden. Formal könnte es dennoch mit den Graphiken vom Oktober 1965 in Verbindung gebracht werden. Allerdings ist nicht sicher, ob es überhaupt in diesen Entstehungszusammenhang eingeordnet werden darf. Die Phasen der Wasserfarbmalerie fallen meist mit Aufenthalten zusammen, die die Künstlerin allein außerhalb von Paris verbringt: August 1966 in Moisville, um den Jahreswechsel 1966/67 in Saint-Cézaire-sur-Siagne, im März und April 1969 und im August 1969 in Moisville. Möglich wäre es, dass Gisèle Celan-Lestrange diese Gelegenheiten nutzte, völlig frei mit Farbe umgehen zu können, ohne auf ihren Mann – von dem sie allerdings seit Frühjahr 1967 getrennt lebte – Rücksicht nehmen zu müssen. Vielleicht hat sie auch einfach nur eine Abwechslung gesucht. Im Zusammenhang mit der Reise nach Südfrankreich könnte sie sich – fern ihres Ateliers – aus praktischen Gründen auf den Entwurf von Skizzen oder die Wasserfarbmalerie verlegt haben.

A035

A034

A038

A039

G067

G066

A037

G064

A036

5. Wiederaufnahme: Radierungen (1963-67)

Nach einer vierjährigen Pause begann Gisèle Celan-Lestrange 1963 wieder zu radieren. Obwohl die Celans inzwischen zwei zusätzliche Dienstmädchenzimmer in ihrem Haus als Arbeitsräume nutzten, ging die Künstlerin seit 1964 des Öfteren ins Atelier Lacourière et Frélaut in Montmartre. Im Jahr 1929 von Roger Lacourière gegründet, wurde die bekannte Druckerei damals von Jacques und Robert Frélaut geleitet. Dort, wo für sie »die Arbeitsatmosphäre [...] immer ein wenig stimulierend ist«, wie sie im Brief an Paul Celan vom 27. Januar 1966 schreibt, arbeitete Gisèle Celan-Lestrange an ihren Radierungen und ließ Abzüge machen, wenn die Kupferplatten zu groß waren, als dass sie mit ihrer (inzwischen zweiten) eigenen Handpresse eine akzeptable Druckqualität hätte erreichen können. Im Brief vom 1. Februar 1966 an Paul Celan erklärt sie ihm: »erstens wäre es zu anstrengend, und außerdem bin ich nicht dazu eingerichtet, um sie unter guten Bedingungen zu machen, und es gelingt mir auch nicht, sie ziemlich gleichmäßig zu drucken, wenn sie zu groß sind.« In der Druckerei Lacourière et Frélaut konnte Gisèle Celan-Lestrange ihr handwerkliches Können vervollkommen – in einer Notiz (s. Anhang) schrieb sie, ihr hätten die dort erhaltenen »Unterweisungen in Bezug auf die Radier- und Drucktechniken viel gegeben«. Mit Virtuosität, Präzision und Freude am Experimentieren handhabte und kombinierte sie verschiedene druckgraphische Techniken (Kaltzahn, Tiefätzung, Aquatinta), wodurch sie differenzierteste Tonwertabstufungen, interessante Reliefwirkungen und subtile Transparenzeffekte erzielte. Die Arbeit an den Kupferplatten beschreibt sie als Agieren und Reagieren: »Es ist oft [...] ein Dialog, der sich entspinnt, bei dem man nicht immer das letzte Wort hat. Von daher auch diese Unruhe, diese so verwirrende Ungewißheit, die macht, daß man nicht mehr so richtig weiß, woran man ist, und wenn man fertig ist und der Abzug kommt, der sagt, was Sache ist, dann erkennt man das manchmal nicht ganz als von einem selber kommend –«. (An Paul Celan, 15. März 1966)

Es ist denkbar, dass die künstlerische Arbeit Gisèle Celan-Lestranges eventuell durch die Abhandlung ›Les mécanismes de fascination‹ (Paris 1955) des französischen Malers und Filmregisseurs Robert Lapoujade, im Exemplar aus der Bibliothek der Künstlerin ist als Erwerbsdatum »1962« notiert, einen neuen Impuls auf dem Gebiet der Druckgraphik erhalten haben könnte (vgl. II 4).

Im Vorwort zu Lapoujades Buch schreibt der französische Philosoph Jean Hyppolite: »Langage – style – sens: ces trois notions sont les moments d'une dialectique vivante qu'il s'agit d'éprouver – et non seulement de penser – dans le devenir de l'œuvre.«¹⁴⁵ Diese drei Aspekte, denen Robert Lapoujade in seinen Ausführungen unter verschiedener Schwerpunktsetzung nachgeht, sind auch wesentlich für eine Betrachtung der Graphiken Gisèle Celan-Lestranges: Hier werden in einer individuellen mikrolithischen Bildsprache Variationen formuliert, denen ein mithilfe immanenter Bezüglichkeiten erschließbarer Sinngehalt zugrunde liegt und deren Ästhetik in der Ausgestaltung von Bewegung, Raum und Oberfläche begründet ist. Die Nähe abstrakter Kompositionen zu natürlichen Strukturen, sie wird bei Lapoujade an Abbildungen im Kontext des Kapitels ›Le Sens‹ (fig. 5-8: Geäst und Rinde von Bäumen) evident, ist zuweilen auch in den Radierungen Gisèle Celan-Lestranges zu beobachten. In ihren Arbeiten lassen sich abstrahierte Realitäts-Reflexe erkennen, die hauptsächlich mit dem inneren Erleben des Menschen in Bezug stehen, wobei dessen Gestalt jedoch seit Herbst 1965 zuweilen auch als Kürzel, als Form-Abkürzung präsent ist.

5.1. Mikrolithisches Formenvokabular der Bildsprache

In den Radierungen der sechziger Jahre hat Gisèle Celan-Lestrange ihr seit 1957 eingesetztes, abstraktes Formenrepertoire, ihre individuelle Bildsprache weiter ausgebildet – im Sinne der von Hyppolite formulierten Thesen »Tout art [...] est un langage. [...] Ainsi le langage se fait style. [...] et ce sens est la transcendence du style« (ebd.). So stellte Rudolf Lange in seiner Rezension der Ausstellung im Graphischen Kabinett der Kestner-Gesellschaft, verfasst für die Hannoversche Allgemeine Zeitung im Mai 1964 angesichts der Arbeiten fest: »Landschaftseindrücke, allgemein menschliche Erlebnisse und vom Rhythmus bestimmter Strukturen ausgehende Impulse wurden in eine sehr persönlich gehaltene Sprache abstrakter Zeichen übersetzt«. Die Bildzeichen der Künstlerin können mit Pflanzlich-Organischem oder mit Anorganisch-Mineralischem assoziiert werden – eine Mehrdeutigkeit, die auch in einer Passage des Gedichts ›Engführung‹ aus Paul Celans Sammlung ›Sprachgitter‹ (1959) entgegentritt: »es blieb / Zeit, blieb, / es beim Stein zu versuchen – er / war gastlich, er / fiel

¹⁴⁵ Lapoujade (1955), 12.

nicht ins Wort. Wie / gut wir es hatten: / Körnig, / körnig und faserig. Stengelig, / dicht; / traubig und strahlig; nierig; / plattig und / klumpig; locker, ver- / ästelt –:«.

Diese Verse lassen ihrerseits an die Gebilde auf den Graphiken von Gisèle Celan-Lestrange denken. Mitunter scheint für deren Radierungen, in Anlehnung an ein poetologisches Prosafragment Paul Celans, das in den Zeitraum zwischen 1955 und 1957 datiert wird, zu gelten: »Mikrolithen sinds, Steinchen«¹⁴⁶. Der Begriff »Mikrolithe« stammt aus dem Griechischen und bedeutet »kleine Steine«; er bezeichnet kleine steinzeitliche Feuersteinartefakte, denen manche Splitterformen auf Graphiken Gisèle Celan-Lestranges, wie beispielsweise ›Le long d'un vide – Einer Leere entlang‹ (1965) oder ›Cellules sommeils – Schlafzellen‹ (1966), ähnlich sind. In Celans Text ist dagegen von »winzige[n] Einsprenglinge[n] im Tuff deiner Existenz« die Rede, die es gilt »zusammenzulesen zu Kristallen«.¹⁴⁷ Auf dem Gebiet der Geologie wiederum versteht man unter Mikrolithen »mikroskopisch kleine, ihrer Natur nach nicht mehr feststellbare Mineralindividuen in Gesteinen«¹⁴⁸, die nach ihrer Ausformung systematisiert werden in Globulite, Longulite, Belonite, Trichite und Margarite. Die Künstlerin teilte das ausgeprägte Interesse ihres Ehemannes für Gesteine, Minerale und Kristalle; eine Reihe von Fachbüchern waren in der Familienbibliothek vorhanden. Insbesondere in den Jahren 1966 und 1967 stellen Radierungen Gisèle Celan-Lestranges häufig Formgebilde dar, die an Mikrolithe erinnern und gemäß der Typologie unterschieden werden können: rundliche (›Obscurité – Dunkelheit‹, 1967), längliche (›Demeure – Wohnstatt‹, 1966), nadelartige (›Certitude – Gewißheit‹, 1966), haarförmige (›Surface – Oberfläche‹, 1966) und perl schnurartige (›Fond gris – Graugrund‹, 1966). Alle fünf Typen von Mikrolithen scheinen, wie durch den Tropfen einer Flüssigkeit zusammengehalten, auf ›D'emblée – Ohne weiteres‹ (1966) vereint. Durch ihren kristallinen Charakter reihen sich die Graphiken der Künstlerin, nicht zuletzt vor dem Hintergrund des

G062
G071

G102
G078
G076
G074
G069
G086

¹⁴⁶ PN 74 und 467f.

¹⁴⁷ Tatsächlich sind in Tuff-Gestein Kristalle enthalten. Dieses Wissen hatte Celan, wie auch eine Lesenotiz innerhalb des ›Sprachgitter‹-Konvoluts beweist (vgl. TCA/SG 115) aus dem ›Brockhaus – Taschenbuch der Geologie‹ (1955) bezogen. Als »Einsprenglinge« werden dort allerdings größere, eventuell bei einer Metamorphose entstandene Kristalle (Porphyroblasten) in Ergussgesteinen, die stets von Tuffen begleitet werden, bezeichnet. Vgl. auch: R. Brauns / Karl F. Chudoba: Allgemeine Mineralogie, 9. Aufl., Berlin 1955, 96 f. (Abschnitt über ›metamorphe Bildungen‹ auf der Grundlage magmatischer und sedimentärer Gesteine). Obwohl »Steinchen« auch die Übersetzung des geologischen Terminus Lapilli (ital.) ist und solche bei Vulkanausbrüchen geförderten Pyroklasten auch im Tuff vorhanden sind, spricht der weitere Kontext, die Erwähnung der Kristalle, nicht dafür, dass diese hier gemeint sein sollten.

¹⁴⁸ Brockhaus – Taschenbuch der Geologie (1955), 561.

im Künstlerbuch ›Atemkristall‹ (1965) im Zusammenspiel der Radierungen und Gedichte entwickelten ästhetischen Konzepts (vgl. II 3.4), ein in die Tradition des Kristalls als Kunstsymbol.

In ihren Radierungen entwarf Gisèle Celan-Lestrange, wie auch andere lyrisch-abstrakt beziehungsweise informell arbeitende Künstler¹⁴⁹, eine metamorphe Bildwelt, innerhalb derer ambigue Gebilde und ängstliche Kompositionsstrukturen wiederaufgenommen und modifiziert werden. Ihre Arbeiten, so formulierte ein Rezensent, zeigen »Stadien einer Form-Geburt, bildnerische Gedanken in Fortsetzung [...] zu immer neuen Verwandlungen fortgetrieben.«¹⁵⁰

Eine kosmische Dimension erkannte Rudolf Lange: »Alle diese Formen, so vielfältig sie sich deuten lassen, sind Sinnbilder einer niemals endenden Metamorphose, in der sich die Mannigfaltigkeit des Daseins bezeugt.«¹⁵¹ Für Andrea Lauterwein dagegen stehen die Bildzeichen für das Statisch-Leblose: »Les formes les plus récurrentes sont celles dont le tracé est plus indéterminé et mineaux. L'aspect pétrifié et minéral de ces représentations renforce alors le sentiment d'une absence de vie, et renvoie à une structure visible de la mort.«¹⁵²

Die Mikrolithen-Formen, dunkel konturiert, erscheinen als das Vokabular der Bildsprache Gisèle Celan-Lestranges. So reflektiert die Künstlerin auch wirklich die Möglichkeit, »auf ein Kupfer schreiben zu können« und sich »durch das Kupfer mitzuteilen« (An Paul Celan, 1. März 1966). Der Sprach-Charakter ihrer Kunst kommt mitunter in den Titeln der Graphiken deutlich zum Ausdruck. In manchen Fällen findet eine Übertragung sprachlicher Qualitäten und Phänomene auf die bildliche Darstellung statt. So wird die pointierte und spannungsreiche Komposition des Blattes ›Diserte – Beredsam‹ (1966) durch das Titelwort nach verbalen Kategorien beurteilt und als besonders kunst- und ausdrucksvoll charakterisiert; zugleich könnte man sie auch als Veranschaulichung einer gewandten und vielsagenden Ausdrucksweise auffassen. Auf dem Blatt ›J'épelle – Ich buchstabiere‹ (1968) entspricht die zum Teil reihende Gruppierung von Formen jener sequenzbildenden Zergliederung von Lauten, durch die der Vorgang des Buchstabierens, im Titel angesprochen, gekennzeichnet ist: Die zentrale Präsentation der bruchstückhaften Form-Segmente auf der Bildfläche ähnelt

G087

G124

¹⁴⁹ Vgl. Lueg (1983), 192 und Weber-Schäfer (1997/2001), 217.

¹⁵⁰ Frankfurter Rundschau, 18. August 1964.

¹⁵¹ Hannoversche Allgemeine Zeitung, 29. Mai 1964.

¹⁵² Lauterwein (2006), 124f.

- G126 der Isolierung und Hervorhebung einzelner Buchstaben durch betonte Auflösung des Wortzusammenhangs. Die Radierung ›Propos d'une île – Inselrede‹ (1968) zeigt eine dynamische, diagonal gelagerte Anordnung heller und dunkler Splitterformen, die mit einer ziel- und zweckgerichteten Sprachäußerung in Verbindung gebracht wird; sie umspielt einen links des Bildzentrums positionierten kreisförmigen Bereich innerhalb der mehrfach segmentierten Hintergrundfläche. In einigen der Titel werden die Formen auf den Graphiken mit Schriftzeichen, die Komposition mit Wort- und Satzgebilden oder einem Text in Vergleich gebracht.
- G051 Eine Substituierung scheint bei der Radierung ›Au lieu d'une inscription – Statt einer Inschrift‹ (1964) vorzuliegen: Sie zeigt eine strukturierte, mit hellen kantigen Splitterformen übersäte Fläche in Form eines ungleichmäßigen Trapezes, die sich zwischen oberem und unterem Blattrand aufspannt; die Assoziation an einen Baumstamm, in dessen Rinde sich Passanten verewigt haben, liegt nahe.
- G096 Durch den Titel ›Ecriture – Schrift‹ (1966) wird die Darstellung auf der Graphik in einer Parallelisierung mit der Sprach-Schrift als Schrift-Bild aufgefasst: Die auf einem unregelmäßig getönten, körnigen Grund verteilten nervös-gezackten Graphismen erinnern an Kritzeleien auf einem Papier, wie sie etwa in Werken des amerikanischen Malers und Zeichners Cy Twombly zu finden sind. Dieser setzte neben Materialresten (und in der Regel auf einer weißgrundierten Leinwand) Schrift- und Textfragmente als Gestaltungselemente ein. Die Radierung besitzt, obwohl ihre Struktur durch eine kombinierte Anwendung von Ätzradierung und Aquatinta entstanden ist, eine Ähnlichkeit mit ›Lésions‹, einer Druckgraphik von Jean Dubuffet aus dem Jahr 1958, die vermutlich auf den lithographischen Abdruck von Haut oder Leder, von Furchen durchzogen, zurückgeht. Drei Graphiken tragen einen Titel, der auf die Funktion der Formgebilde innerhalb eines bildsprachlichen Verweissystems, einer »Zeichen-Schrift«¹⁵³ hindeutet.
- G049 Auf der Radierung ›Signes migrants – Wandernde Zeichen‹ (1964) erscheinen die einzelnen signifikanten Elemente aufgrund ihrer lockeren Verteilung und zumeist diagonalen Ausrichtung auf dem nur leicht getönten Bildgrund wie in einem Bewegungsfluss begriffen. Eine abstrakte, zeichenhafte und nahezu kalligraphisch anmutende Figuration auf hellgrauem Grund ist auf dem Blatt
- G059 ›Signe – Zeichen‹ (1965) zu sehen. Sie besteht aus mehreren Formengruppen, die so spannungsvoll zueinander in Beziehung gesetzt sind, dass die Komposi-

¹⁵³ Baumann (1968/1976), 145.

tion eine aufwärtsgerichtete, schwebende Wirkung hervorruft und insgesamt den Charakter eines Sinnbilds annimmt. Auf ›Voyage du signes – Zeichenfahrt‹ (1967) werden die schwarzen, verzweigten Gebilde ebenfalls als bedeutungshaltig qualifiziert. Ihre Bewegtheit wird betont durch den Gegensatz zu der vertikalen, statischen Anordnung aus hellgrauen Splitterformen. Auch im Werk von Gisèle Celan-Lestrange manifestiert sich mit Deutlichkeit der Einfluss der Semiotik (vgl. II 2.2), die das Denken und die Begrifflichkeit vieler bildender Künstler und Kunsttheoretiker in den fünfziger und sechziger Jahren geprägt hat.

5.2. Flächentextur, Raumstruktur, Bewegungsmuster

In den Graphiken der sechziger Jahre ist eine gestalterische Elaboration in Kontinuität zu den bis dahin erarbeiteten Bildkonzepten zu beobachten. Zuweilen scheint die Arbeit von Gisèle Celan-Lestrange auch Anregungen durch das Schaffen zeitgenössischer Kollegen erhalten zu haben. Von technischen Experimenten – zu denen sie auch durch die Arbeit im Atelier Lacourière et Frélaut inspiriert worden sein könnte – sind wohl ebenfalls Impulse ausgegangen. Möglicherweise besteht auch ein Zusammenhang zu ihrer theoretischen Beschäftigung mit der Technik und Geschichte der Druckgraphik; in der Bibliothek der Künstlerin waren entsprechende Veröffentlichungen vorhanden.¹⁵⁴ Die Ästhetik der Radierungen Gisèle Celan-Lestranges resultiert zum einen aus der subtilen Gestaltung der Formen, zum andern aus der vielfältigen Ausbildung von Gefügen durch Flächentexturen, Raumstrukturen und Bewegungsmuster. Obwohl bei den einzelnen Graphiken der Künstlerin ein Zusammenspiel dieser drei Kategorien beobachtet werden kann, ist dennoch meistens eine davon besonders vorherrschend. Mit Flächentextur (lat. *textura*: Gewebe) ist hier die strukturelle Organisation der Bildfläche gemeint, unter Raumstruktur (lat. *structura*: Bau) soll der räumliche Aufbau der Komposition verstanden werden und als Bewegungsmuster wird die dynamische Ausrichtung der Bildelemente auf der Fläche oder im Raum behandelt. Die Textur der Radierungen kann in ihrer Qualität als konstruktiv oder akzidentell, als kohärent oder separiert sowie als homogen oder heterogen beschrieben werden. Häufig sind in der Komposition eines Blat-

¹⁵⁴ ›Graveur en creux et en relief‹ (Paris 1924), ›La gravure. Les procédés, l'Histoire‹ von Jean E. Bersier (Paris 1947), ›La gravure‹ von Henri Delaborde (Paris 1882), ›Traité du burin‹ von Albert Flocon (Paris 1952) sowie das ›Handbuch für Druckgraphik‹ von Felix Brunner (Teufen 1962).

G112 tes zugleich verschiedene Charakteristika vereint, wenn auch zumeist jeweils
 eines davon dominiert. Auf der Radierung ›A réunir – Zusammenzutun‹ (1967)
 erinnert die aus Vierecken gefügte Oberflächenstruktur an ein Steinpflaster oder
 eine Trockenmauer; darüber erstreckt sich ein unregelmäßiger Wirbel aus
 G088 schwarzen, spitzen Einzelformen. Wie zufällig wirkt das beziehungsreiche Ar-
 rangement der splitterartigen und länglichen Elemente vor dem gleichmäßigen
 Grau des Hintergrunds, das die Graphik ›Chemins – Wege‹ (1966) zeigt. Eine
 kohärente textile Strukturierung überzieht, wenn auch im Tonwert nuanciert und
 zum unteren Blattrand hin aufgehellt, die gesamte Oberfläche der Radierung
 G114 ›L'hôte – Der Gast‹ aus dem Jahr 1967; sie dringt auch noch an Stellen hindurch,
 wo ein flaches, dunkelgraues Fantasiegebilde auf der Fläche ausgebreitet ist.
 Eine gleichermaßen lockere wie kunstvolle Konstellation diverser, der Unter-
 G084 wasserwelt zugehörig erscheinender Formen ist auf der Radierung ›Coeur
 G048 d'algues – Algenherz‹ (1966) zu sehen. Der Untergrund des Blattes ›Sur fond
 clair – Auf hellem Grund‹ (1964) ist durchgängig zusammengesetzt aus sich
 überlagernden Flächenstücken, die durch Parallellineaturen ausgebildet wer-
 den; Schraffuren kennzeichnen auch die von einem Formtyp abgeleiteten und
 auf der Oberfläche angeordneten Bildelemente. Die Gleichartigkeit von hellen,
 glatt erscheinenden Splittern, die mit länglichen Elementen zu einem ausgewo-
 G046 genen Gefüge zusammengesetzt sind, und die Regelmäßigkeit des hellgrauen
 G098 Hintergrundes lassen die Radierung ›Aquatique – Aquatisch‹ (1964) als in sich
 ruhend erscheinen. Im Gegensatz zueinander befinden sich auf dem Blatt ›Vie
 seconde – Zweites Leben‹ (1966) die uneinheitlich grau getönten, blasig-porö-
 sen und abgerundeten Gebilde mit den dunklen Konturen und die weißen, kan-
 tig-blanken und nahezu immateriell erscheinenden Formen, die wie Aussparun-
 gen wirken; ergeben sich Überlagerungen, findet eine formale Wandlung statt.
 Manche der Graphiken Gisèle Celan-Lestranges scheinen ein Interesse an Ma-
 terialien oder Naturgegebenheiten zu dokumentieren, das an Jean Dubuffet,
 A152 insbesondere an die Lithographien der Alben ›Les phénomènes‹ (1958-1962),
 A155 erinnert. Dies erweist sich etwa im Vergleich von Arbeiten wie ›Lésions‹ (1958)
 G096 und ›Attente‹ (1959) mit ›Ecriture – Schrift‹ (1966) oder dem Blatt N° 9 der ›Sui-
 G090 te Moisville‹ (1966): ähnlich ist die körnig-tonige Flächengestaltung mit weißen
 G085 Elementen. Auf dem Blatt ›L'inconsolé – Trostverwaist‹ (1966) findet sich eine
 schwarze Kreisform und eine textile Flächenorganisation ähnlich wie bei Dubuffet

fets ›Traces rectilignes‹ (1959). Auch in Arbeiten von Mark Tobey, wie in ›Other world II‹ (1961), sind flächendeckend gewebeähnliche Oberflächenstrukturen realisiert, in die zusätzlich Fragmente eingelegt sind, was an das Blatt N° 8 aus dem Zyklus ›Atemkristall‹ denken lässt; ein Pendant zur Stofftextur der Graphik zu ›Schlafbrocken, Keile‹ (1966) findet sich in Tobey's Blatt ›Monotypie‹ (1961). Die Struktur der Radierungen vermittelt zuweilen einen Eindruck von Plastizität und Räumlichkeit, was – oft in einem Zusammenwirken – durch Tonwertdifferenzierung, Formsichtung, Inszenierung und Gefügekomplicität erreicht wird. In der Gegenüberstellung des Bildpaars ›Dioïque – Zweihäusig‹ (1966) erweist sich, dass dieselbe räumliche Organisation der übereinandergelegten Splitterformen deutlicher wird auf dem »épreuve noir« als auf dem »épreuve blanc«; einige der Elemente sind hier mit kräftigen, schwarzen Konturen versehen und scheinen dadurch hervorzutreten. Tatsächlich sind intensive Tonwirkungen bei Ätzzradierungen auch mit einer gewissen haptischen Plastizität verbunden: die betreffenden Gravuren sind besonders tief und erscheinen nach dem Druck als wahrnehmbare Erhebungen auf dem Papier. Nicht ohne Grund stellte Friedrich Rasche in seiner Rezension der Ausstellung in der Kestner-Gesellschaft Hannover 1964 bezüglich technisch vergleichbarer Radierungen fest: »Und auch hier – im Reliefdruck – der Wille, den Raum zu gewinnen.« Die zunehmende Aufhellung der grauen Mikrotexur zur Mitte des Bildes hin lässt bei ›Noir Argent – Silberschwarz‹ (1963) den Eindruck einer konkaven Wölbung entstehen, vorn und freischwebend im Raum eine Gruppe dunkelumrandeter Fragmente. Durch Überlagerung dreier Ebenen entsteht auf dem Blatt ›Non sans blancheur – Nicht ohne Weißes‹ (1967) der Eindruck einer räumlichen Staffelung: schwarze Konturengelbilde erscheinen vor einem grauen Stäbchengefüge, dahinter eine weiße Rundform. Der dunkle Bereich am unteren Rand der Radierung ›En guise d'un séjour – Statt eines Aufenthalts‹ (1966) kann in Assoziation einer Raumstruktur als Untergrund aufgefasst werden, auf dem sich ein dreidimensional erscheinendes Gebilde von kristallinem Charakter erhebt. Mehrdimensional wirkt auch das komplexe Formgefüge auf dem Blatt ›En guise d'une présence – Statt einer Gegenwart‹ (1965); die spitzen, miteinander verwobenen Elemente scheinen nach verschiedenen Richtungen in den Raum auszugreifen. Diese Darstellung erinnert an die verzweigten, gependarten Konstrukte, die Bernard Schultze, einer der Hauptvertreter des deutschen Informel, seit Anfang

A153

A160

G050

G081

G077

G043

G109

G097

G061

A157 der sechziger Jahre als Plastiken (»Migofs«), aber auch auf Gemälden und
A159 Druckgraphiken, wie der Kaltnadelradierung ›Sans titre‹ (1961) gestaltet hat.¹⁵⁵
Die Bewegungsmuster, die im Rahmen der insgesamt eher statischen Bildkon-
zepte auftreten, werden ausgebildet durch die dynamische Anordnung, Ausrich-
tung und Ausformung der Elemente innerhalb der Texturen und Strukturen. Auf
der dem Kontext des Künstlerbuchs ›Atemkristall‹ (1965) zuzurechnenden Ra-
G055 dierung ›Souffle combattant – Kämpfender Atem‹ (1964) – sie erinnert in ihrer
A169 Anlage an die Graphik ›Paysage aux chèvres‹ (1958) von Friedlaender – sind
sechs bizarre Formen zu sehen, die wie ausgestanzte Textilfragmente vor hell-
grauem Grund vertikal angeordnet sind. Diese erwecken den Eindruck als
schwebten sie unverbunden im leeren Raum, ihre versetzte und gegenläufige
Positionierung lässt die im Titel angesprochene Aktion assoziieren. Auch das
G057 Blatt ›La haut – Oben‹ (1964) vermittelt einen Schwebezustand, der durch die
kompositionelle Spannung, erreicht durch Verlagerung des Schwerpunkts in die
obere Bildhälfte, verstärkt wird. Die textilartig strukturierten Formgebilde schei-
nen in einem Aufwärtsstreben begriffen zu sein, was durch die nach oben ge-
richteten, spitz zulaufenden Enden suggeriert wird. Zu einer Formation in der
G105 Art einer geöffneten Walze schließen sich in ›Les flots se ferment – Zusam-
menschlagende Flut‹ (1967) die hellgrauen Fragmente zusammen, die schwar-
zen Splitter bilden einen bogen- beziehungsweise kreisförmigen Wirbel aus.
So wird die Vorstellung einer sich brechenden Meereswelle evoziert, wobei die
unregelmäßig verteilten Punktmaserungen die Energie der spritzenden Gischt
veranschaulichen sollen. Die Semantik des temporalen Adverbs im Titel wird
G053 auf der Radierung ›Derechef – Abermals‹ (1964) durch Reihung und Wieder-
aufnahme ähnlicher, gerader und gebogener Formen graphisch umgesetzt. Das
Gefüge der Bildelemente entspricht im Ganzen einem Zickzackmuster, dem
seinerseits das Prinzip der Wiederholung zugrundeliegt. Zusätzliche Dynamik
wird durch die unruhige Wirkung der Komposition erzeugt. Diese erinnert an –
auf spontanem malerischem Gestus beruhenden – Bewegungsstrukturen bei
Georges Mathieu oder Jackson Pollock; im Gegensatz zu den Arbeiten dieser
beiden Künstler wird die Bildfläche hier jedoch nicht als Allover gestaltet.

¹⁵⁵ Trotz ihres Relief-Charakters kann Schultzes Ölmalerei ›Ogloss‹ (1956-58) bzgl. der Abtönungen und Linienstrukturen innerhalb der Fläche mit ›Ecriture – Schrift‹ verglichen werden.

5.3. Poetische Qualität und potenzieller Aussagegehalt

Nicht zu Unrecht hat Paul Celan die abstrakten Graphiken seiner Ehefrau als »Augendichtungen, geätzte Gedichte von bewußter Eigenart, in denen das Gespräch zwischen Schauen und Sinnen sinnfällig aufscheint«¹⁵⁶ bezeichnet. Mit der Dichtkunst brachten auch einige Rezensenten ihrer Ausstellungen die Arbeiten von Gisèle Celan-Lestrange in Verbindung, wenn sie diese als »lyrische Metaphern aus zarten Strichgespinsten« (Christa von Helmolt) qualifizieren oder der Künstlerin ein Bestreben attestieren, »mit abstrakten Lineaturen, mit Strichbündeln, Knäueln, Kurven lyrische Gehalte auszudrücken« (Karl Diemer). Die Nähe der Graphiken zur modernen Poesie wird durch den speziellen Charakter der von Paul Celan gefundenen Bildbenennungen unterstrichen und bestätigt sich im Vergleich mit dessen Dichtung (vgl. III). Sie resultiert aus der Abstraktheit, Prägnanz und Densität der Radierungen auf der formalen Ebene sowie aus der Evokativität und Polysemie auf der semantischen Ebene. In ihrer wesenhaften Rätselhaftigkeit und Mehrdeutigkeit sind die Radierungen Gisèle Celan-Lestranges »offene Kunstwerke«¹⁵⁷ im Sinne Umberto Ecos. Demnach können die Bildzeichen einzeln und/oder gemeinsam assoziative Bedeutungsmöglichkeiten entwickeln, die innerhalb des Kontextes der jeweiligen Komposition hervortreten. Jedoch ist die Aussage meist weder unmittelbar und deutlich erfassbar, noch lässt sie sich exakt und definitiv festlegen. Ikonographische Deutungsmuster, aufs Motivliche einer Darstellung bezogen, können auf abstrakte Kunst eher selten angewandt werden oder funktionieren nur partiell. So muss der Gehalt in einem hermeneutischen Vorgang, der zugleich intuitiv wie rational bestimmt ist, erschlossen werden. Er stellt eine besondere Herausforderung an den Betrachter dar, der zum »spect-acteur« (Robert Lapoujade), zum »co-participant« (Charles Estienne), ja sogar zum »createur« (Léon Degand) wird. Insofern wird, so betont auch Harriet Weber-Schäfer in ihrer Dissertation, eine »Aktivierung des Erkenntnisvermögens des Menschen«¹⁵⁸ bewirkt. Eine gedankliche, interpretative Beschäftigung mit ihren Bildern wünschte sich auch Gisèle Celan-Lestrange; im Brief an ihren Mann vom 29. Dezember 1966 formuliert die Künstlerin, welche Zielrichtung sie mit ihren Arbeiten verfolgt:

¹⁵⁶ Baumann (1986), 45.

¹⁵⁷ Eco (1962/1973), 154. Die Definition ist dort konkret bezogen auf die informelle Malerei.

¹⁵⁸ Weber-Schäfer (1997/2001), 129.

»Eine Radierung, die man mag, die ein wenig nachdenken läßt oder die beunruhigt, deren Geheimnis irgend jemand zu durchdringen versucht.« Dem Ausdrucksgehalt ihrer Druckgraphiken kann der Betrachter in Form eines Annäherungsprozesses auf die Spur kommen durch eine Ausdeutung von Komposition und Titelgebung sowie durch ein wechselseitiges In-Beziehung-Setzen. Um sich ein Blatt zu erschließen, kann er also Formgebung, Tonwirkung und Bildgefüge analysieren. Dabei können sich teilweise Bezüge zum Figürlich-Gegenständlichen ergeben. Dieses Potenzial ihrer Bilder nutzte die Künstlerin, wenn sie zu Identifikationszwecken in ihren Werkverzeichnissen die Formen auf einzelnen Radierungen beschrieb als »pierres«, »sorts d'arbres gris« (›Fin d'année 1967‹, N° 3), »têtes d'arbres« (›Aboutissant – Ergebnis‹ 1965) oder auch »oiseaux« (›Là-haut – Oben‹ 1964, ›Dioïque – Zweihäusig‹, I und II, 1966). Keineswegs erschöpft sich der Gehalt in dieser wahrnehmungspsychologisch bedingten Assoziierbarkeit der Darstellungen. Wichtige Hinweise auf den je nach Blatt mehr oder weniger offensichtlichen Aussagegehalt geben außerdem die von Paul Celan gefundenen zweisprachigen Bildtitel (vgl. III 2). Insofern sind die Radierungen Gisèle Celan-Lestranges für Gerhart Baumann »Schöpfungen des Geistes«, die »auf gedankliche Bezüge schon in ihren Bezeichnungen häufig verweisen.«¹⁵⁹

Zwischen sprachlich abstrakter Bildbezeichnung und sinnlich wahrnehmbarem Bildbestand ergibt sich in der Regel eine durchaus nachvollziehbare Interaktion.

- G072 Auf der Radierung ›Fibrilles – Fibrillen‹ (1966) erinnern die länglichen Elemente vor hellgrauem Grund, der gleichmäßig von granulatähnlichen Formen übersät ist, an die aus Eiweißen oder Polysacchariden bestehenden langgestreckten Fasern in pflanzlichen und tierischen Zellen. Doch zielt das Blatt nicht auf eine biologisch korrekte Wiedergabe, vielmehr führt es den Betrachter eine Sichtweise vor, die ihn aufmerksam werden lässt auf die Existenz und Ästhetik derartiger Mikrostrukturen. Wie Realien als Grundlage oder Inspiration der Gestaltung dienen, wird auch bei ›Le long d'un vide – Einer Leere entlang‹ (1965)
- G062 sichtbar: Offensichtlich hat hier die Weltkarte als Anregung gedient, als bedeutsam betont wird vom Titel jedoch ein physischer, auch ins Psychische übertragbarer Eindruck. Dies macht den Unterschied zu Jean Dubuffets Lithographie ›Cartographie‹ (1959) aus, die zwar ebenfalls auf dem Ausschnitt einer
- A154

¹⁵⁹ Baumann (1968/1976), 144.

Landkarte basiert, jedoch eher die abstrakte Qualität geographischer Darstellungen – im Sinne jener Beobachtungen, die die Gruppe Cobra in ihrer Zeitschrift publiziert hatte – in den Vordergrund stellen will.¹⁶⁰ Allerdings könnte die Graphik ›L'hôte – der Gast‹ (1967) auf eine solche Wahrnehmungsweise zurückgehen: Es liegt nahe, dass sie angeregt wurde von einer Luftaufnahme, der Abbildung Nr. 57 »Paysage typique de l'avant pays savoyard l'Albanais, entre Alby (Haute-Savoie) et Albens (Savoie)« aus dem ersten Band des ›Atlas aérien France‹ (Paris 1955), welcher ebenfalls Bestandteil der Celanschen Bibliothek gewesen war. Auf der Fotografie in Schwarz-Weiß ist eine zusammenhängende, bewaldete Bergformation aus der Vogelperspektive zu sehen, die sich auf einer in Wiesen und Felder gegliederten Ebene erhebt und Ähnlichkeit besitzt mit der schwarzen, verästelten Figuration auf der Radierung, die vor einem grauen, strukturierten Grund ebenfalls eine deutliche Reliefwirkung entwickelt. Da die Relevanz und Signifikanz der Gestaltungsmittel in Bezug auf den Ausdrucksgehalt von Blatt zu Blatt differieren kann, ist die interpretative Strategie eines (zu einem gewissen Grad subjektiven) an der Komposition orientierten und durch den Titel initiierten oder gelenkten Assoziierens jeweils anzupassen. Die Radierung ›Point du jour – Tagesanbruch‹ (1964) konfrontiert den Betrachter mit Effekten, die dem im Titel genannten Naturphänomen prinzipiell entsprechen, ohne dieses in mimetischer Weise darzustellen. Die partiellen Aufhellungen innerhalb der grauen, waagrechten Rillenstruktur ähneln den wahrnehmbaren Vorgängen bei Morgendämmerung, die dynamische Anordnung der weißen Formen (vgl. ›Ensemble – Miteinander‹, 1958) lässt das Erwachen des Lebens assoziieren; der Hell-Dunkel-Kontrast zwischen dunklem Hintergrund und hellen Splintern visualisiert den Übergang von der Nacht zum Tag mit abstrakten Mitteln. Auf der Radierung ›Pour le repos d'un œuil – Damit ein Auge ruhe‹ (1968) geht es, wie im Titel angedeutet, offenbar um die Wirkungen mathematischer Harmoniegesetze, die vom Betrachter wahrgenommen werden können. Die Anlage des Blattes ist proportioniert nach dem Goldenen Schnitt, wodurch der Gesamteindruck von Ausgeglichenheit entsteht. Durch die platten, sich zum Teil transparent überlagernden Gebilde werden verschachtelte Drei- und Vierecks-Konstellationen ausgebildet; beide geometrische Figuren stehen für Stabilität, die ein wenig durch die leichte Neigung nach links aufgelockert wird.

A126

G047

G035

G123

¹⁶⁰ Vgl. Weber-Schäfer (1997/2001), 212ff.

- G082 Im Titel der Radierung ›Forces et puissance – Gewalten und Mächte‹ (1966) wird wohl auf eine Wendung aus den Paulusbriefen, die auch in kirchlichen Gesängen präsent ist, rekurriert. Theologisch sind damit satanische, dämonische Prinzipien, die von gesellschaftspolitischen Bereichen oder Individuen Besitz ergreifen können, gemeint.¹⁶¹ Ihr zerstörerisches Wirken scheint sich in der Fragment-Formation aus knochenweißen, spitzen oder kantigen Gebilden zu manifestieren. Die Bedrohlichkeit der Situation kommt in der dunklen Tönung der Hintergrundfläche zum Ausdruck. Ob das Prinzip der Verdopplung beziehungsweise Überlagerung heller und dunkler Formenpendants, das die Komposition prägt, auf die Zweiheit der »Gewalten und Mächte« oder das Überschatten von Existenzen durch das Böse verweist, muss offenbleiben.
- G042 Auf dem Blatt ›Âmes – Seelen‹ (1963) sind eine Vielzahl eckiger, häufig leicht gebogener Gebilde zu sehen. Sie erinnern an Elemente schematisierter Darstellungen von Flügelpaaren oder Vögeln, wie sie auf einigen Druckgraphiken von Johnny Friedlaender – ›Oiseaux VII‹ (1955), ›Les grands Oiseaux I‹ (1955), ›Vol d'oiseau‹ (1963) oder ›Paysage aux oiseaux‹ (1964) – zu sehen sind. Unter Rekurs auf die ikonographisch-symbolische Tradition können diese Vogelwesen als Seelensymbole aufgefasst werden.¹⁶² Gegenüber den heller getönten, teils verblassten Seelen-Vögeln scheinen die dunkel konturierten hervorzutreten und wecken so den Eindruck von Räumlichkeit. Dass mit dem Hell-Dunkel-Kontrast, den die vogelähnlichen Formen-Schwärme ausbilden, eine weitergehende eschatologische Vorstellung oder ein moralisches Werturteil verbunden sein könnte, ist zwar möglich, aber eher unwahrscheinlich.
- A168 Nicht selten wird die visuelle Ebene der lyrisch-abstrakten Graphiken, die dem Betrachter Denk- und Gefühlsräume eröffnen, auf einer geistigen Ebene transparent. So können diese einen sinnbildhaften Charakter annehmen im Hinblick auf Phänomene, Prinzipien und Kategorien menschlicher Existenz oder kosmischer Ordnung (vgl. II 3.6). Die dezidierte Konzentration auf das Wesentliche in Form und Inhalt verleiht ihnen Allgemeingültigkeit. In der Radierung ›Précis et imprécis – Genau und Ungenau‹ (1968) wird der in verschiedensten Bereichen anzutreffende Gegensatz zweier Qualitäten visualisiert: die scharf konturierten hellen Elemente sind auf einer diffusen dunklen Fläche arrangiert.
- G128

¹⁶¹ Wiedemann (2003), 784f. – Pöggeler (2002, 29f).

¹⁶² Vgl. Kirn-Frank (2001): »Die geflügelte Seele der Tradition [...] segelt nun schwalbengleich dahin. Sie gesellt sich zum Schwarm und evoziert dabei [...] keine tröstliche Idee von Unsterblichkeit«.

5.4. Visualisierung von Gehalten psychischer Erfahrung

In den Graphiken Gisèle Celan-Lestranges werden Phänomene und Gesetze der Natur sowie Erleben und Existenz des Menschen reflektiert, Sinnlich-Konkretes (›Point du jour – Tagesanbruch‹, 1964) und Abstrakt-Geistiges (›Certitude – Gewißheit‹, 1966) in seiner psychischen, rationalen oder emotionalen Erfahrbarkeit thematisiert und visualisiert. Eine solche Kunst ist zwangsläufig an die Subjektivität der Künstlerpersönlichkeit gekoppelt, weswegen die Blätter in der Rezension einer Ausstellung von 1964 als »Psychogramme einer Frau, die um sich einen Wall baut aus den verwehten Spuren lebendiger Dinglichkeit«¹⁶³ charakterisiert werden. Nach Ansicht Baumanns sind in den Blättern »Gefühlsregungen [...] vergeistigt, umgesetzt in Bewegungsfiguren«¹⁶⁴ zu erkennen.

In der Radierung ›En chemin – Unterwegs‹ (1964) hat die emotional wie rational gebildete Erfahrung einer lebenslangen Wanderschaft des Menschen Gestalt gewonnen. Die Komposition veranschaulicht einen Vorgang, der in seiner Gesamtheit und im Hinblick auf Aspekte wie Kontinuität und Diskontinuität, Linearität und Zyklizität, Diversität und Uniformität als Charakterisierung menschlichen Daseins verstanden werden kann: Zu sehen sind längliche, gerade, gebogene oder geknickte Formgebilde, die in verschiedene Richtungenweisend auf der Fläche angeordnet sind; oberhalb des Zentrums wird eine Kreisform ausgebildet, ein Gegengewicht zu dem senkrecht in der Mitte verlaufenden Balken. Insofern als Seelisches und Gedankliches in den Bildern zum Ausdruck kommt, erscheint der Hinweis darauf, dass Gisèle Celan-Lestranger in ihrer familiären Situation zeitweise großen Belastungen ausgesetzt war, angebracht. Das Jahr 1966 war ein besonders kritisches: »Was ich von Tag zu Tag durchlebe, ist ein schweres Los, ein schweres Leben, weißt Du. Meine Gedanken gehen zu Dir, und ich verstehe, glaube mir, Dein Drama und Dein Unglück. Ich werde alles tun, was ich tun kann, um Dir zu helfen, doch Du weißt, wie schwierig das ist.« (An Paul Celan, 1. Februar 1966) Nach dem Mordversuch an seiner Frau im Herbst 1965, wurde Celan viele Monate lang in psychiatrischen Kliniken behandelt. In dieser Zeit unterhielt das Ehepaar einen regen Briefwechsel und bemühte sich um eine gemeinsame Zukunft, doch die Trennung im Frühjahr 1967 erwies sich als unausweichlich. Vor diesem Hintergrund entwickeln einige Arbei-

G052

¹⁶³ Christa von Helmolt (1964).

¹⁶⁴ Baumann (1968/1976), 144.

- ten aus dem Jahr 1966, das in künstlerischer Hinsicht ein äußerst produktives war, eine unterschwellige, jedoch deutlich spürbare biographische Dimension.
- G095 Auf der Radierung ›Montée, descente – Aufstieg, Abstieg‹ (1966) wurden unterschiedliche Elemente (kantige Splitter, gerade Stäbchen, eckige Klammern) arrangiert, so dass sie in der unteren Bildhälfte eine breite diagonale Bahn und in der oberen Bildhälfte einen Kreis, der rechts unten leicht geöffnet ist, ausbilden; beide Formgruppen sind kompositorisch miteinander verknüpft. Dadurch veranschaulicht werden Gegenläufigkeit, Linearität und Zyklizität der Aufwärts- und Abwärtsbewegungen, die als dynamische Prinzipien auf das Seelenleben und den Lebenslauf des Menschen übertragbar sind. Während die Ambivalenz der Ausrichtung von Formen innerhalb der Diagonale auf diesem Blatt den irritierenden Dualismus beider Momente repräsentiert, wird durch die Kreisform die Peripetie zwischen dem Hinauf und dem Hinunter zur Darstellung gebracht. Ein Dickicht aus ineinander verkeilten dunkelgrauen, dünnen Stäbchen sowie darin verfangenen dunkel umrandeten, spitzen Splintern baut sich vor dem Be-
- G083 trachter der Radierung ›A l'étroit – In der Enge‹ (1966) auf. Innerhalb des wie drohend emporgestreckten Formengewirrs bieten zwei Bogenrinnen nur sehr schmale Durchlässe in das dahinter liegende Nichts des hellgrauen Grundes. Insofern könnte die Komposition als Ausdruck der bedrückenden Empfindung von Ausweglosigkeit und Bedrängtheit, oder möglicherweise auch der Vorstellung oder Erfahrung eines psychischen Gefangenseins gedeutet werden.
- G094 Bereits auf den ersten Blick wirkt die Radierung ›Sens contraire – Gegensinn‹ (1966) unruhig und konfus. Zu sehen sind breite, bruchstückartige Elemente, die überwiegend schräg nach links oben geneigt sind; über diese wurden teils in gleicher Richtung, häufig jedoch entgegengesetzt orientierte längliche Formen geschichtet, die sich wiederum untereinander kreuzen. Die Erfahrung zweier widerstreitender Kräfte hat hier Gestalt angenommen, wobei die Darstellung in besonderem Maß an Aggressivität gewinnt durch die Tönung und Kantigkeit der Scherben sowie die Anhäufung und Stacheligkeit der Stäbchenformen.
- G085 Auf dem Blatt ›L'inconsolé – Trostverwaist‹ (1966) könnte die kristalline oder gazeartige Textur metaphorisch mit einer essenziellen Verletzbarkeit assoziiert werden, die linearen Kratzer darin mit bereits erlittenen Verwundungen und die spitzen Dreiecksgebilde mit der potenziellen Gefährdung durch bevorstehende schmerzliche Erfahrungen. Wie eine verdunkelte Sonne erscheint der schwarze

Kreis in der linken oberen Bildecke; eine solche Finsternis kann konnotiert sein mit einem Verlust, einem Mangel an Wärme und Lebenskraft. Die düstere Gesamtwirkung des Blattes – Schwarz symbolisiert im Allgemeinen Gefühle oder Stimmungen wie Melancholie und Trauer – soll, wie anzunehmen ist, eine bereits in der Bildbezeichnung (vgl. die Hintergründe dazu III 2) anklingende leidvolle, verzweifelte und hoffnungslose emotionale Befindlichkeit vermitteln.

Ein konzentriertes Erleben des Da-Seins, eine eindrückliche Wahrnehmung der Ich-Präsenz wird in ›Ici-même – Hierselbst‹ (1966) thematisiert. Mit einer solchen Bewusstseinslage ist eine besondere Aufmerksamkeit und Anspannung des Geistes verbunden, die in der beziehungsreichen Kompaktheit und formalen Prägnanz der in sich ausgewogenen Komposition zum Ausdruck kommt. In ihrer Statik und Dichte soll hier die Gegenwärtigkeit eines solchen Moments eine Entsprechung finden und für den Betrachter nachvollziehbar werden.

In den Graphiken von Gisèle Celan-Lestrange kommen verschiedene Kategorien psychischer Existenz wie Dynamik, Perspektiviertheit, Polarität, Gestimmtheit und Intensität zum Ausdruck. Die Künstlerin zielt ganz offensichtlich auf die »Darstellung von inneren und geistigen Realitäten«. ¹⁶⁵ Eines der Blätter könnte die Andeutung einer transzendenten Erfahrung thematisieren: Auf der Radierung ›En face d'un éclat – Einem Glanz entgegen‹ (1966) ist ein zweiteiliges scharfkantiges, spitzwinkliges Gebilde zu sehen, das durch den Titel mit einer starken Lichtreflexion in Verbindung gebracht wird. Es wird mittig und blattfüllend ins Bild gesetzt, was dem Licht-Glanz eine dominante Wirkung verleiht.

Dargestellt wird möglicherweise die Konfrontation mit einer außerordentlichen immateriellen Kraft oder Erscheinung, wie sie das Erlebnis der Gegenwart Gottes bedeuten würde. Im Judentum und Christentum ist die Vorstellung der Glorie Gottes – das hebräische Wort für Herrlichkeit »kabod« kann auch Lichtglanz bedeuten, das hebräische Wort für Glanz »sohar« ist der Titel eines Hauptwerkes der Kabbala – mit Glanz verbunden: Er ist Zeichen seiner Macht und seines Ruhms (Heiligenschein), in der Bibel kann dieser Glanz Manifestation seiner Nähe sein (Psalmen) oder einer Begegnung mit ihm (Mose). So ist es wohl kein Zufall, dass eine kleinere Variante des Blattes im Dezember 1966 von Madeleine Lacourière, Mitinhaberin der Druckerei, als Weihnachtskarte verlegt wurde, zumal Jesus, Gottes Sohn, der »Abglanz seiner Herrlichkeit« (Heb. 1,2) ist.

G079

G100

¹⁶⁵ Weber-Schäfer (1997/2001), 224.

5.5. Abstrakte Mediatisierung von Realität und Erleben

G061 Die erlebbare Wirklichkeit findet, wenn auch in unterschiedlicher Ausprägung, Eingang in die Arbeiten von Gisèle Celan-Lestrange. Landschaftliches liegt dem Blatt ›En guise d'une présence – Statt einer Gegenwart‹ (März 1965) zugrunde, das ursprünglich mit »Dureté végétale« betitelt war, worauf sie im Brief vom 22. Dezember 1966 an Paul Celan anspielt: »und die Olivenbäume glänzen, die Büsche sind dicht und stechend: ›vegetale Härte‹«. Außergewöhnlich gut nachvollziehbar sind die Realitäts-Reflexe in einigen Radierungen, die im Anschluss an einen Urlaub in Südfrankreich entstanden sind: Im Sommer 1965, vom 27. Juli bis 26. August, hielt sich die Künstlerin an verschiedenen Orten in der Provence auf, in Avignon, Grasse, Cabris, Saint-Paul-de-Vence und Saint-Cézaire-sur-Siagne. Ihre Unternehmungen, Beobachtungen und Gedanken teilte sie Paul Celan in Briefen mit seltener Ausführlichkeit mit, ebenso ließ sie ihn teilhaben an der Entstehung der von diesen Eindrücken inspirierten Graphiken.

WK25 Auf einer Postkarte vom 17. August 1965, die eine Plastik von Alberto Giacometti im Hof der Fondation Maeght in Saint-Paul-en-Vence zeigt, schreibt sie über den erneuten Besuch des Figuren-Saals: »Es ist sehr furchterregend, es kennt kein Pardon, es ist für Augenblicke böse und eisig, es ist die Hölle, vielleicht doch nicht. Aber es ist sehr wahr. Das hat mich überzeugt und sehr berührt. Eine Offenbarung, wie selten.« Am 21. August 1965 schreibt sie: »Ich werde hier einige sehr schöne, seltene Augenblicke der Gnade oder ›Zweitaugenblicke‹ der Gnade gehabt haben. In Le Thoronet, vor den Giacomettis, im Estérel, bei Françaises Hütte –«. Im Nachlass sind mehr als ein Dutzend Fotografien und Postkarten erhalten, die diese Seherfahrungen dokumentieren.

A112- Den Bezeichnungen zufolge, wurden die Ansichten provençalischer Landschaft und Architektur von Jean Clerc im August 1965 aufgenommen, einem Bibliothekar, den die Künstlerin in der Fondation La Messuguière in Cabris kennengelernt hatte.¹⁶⁶ Die Schwarz-Weiß-Fotografien zeigen Olivenbäume in einem terrassierten Hain, dort befindliche Trockenmauern, eine einfache Steinhütte mit einem steinbeschwerten Ziegeldach, die Rinde eines Baumstammes, den von Ästen gerahmten Blick auf eine Skulptur in einer parkartigen Anlage. Zwei Fotografien sind im Zisterzienserkloster Le Thoronet entstanden: eine die Licht- und-Schatten-Kontraste inszenierende Ansicht des Kreuzgangs (»Le Thoronet

A121

¹⁶⁶ BW II, 557.

1965«) und eine die poröse Oberfläche betonende Nahaufnahme vom Mauerwerk (»Les pierres sauvages 1965«¹⁶⁷). Möglicherweise gehören zwei Aufnahmen, auf denen die angesengten Stümpfe von (Pinien-)Bäumen zwischen Felsen zu sehen sind, ebenfalls zum Konvolut dieses Urlaubsaufenthalts.

In einer Gruppe von fünf Radierungen, die im September und Oktober 1965 entstanden sind, hat Gisèle Celan-Lestrange ihre Natur- und Kunsterlebnisse verarbeitet: ›Plus bas – Weiter unten‹, ›Fête noir – Schwarzfest‹, ›Terre brûlée – Verbrannte Erde‹, ›Hommage à G.‹ und ›En hâte – In Eile‹. Bald nach ihrer Rückkehr aus Südfrankreich machte sich die Künstlerin, wie einem Brief an Paul Celan vom 2. September 1965 zu entnehmen ist, an die Arbeit: »ich habe auch heute wieder gezeichnet, Aufzeichnungen durchgesehen, die ich dort gemacht habe, mich erinnernd, glaube ich, sie dort wahrgenommen und erfaßt zu haben, ich versuche, nichts entkommen zu lassen – Ich habe nachgedacht und mindestens zwei Radierungsprojekte ausgearbeitet, über die ich noch nicht sprechen kann.« Nach einer vorangegangenen Schaffenspause ist das für sie ein kleiner Triumph, und auch der Brief vom 6. September 1965 klingt sehr zuversichtlich im Hinblick auf das Fortkommen ihrer künstlerischen Arbeit.

Eine abstrahierende Verarbeitung erlebter Natur ist erfolgt in dem Blatt ›Plus bas – Weiter unten‹ (1965), das ursprünglich die Bezeichnung »A partir d'un arbre (les oliviers)« trug: Die spröde und bizarre Struktur erinnert an die eher flache, knorrig-verzweigte Krone eines Olivenbaumes, ohne dass deren Bau korrekt nachgebildet würde. Auch Spuren von Waldbränden in der Vegetation, die Gisèle Celan-Lestrange während ihres Aufenthalts in Südfrankreich beobachten konnte, finden eine Resonanz in zwei Arbeiten: In der Radierung ›Fête noir – Schwarzfest‹ lässt die Darstellung versengte Überreste von Sträuchern oder Bäumen assoziieren, und in ›Terre brûlée – Verbrannte Erde‹ ist eine von verkohlten Pflanzenresten durchsetzte karstige Steinstruktur zu identifizieren.

G063

G064

G065

Wie die Künstlerin in ihrem Brief an Paul Celan vom 9. September 1965 erklärt, verbinden sich für sie – unter dem Aspekt der Versehrtheit – Naturerfahrung und Kunstbetrachtung zu einem Themenkomplex: »Heute: Arbeitstag. Die verbrannten Pinienstümpfe aus dem Estérel sind mit Macht in meinen Kopf zurückgekommen, ich habe versucht, etwas daraus zu machen, und dann sind mir die Figuren Giacomettis erschienen. Ich habe einen sehr eindeutigen Bezug zwi-

¹⁶⁷ ›Les Pierres Sauvages‹ ist der Titel eines Romans (1964) von Fernand Pouillon über den Bau des Zisterzienserklosters Le Thoronet, den die Künstlerin vielleicht zur Kenntnis genommen hat.

schen den beiden gesehen.« Es beginnt ein künstlerischer Transformationsprozess, in dem Gisèle Celan-Lestrange das von ihr Erkannte mithilfe ihrer abstrakten Bildsprache umsetzt, wobei dessen figürlich-gegenständliches Assoziationspotenzial in besonderem Maß zum Tragen kommt. »Ich habe gezeichnet, mehrere Blätter mit einem mehr oder weniger genauen Tasten. Nach einiger Zeit dachte ich, daß es soweit ist, daß meine Radierung entstehen würde, daß ich das Recht hätte, die Möglichkeit, das Papier für das Kupfer aufzugeben, aber es kam etwas anderes, jedesmal gebieterischer. Schließlich entscheide ich mich, ein schönes Kupfer, sehr sauber, gut abgerieben, ich fange an. Nach Stunden der Arbeit im Hinblick auf eine erste Ätzung. Ich glaube, daß es gut ist, die Ätzung, wie ich sie wollte, gelungen.« In diesem Stadium der Arbeit gerät die Künstlerin plötzlich in einen Zustand der »Unentschlossenheit«, den sie wie folgt beschreibt: »Soll ich weitermachen, um mein Projekt konsequent durchzuführen? Oder soll ich aufhören. Denn ich glaube, dass es steht, das Wesentliche ist da, und dass alles übrige, viele Dinge sollten noch kommen, überflüssig wäre. Nun bin ich ganz allein mit meinen einsamen Figuren.« Vermutlich kam ihr zu Bewusstsein, dass ihr Projekt verschiedene, miteinander verknüpfte Aussageaspekte beinhaltet: »Im Augenblick könnte man es ›Bewegung‹ nennen. Zu Anfang war es fast auf bizarre Weise eine: ›Hommage an Giacometti und an die verbrannten Pinien des Estérek! Soll ich mich an diese ›Bewegung‹ halten oder weiter vorstoßen, zu Giacometti und den Pinien hin? Natürlich ohne daß es deshalb dieser Titel sein wird!! ... [...] Vielleicht muß ich aufhören und eine andere Radierung machen, die in die erste Richtung geht.«¹⁶⁸ In zwei Radierungen wird sie »Figuren [...], die eilig und schmerzgebeugt dahingehen« (An Paul Celan, 18. August 1965) darstellen, wobei sie der Arbeitsprozess dahin führt, dass jeweils eine Gewichtung auf eines der beiden Adjektive stattfindet:

G067 Während in ›En hâte – In Eile‹ die Ruhelosigkeit und Gehetztheit des Menschen

G066 im Vordergrund zu stehen scheint, widmet sich die ›Hommage à G.‹ vor allem seiner Leiderfahrung und Gebrochenheit. Beide Aspekte können auch in der

G064 Radierung ›Fête noir – Schwarzes Fest‹ wiedererkannt werden, wobei nicht ab-

¹⁶⁸ Bertrand Badiou geht in seinem Kommentar zu diesem Brief davon aus, dass es sich bei der beschriebenen Arbeit um die ›Hommage à G.‹ handelt. Die Darstellung ist sehr ökonomisch, die Freiflächen legen die Vermutung nahe, dass weitere Elemente geplant gewesen sein könnten. Barbara Wiedemann weist darauf hin, dass die »französischen Titelentwürfe ›Mouvement‹ [...] und ›Hommage à Giacometti et aux pins brûlés de l'Estérek [...] keine deutschen Entsprechungen« haben (BW II, 218).

schließlich zu klären ist, welche Rolle diesem Blatt innerhalb der auf den Menschen fokussierten Werkgruppe zukommt. Hier steht das Thema der Zerstörung, das verheerende Wirken des Feuers in der Natur im Vordergrund.

Wie zwei unsignierte Gouachen von 1965 dokumentieren, hat die Künstlerin die Eindrücke von den Giacometti-Figuren auch malerisch umgesetzt. Die vorwiegend in Erdtönen gehaltenen Darstellungen evozieren landschaftliche wie auch materiale Assoziationen (Erde und Bronze). Die heftigen, gegenläufigen Parallelstrukturen ausbildenden Pinselstriche verleihen den schemenhaften Figuren Bewegtheit. Beide Blätter tragen auf der Rückseite die handschriftliche Bezeichnung »Moisville septembre 1965« und waren wohl – wie außerdem noch zwei weitere, zeitgleich entstandene Wasserfarbmalereien – Teil des Arbeitens an den Radierungen ›Hommage à G.« und ›En hâte – In Eile«.

A038

A039

5.6. Zeichen-Abkürzungen der menschlichen Figur

Mit den im Herbst 1965 entstandenen Blättern ›Fête noir – Schwarzes Fest«, ›Hommage à G.« und ›En hâte – In Eile« findet die Figur des Menschen in den sechziger Jahren erneut Eingang in die Arbeit Gisèle Celan-Lestranges. Nach dem Blatt ›Sans boussole – Ohne Kompaß« (1955) waren derartige Assoziationen allenfalls in der Radierung ›Survolant les filets – Über den Netzen« (1957) möglich gewesen. Hierfür entscheidend war die Konfrontation mit den Bronzeplastiken Alberto Giacomettis, die die Künstlerin in ihrem Brief vom 18. August 1965 ausführlich beschreibt: »Ich habe Dir zwar gestern eine Karte aus der Fondation Maeght geschickt, aber ich habe Dir nicht zu sagen vermocht, was diese Begegnung mit Giacometti für mich gewesen ist. Wenn Du wüßtest, diese fadenförmigen Figuren, aus einer anderen Welt und doch von dieser Welt, die eilig und schmerzgebeugt dahingehen, allein, sich kreuzen, ohne sich zu sehen, diese Masse einsamer Mensch, die inmitten anderer allein dahingehen, allein, und dann die Pinien dahinter, gerade, schlank und schön. Farben, Linien, Atmosphäre, alles das wunderbar, erschütternd auch.« Diese Kunstbetrachtung initiiert Reflexionen über die existenzielle Situation des Menschen und seine psychische Befindlichkeit, in denen sich sicher auch eigene Erfahrungen und Gefühle spiegeln: »Die Leere zwischen all dem, die Leere. Vision eines Alptraums, der Realität, schwierig, empörend, abstoßend, anziehend, geheimnisvoll und ganz nahe, verschlossen, offen. Wie soll man es sagen? Böse! Ver-

G009

G016

ständnisvoll! Mit einem Wort wahr, sehr wahr – Man muß viel davon zusammen sehen, sich von einer, zwei, allen diesen ein wenig beängstigenden Skulpturen, die einsam, gemeinsam hin- und hergehen, überwältigen lassen. Es ist ›nach dem Bilde der Zeit‹, nach dem Bilde des Lebens.«

G066 Auf dem Blatt ›Hommage à G.‹ (1965) ordnet sie längliche, schwarzkonturierte Splitter auf heller Fläche in einer Weise an, die figürliche Assoziationen an die schmalen, fragilen Gestalten Giacomettis hervorruft; sie setzt diese in ihre Formensprache um. Die Komposition dieser Graphik, »où il ne reste que la manifestation fugitive d'une empreinte psychique des figures élançées du sculpteur«¹⁶⁹, ist für Andrea Lauterwein »une sorte de déconstruction abstraite de ces figures«. Der Abstand zwischen den Figuren und der freie Hintergrund gibt die Wahrnehmung der Isoliertheit der Plastiken im leeren Raum wieder; die Fragmentarizität der Gestalten auf der Radierung führt die Darstellung der Gebrochenheit des Menschen bei Giacometti noch einen Schritt weiter. Wie das

G067 Äußere zum Spiegel eines inneren Zustands wird, ist auch in ›En hâte – In Eile‹ (1965) ersichtlich, die Bewegtheit erweckt den Eindruck des Gehetztseins.

Im Anschluss an den Aufenthalt in Südfrankreich und an die Begegnung mit den Bronzen Giacomettis – welche innerhalb der Kunst der fünfziger Jahre, die von abstrakten Strömungen dominiert ist und durch eine Absenz der menschlichen Gestalt gekennzeichnet ist, eine Sonderstellung einnehmen – setzt sich die Künstlerin mit der Publikation ›L'art abstrait‹ von Marcel Brion (Paris 1955) auseinander: »Ich habe auch ein wenig in ›Art abstrait‹ von Brion gelesen und mir einige Zeilen notiert«. (An Paul Celan, 2. September 1965) Eines der von ihr erwähnten, nicht vollkommen korrekt exzerptierten Zitate – wie von Bertrand Badiou und Barbara Wiedemann im Kommentarband zum Briefwechsel festgestellt – bezieht sich interessanterweise auf die Rolle der Figur in der Kunst: »La figure est un support, mais elle est aussi une limite, et c'est en s'affranchissant de cette limite que l'abstraction peut entrer en communication avec le sacré.« Offenbar scheint sie – parallel zum Auftreten des Menschen in ihren Arbeiten – die Problematik der Figuration im Zusammenhang mit einer persönlichen künstlerischen Standortbestimmung erneut zu reflektieren.

Die Gestalt des Menschen tritt in den sechziger Jahren allerdings nur sporadisch in Erscheinung, auf zehn Blättern aus den Jahren 1966 bis 1968, und

¹⁶⁹ Lauterwein (2006), 128.

lediglich in schemenhaft-abstrahierter Form, als Menschen-Kürzel. Diese zeichenhaften Abkürzungen der menschlichen Figur sind allgemeingültig und bieten dem Betrachter eine Projektionsfläche. Für sie gilt damit ebenfalls, was der Kunstkritiker Michel Ragon in Bezug auf ein Gemälde Vieira da Silvas mit dem Titel ›Les Gens‹ (1962) feststellte: die stark abstrahierten Figuren »se haussent donc très vite à l'archétype et au symbole.«¹⁷⁰ Nicht nur der Titel dieser Arbeit, sondern auch die Darstellung selbst zeigt Ähnlichkeit mit der im Februar 1966 entstandenen Radierung ›Les contemporains – Die Zeitgenossen‹ von Gisèle Celan-Lestrange. Hier sind Gruppen und Reihungen von Formgebilden zu sehen, die als stehende, liegende oder gehende Menschen gedeutet werden können; feine Linien schaffen eine Art Bezugssystem innerhalb der Komposition. Auf dem zugehörigen Datenblatt im Verzeichnis der Künstlerin findet sich ein Hinweis auf das von Henri Michaux erfundene Volk der »emanglons« aus dessen Erzählwerk ›Voyage en Grande Garabagne‹ (1936). Möglicherweise steht diese Assoziation Gisèle Celan-Lestranges in einem Zusammenhang mit ihrem Besuch bei dem Dichter, Maler und Zeichner Anfang März 1966 in seiner Pariser Wohnung; die Künstlerin brachte Henri Michaux die Druckfahnen für die zweisprachige, von Paul Celan herausgegebene Publikation ›Henri Michaux. Dichtungen. Schriften I‹ (1967), die seit Anfang des Jahres eingetroffen waren. Eine mehrgliedrige Formation aufrechter, leicht geneigter Figuren, die sich in Reihen und einheitlicher Ausrichtung nach links zu bewegen scheinen, könnte man auf Blatt N°1 des ›Portfolio VI‹ (1966/1967) erkennen; sie wird zum Teil überlagert durch ein transparentes, ovales Gebilde. Demgegenüber ist die Anordnung der figürlich interpretierbaren, unterschiedlich gelagerten und teils gegenläufig orientierten Gebilde in ›Dispersion – Versprengung‹ (1966) als chaotisch und in Auflösung begriffen zu beschreiben. Auf der Radierung ›Approche – Näherkommen‹ (1966) entsteht der Eindruck eines Bewegungsvorgangs nach rechts durch die gleichartige Neigung länglicher Formgebilde; sie sind von unterschiedlicher Größe und Tönung und bilden insgesamt drei Gruppen aus. Mit menschlichen Gestalten haben die Ausstanzungen in zwei dunkelgrauen, gezackten Gebilden auf der kleinen Graphik ›Fin d'année 1966‹ (Dezember

A158

G075

G089

G073

G092

G099

¹⁷⁰ Ragon (1986), 175. In einem Text zur Ausstellung in der Galerie Jeanne-Bucher Paris (1963) erläutert Vieira da Silva in diesem Sinne: »Voilà, vous êtes tous là, bien vivants dans ma mémoire. Ce que vous voyez sur ces papiers, c'est vous, et moi aussi un peu, mais croyez-moi, je vous ai retenus, broyés, et incorporés à ma toile d'araignée.« Zit. nach: Ragon (1986), 175.

1966) Ähnlichkeit. Ebenfalls ein figurliches Assoziationspotenzial besitzt die Konstellation aus schwarzumrandeten, durchsichtigen Formelementen vor segmentiertem Hintergrund auf dem Blatt ›Sans ciel – Ohne Himmel‹ (1966); sie erinnert an die Umrisszeichnung eines Verunglückten oder ein Graffito auf einem Steinpflaster.¹⁷¹ Eine ähnliche, deutlicher figurativ ausgeprägte Gestaltung findet sich wieder auf der kleinformatigen Radierung ›Sans titre 4‹ (1967), die eine Jagd- oder Stierkampfszene zeigt;¹⁷² Mensch und Tiere sind als Umrissfiguren auf einer mauer- oder pflasterartigen Fläche erkennbar. Die Flächigkeit und Linearität der Zeichnung ähnelt der einer Wand- oder Höhlenmalerei.

An einen Tanz menschlicher Gestalten lässt das ›Fin d'année 1968‹ (Dezember 1968) denken; als helle Schattenrisse heben sie sich vor dem dunklen Hintergrund, einem Weltraumszenario, ab. Die Benennung der schervenhaften, kaum mehr mit Figuren zu verbindenden Gebilde auf ›Nos frères – Unsere Brüder‹ (1968) könnte im Hinblick auf die Lebenssituation und Lebenserfahrung des Ehepaars Celan als sarkastische oder desillusionierte Stellungnahme aufgefasst werden. Die weiße, entfernt an die Silhouette eines Menschen erinnernde Figuration auf Blatt N° 14 der Edition ›Schwarzmaut‹ (1968/1969) weist voraus auf die Graphiken und Aquarelle von 1970/71.

¹⁷¹ Ähnlich hebt sich auf dem Gemälde ›Der Künftige‹ (1933) von Paul Klee der Umriss einer Maschinenmensch-Figur vor einem rasterartig gestalteten Hintergrund ab. Eine Abbildung findet sich in: Grohmann (1954), 244.

¹⁷² Die Darstellung lässt ein wenig an Pablo Picasso denken. Möglicherweise war die kleine Graphik, beigelegt dem Geburtstagsbrief an Paul Celan vom 23. November 1967, eine Art Antwort auf dessen Buchgeschenk, das ihr der gemeinsame Sohn übergeben hatte: Jacques Dames: Picasso. Deventer 1965. [›19 Mars 1967 pour maman Eric‹]

6. Fluchtorte: Gouachen (1966/67 und 1969)

Während Gisèle Celan-Lestrange in den Jahren 1963 bis 1965 nur sporadisch zur Farbe gegriffen hatte (vgl. II 4.5), widmete sie sich in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre in vier kurzen Phasen der Malerei: im August 1966, um den Jahreswechsel 1966/67, im März und April 1969 sowie im Juli und August 1969. Auffällig ist, dass jedes Mal eine intensive Radiertätigkeit vorangegangen war: So hatte sie von Juni bis August die ›Suite Moisville‹ erarbeitet, bevor sie im August 1966 zu malen begann; die Gouachen vom Dezember 1966 und Januar 1967 folgten einer größeren Anzahl von Druckgraphiken vom Herbst 1966. Vor den Malereien, die im April 1969 entstanden, hatte sich die Künstlerin 1968 konzentriert um die Fertigstellung der Blätter für die Edition ›Schwarzmaut‹, erschienen 1969, bemüht. In den ersten Monaten des Jahres 1969 gestaltete sie ein ganzes Konvolut von Radierungen, danach griff sie im Juli wieder zur Farbe. Für die Künstlerin mag die Malerei eine Art des Ausbrechens aus der Gewohnheit und Konzentration graphischer Arbeit gewesen sein, besonders im Hinblick auf die Belastungen in ihrer Lebenssituation, in der sich private und berufliche Schwierigkeiten vielleicht auch auf ihr künstlerisches Selbstverständnis auswirkten, es verunsicherten. Aus Südfrankreich, wo sie sich von Ende Dezember 1966 bis Anfang Januar 1967 aufhielt, schrieb sie am 22. Dezember 1966 an Paul Celan: »In meiner so großen Ratlosigkeit, sowohl was meine Radierungen als auch was alles andere betrifft, sehe ich immer noch nicht klar, und ich weiß nicht so richtig, wo ich hingeh.« Einige Tage später, am 25. Dezember 1966 berichtete sie ihm: »Gestern abend [...] nach einem langen Spaziergang habe ich gemalt, viel gemalt, und ich fing an, wieder ein wenig Freiheit zu finden.« Häufig fallen diese Phasen mit Aufenthalten zusammen, die sie meist allein außerhalb des normalen Pariser Umfelds verbringt, mit Kurzaufenthalten in Moisville oder in Südfrankreich. Nur wenige der Arbeiten mit Wasserfarbe sind signiert, keine hat eine Betitelung erhalten. In Briefen an Celan vom Jahresende 1966 reflektiert die Künstlerin ihre Malerei, teilt diesem ihre Beobachtungen und Überlegungen zu ihrem Umgang mit Farbe mit. Sie rekurriert auch auf Bezüge zwischen ihrer malerischen und graphischen Arbeit, die darüber hinaus in den sechziger Jahren und Anfang der siebziger Jahre zu beobachten sind. Besonders interessant ist, wie sich Gisèle Celan-Lestrange sowohl in der Wasserfarbmalerie wie auch in der Radierung der Effekte von Opazität und Transparenz bedient.

6.1. Strukturen aus Liniengittern und Flächensegmenten

Eine größere Anzahl von Malereien mit Wasserfarbe entstand, laut handschriftlicher Bezeichnung der Künstlerin jeweils auf der Rückseite rechts unten, im August 1966 während eines Aufenthalts im Landhaus der Celans in Moisville.

Die im Nachlass Gisèle Celan-Lestrange erhaltenen Arbeiten sind allesamt unbetitelt und unsigned. Auf manchen Blättern des Konvoluts fehlt die sonst meist mit Bleistift angebrachte Datierung, so dass auch deren Ausrichtung nicht mit Gewissheit bestimmt werden kann. Es handelt sich um abstrakte Gouachen, in denen oftmals Bereiche des Blattes, die die zentral positionierte Komposition umgeben, unbearbeitet bleiben. Selten verweisen die Darstellungen auf Figürliches oder Gegenständliches: So könnte man auf einer Gouache beispielsweise

A040 eine Bank oder ein Gerät im Schilf identifizieren, und gelegentlich erinnern die
A041 Formkompositionen auf diesen Blättern auch an Gruppen menschlicher Figuren.
A043

Viele der Gouachen, die Gisèle Celan-Lestrange im August 1966 gestaltet hat, zeigen unregelmäßige, gitterartige Gefüge aus Pinselstrichen, deren flächige Binnensegmente koloriert sind und, wenn dies in lasierender Manier erfolgte, wie durchscheinend wirken. Für eine zarte Farbigkeit hat sich die Künstlerin in

A045 einer Gouache entschieden, auf der ein schwarz-grau-blaues Gitter in Rosa, Hellblau, Gelbgrün und Violett eingefärbt wurde. Während diese Darstellung einen flächigen Charakter besitzt, suggerieren die Systeme aus Liniengittern und Flächensegmenten jedoch zuweilen auch den Eindruck von Räumlichkeit. Dies trifft zu auf das in Schwarz, Grau und Blau gestaltete architekturähnliche Gefüge,

A046 das auf einer weiteren Wasserfarbmalerei zu sehen ist: Dreieckige, segmentierte Flächen scheinen seitlich nach vorn oder nach hinten gekippt zu sein, gerade, abgewinkelte oder gebogene Linien greifen in den leeren Raum des Papierweiß aus. Manche dieser Arbeiten wirken nahezu cloisonnistisch, insofern sie an ein buntes Glasfenster mit Bleiprofilen oder auch an ein Mosaik aus einzelnen farbigen Steinchen denken lassen. Diese Assoziation stellt sich insbesondere dann ein, wenn die durch Kreuzung der netzartig gespannten Linien entstehenden Zwischenräume wässrig getönt sind. Beispielhaft hierfür ist ein

A044 Blatt, das ein schwarzgraues Geflecht mit farbigen Segmenten von unterschiedlicher Luzidität zeigt. Die Komposition scheint an den Rändern ins Leere überzugehen – die Linien werden skizzenhaft geführt oder brechen unvermittelt ab, die Flächen bleiben teilweise unabgeschlossen oder hellen sich auf.

Trotz des konstruktiven Charakters einiger Arbeiten gewinnt auf anderen Blättern der Malgestus an Bedeutung, diese Gouachen muten durchaus tachistisch an. Auch in weiteren Arbeiten erfährt das Kompositionsmuster, das den meisten Wasserfarbmalereien Gisèle Celan-Lestranges vom Sommer 1966 zugrunde liegt, eine dynamisierende, dissolvierende Behandlung. Malerisch verwischte und miteinander verschmelzende Strichbündel, durch die beim Betrachter der Eindruck von Bewegung entsteht, zeigt zum Beispiel ein von Rot- und Brauntönen dominiertes Blatt, das Ähnlichkeit mit einem Aquarell von 1962 und einer Gouache von 1965 aufweist. Weitere Spielarten finden sich in Arbeiten, auf denen auch innerhalb der Flächenelemente eine Pinselstrukturierung zu sehen ist, wobei die linearen Begrenzungen überschritten werden oder sich innerhalb des gitternetzartigen Systems andere Formen in den Vordergrund schieben. Eine Auflockerung kommt in den Gouachen von August 1966 auch zustande bei Experimenten wie dem Einsatz von Pinseltupfen oder der Spritz- und Abklatschtechnik. Unverkennbar können diese Wasserfarbmalereien von August 1966 mit einer unbetitelten Radierung, die Gisèle Celan-Lestranger im Mai 1966 erarbeitet hatte und von der nur ein einziger signierter und datierter Epreuve d'artiste vorliegt, in Verbindung gebracht werden. Diese zeigt, ähnlich wie das Blatt ›Demeure – Wohnstatt‹ (März 1966), ein über die gesamte hellgraue Bildfläche ausgebreitetes, unregelmäßiges System aus dünnen, länglichen Elementen. Hier verdichtet es sich im Zentrum des Bildes, und zwischen den sich überkreuzenden Formelementen werden Flächen aufgespannt: Diese zeichnen sich durch eine hellere Tönung mit einer körnigen, gefleckten Strukturierung aus und wirken wie in das Gitter eingesetzte Plättchen. Im Bereich dieser Flächen werden Linien oder Stäbchen, die hinein oder darüber hinweg ragen zum Teil dünner und wie an Glasrändern gebrochen oder geknickt. Im graphischen Werk von Gisèle Celan-Lestranger begegnen sich seit der Radierung ›Composition – Komposition‹ (1958) Gitterstrukturen und Flächensegmente wie in den Gouachen von August 1966. Das Kompositionsmuster ist jedoch verschieden von dem der unbetitelten, vom Mai 1966 datierenden Radierung: Kein flächig ausgefülltes Gitternetz, sondern ein ausdrucksvolles Arrangement aus linearen Strukturen und flächigen Formelementen, die miteinander kombiniert werden, findet sich beispielsweise in den beiden Graphiken ›A l'étroit – In der Enge‹ (1966) und ›Montée, descente – Aufstieg, Abstieg‹ (1966).

A049

A018

A038

A052

A047

A050

A051

A053

G080

G078

G020

G083

G095

6.2. Texturen aus Farbfeldern und Graphismen

Zwischen dem 20. Dezember 1966 und dem 5. Januar 1967 hielt sich Gisèle Celan-Lestrange bei ihrer Freundin Françoise Bonaldi in Saint-Cézair-sur-Siagne im Département Alpes-Maritimes auf. Kurz nach ihrer Ankunft entstehen erste Gouachen, die die Künstlerin in einem Brief an ihren Ehemann vom 22. Dezember 1966 allerdings eher skeptisch beurteilt: »Dann habe ich gearbeitet. Vielleicht ist doch ein wenig eine Gouache herausgekommen. Aber es ist nicht sehr neu. Außerdem muß man vielleicht den Mut haben oder die Demut, sich zu wiederholen. [...] Ich höre auf Dich und sage mir, daß man warten können muß. Ich weiß nicht, warum der Preis dieses leeren Wartens von nur wenigen Wochen mir so schwer erscheint.« Um den 25. Dezember setzt eine intensive Arbeitsphase ein (vgl. II 6.3), die jedoch wenige Tage später wieder stagniert: »Es gelingt mir nicht mehr zu malen, nichts gestern, nichts heute.« (An Paul Celan, 30. Dezember 1966) Dennoch entstehen im Januar 1967, noch in der Provence oder möglicherweise auch schon wieder in Paris, weitere Malereien. Von dem Konvolut der im Dezember 1966 beziehungsweise im Januar 1967 entstandenen unbetitelten Gouachen sind sechs Blätter signiert, auf den meisten Arbeiten wurde auf der Rückseite handschriftlich Ort und Datum ihrer Entstehung notiert. Einige der unsignierten Arbeiten knüpfen an die Gouachen vom August 1966 an, eine davon scheint sogar die Figurationen der Gouachen von 1970/71 vorwegzunehmen. Vereinzelt sind auch figurative Assoziationen möglich wie etwa bei zwei unsignierten Blättern: Während auf dem einen von Dezember 1966 zwei Wartende mit Gepäck assoziiert werden könnten, ließe sich auf dem anderen von Januar 1967 eventuell eine Häusergruppe erkennen. Die Malereien von der Jahreswende 1966/67 zeigen zumeist blattfüllende, dicht gefügte Kompositionen, die aus unterschiedlichen Farbfeldern aufgebaut sind. Beispielhaft kommt diese Gestaltungsweise auf einer der signierten Gouachen zur Anwendung, dem ›Sans titre 1‹. Innerhalb der so ausgebildeten Texturen oder Flächenstrukturen werden – bedingt durch eine schraffurähnliche Pinselführung – weiße Ritzen als Graphismen ausgespart. Ähnliches ist in den Wasserfarbmalereien von April 1969 und den um 1970 entstandenen Gouachen wieder anzutreffen, etwa auf dem Blatt ›Sans titre 1‹ von Dezember 1970. Die Linie als formbildendes Element verliert in den Arbeiten von Dezember 1966 an Bedeutung, gewinnt diese jedoch in den Blättern vom Januar 1967 zurück.

A057

A055

A058

A059

W009

A060

W016

Grundsätzlich werden in den Gouachen Gisèle Celan-Lestranges – ausgehend offensichtlich vom Erlebnis der Natur in der Umgebung der südfranzösischen Stadt Saint-Cézaire-sur-Siagne (vgl. II 6.3) – zwei Farbgruppen, jeweils in unterschiedlicher Ausprägung, miteinander konfrontiert. Auf einer unsignierten Arbeit vom Dezember 1966 stehen die atmosphärischen Blau-Grau-Töne im oberen Bereich des Bildes den erdverbundenen Braun-Ocker-Tönen im unteren Bildbereich gegenüber, wobei selbstverständlich auch Vermischungen stattfinden. Während auf einer der signierten Gouachen, ›Sans titre 3‹, die kühle Farbigekeit im Zentrum kumuliert, breitet sich dort auf einer anderen, ›Sans titre 4‹, eher die warme aus. Dieses Gestaltungsprinzip ist sehr entfernt ebenfalls noch in den beiden signierten Arbeiten von Januar 1967 zu bemerken, wobei die Farben hier in geringerer Intensität verwendet werden und durch wässrige Verdünnung merklich fließendere Übergänge zustande kommen. Hier dominiert der in schwarzen Linien und graphischen Strukturen wahrnehmbare Pinselgestus. Mitunter lassen die Gouachen an Malereien des Franzosen André Beaudin, einem Vertreter der Ecole de Paris, oder auch an bestimmte abstrakte Arbeiten des italienischen Künstlers Alberto Magnelli denken. (Im Nachlass Gisèle Celan-Lestranges findet sich der Katalog zu einer Ausstellung, die vom 4. Dezember 1965 bis 31. Januar 1966 in der Schweizer Galerie Im Erker gezeigt wurde.) Bedeutsamer und naheliegender als Anregungen durch andere Künstler sind jedoch mögliche Zusammenhänge und Wechselbezüge zwischen Wasserfarbmalerie und Druckgraphik Gisèle Celan-Lestranges. So erinnert die kompakte Komposition einer unsignierten Gouache vom Januar 1967 an eine bereits im vorangegangenen Sommer gestaltete Arbeit, das Blatt N° 10 aus der ›Suite Moisville‹. Beide zeigen abstrakte Formen, die in eine geschlossene Hintergrundsfläche eingebettet sind. Eine ähnliche Gestaltungsweise liegt einer weiteren Gouache, die vom Dezember 1967 datiert, zugrunde. Auf diese wiederum rekurriert die im Oktober 1967 entstandene Radierung ›L'hôte – Der Gast‹ in auffälliger Weise. Diese zeigt ein dunkelgraues, schwarz konturiertes Gebilde auf einer mittelgrauen Fläche, das in verschiedene Richtungen ausgreift und das jenem blaugrauen Gebilde auf dem in Brauntönen gestalteten Grund der Gouache ähnelt. In beiden Arbeiten weisen abstrakte Figuration und Hintergrund eine ähnliche textile bzw. durch spaltartige Lücken gekennzeichnete Strukturierung auf. Im Gegensatz zur Gouache ist die Kontur in der Radierung allerdings von stärkerer Relevanz.

A056

W011

W012

W013

W014

A175

A176

A177

A055

G090

A054

G114

Auf eine weitere Motivanalogie zwischen Graphik und Malerei hat Gisèle Celan-Lestrange in ihrem Brief vom 25. Dezember 1966 an Paul Celan explizit hingewiesen: »Gestern abend habe ich das Thema meiner Glückwunschradiierung wieder aufgenommen, dieses ›Presque des lles – lles aux enfants morts‹, von der ich Dir vor meiner Abreise erzählt habe. Es ist etwas anderes geworden, aber Du wirst es erkennen –«. Auf der genannten kleinen Graphik sind zwei unregelmäßig gezackte, ovale Gebilde mit tiefschwarzer Umrandung auf hellgrau getöntem Grund zu sehen. Im Inneren dieser dunkelgrau gefärbten Formen befinden sich schablonenartige, ebenfalls dunkel konturierte Ausstanzungen, in denen man Abbrüchigkeiten menschlicher Gestalten erkennen könnte. In einer signierten Gouache, ›Sans titre 2‹, von Dezember 1966 – und in Abwandlungen auch auf mehreren nicht signierten Blättern bis in den Januar 1967 – treten diese Insel-Formen wieder auf, weiße Aussparungen in den Farbstrukturen erlauben auch hier die Assoziation von Figuren. Zwei Jahre später wird die Künstlerin dieselbe Motivil in einer unbetitelten Zeichnung mit schwarzem Filzstift erneut aufgreifen, ebenso in einer kleinen Gouache, ›Sans titre‹, vom Dezember 1970.

6.3. Reflexionen über Malerei, Abstraktion und Weltgehalt

Wenngleich sie sich der Malerei mit großem Enthusiasmus widmet, ist Gisèle Celan-Lestrange zugleich von Zweifeln erfüllt, die einer offensichtlich überaus selbstkritischen Betrachtungsweise entspringen: »Hoffentlich ist es nicht allzu schlecht, ich habe gestern bis spät in die Nacht hinein gemalt, heute morgen, in den Abendstunden und jetzt wieder [...]. Ich taste mich ein wenig vor mit den Farben und den Mischungen, die mir ein wenig reicher zu werden scheinen, die aber ärmlich bleiben, das wiederholt sich sehr, vielleicht muß das so sein, nach dieser so großen Ratlosigkeit, nach diesen so verschiedenen Radierungen.« (An Paul Celan, 25. Dezember 1966) Die Möglichkeit spontanen Arbeitens scheint sie sowohl zu faszinieren als auch zu irritieren, sie kann sich mit den Gouachen nicht gänzlich identifizieren. Sie bezieht ihren Mann in ihre Reflexionen zu ihrer Arbeitsweise ausdrücklich mit ein: »Ich weiß weder, worauf ich hinauswill, noch wohin das führt oder was dabei herauskommt. Ich weiß es überhaupt nicht, aber ich mache es mit Begeisterung und Schwung, und es drängt sich mir auf, ohne daß ich sonderlich nachdenke. Glaubst Du, daß es möglich ist, so zu arbeiten? Sag es mir! Übrigens verstehe ich sie nicht allzusehr, diese

Gouachen, ich weiß nicht, was ich dazu sagen soll, sie sind mir nicht ganz fremd, aber auch nicht ganz gegenwärtig – Das ist hart, weißt Du, um so mehr, als mein Leben hier aus Augenblicken großer Einsamkeit besteht.« (Ebd.)

Die Anregungen für die Malerei gingen, wie die Künstlerin ebenfalls im Brief an Paul Celan vom 25. Dezember 1966 selbst bemerkt, vom Erlebnis der Natur bei Sainte-Cézaire-sur-Siagne aus: »Das Grau der Felsen, das Rot der Erde, die Grau- und Grüntöne der Bäume sowie die Fuchsigkeiten der Eichen treffen hier zusammen mit dem Blau des Himmels. Das alles findet sich ein wenig kunterbunt wieder.« Doch die Farben der Wirklichkeit finden unabhängig von Gegenständlichem Eingang in ihre Arbeiten: »Was ich im Augenblick mache, ist undenkbar ohne meine Spaziergänge, ohne das, was ich sehe, aber es hat nichts damit zu tun, und ich weiß nicht, was es ist. Das ist doch verwirrend.« (Ebd.)

Mitunter werden in den Gouachen die dem Himmel (Blau, Grau) und der Erde (Braun, Grün, Rot, Grau) zuzuordnenden Farben in zwei Gruppen, Landschaft und Atmosphäre repräsentierend, verwendet. Dass Gisèle Celan-Lestrange die Wasserfarbmalerie letztlich nicht als wirkliche, für sie gleichrangige Alternative zur ihrer graphischen Arbeit ansehen konnte, wird weiterhin in ihrem Brief an Paul Celan vom 25. Dezember 1966 deutlich: »Es ist seltsam, daß mir diese unendlich zahlreichen Farben so viel weniger reich an Möglichkeiten erscheinen als diese Unendlichkeit, die vom Schwarz bis zum Weiß geht. Meine Farben wiederholen sich, und die Form bleibt weniger streng als bei den Radierungen. Außerdem weiß ich nicht, wohin ich gehe, wenn ich anfangen, beginnt die große Unruhe, ich ertrinke darin, stürze mich hinein. Das letzte erscheint mir immer als das beste, aber dann kommt es zu dem Stapel, der mir so nichtssagend vorkommt.« Mit ihrer Malerei kann sie sich – möglicherweise aus ähnlichen Gründen wie bei den im Zusammenhang mit den zwischen 1959 und 1962 gestalteten Aquarellen (vgl. II.4) – nicht vollkommen identifizieren. Zudem sieht sie, wie aus dem Brief an Paul Celan vom 28. Dezember 1966 hervorgeht, ihre Kreativität beim Malen bisweilen durch ihre momentane persönliche Verfassung beeinträchtigt: »Ich habe das Papier mit heraufgebracht, und gestern abend nach dem Abendessen habe ich es wieder versucht, aber es ist nicht sehr abwechslungsreich, und es befriedigt mich nicht. Was soll ich machen, ich bin nicht in allerbesten Form. Diese Konfrontation mit meinen Mängeln erleichtert mir diesen immerhin einsamen Aufenthalt nicht sonderlich«

Eine ähnliche Auffassung wie die Künstlerin, die die Vielfalt der Grauwerte dem Spektrum der Farben vorzieht, vertritt der Kunstwissenschaftler Felix Brunner in seinem ›Handbuch der Druckgraphik‹ (Teufen 1962). Es wurde als dreisprachige Publikation auf Englisch, Deutsch und Französisch verlegt. Ein Exemplar findet sich im Nachlass der Künstlerin, es war, wie der handschriftliche Eintrag vorne im Buch belegt, ein Geschenk ihres Mannes im Jahr 1965. Für Brunner ist Graphik »vorwiegend eine Schwarz-Weiß-Kunst«¹⁷³, als die sie auch von Gisèle Celan-Lestrange praktiziert wurde. Ihr Reichtum, so führt der Autor aus, erweise sich in der konzentrierten Rezeption: »Wer sich der lauten Buntheit der Wirklichkeit für einige Zeit entzieht, der wird die erstaunliche Feststellung machen, daß die verhaltene Welt der Graphik im Grunde genommen sehr farbig sein kann. Aufdringliche Farbe stumpft das Empfinden auf die Dauer ab, während es durch das dezente Grau angeregt wird. [...] Die Graphik beschränkt sich auf die Verwendung von Licht und Schatten; sie abstrahiert Farben zu Helligkeitswerten und läßt für den Betrachter einen schöpferischen Raum frei, den er durch seine eigene Phantasie ausfüllen kann.« (Ebd.) Obwohl Gisèle Celan-Lestrange das Buch bereits – wie aus dem Briefwechsel mit ihrem Mann hervorgeht – im Juli 1965 gelesen hat, könnte ihr die These Brunners anlässlich der konkreten Erfahrungen beim Malen wieder ins Gedächtnis gekommen sein.

6.4. Dynamik und Statik, Kosmos und Kristall

Die malerische Arbeitsphase Gisèle Celan-Lestranges Ende März beziehungsweise April 1969 war von Paul Celans Gedicht ›Gehässige Monde‹, entstanden am 21. März 1969, angestoßen worden. In ihrem Brief vom 1. April 1969 dankt ihm die Künstlerin für die Zusendung dieses sowie eines weiteren – noch nicht identifizierten – Textes und erklärt: »Die Lektüre [...], vor allem des ersten, hat zu einer der ersten Gouachen geführt, die jetzt zahlreich aufeinander folgen.« Bald jedoch findet das Arbeiten mit Wasserfarbe, das während der mit Freunden in Moisville verbrachten Ostertage, 4. bis 9. April 1969, angedauert hatte, wieder ein Ende. Im Juli 1969 nimmt die Künstlerin sie allerdings erneut auf, wiederum während eines Aufenthalts im Landhaus. Die Blätter vom Frühjahr und Sommer 1969 sind allesamt unbetitelt und mit Ausnahme der Gouache

¹⁷³ Brunner (1962), 32.

zu dem Gedicht ›Gehässige Monde‹ unsigned. Meist jedoch tragen sie auf der Rückseite rechts unten eine handschriftliche Bezeichnung, die Monat und Jahr, teils auch den Ort ihrer Entstehung festhält. Bei Blättern, auf denen sie fehlt, ist die von der Künstlerin intendierte Ausrichtung nicht verlässlich zu bestimmen. In diesen farbintensiven Arbeiten rekurriert Gisèle Celan-Lestrange wiederholt auf die Radierungen der Edition ›Schwarzmaut‹ (1969), insbesondere auf jene zu Celans Gedichten ›Abglanzbeladen‹ und ›Tretminen‹. Die Gedichtzeilen »ABGLANZBELADEN, bei den / Himmelskäfern, / im Berg.«, vor allem das Motiv des Insekts, das hier in einer Irdisches und Himmlisches verbindenden Bezeichnung angesprochen wird¹⁷⁴, finden einen Widerhall in Blatt N° 11 des Künstlerbuchs (vgl. III 5.5), ein klein wenig auch in einer Gouache vom Frühjahr 1969. Für einige Gouachen vom April 1969 scheint jedoch in erster Linie die Weltall-Thematik Anregung gewesen zu sein, die im achten Gedicht von ›Schwarzmaut‹ anklingt: »TRETMINEN auf deinen linken / Monden, Saturn. // Scherbenversiegelt / die Umlaufbahnen dort draußen. // Es muß jetzt der Augenblick sein / für eine gerechte / Geburt.« In der Graphik N° 9, die diesem Gedicht zugehörig ist, hat die Künstlerin eine fiktive All-Perspektive gestaltet (vgl. III 5.3). Mit dieser Arbeit korrespondiert die im Dezember 1968 entstandene kleine Graphik, die zum Jahreswechsel an Freunde und Bekannte verschickt wurde.¹⁷⁵ Um den Zeitpunkt der Entstehung des ›Fin d'année 1968‹ hatte die amerikanische Weltraumforschung einen großen Erfolg vorzuweisen: Die bemannte Umrundung des Mondes mit der Raumfähre Apollo 8, die vom 21. bis zum 27. Dezember 1968 durchgeführt wurde, schien erfolgreich zu verlaufen. Auf dem ›Fin d'année 1968‹ wird eine (fiktive) Perspektive ins Weltall entworfen, dessen Ausdehnung sich in der Abdunklung nach links manifestiert: Ein kleiner, dunkelgrauer Himmelskörper ist einem größeren, mittelgrauen vorgelagert; beide kommen nicht vollständig ins Bild. Leuchtend weiße Formen, die teilweise an menschliche Gestalten erinnern (vgl. II 5.6), scheinen im schwerelosen Raum einen Kreistanz zu vollführen, möglicherweise eine Allusion auf den Jahreszyklus.

G130

A063

G130

G129

¹⁷⁴ Die französische Übersetzung Celans mit »scarabée du ciel« kann entweder als wörtliche Übersetzung oder als Hinweis auf die lat. Bezeichnung des ›Heiligen Pillendrehers‹ (Ateuchus sacer) verstanden werden, der im Mittelmeerraum als Glücksbringer – Scarabaeus sacer – bekannt ist; in Ägypten galt der Skarabäus (»cheper«) als Personifikation der Gottheit Chepre.

¹⁷⁵ Im Dezember 1968 waren alle Platten für das Künstlerbuch ›Schwarzmaut‹ abgeschlossen und wurden zum Verstählen gegeben. Der Abzug für Paul Celan ist auf den 23. Dezember 1968 datiert, so dass angenommen werden kann, dass das ›Fin d'année‹ danach entstanden ist.

Auch in Rekurs auf diese kleine Graphik zum Jahresende 1968 – und auf das mit ihm thematisch und formal korrespondierende Blatt N° 9 aus der Edition ›Schwarzmaut‹ (1969) – hat Gisèle Celan-Lestrange im Anschluss an die Gouache zu ›Gehässige Monde‹ (Ende März 1969) auch in weiteren Wasserfarbmalereien vom April 1969 kosmische Szenarien gestaltet. (Ein Interesse für Astronomie belegen im Übrigen einige Postkarten im Nachlass.) In diesen keinesfalls geometrisch-abstrakten Arbeiten verweisen Rundformen auf Planeten, die Dominanz dunkler Blautöne kann mit dem Weltraum assoziiert werden. Eine Perspektive auf drei Himmelskörper im All könnte auf einer Gouache in Blau, Grau und Schwarz erkannt werden: Wässrig aufgehellte, weißliche Partien lassen an die galaktischen Nebel der Milchstraße denken, ihrem spiralförmigen Bau wird durch die Kreisbewegungen im linken Bereich entsprochen. Mit der dunkelblauen Kugelform, von der nur rechts im Bild ein kleiner Teil zu sehen ist, könnte der Planet Erde assoziiert werden, mit der kleinen mittelblauen Kugel der Mond, angestrahlt von der Sonne, hier als weißliche Lichtscheibe dargestellt. So wäre das kleine gelborangefarbene Segment zu erklären, als das der Mond von der Erde in nächtlicher Dunkelheit zuweilen wahrzunehmen ist. Die Abstrahiertheit der Darstellungsweise wird auf zwei weiteren im April 1969 gestalteten Gouachen, die ebenfalls als Weltraum-Szenarien aufzufassen sind, weiter gesteigert, beide Blätter zeigen eine Konstellation aus sich teilweise verdeckenden kosmischen Objekten. Auf einer der Arbeiten, sie wurde in Blau, Grau und Violett gehalten, sind zwei hintereinander gestaffelte Himmelskörper zu erkennen, die von einer formal schwer zu bestimmenden Lichtquelle davor angestrahlt werden. Die durchs Bild laufenden Linien bewirken auf der anderen Gouache eine Segmentierung, so dass die wohl auch kosmisch zu deutenden Rundformen in mehrere unterschiedlich gefärbte Flächenstücke unterteilt werden; hier dominiert insgesamt eher Grau vor Blau, vereinzelt werden gelbbraune Töne verwendet. In ihrer Konzeption, sie ist einerseits durch eine kristalline Facettierung, andererseits durch eine kosmische Verschmelzung gekennzeichnet, visualisieren diese beiden Gouachen von Gisèle Celan-Lestrange zwei elementare Prinzipien des Universums: Statik und Dynamik. An eine kosmische Explosion lässt die Darstellung auf einer Gouache vom April 1969 denken. Eine sphärische Dimension erreicht (ähnlich wie eine Arbeit vom Frühjahr) die Darstellung von Dynamik auf zwei Wasserfarbmalereien, die vom August 1969

datieren; ihre Komposition ist von einem sich in Lichterscheinungen manifestierenden Vibrieren erfüllt und löst sich in teils luzide, teils opake Bereiche auf.

Gelegentlich lassen sich auch Motivbezüge zwischen den Gouachen von 1969 und einigen Druckgraphiken aus den ersten Monaten des Jahres 1969 erkennen. Letztere wurden zu einem Konvolut zusammengefasst, das im Nachlass der Künstlerin erhalten ist. Ein Teil der Arbeiten hat später, in der bibliophilen Edition ›Le Palais de Quatres Heures‹ (1971) wie auch in dem Graphikalbum, ›L'Inachevé‹ (1975), eine Auflage erfahren. Die Motivik des Kristallinen, die in diesen Radierungen immer wieder zu erkennen ist, tritt auch in einigen der Wasserfarbmalereien von April 1969 in Erscheinung. Eine Graphik, die in zeitlicher Nähe zu den Gouachen vom Frühjahr 1969 entstanden ist und von der drei signierte, auf Februar, März und April datierte Zustandsdrucke vorliegen, scheint ebenfalls die Weltall-Thematik aufzugreifen: Auf dem Blatt ist eine den Eindruck einer Kugel erweckende Rundform zu erkennen, die mit meist trapezartigen (Umriss-)Formen behaftet ist; weitere ähnliche Formen schweben in einem kosmisch anmutenden, lichtdurchfluteten Raum.

G139

G140

A067

A066

A065

G131

In zwei Gouachen, die Gisèle Celan-Lestrange im Juli 1969 gestaltete, scheint die Thematik des Planetaren mit einer weiteren Assoziation verbunden zu sein: Auf diesen Blättern sind dunkle Umrisszeichnungen vor einem inhomogenen, zwischen Blau-, Grau- und Violetttönen changierenden Hintergrund zu sehen, die den Betrachter an vorzeitliche Felszeichnungen denken lassen. Insofern ergibt sich wiederum ein Bezug zur Edition ›Schwarzmaut‹ (1969) und dem bereits dort präsenten Motiv der »Felskunst« aus dem Gedicht ›Mit Mikrolithen gespickte‹ von Paul Celan. Die beiden Themenbereiche berühren sich in den teilweise astronomischen Inhalten frühzeitlicher, auf die Felswände in Höhlen gezeichneter oder geritzter Darstellungen, wie jenen bekannten von Lascaux.

A070

A071

In anderen Wasserfarbmalereien vom Sommer 1969 werden Motive der im August entstandenen kleinformatischen Radierungen für die bibliophile Edition des Gedichts ›Devant la loi‹ (1970) von Jean Daive vorweggenommen: Ähnlich wie auf Blatt N° 2 und N° 3 der kleinen Graphikserie werden auf zwei Gouachen vom Juli spiralartige Bewegungsformen mit breiten Bandstrukturen kombiniert. Mitunter kann in den durchweg kleinformatischen Gouachen von Frühjahr und Sommer 1969 eine Wiederaufnahme von Gestaltungsformen der Gouachen aus dem Jahr 1966, vor allem der um den Jahreswechsel entstandenen, fest-

A072-

A074

G146

gestellt werden. Manche dieser Arbeiten ähneln sich in einer Komposition aus Liniengittern und Flächensegmenten; bei anderen fällt als Gemeinsamkeit auf, dass sie von weißen Spaltstrukturen durchsetzt werden.

6.5. Transparenz und Opazität als Gestaltungsmomente

Wiederholt sind in den sechziger Jahren deutliche Korrespondenzen zwischen der malerischen und der graphischen Arbeit von Gisèle Celan-Lestrange festzustellen, im Motivlichen wie im Stilistischen. Meist finden Gestaltungsformen aus der Graphik, dem damaligen Hauptarbeitsfeld der Künstlerin, einen Widerhall in der Malerei. Dies trifft auf die Aquarelle der Jahre 1959-1962 ebenso zu wie auf die Gouachen, die um die Jahreswende 1966/67 sowie im Frühjahr und Sommer 1969 entstanden sind. Zuweilen scheint jedoch auch eine Beeinflussung in umgekehrter Richtung stattgefunden zu haben, so etwa durch die Aquarelle und Collagen von 1962 oder durch Gouachen vom Juli und August 1969. Ein wesentlicher Berührungspunkt ist das Spiel mit Transparenz und Opazität. Dieses stellt eines der grundlegenden künstlerischen Mittel in der Wasserfarbmalerie dar. Ob Formelemente durchscheinend oder undurchscheinend wirken, hängt hier von der Pigmentdichte und dem Wasseranteil bei der Verwendung der Farben ab: Transparente Wirkungen werden erzielt durch einen verdünnten Farbauftrag, opake Wirkungen sind zu erreichen durch einen konzentrierten Farbauftrag, wobei der Einsatz von Deckweiß die Intensität zusätzlich erhöht.

A048 Bei den Gouachen vom August 1966 ist häufig ein Nebeneinander von durchsichtigen und undurchsichtigen Formelementen zu beobachten. In manchen der

A042 Arbeiten ist die meist dunkler ausgeführte Pinselzeichnung der Gitterstrukturen unter den leicht getönten Farbflächen noch zu erkennen, was diese transparent

W009 erscheinen lässt. Auf Wasserfarbmalereien von Dezember 1966 finden sich

W010 aufgehellte Partien innerhalb der opaken Flächen; die Verminderung der Deckkraft durch einen wässrig-verwischenden Farbauftrag erweckt den Eindruck von Luzidität. Auch die häufig spaltartigen Leerräume innerhalb der Flächengefüge, deren Opazität auf der konzentrierten Verwendung der Farbe beruht, könnten formal als Durch-Sichtigkeit vermittelnd interpretiert werden. In den Gouachen von April 1969 arbeitet die Künstlerin vielfach mit Überlagerungen (semi-)transparenter Farbschichten, wodurch farbliche Nuancierungen und unterschiedliche Grade von Durchsichtigkeit erzielt werden. In einigen Blättern entstehen weiß-

liche Transparenzwirkungen durch Licht, das gebündelt einfällt oder sich eher diffus ausbreitet. Die luziden Partien, deren Wirkung meist erreicht wird durch wässrige Aufhellung der Tonwertskala, stehen konträr zu anderen, in opaken Blau- oder Brauntönen gestalteten Partien innerhalb der Farbkompositionen. Im Bereich der Radierung sind transparente und opake Effekte zu erreichen, indem man mehrere Ätzzvorgänge von unterschiedlicher Dauer durchführt; dabei müssen jeweils bestimmte Partien der Kupferplatte mit einer harz- oder asphaltartigen Substanz abgedeckt werden. Auf diese Weise entstehen Linien und Flächen in vielfältigen Tonwertdifferenzierungen, und es kann der Eindruck einer Überlagerung von Formen und Schichten erweckt werden, zusätzlich zu der Wirkung, die durch die Kreuzung von Linien innerhalb der Komposition entsteht. Während durch das Ätzen in wenigen längeren Phasen im späteren Druckvorgang dunkle, undurchscheinende Wirkungen bis hin zu einer intensiven Tonigkeit erreicht werden, ist ein Ätzprozess in mehreren kürzeren Teilschritten dazu geeignet, durchscheinende Wirkungen in differenzierten Helligkeitsabstufungen hervorzubringen. Diese Effekte können, da sie abhängig sind von Menge und Auftrag der meist pigmentreichen und leicht zu verteilenden Druckfarbe, noch bei der Herstellung einzelner Abzüge modifiziert werden durch ein unterschiedliches Vorgehen bei der Einfärbung und beim Auswischen der Kupferplatte. Während auf den Graphiken der sechziger Jahre die in der Regel dunkel ausgebildeten Konturen der Elemente opak sind, können die in differenzierten Nuancen getönten Flächen transparent oder semitransparent erscheinen. Solche Gebilde heben sich oftmals nur geringfügig vom Grauton des Untergrunds ab, darunterliegende Formen und Strukturen bleiben, abgedunkelt oder aufgehellt, weiterhin sichtbar (›Montée, descente – Aufstieg, Abstieg‹, ›Cœur d’algues – Algenherz‹, ›D’emblée – Ohne weiteres‹, 1966). Manchmal ist eine scheinbare optische Brechung oder Trübung überlagerter Gebilde zu beobachten, wie in ›Ici même – Hierselbst‹ (1966) oder ›Chemins – Wege‹ (1966), oder eine Modifikation ihrer Struktur durch die spezifischen Eigenschaften der transparenten Elemente, beispielsweise in der Graphik ›Approche – Näherkommen‹ (1966). Die durchscheinende Körperlichkeit einer Form wird nicht selten auch dadurch evoziert, dass ihre kräftige Kontur, wie etwa auf dem Blatt ›Sans ciel – Ohne Himmek‹ (1966) ersichtlich, nach innen ein wenig zu zerfließen scheint. Das Stilmittel der Transparenz von Formen wird in der Graphik bereits zwischen

A064
A060
A069

G095
G084
G086
G079
G088
G092
G093

G042 1963 (in ›Âmes – Seelen‹) und 1965 (in ›En guise d'un présence – Statt einer
G061 Gegenwart‹) eingesetzt, tritt jedoch seit 1966 häufiger auf und prägt ganz be-
sonders die Radierungen aus dem Jahr 1967: ›Le long d'une silence – Einer
Stille entlang‹, ›Voyage de signes – Zeichenfahrt‹, ›Lueur I‹, ›Lueur II‹, ›Par
moments – Augenblicksweise‹ und ›Sans titre 1‹.

In zwei Radierungen scheint diese Auseinandersetzung mit Effekten zwischen
G082 Transparenz und Opazität im Vordergrund zu stehen: Auf der Graphik ›Forces
et puissance – Gewalten und Mächte‹ aus dem Jahr 1966 werden weiße, un-
durchsichtige Formen von mittelgrau getönten, leicht strukturierten, durchsich-
tigen Gebilden überlagert und erscheinen an den betreffenden Stellen dunkler.
Eine meist geringfügige Abschattung ist dort zu beobachten, wo die transparen-
G117 ten Formen auf der grauen Hintergrundsfläche aufliegen. In ›Les sables, les
G123 sables‹ (1968), und ähnlich auch auf dem Blatt ›Pour le repos d'un oeil – Damit
ein Auge ruhe‹ (1968) werden auf einem unregelmäßig mittelgrauen Grund drei
verschiedene Typen von Flächenformen übereinandergeschichtet: Während die
weißen, nahezu opaken Gebilde zum Teil die dunkelgrauen unter Wahrung von
deren Konturen verdecken und scheinbar an Helligkeit gewinnen, bewirken die
weißlich-transparenten Gebilde eine Aufhellung des dunkleren Untergrunds be-
ziehungsweise eine dezente Strukturierung, die insbesondere auf den weißen
G057 Formen ersichtlich wird. Ähnliche milchige Transparenzen zeigten auch bereits
G108 ›La haut – Oben‹ (1964) und ›Echo d'une terre – Echo einer Erde‹ (1967).

7. Wandlungen: Graphik, Gouache (1968-71)

Der Charakter der Druckgraphiken von Gisèle Celan-Lestrange veränderte sich seit Ende der sechziger Jahre in mehreren, kohärenten Schritten. Am 10. Oktober 1967 berichtete sie Paul Celan in einem Brief: »Im Augenblick mache ich große Radierungen, die mir ziemlich verschieden von den andern zu sein scheinen, aber ich täusche mich vielleicht, denn es gelingt mir nicht so richtig, sie zu unterscheiden, sie zu sehen. Ich fürchte, dass sie so etwas wie ein Übergang zu etwas anderem sind, das noch nicht da ist. Vielleicht wird es mir gelingen. [...] Man muß also, glaube ich, ein wenig warten.« In den Graphiken von 1968, darunter auch die Radierungen der Edition ›Schwarzmaut‹, und in jenen aus der ersten Hälfte des Jahres 1969 manifestieren sich Tendenzen zur Vereinfachung von Formgestaltung und Komposition. Im Frühjahr 1969 ist, wie einem Brief der Künstlerin an ihren Mann vom 1. Mai 1969 entnommen werden kann, eine Schaffenspause anzunehmen: »Doch die Radierung entfernt sich jetzt, entfernt sich, auch die Gouachen sind mir, nach dieser Aufwallung, unmöglich geworden. Du weißt, wie schlecht man sich ertragen kann, wenn man nicht arbeitet [...]. Ich ertrage die Stille des Kupfers so schlecht, so, als ließe sich der Kontakt nicht mehr herstellen, und auch das fehlt mir im Augenblick.« Erst im August 1969 setzt eine neue graphische Arbeitsphase ein. Die kleinformatischen Radierungen aus der zweiten Hälfte des Jahres 1969 zeichnen sich aus durch eine bewusste Ökonomie in der Handhabung künstlerischer Mittel; trotz ihrer formalen Zurückhaltung geht eine intensive Wirkungskraft von ihnen aus. Auf diesem stilistischen Modus aufbauend, entstehen während der ersten Hälfte des Jahres 1970 eine Reihe kleinformatischer Arbeiten – vermutlich im Hinblick auf Buchpublikationen. Ihre aus bruchstückartigen Formen gefügten Kompositionen scheinen von Dissoziations- und Erosionserscheinungen geprägt zu sein. Zwischen Frühjahr 1970, nach dem Tod Paul Celans in der Nacht vom 20. auf den 21. April, und Winter 1970 hat Gisèle Celan-Lestrange ihre Arbeit nahezu vollständig ruhen lassen. Dem befreundeten Dichter René Char gesteht sie am 22. Juli 1970: »Je travaille peu, le cuivre, à nouveau m'est étranger«.¹⁷⁶ Möglicherweise stammen einige Zeichnungen und Skizzen aus dieser Zeit. Und auch noch Monate später schreibt die Künstlerin in einem Brief an Edith Aron vom 5. Oktober 1970: »Ich werde versuchen, mich so bald als möglich wieder

¹⁷⁶ BW Celan/Char, 225.

der Radierung zu widmen. Im Moment weiß ich gerade nicht, wo ich stehe, wie ich gehe, weder wohin noch warum.« Aber erst Ende 1970, während eines Aufenthalts in Rom, hat die Künstlerin wieder zu malen begonnen. Kleinformatige Gouachen entstanden im Dezember 1970 sowie im Januar und Februar 1971; nie zuvor hat sie so viele ihrer Malereien signiert. Jetzt kann sie Char aus Rom berichten: »Je me remets fort doucement au travail. J'essaie de me retrouver.« (An René Char, 24. Dezember 1971).¹⁷⁷ Von Anfang 1971 datieren auch einige Zeichnungen, die auf diese Wasserfarbmalereien Bezug nehmen. Die Arbeit an Druckgraphiken hat die Künstlerin wahrscheinlich erst im Herbst 1971 wieder aufgenommen; einige signierte Miniaturradierungen datieren vom Oktober und November 1971. In ihnen, wie auch in einigen Blättern aus den Folgemonaten, werden Schraffuren zum formbildenden Gestaltungselement: Ein stilistischer Wandel hat sich vollzogen, der auch das künftige Schaffen von Gisèle Celan-Lestrange bestimmen wird.

7.1. Rationalität und Strenge der Kompositionsweise

Die von Gisèle Celan-Lestrange im Herbst 1967 festgestellte Veränderung in ihrer graphischen Arbeit (vom Oktober datieren unter anderem ›L'hôte – Der Gast‹, ›A réunir – Zusammenzutun‹ und ›A deux pas de là – Zwei Schritte weiter‹) wird in vielen Blättern, die Ende 1967, 1968 und in der ersten Hälfte des Jahres 1969 entstanden sind, deutlich erkennbar. Sie manifestiert sich als eine hinsichtlich der Komposition und Formgebung zu konstatierende Tendenz zur Vereinfachung, Kompaktheit, Geschlossenheit und Zweidimensionalität sowie zu einer samtigen und kontrastreichen Flächenbehandlung, die in Ansätzen jedoch auch bereits in früheren Blättern, etwa aus dem Jahr 1966, nachzuweisen ist. Besonders deutlich wird diese Entwicklung auf der Radierung ›Les sables, les sables – Die Sande, die Sande‹, die laut der Datierung auf dem Einschlagpapier der Platte von November 1967 stammt, im Graphikverzeichnis von der Künstlerin jedoch unter 1968 eingeordnet wurde. Das Blatt zeigt ein ausgeklügeltes Arrangement transparenter, semitransparenter und opaker Flächenelemente, die von dunklen, präzisen Konturen begrenzt werden. Die Härte und Schärfe der Komposition wird gemäßigt durch die körnig-poröse Flächenbe-

G117

¹⁷⁷ BW Celan/Char, 230.

handlung, insbesondere des Hintergrunds, der an eine unregelmäßige und wie sandgestrahlte Oberfläche erinnert; er changiert zwischen verschiedenen Grautönen und wirkt somit aufgelockert, nahezu malerisch.

- Ein ›Sans titre‹ vom Oktober 1967 kann nicht nur als Vorläufer von ›Les sables, les sables – Die Sande, die Sande‹, sondern auch für das im Januar 1968 entstandene Blatt ›Pour le repos d'un œuil – Damit ein Auge ruhe‹ gelten. Auf diesem sind gleichermaßen flächige Formsegmente zu einer substanziellen Komposition gefügt, die auf traditionellen Harmoniegesetzen aus Mathematik und Geometrie basiert (vgl. II 5.3). Der so – trotz der divers ausgerichteten Einzellemente – erreichte Eindruck von Ruhe und Statik wird im Titel explizit angesprochen. Außergewöhnlich ist, wie die geschlossene, kohärente Bildfläche der Radierung ›Propos d'une île – Inselrede‹ (Februar 1968) aus unterschiedlich gestalteten, sich augenscheinlich teils überlagernden, Segmenten zusammengesetzt wird. Diese werden von den Seitenrändern angeschnitten und durch kräftige, schwarze Linien klar voneinander abgegrenzt. Darüber bilden kleine schwarze und weiße Formen lockere Formationen aus, die insbesondere den mittelgrauen Ring links des Zentrums tänzerisch umspielen und die Verunklärung, die im Bereich seines rechten Rands zu bemerken ist, kaschieren. G115
- Auf dem Blatt ›J'épelle – Ich buchstabiere‹ (Februar 1968) sind spitze, scharfkantige Splitter mit klaren Konturen auf einem ungleichmäßigen, grauen, wie erodiert erscheinenden Grund zu sehen. Die Komposition wirkt rau und spröde, nahezu abweisend auf den Betrachter. Eine weitgehende Vereinfachung der Komposition ist auf der Radierung ›Seconde evidence – Zweite Evidenz‹ (Februar 1968) vollzogen: lange, dünne und mitunter mehrfach leicht geknickte Gebilde sind auf einer einheitlich hellgrau getönten Fläche angeordnet. Das Querformat suggeriert Weite und betont dadurch die Klarheit und Beherrschtheit der Darstellung. Auf beiden Arbeiten wurde eine recht begrenzte Anzahl von Formen desselben Typs eingesetzt, ebenso verhält es sich bei den kleinformatigen Radierungen, die im März 1968 entstanden sind: Das Blatt ›Précis et imprécis – Genau und ungenau‹ zeigt weiße, untergliederte Elemente vor einer dichten, tonig dunkelgrauen Hintergrundsfläche. G123
- Auf ›Nos frères – Unsere Brüder‹ sind fünf bruchstückartige, streng umrissene Formen unterschiedlicher Größe auf hellem Grund zu sehen. Die fasrige Schraffur, die von den Konturen her nach innen verläuft, bewirkt, dass die Formen leicht erhaben aus der Bildfläche hervortreten. G126

G130 Die modifizierte, rational und streng erscheinende Gestaltungsweise wird auch in den meisten der fünfzehn Blätter für die Edition ›Schwarzmaut‹ offenbar (III 3); die Künstlerin hatte sie zwischen Frühjahr und Dezember 1968 entworfen.

G129 Die kleine Graphik zum ›Fin d'année 1968‹, sie datiert vom Dezember jenes Jahres, ist der Gestaltung von Blatt N° 9 aus dem Zyklus eng verwandt (vgl. II 6.5). Im Nachlass von Gisèle Celan-Lestrange ist ein Konvolut von signierten und datierten, teils aber auch unbezeichneten Graphiken, darunter zahlreiche Zustandsdrucke (meist E.A.), erhalten. Diese sind – nach Beendigung der Arbeit an den Kupfern für die Edition ›Schwarzmaut‹ im Dezember 1968 – in den ersten Monaten des Jahres 1969 entstanden, den Datierungen zufolge zwischen Januar und Mai 1969. Stilistisch knüpfen die Blätter an die Radierungen von 1968 an. Sie wirken, obgleich auf einigen intensive dramatische Effekte erzielt werden, mitunter nahezu konstruktivistisch. Mit großer Wahrscheinlichkeit hat die Künstlerin diese Arbeiten im Hinblick auf eine geplante Edition mit Jean Daive entworfen, zwei fanden Aufnahme in die Edition ›Le Palais de Quatre Heures‹ (1971).¹⁷⁸ Acht weitere Arbeiten wurden Jahre später zu einem Graphikalbum mit dem Titel ›L'Inachevé‹ (publiziert 1975) zusammengestellt. Einige Kompositionen aus dem Nachlass-Konvolut jedoch wurden weder in die eine noch in die andere Edition aufgenommen. Am 13. Januar 1969 berichtete Gisèle Celan-Lestrange ihrem Mann von ihrem Treffen mit dem jungen Autor und Übersetzer am Vortag: »Ich habe gestern Jean Daive gesehen. Er hat mir ›Décimale blanche‹ gebracht. Es ist wirklich schwierig, aber man hat wirklich Lust, tiefer in diese geheimnisvolle Welt einzudringen.« In Bezug auf eine angedachte Zusammenarbeit mit ihm schreibt sie im Weiteren: »Auch für die Ausstellung ist das Projekt sehr ungenau. Aber er hat (glaube ich) vier oder fünf große Radierungen gemocht, die er sich mit seinem neuen Gedicht vorstellen könnte. Aber auch da ist noch nichts festgelegt, weder das Format noch die Art und Weise, wie sein Gedicht gedruckt werden wird, auch nicht der Platz, über den es in der Galerie verfügen wird. Aus diesem Grund ist es schwierig abzusehen, wie das organisiert werden könnte, schwierig auch, mit diesem Ziel zu arbeiten.« Bei dem »neuen Gedicht« scheint es sich also nicht um ›Devant la loi‹ (vgl. II 7.2) gehandelt zu haben, sondern um den zwischen Oktober und Dezember 1968

¹⁷⁸ In diesem Sinne ist auch die handschriftliche Bezeichnung »défets / L'inachevé / Le palais« und »1966 [sic!] / – Etats / Epreuves – Essais – typo / Le Palais de quatre heures → L'inachevé« auf dem in Packpapier eingeschlagenen Nachlasskonvolut zu verstehen.

entstandenen Text ›Le Palais de Quatre Heures‹. Ihrem Mann unterbreitet die Künstlerin ihr geplantes Vorgehen: »Ich denke schließlich, daß ich in nächster Zeit versuchen sollte, nachdem ich gesehen habe, welche Radierungen [...] ihn am meisten beeindruckt haben, Radierungen zu machen, deren Ausgangspunkt seine Gedichte wären«. (Ebd.) Möglicherweise waren ursprünglich zehn Graphiken für die Publikation mit dem Gedicht von Daive vorgesehen: Im Graphikverzeichnis der Künstlerin (GV IV) wird unter der Bezeichnung »Le palais de quatre heures, inachevé« eine »suite de 10 estampes« erwähnt. Materielle Gründe könnten Form und Zeitpunkt der Realisierung des Künstlerbuchs im Folioformat beeinflusst haben.

7.2. Ökonomie und Intensität der Bildinszenierung

In Fortführung der Gestaltungsweise, die in den Graphiken von 1968 und der ersten Monate von 1969 angewandt wurde, sind die Arbeiten von Gisèle Celan-Lestrange aus der zweiten Hälfte des Jahres 1969 gekennzeichnet von einer kalkulierten und ausgeprägten Ökonomie in der Handhabung der künstlerischen Mittel. Spannungsvoll werden dezent ausgestaltete Formen auf einer einheitlichen, in der Regel nur leicht getönten Fläche inszeniert. Die kondensierte Atmosphäre erfährt durch das Kleinformat der Blätter eine weitere Intensivierung. Am 22. August 1969 berichtet die Künstlerin in einem Brief an Paul Celan: »Ich hoffe, daß ich weiter arbeiten kann. Ich habe in den letzten Wochen, seit meiner Rückkehr aus Italien, einige Radierungen gemacht, aber sehr kleine.« Kurz zuvor waren im Juli und August 1969 Gouachen entstanden (vgl. II 6.4), die aber im Briefwechsel keinerlei Erwähnung finden. Im Nachlass ist eine Mappe erhalten, in der sich fünf signierte und auf »Août 1969« datierte Blätter befinden; vier davon haben dasselbe Format, 16,5 cm x 12 cm; eines davon ist mit 10 x 7,5 cm etwas kleiner und wurde nur mit den Initialien der Künstlerin bezeichnet, es ist mit hoher Wahrscheinlichkeit dem damals in Planung befindlichen Editionsprojekt mit Jean Daive, ›Devant la loi‹ (1970), zuzuordnen. Denkbar wäre, dass auch die anderen vier Blätter dieser Vorbereitungsphase angehören.

G141-

G145

G146

In eine andere Mappe eingeordnet wurde eine Radierung, die in Hinsicht auf ihr Format (16,5 x 12 cm) und auf ihre Gestaltungsweise den vier Blättern vom August 1969 sehr nahe steht. Gegen die Annahme, dass die Arbeit zeitgleich entstanden sein könnte, spricht allerdings die von Gisèle Celan-Lestrange notierte

G169

Datierung »Février 1970« auf dem einzig vorliegenden und signierten Abzug.¹⁷⁹

In allen Radierungen, die laut Aussage Gisèle Celan-Lestranges nach ihrem Italienaufenthalt im Sommer 1969 entworfen wurden, dokumentiert sich der neue Stil, der durch eine besondere Effizienz bezüglich der Gestaltung von Form und Struktur in der oben beschriebenen Weise charakterisiert ist. Die isolierende, Überschneidungen vermeidende Verteilung der Elemente auf der Fläche lässt eine deutlich spürbare Spannung zwischen Oben und Unten entstehen; kompakte bruchstückartige Gebilde werden durchbrochenen Umrissformen gegenübergestellt.

G146

Spätestens im September 1969, möglicherweise auch bereits im August, müssen die fünf sehr kleinen Radierungen für die bibliophile Edition des Gedichts ›Devant la loi‹ (Mai 1970) von Jean Daive, publiziert im Eigenverlag des Autors, entworfen worden sein. Im Nachlass von Gisèle Celan-Lestranger ist eine Mappe erhalten, in der sich jeweils ein Abzug von jeder Graphik befindet; sie trägt die Beschriftung »première maquette septembre 1969«. In der Edition ›Devant la loi‹ folgen dem Gedichttext die fünf Graphiken auf Einzelblättern, wobei der den Miniaturradierungen gegebene Umraum deren Wirkung verstärkt. Dies wird insbesondere im Vergleich mit den fünf signierten und bezeichneten Abzügen (diese Kleinstauflage ist römisch numeriert) von 1970 deutlich, auf denen die Graphiken dicht aneinandergrenzend als zyklisch komponiertes und auf den vorausgegangenen Text rekurrerendes Ensemble abgedruckt wurden. Bis hin zur Wahl des Formats – die Begrenztheit des Ausschnitts wird stets dadurch betont, dass die Kompositionen von den Blatträndern beschnitten werden – manifestiert sich in den Arbeiten der Hang zu einer Minimalisierung der Mittel. Bezüglich der Ausgestaltung der Formen werden nur in geringem Maß die von der Künstlerin sehr wohl beherrschten Möglichkeiten der Radiertechnik ausgeschöpft. Neben den bekannten Stäbchen und Bruchstücken fallen hier dünne, geschlungene Elemente auf, die auf N° 3 zwei spiralähnliche Gebilde formen.

A072

Dieses Motiv korrespondiert mit Formfindungen in Gouachen, die vom Juli 1969

A073

datieren, insbesondere trifft dies zu auf zwei der unsignierten Blätter (vgl. II 6.4).

¹⁷⁹ Es besteht allerdings die Möglichkeit, dass dies nur der Zeitpunkt der Signierung eines bereits vorliegenden Abzugs war, beziehungsweise der des Drucks einer ›reaktivierten‹, bereits ein halbes Jahr zuvor erarbeiteten Platte. Andernfalls handelt es sich um eine Wiederaufnahme oder einen Rückgriff auf die Serie von August 1969.

Auch die beiden Radierungen, die Gisèle Celan-Lestrange in einer Sonderausgabe der im November 1969 erschienenen zweiten Nummer der Zeitschrift ›La Traverse‹ veröffentlichte, sind im August 1969 entstanden. Dies geht hervor aus einem Brief an Celan vom 31. Dezember 1969, dem sie die beiden Blätter als Neujahrsgabe schickte: »Hier, Paul, sind die beiden Probeabzüge, von denen ich Dir erzählt habe. Sie sind in der Vorzugsausgabe von ›La Traverse‹ II erschienen. Es sind die letzten Radierungen, die ich vor vier Monaten gemacht habe. – Mögen sie Dir alle meine Wünsche für 1970 sagen, die ich nicht ausdrücken kann, die aber zahlreich sind.« Die beiden Graphiken haben das gleiche Format und sind als Pendants konzipiert, dies zeigt sich in der gegenläufigen Ausrichtung der Komposition: Während in Blatt N° 1 die Gegendiagonale dominiert, orientiert sich die Anordnung der Formen in Blatt N° 2 an der Diagonalen. Die vor allem von linearen Komponenten entwickelte Dynamik erzeugt den Eindruck, als seien die amorphen Flächenformen in einem Schweben begriffen. Beide Graphiken arbeiten mit jeweils zwei Formtypen: flächigen Elementen, die wie trapezförmige und rundliche Bruchstücke wirken, oder linearen Elementen, bestehend aus kleinsten aneinandergereihten Rundformen. Der Gegensatz zwischen den grobgliedrigen und den feingliedrigen Gebilden bestimmt den spezifischen Charakter dieser Radierungen. Wie die übrigen Arbeiten vom Sommer 1969 werden auch sie von einer gestalterischen Zurückhaltung bestimmt, die sich unter anderem in einem Verzicht auf starke Hell-Dunkel-Kontraste sowie in der Präferenz für eine ausbalancierte Tonalität äußert.

G147

G148

Ihrem Mann gegenüber gab Gisèle Celan-Lestrange an, die beiden Radierungen für ›La Traverse‹, Heft 2, hätten vor vier Monaten eine Arbeitsphase abgeschlossen (Brief vom 31. Dezember 1969). Dies legt den Schluss nahe, dass das ›Fin d'année 1969‹ – es wurde Paul Celan mit dem Brief vom 25. Dezember übersandt – aus dem Monat August datiert. Möglicherweise trifft dies ebenfalls zu auf ein weiteres, allerdings auf »Février 1970« datiertes Blatt, das dem ›Fin d'année 1969‹ gestalterisch nahesteht und zudem dasselbe Format besitzt.

G149

G150

7.3. Dissoziation und Erosion in Fragment-Figurationen

In den Anfang 1970 entworfenen Graphiken von Gisèle Celan-Lestrange, die datieren aus den Monaten Januar bis April, wird ein noch weitergehender Stilwandel erkennbar, dessen Merkmale jedoch in früheren Arbeiten, wie ›Appro-

che – Näherkommen« (1966), »En face d'un éclat – Einem Glanz gegenüber« (1966) oder »Forces et puissance – Gewalten und Mächte« (1966), vorgebildet zu sein scheinen. Nahezu ausnahmslos handelt es sich um kleinformatige Radierungen, die keine Titel tragen und oft nur als Einzelblatt oder in wenigen Abzügen erhalten sind. Diese Arbeiten wurden im Graphikverzeichnis der Künstlerin nicht erfasst; Gisèle Celan-Lestrange bewahrte sie in Mappen auf – zu meist einfache farbige Aktendeckel aus Karton, eingeschlagen in Transparentpapier.

Wie bereits 1969 wurden außer für bibliophile Ausgaben von Publikationen keine Auflagen von Radierungen aus dem Jahr 1970 gedruckt. Im Nachlass der Künstlerin sind außerdem zahlreiche, ebenfalls in Mappen geordnete Zeichnungen mit Bleistift oder Kugelschreiber auf Papier erhalten, die laut Datierung auf der Vorder- oder Rückseite aus demselben Zeitraum stammen. Viele dieser unsignierten kleinen Blätter – es handelt sich dabei in der Regel um Viertel- oder Achtelbögen – lassen sich als Skizzen für Radierungen identifizieren.

Die Arbeiten zeigen kristallin oder skelettös anmutende Figurationen fragmentarischen Charakters. Diese befinden sich häufig nicht nur im Hinblick auf die Gesamtkomposition des Ensembles in einem Dissoziationsprozess, sondern auch in Bezug auf die Gestaltung der Einzelelemente, die stellenweise wie erodiert oder verblasst erscheinen. Die Bildfläche ist auf den meisten Blättern un-

G168

bearbeitet geblieben oder leicht hellgrau getönt. Auf einem unbetitelten Blatt vom Februar 1970 sind dunkelgraue, längliche Bruchstücke mit gelenkartigen Ver fugungen zu sehen; in ihrer Anordnung lassen sie an Figuratives denken.

Doch die Formen sind unverknüpft, eine Zer-Gliederung vollzieht sich; partiell wirken die Fragmente wie ausgewaschen oder von einer Säure angefressen.

G162

Die beiden Graphiken im ersten Heft der von Jean Daive herausgegebenen Zeitschrift »Fragment« (Frühjahr 1970) schuf die Künstlerin wohl auch in Hinsicht

G163

auf die dort vertretene Ästhetik, die ebenfalls, davon abhängig oder unabhängig, ihre derzeitige Arbeitsphase zu prägen scheint. Auf diesen Blättern werden graue, schwarz konturierte Form-Bruchstücke zu inkohärenten oder in Auflösung begriffenen Konstellationen auf der hellgrau getönten Fläche arrangiert – sie wirken wie schwebende Zeichen. Einem konkreten hebräischen Schriftzeichen

G164

ähnelt die Formkomposition auf der zweiten Arbeit für die Vorzugsausgabe der Edition »Monde à quatre verbes« (Mai 1970), die normale Auflage ent-

hält lediglich eine Reproduktion der zweiten Radierung. Auf beiden Blättern dieser bibliophilen Ausgabe des Gedichts von Jean Daive schließen sich die kantigen Splitterformen zu feingliedrigen Kompositionen zusammen, zu einer eher locker verstreuten auf Blatt N° 1 und zu einer streng geordneten auf Blatt N° 2. Im Nachlass sind drei unsignierte und unbezeichnete Arbeiten im selben Format erhalten, die wahrscheinlich im Kontext dieses Projekts entstanden; die Platte einer dieser Graphiken ist in ein Papier eingeschlagen, auf dem die Datierung »mars 1970« vermerkt ist. Die Ambivalenz zwischen Konstruktion und Dekonstruktion manifestiert sich ebenfalls in drei Radierungen, die die Künstlerin zum Heft N° 14 der Zeitschrift ›L'Ephémère‹ (Juli 1970) beigetragen hat. Insgesamt wird das Arbeiten Gisèle Celan-Lestranges in dieser Zeit von internen Bezügen geprägt: Eines der unbezeichneten Blätter im Kontext von ›Monde à quatre verbes‹ erinnert deutlich an die Komposition auf Blatt N° 2 für ›Fragment‹ und auch zwischen dem Blatt N° 2 in ›Monde à quatre verbes‹ und der dritten in ›L'Ephémère‹ abgedruckten Radierung besteht eine Motivähnlichkeit. Eine stilistische Variante stellt unter anderem eine Serie aus fünf kleinformatigen Graphiken von 1970 dar, in deren Umrissfigurationen die Dematerialisierung als Aushöhlung der Form vollzogen wird. (Derartige Konturformen finden sich bereits auf Arbeiten vom August 1969.) Durch das starke Hochformat der Platten dieser fünfteiligen Folge (ihre Abmessungen betragen 13 x 5,5 cm) und das Aufragen der aus einzelnen Segmenten konstituierten Gebilde wird die Vertikale auf diesen Blättern in besonderem Maß betont. Vorbereitet wurde diese Serie kleinformatiger Radierungen durch Skizzen mit Bleistift auf Pergamentpapier, die die Künstlerin auf farbig getöntes Papier aufgeklebt und in einer Mappe mit der Aufschrift »G.C.L. / Janvier 1970« aufbewahrt hat. Die Skizzen wurden entwickelt aus Punktlinien beziehungsweise Punktmustern. Im Nachlass der Künstlerin befindet sich außerdem ein Epreuve blanc – ein Abzug ohne Druckfarbe – von Blatt N° 1, der als Experiment die dreidimensionale Qualität einer der Graphiken in den Vordergrund rücken soll: »Der Papierabzug eines Kupferstichs«, so schreibt Jean Adhémar in seiner Abhandlung über die europäische Graphik im 20. Jahrhundert, »ist der Abguß eines Flachreliefs.«¹⁸⁰ Die Miniaturradierungen erinnern an Arbeiten der Werkgruppe ›L'Hourloupe‹ (1962-74) von Jean Dubuffet, wie beispielsweise ›L'Escalier 1‹ (1966) oder das

A075

G165-

G167

G157

G141-

G145

A076

¹⁸⁰ Adhémar (1964), 233.

gleichnamige Blatt N° 23 (1970) aus dem Zyklus ›Cartes‹. An die Zeichnung
A156 ›Tour‹ (1970) lässt aufgrund der vertikalen Schichtung von Einzelgliedern, wo-
bei es sich hier um kompakte Formen, nicht um Umrisse handelt, vor allem das
Blatt N° 3 aus der ›Suite‹ denken. Die in Dubuffets Arbeit angewandte Art der
Verfugung liegt auf dem ›Sans titre‹ vom Februar 1970 als Umkehrung vor.

G155 Zwei weitere signierte Graphiken von Anfang 1970 stehen der ›Suite 5‹ stilis-
G156 tisch nahe; nebeneinander betrachtet veranschaulichen sie wiederum die Ge-
staltungsmerkmale Konstruktion und Dekonstruktion. Die filigranen Figurationen
aus Kontursegmenten auf einheitlich hellgrau getöntem Grund wirken ein wenig
wie Skulpturen aus Draht; dies gilt insbesondere für jenes Blatt, auf dem zwei
unterschiedlich große, figurativ wirkende Gebilde dargestellt sind. Wie die Mehr-
heit der Graphiken aus diesem Zeitraum sind die Kompositionen weitgehend im
Zweidimensionalen angesiedelt, Überschneidungen werden in der Regel ver-
mieden. Dennoch entsteht durch die vertikale Ausdehnung der Figurationen der
Eindruck eines Schwebens in einem unbestimmten Raum, verstärkt durch die
Entmaterialisierung der Formgebilde. Die weitgehende Reduktion auf die Kontur
verleiht den Darstellungen außerdem eine gewisse Leichtigkeit.

Im Nachlass von Gisèle Celan-Lestrange sind darüber hinaus zahlreiche Zeich-
nungen, meist mit Bleistift auf Papier, erhalten. Sie wurden ebenfalls in Mappen
(das heißt: Aktendeckel, eingeschlagen in Transparentpapier) aufbewahrt. Viele
dieser Blätter datieren aus den ersten Monaten des Jahres 1970 und stellen
Vorzeichnungen oder Skizzen zu Radierungen dar; jedoch wurden nicht alle
A078 dieser Entwürfe tatsächlich realisiert. Dies trifft etwa zu auf acht abstrakte Blei-
stiftzeichnungen auf Japanpapier, die gesondert in einer grauen Mappe mit der
Aufschrift »Gisèle Celan-Lestrange« verwahrt wurden. Die unsignierten Arbei-
ten scheinen einen speziellen Status zu besitzen: Von der Künstlerin eingelegt
in einen Doppelbogen Japanpapier, auf dessen vorderer Innenseite handschrift-
lich mit Bleistift notiert ist: »janvier 1970«, bilden sie offensichtlich einen Zyklus.
Einige weitere Blätter aus dem Zeichnungen-Konvolut vom Beginn der siebziger
Jahre sind offensichtlich nach der intensiven Arbeitsphase Anfang 1970 ent-
standen, zwischen den vorerst letzten Graphiken vom April und den Gouachen
vom Dezember. Vom »septembre 1970«, so die Aufschrift auf der betreffenden
A079 Mappe, datiert die Folge aus drei kleinen hochformatigen Arbeiten, Zeichnun-
gen mit schwarzer und blauer Tinte auf Papier. Schablonenartige Aussparun-

gen aus rasterartigen Mustern unterschiedlicher Dichte lassen hier, ebenso wie die Verteilung der Punkte selbst, Formen auf der ansonsten leer belassenen Hintergrundsfläche entstehen. Einige weitere Blätter sind aus Punktrastern konstituiert, innerhalb derer verschiedene geometrisierende Elemente interagieren. Es ist anzunehmen, dass sich nicht nur Blätter von 1970, sondern auch einige aus dem Jahr 1971 in dem Konvolut von Zeichnungen befinden. Eine der Zeichnungen – sie nimmt das Motiv einer der in der Zeitschrift ›L'Ephémère‹ publizierten Radierungen von 1970, Blatt N° 1, wieder auf – trägt die Bezeichnung »16.2.1972 / G.C.L.«. Unsicher ist der Entstehungszeitpunkt von sechs weiteren signierten Bleistiftzeichnungen. Vier dieser Zeichnungen haben das Format 27 x 21 cm, zwei weitere sind 24,5 x 21 cm groß. Die abstrakten Arbeiten zeigen stark segmentierte und vielgliedrige Gebilde, die vorwiegend aus kurzen Linienschraffuren bestehen. Während sie motivisch in Beziehung stehen zu Zeichnungen von 1970, sind sie in Hinsicht auf die Technik eher den Kompositionen von 1971 zuzuordnen. Die Datierung der unbezeichneten – mitunter wohl auch unvollendet gebliebenen – Arbeiten aus dem Konvolut von Zeichnungen ist bisweilen nicht eindeutig festzustellen.

A080-

A083

Z022

Z016-

Z021

7.4. Echo und Transformation zwischen den Medien

Nachdem die künstlerische Arbeit einige Monate in den Hintergrund getreten war, begann Gisèle Celan-Lestrange gegen Ende des Jahres 1970 erneut zu malen, offenbar während eines Aufenthalts in Rom. In den Wintermonaten Dezember 1970 bis Februar 1971 entstanden mehrere Dutzend kleinformatiger Gouachen. Viele davon sind, meist rechts unten auf dem Blatt, signiert und links datiert; zuweilen befindet sich die Datierung auch unterhalb der auf ein Stück Zeichenkarton geklebten Gouachen. In diesen Arbeiten finden vor allem die Bruchstück-Kompositionen oder Fragment-Figurationen der Radierungen vom Anfang des Jahres 1970 ein Echo. Auch hier fällt die Malerei mit Wasserfarbe in eine Phase des Suchens und der Neuorientierung. Möglicherweise hatte diese mit dem kleinen Blatt, ›Sans titre 1‹ (1970), das deutlich auf eine Gouache vom Dezember 1966 und damit zugleich auch auf die Graphik ›Fin d'année 1966‹ rekurriert (vgl. II 6.2), ihren Anfang genommen. Zwei helle, annähernd ovale Gebilde sind ebenso auf der Gouache ›Sans titre 2‹ (1970) zu erkennen, jedoch werden diese hier überlagert von einer Konstellation fragmentarischer Formen.

W016

W010

G099

W017

Die Gouachen vom Dezember 1970 werden, neben Schwarz und Weiß, von einer kühlen Farbigkeit in Blau, Grau und Violett dominiert; aber auch Oliv- und Erdtöne wie Ocker und Rotbraun wurden verwendet. In ihnen wird die Nähe zu den Radierungen vom Jahresbeginn deutlich, insbesondere im Vergleich der drei in der Zeitschrift ›L'Ephémère‹, Heft N° 14, veröffentlichten Arbeiten mit drei der signierten, unbetitelten Wasserfarbmalereien, ›Sans titre‹ 6, 7 und 8 (1970), die von einer entsprechenden Fragmentarizität der Formen und der Dekomposition der Figurationen gekennzeichnet sind. Im Gegensatz zu den Druckgraphiken ist die Komposition weniger kleinteilig, die Formbildung geht kaum ins Detail und die Ausführung wirkt skizzenhaft, wie etwa bei dem ›Sans titre 3‹ (1970). Die Konturen sind unregelmäßig ausgebildet und fließen zum Teil aus (›Sans titre 4‹ 1970), die Flächensegmente werden unpräzise gebildet oder ausgefüllt (›Sans titre 5‹ 1970). Während in den Radierungen die Formen auf einer meist unbearbeiteten, allenfalls gleichmäßig in dezentem Grau getönten Fläche arrangiert werden, ist die Behandlung des Hintergrunds in den Gouachen Gisèle Celan-Lestranges abwechslungsreicher. Aufgrund des lockerwässrigen Farbauftrags bleiben vielfach Leerstellen und Pinselstriche erkennbar, viele Partien wirken ausgewaschen.

Diese Gestaltung lässt in den Wasserfarbmalereien Prozesse der Dissoziation und Erosion erkennen, welche in zwei querformatigen Blättern besonders deutlich werden: Die auf dem ›Sans titre 13‹ (1970) zu beobachtende Auflösung der Umrisse ist auf dem ›Sans titre 11‹ (1970) nahezu bis zur Auslöschung der Konturen vorangeschritten, hier stoßen Farbflächen dissolvierend aneinander. In den Gouachen vom Januar 1971 ist eine Palette warmer Farben wie Braun, Orange, Rot und Ocker vorherrschend. Einige Blätter sind jedoch in Blau- und Grautönen gestaltet oder kombinieren kühle und warme Töne miteinander, wie im Fall von zwei Arbeiten, die weitgehend aus Farbflächen komponiert sind und nur partiell Umrisslinien aufweisen: In der einen, dem ›Sans titre 2‹ (1971) steht das dissoziative Moment, in der anderen, dem ›Sans titre 1‹ (1971) dagegen das assoziative Moment der Bruchstück-Kompositionen im Vordergrund. Eine Synthese aus beiden Aspekten stellen die kompakten Konglomerate aus Fragmentformen in vier weiteren Gouachen dar, den Blättern ›Sans titre‹ 11-14 (1971). In den Gouachen vom Januar 1971 werden die Möglichkeiten der Formbildung durch Fläche und Linie erkundet, es wird experimentiert mit der

Gestaltung der Konturen – mit ihrer Bestimmtheit, ihrer Auflösung und ihrer Verselbstständigung. Zwei hochformatige, in Erdtönen gestaltete Gouachen weisen einen ähnlichen Formbestand auf, sind jedoch gegenläufig in der Diagonale beziehungsweise Gegendiagonale angelegt; feste Umrisslinien (›Sans titre 3‹ 1971) und verschwimmende (Sans titre 4‹ 1971) bewirken einerseits den Eindruck von Härte, andererseits von Gedämpftheit. Der Aspekt der Prozessualität wird durch die diffuse Gestaltung hervorgehoben. Die Formen einer Emanzipation der Konturen sind in drei querformatigen Blättern, ›Sans titre‹ 8-10 (1971) zu beobachten: die Konturlinien umgeben die Formen mitunter nur partiell oder ragen über diese hinaus. Hier entledigt sich die Umrisslinie ihrer eigentlichen Funktion nicht nur in der Aufhellung und Auflösung, sondern auch durch Diskontinuität und Digression. Zuweilen entwickeln dunkle und rudimentäre Linien ein Eigenleben über den Kompositionen vom Januar 1971 und Februar 1971. Solche Graphismen finden sich bereits in Radierungen Gisèle Celan-Lestranges aus der zweiten Hälfte der sechziger Jahre. Die aus den Graphiken von 1970 entlehene Motivik der Fragment-Figurationen und die im Dezember 1970 und Januar 1971 auf die Wasserfarbmalerie angepassten und hin entwickelten Gestaltungsformen finden in den Gouachen vom Februar 1971 eine konsequente Fortsetzung.

Zwei Arbeiten zeigen Kompositionen aus spitzen bruchstückartigen Gebilden, ihr extremes Querformat lässt an die Radierungen N° 6 und N° 12 der Edition ›Schwarzmaut‹ (1969) denken, die gleichfalls stark hochformatig angelegt sind. Die weißen, durch den Pinselduktus erzeugten Spalten in den Hintergründen verweisen auf die Gouachen vom Jahreswechsel 1966/67. Wiederholt tauchen in Gouachen vom Februar 1971 – und bereits in einigen Blättern vom Januar 1971– rundliche Gebilde auf, die zum einen an die Gouache zu Paul Celans Gedicht ›Gehässige Monde‹ (1969), zum anderen an die Herz/Käfer-Form der Radierung zu ›Abglanzbeladen‹ in der Edition ›Schwarzmaut‹ (1969), Blatt N° 11, erinnern und – stärker noch – an die planetare Konstellation in Blatt N° 9, die bereits in Wasserfarbmalereien von April 1969 aufgenommen worden war (vgl. II 6.4). Eine Arbeit vom Februar 1971, das ›Sans titre 29‹, zeigt drei aneinandergereihte rundlich-zerbeulte Formen in Orange, Violett und Blau und längliche Gebilde, die in ihrer Ausrichtung die Diagonale zusätzlich betonen. Der Hintergrund ist im unteren Bereich in Blautönen, im oberen Bereich ockerfarben

W031

W032

W036-

W038

W035

W056

W053

W054

W055

G130

W045

W015

W057

gestaltet und evoziert eine Vorstellung vom Weltraum, in dem die Rundformen wie Trabanten oder Satelliten, einen Himmelskörper umkreisend, erscheinen. An einen von galaktischen Nebeln umgebenen Planeten in einem verfremdeten All-Szenario lässt das runde, blaue Objekt auf dem ›Sans titre 30‹ (1971) denken; es gewinnt trotz der insgesamt flächigen Gestaltungsweise eine nahezu plastische Qualität. Ein Himmelskörper, umgeben von verschiedenen Umlaufbahnen ist auf ›Sans titre 31‹ (1971) zu erkennen, das eine ockerfarbene Kugel in einem Gewirr aus blauen und schwarzen Linien sowie weiteren bruchstückartigen Gebilden zeigt. Die Komposition erinnert an eine Radierung, die im Februar 1969 entworfen wurde.

W058
W059
G131

Während der schwierigen Lebensphase, die mit dem Entstehungszeitraum der Gouachen zusammenfällt, scheint Gisèle Celan-Lestrange, trotz aller Zweifel, in ihrer Arbeit Halt gefunden zu haben. In einem Brief an Ingeborg Bachmann vom 11. Februar 1971 berichtet sie dieser: »J'essaye de continuer sur l'élan de Rome, de faire des gouaches – et chaque fois que le travail gagne-pain me le permet – je travaille. Mais vous savez, c'est très décourageant que les gravures et les gouaches ne rencontrent pas de possibilité vraie de dialogue. Tout reste dans les tiroirs et c'est très décourageant. Malgré tout j'essaye de continuer ce travail qui est une façon de vivre malgré tout. Mais je suis très seule.«¹⁸¹

W049
Z003-
Z009
Z010-
Z012

Im Hinblick auf die biographische Situation, in der sich die Künstlerin damals befand, könnte man die Figuration auf einer Gouache vom Februar 1971, dem ›Sans titre 21‹, bei der sich die Assoziation an eine knieende oder laufende, nach rechts gewandte Gestalt mit erhobenen Armen einstellt, als Darstellung eines Klagegestus interpretieren. Die Komposition aus groben Bruchstücken wirkt, aufgrund der Luzidität und Diffusität der Umriss- und Segmente durch einen partiell wässrig-verwischten Farbauftrag, angegriffen, erschüttert und fragil. Dass die sieben signierten Bleistiftzeichnungen vom Februar 1971 und die Blätter vom März 1971 eventuell mit geplanten Radierungen in Verbindung stehen könnten, ist denkbar, aber nicht gesichert. Sie korrespondieren motivlich insbesondere mit den an Kreatürliches erinnernden Gebilden auf den Gouachen von Anfang 1971. Die Darstellungen auf den Zeichnungen erinnern an einen Krebs oder Käfer mit teilweise abgetrennten Extremitäten bzw. an eine Knolle mit ansetzenden Trieben. Eine Komposition aus Bruchstücken, wie aus den Wasser-

¹⁸¹ BW Bachmann/Celan, 203.

farbmalereien bekannt, ist auf ›Sans titre 2‹ (1970) zu sehen, die sich auf einem weiteren, dem ›Sans titre 8‹ (1971), zu einer aufgerichteten Figuration zusammenschließen. Auf zwei Gouachen vom Februar 1971, ›Sans titre‹ 18 und 19, sind segmentierte Rundformen mit länglichen, gliederartigen Fortsätzen zu erkennen – diese Motive findet sich ebenfalls in zwei Zeichnungen vom Februar 1971. Wie die Gouache ›Sans titre 16‹ vom Januar 1971, deren Darstellung der Zeichnung ›Sans titre 3‹ vom Februar nahe steht, beweist, wurden hier in der Wasserfarbmalerei konzipierte Kompositionen anschließend graphisch, in einer kleinteiligeren und differenzierteren Gestaltungsweise, transformiert. Eine weitere, vorwiegend in Blautönen gehaltene und mit einem leuchtenden Rot pointierte Gouache, ›Sans titre 15‹, vom Januar 1971 könnte, obwohl auf ihr noch zwei Rundformen zu erkennen sind, Ausgangspunkt für zwei Bleistiftzeichnungen aus dem Folgemonat gewesen sein. Diese zeigen abstrakte Figurationen, die aus mehreren Teilen zusammengesetzt sind und sich aufragend verzweigen. In den Bleistiftzeichnungen erscheinen die Formen häufig als Aussparungen aus zumeist feinen und engen, jedoch auch breitflächigen Schraffuren; sie kaschieren die partiell noch sichtbaren Umrisslinien und scheinen im Begriff, diese zu ersetzen. Die Zeichnungen sind im Gegensatz zu den Gouachen nicht blattfüllend ausgestaltet, meist bleiben Partien an den Rändern weiß; sie arbeiten mit Hell-Dunkel-Effekten, die auf der vom März datierenden Zeichnung im Querformat eine dramatische Steigerung erfahren.

Z004
Z010
W046
W047
Z003
Z006
W044
Z005

W043
Z008
Z009

Z012

7.5. Formbildung durch Schraffuren in Radierungen

An diesem Punkt hat sich vermutlich der Übergang zum Schraffur-Stil, der ab Herbst 1971 die Arbeiten von Gisèle Celan-Lestrange nicht nur als flächenstrukturierendes, sondern auch als formbildendes Moment bestimmt, vollzogen. Vorbereitet wurde diese Entwicklung möglicherweise durch die Auflösung der Kontur und die Konstitution der Form durch Farbflächen in den Gouachen.

Als Vorläufer der neuen graphischen Ausdrucksform können drei Radierungen aus den fünfziger Jahren gelten: ›Sans réponse – Ohne Antwort‹ (1958), ›Naissance – Geburt‹ (1957) und ›Metamorphoses – Metamorphosen‹ (1955) sowie das kleinformatige Motiv auf der Karte zum Jahresende 1955 mit dem Gedicht ›Auch wir wollen sein‹. Aus der Zeit zwischen der Entstehung der Gouachen und Bleistiftzeichnungen am Jahresanfang 1971 und der Entstehung der Zeichnungen

G033
G018
G008
G011

gen beziehungsweise Radierungen im Herbst 1971 sind keine Arbeiten bekannt. Allerdings wäre es durchaus möglich, dass einige der unbezeichneten, im Nachlass Gisèle Celan-Lestrange erhaltenen Skizzen aus diesem Zeitraum datieren. Die Formbildung durch Schraffuren kann, wie drei signierte Bleistiftzeichnungen vom September 1971 zeigen, auf unterschiedliche Weise erfolgen: in einer subtraktiven Manier, in einer additiven Manier oder in einer Kombination beider.

Z013

Alle drei Blätter kreisen weiterhin um die Thematik des Fragmentarischen. Die Zeichnung ›Sans titre 11‹ zeigt skelettöse Bruchstücke, die sich als weiße Negativform von den sie umgebenden Schraffuren abheben. Während hier die Konturlinien noch eine stärker formbestimmende Funktion besitzen, scheint

Z015

diese bei ›Sans titre 13‹, die an einen abstrahierten Torso erinnert, auf die Schraffuren übergegangen zu sein. Eine Mischform liegt bei der dritten Zeichnung

Z014

› Sans titre 12‹ vor, deren Darstellung einer kaum zu entwirrenden, demontierten Figuration gleichermaßen additiv wie subtraktiv mit Schraffuren, zugleich jedoch auch mit Konturen ausgeführt wird.

Nach einer Auszeit von der Radierung vollendet Gisèle Celan-Lestrange im Herbst 1971 einige kleinformatige Arbeiten.¹⁸² Die erste Druckgraphik, in der sich der neue Schraffur-Stil dokumentiert, ist eine hochformatige und signierte

G171

Miniaturradierung vom Oktober 1971, deren Komposition als surreale (planetare) Szenerie gedeutet werden könnte. Die Rundform knapp unterhalb des Bildzentrums knüpft motivlich an die Gouachen vom Januar und Februar 1971 an.

G172

Vom November 1971 datiert ein Zyklus aus vier kleinen Radierungen im Hochformat, der zeichnerische Charakter der Arbeiten bleibt durch die Kaltnadeltechnik erhalten. Wie ein handschriftlicher Vermerk der Künstlerin auf dem Papier, in dem die Platten eingeschlagen sind, besagt, wurden die Blätter nachträglich im März 1974 von Jörg Ortner, einem befreundeten österreichischen Maler und Graphiker, abgezogen und erst dann von Gisèle Celan-Lestrange signiert. Deutlich rekurren die kleinen Radierungen auf die Bleistiftzeichnungen, die im Februar desselben Jahres entstanden waren. Ein Vergleich von

Z007

Blatt N° 2 aus diesem Zyklus mit einer der signierten Zeichnungen lässt analoge Form- und Strukturbildungen, insbesondere im oberen Bereich der Arbeiten erkennen. Die vier Radierungen bleiben der Zweidimensionalität verhaftet.

Sie inszenieren ein spannungsreiches Spiel zwischen strukturierten und un-

¹⁸² Einige größerformatige Arbeiten sind im Nachlass erhalten als Probedrucke, in die die jeweiligen Platten eingeschlagen wurden; sie sind auf Oktober bzw. November 1971 datiert.

strukturierten Flächen, die hier noch häufig von Konturlinien begrenzt werden: Kaum bearbeitete, häufig durch einen leichten Plattenton gefärbte Bereiche stehen hier differenziert bearbeiteten, durch Modifikation der Schraffuren dynamisierten und tonreichen Partien gegenüber. Dem Betrachter werden auf diesen Arbeiten Metamorphosen von Formen und Strukturen vor Augen geführt. Im November 1971 gestaltete Gisèle Celan-Lestrange drei Miniaturradierungen, von denen sie meist jeweils eine am Jahresende ihren Grußkarten an Freunde und Bekannte beilegte. Das gemeinsame Grundmotiv der Arbeiten wird jeweils unterschiedlich realisiert in der variierenden Komposition von streifenförmigen Elementen mit Schräg- und Querschraffuren. Diese besitzen zuweilen einen abgerundeten, kreisförmigen oder elliptischen Abschluss und wirken dadurch wie schmale, längliche Röhren, die teilweise, zumindest in Ansätzen, eine dreidimensionale Wirkung entwickeln. Während diese auf der ersten und zweiten Radierung, beide hochformatig, noch klar konturiert sind, wird in der dritten, querformatigen, auf Umrisslinien weitgehend verzichtet. Diese werden durch darüber hinausragende Schraffuren überspielt oder ersetzt durch enge, weiße Zwischenräume. Die dicht schraffierten Gebilde sind überwiegend diagonal ausgerichtet und bilden komplexe Strukturen aus; manche Parzellen sind unabgeschlossen, so dass die Schraffuren in die Leerfläche stoßen. Der starke Gegensatz zwischen den ungestalteten, hellgrauen oder weißen Leerflächen und den dichten, dunkelgrauen Schraffuren in allen drei Arbeiten lässt, vor allem jedoch bei der ersten Radierung, an eine Ästhetik des Unvollendeten denken.

G173-

G175

Mit der Motivik der drei kleinen Graphiken zum Jahresende 1971 verwandt ist eine unsignierte und undatierte Bleistiftzeichnung aus dem Nachlass der Künstlerin. Als Einzelabzüge sind drei signierte und datierte Graphiken – sie erinnern ein wenig an Arbeiten von Jean Deyrolle, vom Januar 1972 erhalten, die die Weiterentwicklung des neuen Stils dokumentieren: Die Kompositionen sind aus unterschiedlich ausgerichteten, teils geschichteten und an den Rändern ausgerissenen Flächenschraffuren konstituiert, deren Ausformung nicht von Umrisslinien, sondern hier von weiß belassenen Zwischenräumen vage definiert wird. Durch Modifikation der Schraffurdichte werden verschiedene Tonwerte erzeugt, die unterschiedliche Anlage der Parallellineaturen bewirkt eine dynamische Differenzierung der einzelnen Partien. Ein Hinweis auf die Bedeutung der Wasserfarbmalereien vom Jahresbeginn 1971 für die Entwicklung dieses Schraffur-

A084

G176-

G178

A178

W041 Stils könnte abgeleitet werden aus einer gewissen motivlichen Verwandtschaft
G176 zwischen einer in Blautönen gestalteten Gouache vom Januar 1971, dem ›Sans
titre 13‹, und einer der kleinen Radierungen, dem ›Sans titre 1‹ (1972) – in bei-
den Fällen liegt eine Flächenkonstruktion aus Bruchstücken und Rundformen
G177 vor. Die geometrisierenden Segmente aus Flächenschraffuren sind in einer wei-
teren Arbeit, dem ›Sans titre 2‹ (1972), so ausgeführt und strukturiert, dass sich
annähernd Wirkungen im Sinne eines kubistischen Raumkonzepts ergeben.
Die für spätere Arbeiten charakteristische horizontale Schichtung von streifenarti-
gen Schraffurbändern, die durch Zwischenräume voneinander unterschieden
G178 werden, ist in Ansätzen auf der dritten der kleinformatigen Radierungen vom
Januar 1972 zu erkennen. Sie erinnert darüber hinaus – durch die Kombination
rundlicher Gebilde mit länglichen, diagonal eingesetzten Elementen – an die
W045 Gouache ›Sans titre 17‹ vom Januar 1971, die ebenfalls im Wesentlichen in
Blautönen gestaltet ist. Auch in dieser Arbeit werden subtraktiv oder additiv
Formen durch Schraffuren gebildet; allerdings sind hier auch einige Binnen-
zeichnungen innerhalb der weißen Partien zu erkennen. Der Zeitraum von
Herbst 1971 bis Frühjahr 1972 ist als eine wichtige Zwischenphase im Werk
von Gisèle Celan-Lestrange zu betrachten, in der die Künstlerin die neu gefun-
dene Gestaltungsweise erprobt und ausarbeitet. Deren wesentliche Merkmale
sind jedoch bereits in den graphischen Experimenten angelegt. In den Radie-
rungen der Folgejahre wird der Schraffur-Stil – einige Modifikationen durchlau-
fend – zu souveräner Beherrschung geführt.

III Künstlerische Interaktionen. Paul Celan und sein Werk

Die künstlerische Zusammenarbeit Gisèle Celan-Lestranges mit Paul Celan ist etwas Besonderes – in ihrer ästhetischen Qualität, aber auch bereits aufgrund ihres Zustandekommens: Seit der enttäuschenden Erfahrung, die der Dichter mit den surrealistischen Illustrationen von Edgar Jené für ›Der Sand aus den Urnen‹ (1948) gemacht hatte, lehnte er bildkünstlerische Beiträge zu seinen Gedichtbänden eigentlich rigoros ab. Seiner Ansicht nach waren die beiden Originallithographien des österreichischen Künstlers nicht mit den Gedichten kompatibel. Deshalb, aber auch wegen etlicher Druckfehler wurde der Band ›Sand aus den Urnen‹ im Herbst seines Erscheinungsjahrs makuliert; aus seinen eigenen Exemplaren riss Celan die Seiten mit den Illustrationen heraus. Mit Gisèle Celan-Lestrangle jedoch hat er in den fünfziger und sechziger Jahren mehrere Publikationen realisiert, in denen seine Gedichte mit den Graphiken der Künstlerin kombiniert wurden. Die erste Kooperation, die Neujahrskarte mit einer kleinen Radierung und dem Gedicht ›Auch wir wollen sein‹ (1955), scheint sich wie selbstverständlich aus der gegenseitigen Anteilnahme der Ehepartner an der künstlerischen Arbeit des anderen ergeben zu haben. Ebenso wie die Praxis, dass Paul Celan – im Austausch mit der Künstlerin – von 1954 bis 1968 die zweisprachigen Titel für die Radierungen Gisèle Celan-Lestranges fand. Festzustellen ist, dass die Art und Weise der künstlerischen Zusammenarbeit (Entstehungsprozess, Bild-Text-Beziehungen) zwischen dem Dichter und der Graphikerin von Projekt zu Projekt unterschiedlich ist. Dies wird im Vergleich der Künstlerbücher ›Atemkristall‹ (1965) und ›Schwarzmaut‹ (1969) besonders deutlich. In die Zeit von 1966 bis 1969 fallen weitere Pläne für gemeinsame Publikationen, jedoch wurden, bedingt durch die persönliche Situation des Ehepaars, nicht alle Vorhaben realisiert. Auch nach dem Tod des Dichters 1970 werden seine Gedichte in Publikationen mit Graphiken seiner Frau kombiniert; so entwarf Gisèle Celan-Lestrangle jeweils eine Radierung als Frontispiz für die bibliophilen Bände mit Übersetzungen Celanscher Texte, ›Poèmes‹ (1978) und ›Thirty-Two Poems‹ (1985). Doch erscheint die Untersuchung von Bild-Text-Bezügen auch legitim, wenn Graphiken von Gisèle Celan-Lestrangle und Gedichte von Paul Celan bewusst ausgewählt und gemeinsam in Zeitschriften veröffentlicht werden, auch wenn sie ursprünglich nicht hierfür konzipiert waren:

Vom Rezipienten werden sie als Ensemble wahrgenommen und aufeinander bezogen, wie dies etwa in ›Fragment‹ 1 (Frühjahr 1970), in ›L'Ephémère‹ (Juli 1970) oder in der ›Revue de Belles Lettres‹ 2/3 (1972) der Fall ist. Auf die Texte ihres Mannes hin gestaltet hat die Künstlerin jedoch die Radierung für den Leporello ›Bei Wein und Verlorenheit‹ (1975) und die Graphiken für das Miniaturalbum ›Angerufen vom Meer‹ (1973). Beides sind Zeugnisse ihrer fortgesetzten, mittels französischer Übertragungen oder eigenen Übersetzungsversuchen geleisteten, Beschäftigung mit Celans Werk auf bildkünstlerischem Gebiet. Gelegentlich entleiht sie seiner Lyrik Titel für ihre Arbeiten, etwa für ein Pastell aus dem Jahr 1983. Weitere Anknüpfungspunkte stellen im Werk der Künstlerin das Landschaftliche (Meer, Gebirge) in den siebziger Jahren und in den achtziger Jahren bis 1991 die Motive des Steins und der Wolke dar. Grundsätzlich ist festzustellen, dass sich die stilistische Entwicklung Gisèle Celan-Lestranges wesentlich auf den Charakter des Verhältnisses von Bild und Text auswirkt. Für Gisèle Celan-Lestranger war die künstlerische Kooperation mit ihrem Ehemann ein Schlüsselerlebnis, das sie in besonderer Weise sensibilisiert hat für die jeweils spezifischen Qualitäten von Bildkunst und Wortkunst. In einem kurzen Text (s. Anhang), der im Nachlass der Künstlerin erhalten ist, hat sie ihre Überlegungen und Erfahrungen auf dem Gebiet intermedialer Zusammenarbeit prägnant formuliert: »Ein Gedicht in ein Kupfer eindringen zu lassen, zu versuchen, mit den gewählten Materialien eine eigene Sprache zu finden, die ein Gedicht aufnehmen kann, war und ist noch heute eine meiner hauptsächlichen Beschäftigungen – Ich habe niemals geglaubt, dass man ein Gedicht illustrieren könne, aber ich habe Entsprechungen gesucht, die es begleiten konnten. Nicht eine anekdotische Umschrift, sondern ein Klima das ihm nahe kommt, ein Geist, der sich ihm nähert. Ein Gedicht genügt sich selbst, eine Radierung ebenfalls, sie benötigen einander nicht, um zu existieren – dennoch gibt es die Begegnung. Es muß eine Möglichkeit geben, durch Linien, durch Schwarz, Grau und Weiß, den Ort dieser Begegnung darzustellen. Dies ist es, was ich versucht habe in meiner Arbeit mit den Gedichten meines Mannes und mit anderen Gedichten ebenfalls, im Wissen, dass ein Wort [und] ein graviertes Zeichen verschiedene Welten sind.« Zu datieren ist die Skizze wohl auf Anfang der achtziger Jahre; sie nimmt Beschreibungen aus dem Briefwechsel mit Paul Celan auf wie auch Einschätzungen aus dem Gespräch mit Dietmar Grieser.

1. Basis und Anfänge der künstlerischen Zusammenarbeit

Dass sich zwei Künstler, die einander nahestehen, auch im Bereich ihrer Arbeit austauschen und kooperieren, ist naheliegend: Das private Gespräch wird in der Kunst fortgesetzt, diese wird zum zusätzlichen Medium geistiger Begegnung. Das Bedürfnis Gisèle Celan-Lestranges, sich mit der Lyrik ihres Ehemannes auseinanderzusetzen und in ihrem Medium eine Antwort auf sie zu schaffen, ist noch besser zu verstehen, wenn man bedenkt, wie eng die Gedichte Paul Celans mit dessen Existenz verknüpft sind. Dies hatte die Künstlerin wohl erkannt: »Welch schöne Gedichte! – Welch schreckliche Gedichte! Noch schöner und noch schrecklicher, wenn man sieht, wie Sie, sie durchlebend, mit ihnen leben.« (An Paul Celan, 25. März 1954) Ihre Versuche, in einen künstlerischen Dialog mit ihrem Mann zu treten, sind als eine sehr persönliche Form partnerschaftlicher Teilnahme zu begreifen. Lange nach Celans Tod erklärte die Künstlerin einmal, sie habe die Gedichte ihres Mannes begleiten wollen, »um mit ihnen zu sein«.¹⁸³ Zugleich betonte sie die Unabhängigkeit im Miteinander beider Künstler: »Die Gedichte gehören ganz sich selbst, [...] und das Gleiche gilt wohl auch für die Radierungen.« (Ebd.) Die Voraussetzung für eine gelungene künstlerische Zusammenarbeit ist eine intensive Beschäftigung mit der Kunst des anderen und eine Befähigung zu tieferem Verständnis, zudem ein grundsätzlicher Konsens in Fragen der Ästhetik. Ein Kontinuum der künstlerischen Zusammenarbeit des Ehepaars Celan stellte die Betitelung der Graphiken durch den Dichter dar. Mit dem ›Paul-Celan-Hof‹ auf dem Areal des Jüdischen Museums in Berlin, entworfen von dem amerikanischen Architekten Daniel Libeskind, wurde der künstlerischen Symbiose zwischen dem Dichter und der Künstlerin ein Denkmal gesetzt. Diese bestand offenbar auch über die konkreten Gemeinschaftsprojekte hinaus. Ihrem Mann versicherte Gisèle Celan-Lestranger – sicherlich nicht zuletzt in der wohlmeinenden Absicht, ihn in einer für beide schweren Zeit aufzurichten – am 14. Februar 1966: »Jedesmal, wenn ich eine Radierung mache, wird mir bewußt, was für einen enormen Anteil Du an ihnen hast. Nicht eine einzige meiner Radierungen wäre ohne Dich. Du weißt es.« Und Paul Celan antwortet ihr am 23. Februar 1966: »Ihre Radierungen sind sehr schön. Sie wissen es genau, und meine Poesie wird sich immer in ihrem Schein, ihrem Licht wohlfühlen, in ihren Schluchten und geleitet von ihren Unebenheiten.«

¹⁸³ Grieser (1981), 75.

Die wichtigsten gemeinsamen Editionen der Celans datieren aus den sechziger Jahren. Jedoch sind die ersten Versuche Gisèle Celan-Lestranges, zu Gedichten ihres Mannes Radierungen zu gestalten, bereits für eine frühere Zeit belegt: Wenige Monate, nachdem sie ihre Arbeit an der Radierung im Atelier Friedlaender aufgenommen hat, schreibt sie über das Gedicht ›Ich hörte sagen‹, später publiziert in dem ihr gewidmeten Gedichtband ›Von Schwelle zu Schwelle‹ (1957): »eines Tages werde ich es auswendig können. Ich habe mehrmals versucht, für dies Gedicht eine Radierung zu machen, aber es ist mir nicht gelungen.« (An Paul Celan, 25. März 1954) Und zumindest zwei Projekte aus den fünfziger Jahren liegen vor: Zum einen die am Jahresende 1955 entstandene Grußkarte, auf der Celans Gedicht ›Auch wir wollen sein‹ und eine Radierung seiner Frau abgedruckt sind; zum anderen ist im Nachlass der Künstlerin eine mit »Sprachgitter / 1958« bezeichnete Platte erhalten, die sie vermutlich zum gleichnamigen Gedicht ihres Mannes gestaltet hat.

1.1. Kunst-Gespräche. Anteilnahme und Annäherung

Wie Gisèle und Paul Celan über und durch ihre Kunst kommunizierten, ihre gegenseitige Anteilnahme, wird in den mitunter von einer Radierung oder einem Gedicht begleiteten Briefen deutlich, die sie während beruflich, gesundheitlich oder familiär bedingten Trennungsphasen austauschten.¹⁸⁴ Sich mit der Lyrik ihres Mannes auseinanderzusetzen, bedeutete für die Künstlerin zunächst, eine sprachliche Hürde überwinden zu müssen: In den fünfziger Jahren brachte Paul Celan ihr Deutsch bei, auch anhand eigener Gedichte, zu denen er mündliche Erklärungen und andere didaktische Hilfsmittel gab. Weshalb ihr das so wichtig war, erklärte ihm Gisèle Celan-Lestrange im Brief vom 10. August 1952: »Sie wissen gar nicht, wie sehr ich mich über die Idee freue, nach meiner Rückkehr Deutsch zu lernen, aber aus dem einzigen Grund, Ihre Gedichte lesen und sie dadurch noch mehr lieben zu können. Mon Chéri, wollen Sie mir wirklich alle übersetzen? [...] Mon Chéri, unsere Deutschstunden sollen systematisch sein, voll von Deklinationen, Regeln, Vokabeln, und wir müssen das dann durch Verse von Ihnen oder durch andere Verse, die Ihnen gefallen, unterbrechen«.

¹⁸⁴ Der Herausgeber des Briefwechsels, Bertrand Badiou, geht ausführlich auf die Gründe ein, aus denen sich das Ehepaar Briefe geschrieben hat. Hierzu teilt er den Briefwechsel in drei Perioden ein, die er vor dem biographischen Hintergrund charakterisiert (BW 2, 15).

Vollständig allerdings kann das Versprechen, das Celan in seinem Brief vom 13. August 1952 gibt, nicht eingelöst werden: »Aber ja, ich werde alle meine Gedichte für Sie übersetzen: ich horche sie auf meinen Spaziergängen schon ein wenig ab, um zu sehen, wodurch sie auf Französisch zum Klingen kommen werden – sie sind gar nicht so störrisch wie ich geglaubt hatte.« Häufig lagen Gedichten, die mit Briefen versandt wurden, Vokabellisten, Kommentare, Paraphrasen oder (Interlinear-)Übersetzungen ins Französische bei. Die Möglichkeit, dem Partner durch Gedichte und Radierungen eine persönliche Botschaft zu vermitteln, bleibt für beide auch nach ihrer Trennung im Jahr 1967 wichtig. Eine Neujahrskarte an den Dichter kommentiert die Künstlerin so: »Ich schicke Dir meine besten Wünsche für 1969, möge diese kleine Radierung sie Dir besser übermitteln, als ich es tun kann.« (23. Dezember 1968) Paul Celan, der sich seiner getrennt lebenden Ehefrau vorwiegend in Gedichten mitteilt¹⁸⁵, gibt ihr daraufhin zu verstehen, dass er mit dieser Kommunikationsform durchaus umzugehen weiß: »Deine Radierung ist sehr schön, ich schaue sie an, und ich lese darin, ich erkenne Dich darin.« (26. Dezember 1968)

Über ihre Arbeit und die damit verbundenen Hoffnungen oder Schwierigkeiten, offenbart Gisèle Celan-Lestrange in Briefen mehr als ihr Ehemann; auch legt sie ihren Briefen zuweilen Arbeiten bei, um seine Meinung einzuholen: »Ich denke, daß Du meine kleine Radierung bekommen hast, von der ich nicht allzu genau weiß, ob sie gut ist. Du wirst es mir sagen.« (An Paul Celan, 29. Dezember 1968) Die Erfahrungen und Empfindungen beim Arbeiten, die die Künstlerin Paul Celan schilderte, sind sehr persönlich und differenziert formuliert, so etwa im Brief vom 20. Mai 1966: »Ein wenig entmutigt durch meine Radierungen, die keine Antwort geben, es sind eher die Kupfer, die keine Antwort geben, die nicht zustimmen, die mir verschlossen bleiben und im Augenblick nichts von mir wollen. Falls nicht ich es bin, die sie im Augenblick nicht zu finden vermag – Auf jeden Fall ergibt sich kein Dialog Kupfer/Gisèle, und ich habe Mühe, Mühe. Du weißt, wie hart das ist. Um so mehr, als ich Stunden damit zubringe, und ich, mit dem Haus, mit Eric, mit ich weiß nicht was alles, mir bleibt eben wenig Zeit, Mühe habe, diese Stunden zu finden.« In seinem einfühlsamen, aber dennoch sachlichen Antwortbrief vom 23. Mai 1966 riet Paul Celan seiner Frau zu Gelassenheit und stärkt ihr Selbstvertrauen: »Machen Sie sich keine Sorgen we-

¹⁸⁵ Vgl. Badiou (2001), BW 2, 15.

gen Ihrer Zwiegespräche mit dem Kupfer: nichts daran kann in Frage gestellt werden, das ist zu fest verankert, das ist eine echte Verwurzelung, eine Notwendigkeit ebenso im Hinblick auf die Materie wie auf den Geist. Außerdem denke ich, wenn ich da wäre, würde es mir ziemlich schnell gelingen, Ihnen zu beweisen, daß das, was für Sie eine Infragestellung ist, sicherlich zu einem großen Teil auch Verwirklichung auf einem noch unbekanntem Gebiet ist.« Diese ermutigenden Hinweise haben sicherlich auch ihren Anteil daran, dass sich die Einstellung der Künstlerin in ihrem nächsten Brief vom 26. Mai 1966 deutlich ins Positive gewendet hat: »Morgen werde ich ins Atelier gehen mit der neuen, im Entstehen begriffenen Radierung, die ich zu etwas Neuem zu bringen hoffe, sie ist noch etwas geheimnisvoll für mich, ich bin weder ganz sicher noch weiß ich so recht, wohin sie mich zieht, aber ich hoffe. Im Augenblick ist sie es, die entscheidet, und ich folge ihr ein wenig schüchtern.« Hier schließt sie einige allgemeine Überlegungen über das Kunstschaffen an: »Es ist trotzdem seltsam: es gibt Augenblicke, da weiß man ganz genau, was man sagen will, und es gelingt einem, es auszudrücken, und dann gibt es wieder andere, da glaubt man zu wissen, aber es kommt nichts, und dann, selten allerdings, da weiß man es nicht so genau, und es kommt trotzdem. Manchmal braucht man doch eine gute Dosis Demut, um trotz allem weiterzumachen, wenn die Anstrengungen und Ausdauer zu nichts führen, aber was für eine Freude auch, wenn ganz von allein etwas von einem selber fast trotz einem selber durchkommt, ja, man braucht Demut oder in jedem Fall eine innere Einstellung des Offenseins für das Unbekannte in sich, das wahrscheinlich achtgibt –«. Ihren künstlerischen Impetus gibt Gisèle Celan-Lestrange – in einem punktuellen Vergleich der unterschiedlichen Kapazitäten von Wort- und Bildkunst in Bezug auf die Darstellung geistiger Zusammenhänge – im Anschluss zu erkennen: »Dieser Wunsch nach Selbsterkenntnis und einer Vertiefung der Menschenkenntnis, ich glaube, daß eine Arbeit wie die meine mir dabei hilft. Die Dichtung geht mit Sicherheit sehr viel weiter, aber durch die Radierung, ohne sie indes zu erreichen, ist sie mir manchmal vielleicht nicht fremd.«

Die Konfrontation mit der anderen Kunst wirkte sich auf die Denkwelt beider Partner aus. So bediente sich Gisèle Celan-Lestrange, wenn sie über die Radierung sprach, einer an der Wortkunst orientierten Ausdrucksweise: »Jedes Mal, Du weißt es, ich habe es bei Dir gelernt, ist es ein Neuanfang. [...] Aber

das ist einem nicht gegeben, und vielleicht braucht man im Grunde auch diese Art Unruhe angesichts des Unbekannten, diese Nicht-Sicherheit, noch etwas auf ein Kupfer schreiben zu können, um dazu angestoßen zu werden. Aber wie so oft nach einer fruchtbaren Arbeit von mehreren Wochen ist es jetzt so, als mache sich eine große Leere breit, als hätte ich nichts mehr durch das Kupfer mitzuteilen«. (An Paul Celan, 1. März 1966) Diese Sprechweise nimmt Celan auf, wenn er seiner Frau über zwei ihrer Radierungen schreibt: »die Kupfer, von Ihrer Hand neu geschrieben, tauschen ihre Botschaften aus, ›lestrangement‹.« (An Gisèle Celan-Lestrange, 27. Dezember 1966) An anderer Stelle hebt die Künstlerin Parallelen zwischen ihrer Arbeitsweise und der ihres Mannes hervor: »Ich versuche einige Linien, einige Formen aufzuschreiben, so wie Du es mit Wörtern machst, in der Hoffnung auf eine Radierung.« (An Paul Celan, 5. April 1966) Paul Celan wiederum charakterisiert seine Dichtung, indem er, im Gespräch mit Hugo Huppert am 26. Dezember 1966, sein Schreiben mit der Radiertätigkeit seiner Frau vergleicht: »Das Zeichnerische liegt mir näher, nur schattiere ich mehr als Gisèle, ich verschatte absichtlich manche Kontur, um der Wahrheit der Nuance willen, getreu meinem Seelenrealismus.«¹⁸⁶ Auch die 1958 anlässlich einer Umfrage der Pariser Librairie Flinker geäußerte Forderung nach einer »grauere[n] Sprache«, der es »bei aller unabdingbaren Vieltelligkeit des Ausdrucks, um Präzision«¹⁸⁷ geht, dokumentiert den Umgang des Dichters mit der graphischen Kunst und seine Aneignung ihrer Kategorien.

1.2. Abstraktion-Evokation. Künstlerischer Gleichklang

Zwischen der Graphik Gisèle Celan-Lestranges und der Dichtung Paul Celans besteht eine Affinität, die in den gemeinsamen Editionen der sechziger Jahre besonders deutlich wird: Während die Künstlerin in Briefen an ihren Mann von einer »Verwandtschaft« (›Atemkristall‹) oder einer »Nähe« (›Schwarzmaut‹) zwischen Radierungen und Gedichten sprach, bezeichnete der Dichter deren Verhältnis gegenüber Gerhart Baumann als »Entsprechung« (›Atemkristall‹). Einen Hinweis bezüglich dieser Korrespondenz gab Celan, das Atelier seiner Frau präsentierend, im Gespräch mit Hugo Huppert: »Ich bin vom genauen Intellekt dieser Graveurkunst – ich meine die französische Schule – sehr beein-

¹⁸⁶ Huppert (1966), 320f.

¹⁸⁷ GW III, 167.

druckt, um nicht zu sagen: beeinflusst«. Schließlich sei auch sie, so führt Celan weiter aus, »nur scheinbar abstrakt, ungegenständlich [...]. Dem Austesten und Erraten ist immerzu ein guter Spielraum freigestellt, der die rationale Kontrolle gut verträgt.« (26. Dezember 1966) Ein Gleichklang zwischen seiner Dichtung und den Bildwerken seiner Frau besteht für ihn also in ihrer beider, im Spannungsfeld zwischen Abstraktion und Evokation angesiedelten, Kunstauffassung. Nicht nur hier bekennt Paul Celan, entscheidende Impulse von den Graphiken seiner Frau, die in ihrer Dichte und Tiefe ihrerseits einen lyrischen Charakter besitzen (vgl. II 5.3), erhalten zu haben. Wie Otto Pöggeler berichtet, hat Celan »des öfteren betont, welche Hilfe ihm die scharf gestochenen Graphiken seiner Gattin für seinen Weg als Dichter waren; die Hilfe führte in ›Atemkristall‹ dazu, daß Celans Lyrik auf den spezifischen Weg des Spätwerks kam.«¹⁸⁸

Vielfach wurde bereits die »künstlerische Verwandtschaft« (Peter Leo 1967), die »Wahlverwandtschaft« (Gerhart Baumann 1976) oder die »gemeinsame Wurzel« (Otto Pöggeler 1986) und die »offenkundige Verwandtschaft« (Theo Buck 1991) von Graphik und Dichtung betont. In der Auffassung, dass die Graphiken Gisèle Celan-Lestranges in den Künstlerbüchern – trotz Anklängen in Motivik und Gestik – nicht im herkömmlichen Sinn als Illustrationen zu den Gedichten Paul Celans angesehen werden können, sind sich bis heute alle Interpreten einig. Durch den Gleichklang im Gestalterischen (vgl. III 1.2) findet allerdings doch eine gegenseitige ›Erhellung‹ statt. Die Forschungssituation wird von Sabine Könnecker in ihrer Dissertation wie folgt zusammengefasst: »Text und Bild [werden] sowohl von den Rezipienten als auch von den Schöpfern als zusammengehörig empfunden [...], doch wie sich diese Übereinstimmung genauer beschreiben läßt, blieb bislang offen.«¹⁸⁹ Als Erste untersuchte sie, der Spur Celans folgend, die »Analogie«¹⁹⁰ zwischen Graphiken und Gedichten in den Editionen ›Atemkristall‹ (1965) und ›Schwarzmaut‹ (1969) genauer. Vereinzelt finden sich Ansätze zu einer näheren Betrachtung des Phänomens in einigen Texten zu Ausstellungen in den sechziger Jahren. So stellt Wieland Schmied in seinem Vorwort des Katalogs zur Ausstellung der Hannoveraner Kestner-Gesellschaft im Jahr 1964 fest: »Es liegt hier [...] der seltene Fall der Entsprechung in einer Tiefe vor, die bewußtem Wollen entzogen ist, der Glücks-

¹⁸⁸ Pöggeler (1986), 179.

¹⁸⁹ Könnecker (1995), 129.

¹⁹⁰ Könnecker (1995), 128.

fall einer Begegnung, die zueinander Gehörendes – das doch ein jedes in sich ganz ist und aus sich Bestand hat, keiner Ergänzung bedürftig – zusammenführt und in geistiger Nähe beläßt.« In ihrer Besprechung einer Ausstellung, die 1964 in der Frankfurter Galerie Dorothea Loehr gezeigt wurde, erklärt Eva Maria Demisch: »Die Relation von Wort und Bild stammt aus der Ähnlichkeit des Lebensklimas.«¹⁹¹ Nach Ansicht einer weiteren Rezensentin derselben Ausstellung, Christa von Helmholt, »ist es die gleiche geistige Verhaltensweise gegenüber allem Lebendigen, welche die künstlerische Ausdruckform des Paares aufeinander abstimmt.«¹⁹² Weder die Arbeiten der Graphikerin noch die des Dichters sind, obwohl sie durchaus auf Realien verweisen, auf eine bloße Wirklichkeitsabbildung angelegt: »Gedichte sowie Graphiken versuchen nicht, die sie umgebende Außenwelt mimetisch abzubilden, sondern sie schaffen ihre eigene und autonome Wirklichkeit aus sich heraus.«¹⁹³ Könnecker erkennt weiterhin, dass die Graphiken und Gedichte sich nicht wechselseitig »vergegenständlichen«, sondern »daß Gedichte und Graphiken analoge Vorstellungsbilder zum Ausdruck bringen, ohne daß die Radierungen die Gedichte abbildhaft umsetzen oder der Text die Graphiken begrifflich zu fassen versucht.«¹⁹⁴ Hierin sieht sie den Grund für die von den Interpreten der Editionen – und diese Feststellung gilt, wie neuere Abhandlungen zeigen (vgl. I: Zur Rezeption), bis in die Gegenwart¹⁹⁵ – stets betonten Autonomie, die die Gedichte und Radierungen auch in Kombination wahren: »So bleiben Text und Bild voneinander unabhängig und auf viele Vorstellungsbereiche beziehbar, und doch lösen sie ähnliche Wahrnehmungen und Empfindungen aus.« (Ebd.) Im »beiden gemeinsamen Kriterium der Abstraktion, auf das Celan selbst aufmerksam machte«, sieht Könnecker letztlich die »Voraussetzung für die festgestellten Übereinstimmungen zwischen Gedichten und Graphiken«.¹⁹⁶ Und das Komplement dieser Abstraktheit ist die Assoziierbarkeit: »Gedicht und Graphik wollen keine Eindeutigkeit repräsentieren, sondern sie bleiben mehrdeutig und somit unabgeschlossen. Sie zeichnen sich durch Offenheit und Unbestimmtheit in ihrer Spannung zwi-

¹⁹¹ Frankfurter Allgemeine Zeitung, 21. Juli 1964.

¹⁹² Frankfurter Neue Presse, 24. Juli 1964.

¹⁹³ Könnecker (1995), 136.

¹⁹⁴ Könnecker (1995), 147.

¹⁹⁵ Auch Schmitz-Emans betont, dass »insgesamt in beiden Büchern Texte und Bilder einander als zwei Seiten gegenüberstehen, sie [...] nicht ›ineinander auf[gehen]‹, [nicht] ›verschmelzen‹« (2017, 238f).

¹⁹⁶ Könnecker (1995), 136.

schen Hermetik und Referentialität aus.«¹⁹⁷ Entsprechendes hatte bereits Paul Celan im Gespräch mit Huppert 1966 selbst ausgeführt: »Mein Abstraktes ist erarbeitete Freiheit des Ausdrucks.« Er betonte, stets »sinnfällig« zu bleiben und erklärte seine »angebliche Abstraktheit und wirkliche Mehrdeutigkeit für Momente des Realismus«.¹⁹⁸ Dies gilt in ähnlicher Weise für die Graphik seiner Frau. Von »correspondances structurelles« zwischen den Graphiken und Gedichten geht zwar auch Andrea Lauterwein aus, jedoch lassen sich diese ihrer Ansicht nach nicht mit der abstrakten Gestaltungsweise begründen: »On pourrait donc légitimement croire que c'est parce qu'elles relèvent de l'art abstrait et qu'elle s'opposent à la domination des images que les compositions gravées de Gisèle Celan-Lestrange provoquent ce phénomène d'homologie. Il n'en est rien.«¹⁹⁹ In Bezug auf die Abstraktheit erkennt sie intentionale Unterschiede zwischen Wortkunst und Bildkunst: »L'iconoclasme personnel de Celan n'a cependant rien à voir avec une prise de position pour l'abstraction comme langage universel.« (128) Die Abstraktion, die Celan für seine Texte beansprucht, sei »avant tout une opération mentale qui consiste à séparer les signes de leur signification.« (129) Entsprechend dazu – denn naturgemäß ist Abstraktion in den beiden künstlerischen Disziplinen unterschiedlich definiert – geben aber auch die Zeichen auf den Graphiken ihre Abbildungsfunktion in Bezug auf Realien auf. Letztlich haben die konkreten Merkmale der »Homologie« zwischen Gedichten und Graphiken, die Lauterwein aufführt, doch mit der formalen Abstraktheit zu tun: »Il semblerait que l'intuition de Gisèle Celan-Lestrange ait mené à des sortes d'empreintes graphiques de cette particularité structurelle dans la poésie de Paul Celan. Quelques exemples: avec les minuscules corpuscules qu'elle trace en creux sur ses plaques de métal, Gisèle Celan rend hommage au potentiel de transformation qui se loge dans les particules les plus microscopiques de la langue, comme les phonèmes, les suffixes, les préfixes.« (130) Ähnlich dem Spiel mit Opazität und Transparenz, das sich in den Gouachen und Radierungen Gisèle Celan-Lestranges in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre entspinnt (vgl. II 6.5), erscheint die Tatsache, dass in Arbeiten des Künstlerpaars der Unbestimmtheit auf der inhaltlichen Ebene eine Bestimmtheit auf der formalen Ebene gegenübersteht: »Gemeinsam ist den Gedichten und Gra-

¹⁹⁷ Könnecker (1995), 147.

¹⁹⁸ Huppert (1966/1988), 320f.

¹⁹⁹ Lauterwein (2006), 128.

phiken auch die Vorliebe für eine präzise, genau umrissene Darstellungsweise, die aber trotzdem keine eindeutige Interpretation zulässt. Celan wählte und verwendete seine Worte mit großer Prägnanz und Sensibilität, und auch die Graphiken sind von scharfer Genauigkeit und exakter Konturierung, doch in beiden Fällen beinhalten die Werke eine Vielzahl von Deutungsvarianten.«²⁰⁰ Im Allgemeinen wird die Korrespondenz von Graphik und Lyrik bezüglich der Editionen der sechziger Jahre festgestellt sowie für Werke aus der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre: Um 1957 hatte Gisèle Celan-Lestrange ihren lyrisch-abstrakten Stil gefunden, Paul Celan hatte in seinen Gedichten für den Band ›Sprachgitter‹ (1959) eine abstrahierende, semantisch komplexe Ausdrucksform erarbeitet, die er Anfang der sechziger Jahre in den Gedichten der Sammlung ›Atemwende‹ (1967) zu äußerster Knappheit und Konzentration führte. Eine Parallele hat nach Ansicht von Hanne Lenz jedoch bereits zu einem früheren Zeitpunkt bestanden – als der Dichtung noch stark der Ursprung im Symbolismus und der Graphik der Einfluss des Postkubismus anzumerken war. Im Brief an Paul Celan vom 16. Juni 1954 teilt ihm die befreundete Kunsthistorikerin ihre Überlegungen zu einer ihr übersandten Farbradierung von Gisèle Celan-Lestrange mit. Das Blatt ›Sans titre‹ (1954) scheint Hanne Lenz den Gedichten Celans »zu entsprechen [...], weil es diesselbe Nebeneinander von streng konstruktiven, rationalen Elementen und dem unwägbar Traumhaften enthält.«²⁰¹ Wenn auch in anderer Ausformung, war das Prinzip der Similarität hier bereits angelegt. Das gemeinsame Ziel des Dichters und der Graphikerin scheint es gewesen zu sein, mit sprachlichen beziehungsweise bildnerischen Mitteln eine »zweite Wirklichkeit«, so die Formulierung Paul Celans in seinem Brief vom 31. Januar 1955 an Gisèle Celan-Lestrange, zu entwerfen. Diese vermag es, sich über die Realität zu erheben und zugleich in deren Tiefen vorzudringen, indem die Wirklichkeit und ihre Phänomene abstrahiert und reflektiert werden. Eine ähnliche Vorstellung konnten die Künstler in Jean Bazaines kunsttheoretischer Abhandlung ›Notes sur la peinture d'aujourd'hui‹ (1953) vorfinden, die 1959 in der deutschen Übersetzung von Paul Celan publiziert wurde.

G003

²⁰⁰ Könnecker (1995), 149. Vgl. Emmerich (1999), 135f.: »Die [...] Gedichte [...] korrespondieren in ihrem Gestus frappierend mit den Graphiken [...]. Die Worte sind wie mit einer Radiernadel in eine Kupferplatte geritzt, und das Ganze eines Textes lässt einen tatsächlich an den Abdruck einer Metallplatte denken, aus der die eingravierten Linien, mit Säure übergossen, scharf hervortreten – Zeichen und Gebilde jenseits des Organischen.«

²⁰¹ BW Celan/Lenz, 18.

1.3. Architektur-Hommage an den Dialog der Celans

Der postmoderne Neubau des Jüdischen Museums Berlin nach dem Plan des amerikanischen Architekten Daniel Libeskind wurde 1999 fertiggestellt. An der Nordseite, dem barocken Altbau des ehemaligen Berlin-Museums zugewandt, bilden die hohen Außenwände des vom Grundriss her mit einem zuckenden Blitz zu vergleichenden, metallverkleideten Gebäudes einen Hof aus. Er ist Paul Celan gewidmet – als einem der bedeutendsten deutschsprachigen Dichter des 20. Jahrhunderts, insbesondere jedoch als einem Juden rumänisch-deutscher Abstammung, dessen Leben und Werk durch den Terror des Dritten Reiches in besonderer Weise beeinflusst wurde. Zudem wird mit dem Paul-Celan-Hof, der, nach Ansicht Udo Weilachers, zu den »besonders einprägsam[en]« Plätzen auf dem Areal des Jüdischen Museums gehört, »wo sich Inhalt, Form und Raum zu bedeutsamen Orten verdichten«²⁰², der Bedeutung entsprochen, die das Denken und Dichten Celans für das Gesamtkonzept des Neubaus offenbar hatte.²⁰³ Im Übrigen zählt Libeskind den Lyriker zu jenen Berliner Persönlichkeiten, deren Aufenthaltsorte er einander kartographisch zugeordnet und die entstandenen Strukturen in sein architektonisches Konzept integriert hat: »Ich erkannte, daß bestimmte Menschen, insbesondere einige Wissenschaftler, Komponisten, Künstler und Poeten Bindeglieder zwischen jüdischer Tradition und deutscher Kultur waren. So entdeckte ich diese Verbindungen und entwarf eine irrationale Matrix in Form eines Systems von rechtwinkligen Dreiecken, die einige Ähnlichkeit mit dem Emblem eines komprimierten und verzerrten Sterns erkennen lassen würden – eine Ähnlichkeit mit dem gelben Stern, der an dieser Stelle, die jetzt eine Grünfläche ist, so häufig getragen worden ist.«²⁰⁴ Für Paul Celan, der niemals in Berlin ansässig gewesen war und sich jedoch wiederholt dort aufgehalten hatte, könnte er beispielsweise den Anhalter Bahnhof angenommen haben. Diesen hatte der Dichter 1938 auf dem Weg zu seinem Studienort Paris am Morgen nach der Reichspogromnacht im Zug Richtung Frankreich passiert. Der Paul Celan-Hof wurde von den Landschaftsarchitekten Cornelia Müller, Elmar Knippschild und Jan Wehberg gemeinsam mit dem Bildhauer Raphael Beil gestaltet. Er besitzt in etwa den Grundriss eines unregelmäßig geformten Trapezes, das zum Altbau hin geöffnet ist. Dort befinden sich drei Basaltblöcke,

WK 33

²⁰² Neue Züricher Zeitung, 1. Mai 2001.

²⁰³ Immendorf (2000), 78-85. Pehnt (2000), 32-40. Forster (1994), 17-23. Thielebein (2000), 98-103.

²⁰⁴ Libeskind (1992), 100-102.

die als Sitzgelegenheiten für die Besucher gedacht sind. Auf dem Boden sind bruchstückartig geformte, aus mehreren Teilen zusammengesetzte Elemente aus hellgrauem Marmor und dunkelgrauem Schiefer zu einem Muster gefügt und die Zwischenräume mit Pflastersteinen aus Granit belegt. Das Bodenrelief wird auf dem Gelände des Jüdischen Museums, die Gebäudeteile formal und inhaltlich vernetzend, an drei Stellen fortgesetzt: Die größte zusammenhängende Ausbreitung findet sich über einem schmalen Durchgang, der auf die andere Seite des Gebäudes führt, auf dem Platz zwischen Hauptbau und Holocaustturm sowie in Richtung des Exilgartens. Hierin sah Kolja Kohlhoff eine Allusion auf das Schicksal Celans.²⁰⁵ An dieser Stelle wurde, im Einklang mit Libeskind's Auffassung des Museums als »Zeichen der Hoffnung«²⁰⁶, ein Blauglockenbaum gepflanzt, in dessen botanischer Bezeichnung »Paulownia« der Dichter seinen Vornamen und seine östliche Herkunft repräsentiert sah und das Gedicht ›La Contrescarpe‹ aufruft, in dem die Berlin-Durchreise im Jahr 1938 angesprochen wird.²⁰⁷ Wiederaufgenommen wird die Struktur der Bodengestaltung auch in einer der Lindenstraße zugewandten Nische sowie in der an den Paul-Celan-Hof angrenzenden Einbuchtung gegenüber dem Alten Garten. Mit dieser Versprengung der Fragment-Formen sollte, wie einer Museumstafel zu entnehmen ist, der Eindruck erweckt werden, »als erhebe sich das Gebäude aus einem Trümmerfeld«. Das Bodenrelief kann so auch als Manifestation der brutalen Vernichtung sowie der weltweiten Versprengung jüdischen Lebens durch die Shoa während des Dritten Reiches gedeutet und außerdem auf die daraus resultierende potenzierte Zerrissenheit der deutsch-jüdischen Beziehungen bezogen werden. Die vom Bodenrelief des Paul Celan-Hofs ausgehenden Assoziationen umkreisen die im Jüdischen Museum geleistete Dokumentation jüdischer Geschichte und Kultur: Manche der Formen lassen sich hier als Silhouetten liegender Menschenleichen interpretieren, der Schwarz-Weiß-Kontrast kann als symbolischer Verweis auf die Täter-Opfer-Problematik verstanden werden; die schwarzen Elemente erinnern mitunter, einzeln oder als Gruppe, an hebräische

²⁰⁵ Kohlhoff (2000), 91: »Das Mosaik umgibt das Gebäude und zieht sich bis zum Exil-Garten sowie zum Holocaust-Turm, so daß dieses Bild das gesamte architektonische symbolische Ensemble des Museums zusammenzieht, sich aber gleichzeitig in dem Ensemble Celans Biographie als Überlebender und als ins Exil Getriebener spiegelt.«

²⁰⁶ Libeskind (2000), 18. Auch: »Emblem der Hoffnung« (Libeskind 2000, 31).

²⁰⁷ Vgl. Winkler (1997), 336f. Als »Contrescarpe« wird im Übrigen auch der Außenwall an einer häufig sternförmig gezackten Befestigungsanlage bezeichnet, an die der Museumsbau partiell selbst und, wie von Libeskind erklärt, seine »Matrix« erinnern soll. Dieses Konzept und die Formgestalt des Baus spielen möglicherweise auf das Gedicht ›Radix, Matrix‹ an.

Schriftzeichen. Der Paul-Celan-Hof reflektiert, so Bernhard Schneider, »den Inhalt des Museums und den Geist seiner Architektur in kongenialer Weise«. ²⁰⁸ Zahlreiche formale Korrespondenzen sind zu entdecken: So lassen sich die Elemente und das Gefüge formal und strukturell mit dem Grundriss des Gebäudes, mit den im Inneren über Treppen oder in Gängen eingezwängten Betonbalken und mit den Fensterschlitzten in Beziehung setzen. In der Unterbrechung und Fortsetzung des Bodenreliefs realisiert sich ein Aspekt der Architektur, dem Daniel Libeskind das Konzept »Between the Lines« zugrundegelegt hat: »Die eine Linie ist gerade, aber in viele Fragmente zersplittert, die andere Linie windet sich, setzt sich jedoch unendlich fort.« ²⁰⁹ Dies ist in der Zickzackform des Neubaus und den ihn mehrfach linear durchbrechenden Voids verwirklicht – die Raumstruktur ist insofern auf die »wechselhafte, aber kontinuierliche deutsche Geschichte« und die von Einschnitten gekennzeichnete, »darin verwobene jüdische Geschichte« ²¹⁰ übertragbar.

G040

Die Bedeutung des Paul-Celan-Hofs erschließt sich erst vollständig, wenn man berücksichtigt, dass der Boden nach der Graphik »Les filets encore – Die Netze wieder« (1963) von Gisèle Celan-Lestrange gestaltet worden ist. ²¹¹ Die im Reliefdruck hergestellte Radierung wird ins Dreidimensionale übertragen, besitzt als Bodenrelief jedoch den flächigen Charakter eines Mosaiks oder einer Einlegearbeit, die der Materialität der Graphik entspricht: Die hellgrauen, nicht konturierten Marmor-Elemente sind flach und relativ glatt geschliffen, während die dunkelgrauen Schiefer-Elemente rauer strukturiert und leicht erhaben sind. In der von Celan gefundenen Bezeichnung der Radierung manifestiert sich der Verweis des Bodenreliefs auf das von Libeskind (in seiner dem Neubau zugrundeliegenden Matrix) rekonstruierte »Netz von Verbindungen« ²¹² zwischen deutschen und jüdischen Kulturträgern. Dieses »unsichtbare[], komplexe[] und zugleich zerrüttete[] Beziehungsgeflecht zwischen deutscher und jüdischer Ge-

²⁰⁸ Schneider (1999), 40.

²⁰⁹ Libeskind (2002), 101.

²¹⁰ Schneider (1999), 57.

²¹¹ Muhr/Knippschild/Wehberg (2000), 36. Die Autoren scheinen irrtümlicherweise davon auszugehen, dass die Graphik auf ein Gedicht Celans Bezug nimmt: »Das Muster einer Graphik Gisèle Celan-Lestranges, der Gemahlin von Paul Celan, ist die Vorlage zu den dargestellten Pflasterungen des Hofes; zwei beschriftete Steine stellen den Bezug zu Celans Dichtung her.« Die Identifizierung der Graphik findet sich bereits bei Kohlhoff und Immendorf; letztere nimmt jedoch fälschlicherweise an, »Les filets encore – Die Netze wieder« stamme aus der gemeinsamen bibliophilen Edition »Atemkristall« (Immendorf, 2000, 79f.).

²¹² Forster (2000), 19.

schichte«²¹³ wird im Jüdischen Museum dokumentiert und durch die Architektur versinnbildlicht. Dem Titel entspricht auch das Wieder-Auftreten des netzartigen Bodenreliefs an anderen Stellen des Geländes. Und natürlich stellt die Benennung der Graphik nicht zuletzt einen Bezug auf Person und Werk Celans her. Die Symbolik des Netzes wird potenziert durch die Atmosphäre im Paul-Celan-Hof, die vom Empfinden einer räumlichen Enge und einer Konfrontation mit formaler Zertrümmerung evoziert wird: So wird das schicksalhafte und mitunter (selbst-)zerstörerische Gefangensein des Menschen in seiner von Individualität, Herkunft, Zeit und Ort bedingten Existenz dem Besucher anschaulich, erlebbar. Signifikant ist die Radierung ›Les filets encore – Die Netze wieder‹ von Gisele Celan-Lestrangé jedoch nicht nur in Bezug auf Form und Inhalt, sondern auch der Vorgang ihrer Ver-Steinerung zum Bodenrelief: Sie nimmt so in traditioneller Weise die Funktion des Gedenkens an. Im Judentum werden den Verstorbenen Steine aufs Grab gelegt, sie dienen dem Andenken an die Toten, das auch Anliegen des Jüdischen Museums ist im Hinblick auf die durch die Jahrhunderte erfolgten Pogrome. In der Lyrik Celans, der sich intensiv mit Geologie und angrenzenden Wissenschaften beschäftigt hat, findet sich diese Bedeutung des Steins wieder. Das Motiv des Steins durchzieht sinngeladen sein gesamtes poetisches Werk. Der Stein wird auch als Bild für das dichterische Wort verwendet, entsprechend sind im Paul-Celan-Hof auf zwei Steinen Gedichtzitate angebracht.²¹⁴ Das Grau der Zinkverkleidung der Innenhofwände korrespondiert mit den Nuancen des Bodenreliefs und verweist auf Celans – von der Kunst seiner Frau inspirierten – Poetik einer »grauere[n] Sprache« oder wie in einem Entwurf zur Büchnerpreisrede zu lesen ist: »Dichtung. Sublunarisches, himmel- und herzgraues, herz- und himmelgraues atemdurchwachsene Sprache der Zeit.«²¹⁵ Das aus der Radierung ›Les filets encore – Die Netze wieder‹ entwickelte Bodenrelief repräsentiert den Charakter der Celanschen Dichtung auf der Basis des ästhetischen Konsenses zwischen Graphik und Lyrik, bestehend in der Simultaneität von Abstraktion und Assoziation, von Prägnanz und Polysemie.

²¹³ Weilacher (2001).

²¹⁴ Möglicherweise meint Kohlhoff dies, wenn er von einem »Changieren zwischen Wort und Bild, das jede faßbare Bedeutung unterläuft und stattdessen ein Bedeutungsnetz eröffnet« spricht (2000, 86). Die Beziehbarkeit der Graphik auf bestimmte Gedichte ist nicht erwiesen: »Auf diese Weise wird Celan durch ein Bild anwesend gemacht, das bereits eine Interpretation seiner Gedichte darstellt und dem er, die Grafik seinerseits interpretierend, den Titel [...] gab.«

²¹⁵ TCM/M, 110.

Obwohl der Paul-Celan-Hof vordergründig dem Andenken des Lyrikers dienen soll, wird zugleich der künstlerischen Zusammenarbeit mit seiner Frau – hier präsent in Form des Zitats einer durch ihn benannten Graphik – ein Denkmal gesetzt. Er stellt somit eine architektonische Hommage dar auf das intermediale Kunst-Gespräch des Dichters und der Graphikerin, auf die Kultur-Vernetzung in Form der Arbeits- und Lebensgemeinschaft des Juden und der Nichtjüdin: »IN DEN FLÜSSEN / nördlich der Zukunft / werf ich das Netz aus, das du zögernd beschwerst mit von Steinen / geschriebenen Schatten.« (Paul Celan, ›Atemwende‹ 1967) Als solche passt sich der Paul Celan-Hof in die inhaltlich und architektonisch dialogisch angelegte Konzeption des Jüdischen Museums ein.

1.4. Erste Kooperation. ›Auch wir wollen sein‹ (1955)

G011

Zum Jahreswechsel 1955/56 verschickte das Ehepaar eine wohl im Dezember gemeinsam entworfene und in 25 Exemplaren vermutlich selbst produzierte Grußkarte. Im Inneren einer Doppelkarte sind einander gegenübergestellt: das Gedicht ›Auch wir wollen sein‹ von Paul Celan, handschriftlich mit schwarzer Tinte und Signatur, auf der linken Seite und auf der rechten Seite eine kleinformatige Radierung von Gisèle Celan-Lestrange, der Abdruck ist jeweils signiert und arabisch numeriert. Auf der Rückseite wurden die Karten häufig mit einer Widmung und der Datierung versehen, wie etwa das mit »24. Dezember 1955« bezeichnete Exemplar, das Hanne und Hermann Lenz erhielten. Das Gedicht Celans entstand wohl »zwischen Mitte November und Weihnachten 1955«²¹⁶ und gehört damit in den Umkreis des Gedichtbandes ›Sprachgitter‹:

Auch wir wollen sein,
wo die Zeit das Schwellenwort spricht,
das Tausendjahr jung aus dem Schnee steigt,
das wandernde Aug
ausruht im eignen Erstaunen
und Hütte und Stern
nachbarlich stehn in der Bläue,
als wäre der Weg schon durchmessen.

In der ersten Zeile wird der Wunsch, der eventuell auch als gemeinschaftliche Aufforderung zu verstehen ist, geäußert, an einem Augenblick teilzuhaben, der

²¹⁶ Wiedemann (2003), 920.

mit einer räumlichen Vorstellung verbunden zu sein scheint. In den folgenden sieben Zeilen wird die am Jahreswechsel stattfindende, beständig wiederkehrende Verjüngung des alten zum neuen Jahr als ein Innehalten und ein kosmisches Einheitserlebnis geschildert. Hier scheint die Distanz zwischen Erde und Himmel, Menschlichem und Göttlichem, zumindest für einen Moment überwunden zu sein: »und Hütte und Stern / nachbarlich stehn in der Bläue, / als wäre der Weg schon durchmessen«. Hierin könnte auch eine Allusion auf die Weihnachtsgeschichte vermutet werden, derer die Celans im Geburtsjahr ihres Sohnes vielleicht in besonderer Weise gedacht haben. Die existenzielle Dimension, die dieses Gedicht aufspannt, schwingt, als Nebenbedeutung zur räumlichen Auffassung, bereits in dem »sein« mit. Das »Aug« meint, pars pro toto, den Menschen, dessen Leben mit einer Wanderung verglichen werden kann. Das von der Zeit gesprochene »Schwellenwort« bewirkt nicht nur einen Übergang, sondern lässt auch ein Dazwischen spürbar werden, einen Zustand, den Celan als den ihm eigenen erkennt: In einem Brief vom 23. November 1955, dem Tag seines fünfunddreißigsten Geburtstags, bezeichnet der Dichter sich gegenüber Hanne und Hermann Lenz als ein »Schwellenwesen«, zumal er »halb von gestern, halb von heute« sei.²¹⁷ Insofern lässt sich auch der Titel des Gedichtbands ›Von Schwelle zu Schwelle‹, publiziert im Sommer 1955 als Charakterisierung seines Lebens und Schreibens, auf Zusammenhänge mit Theorien von Paul Valéry und Walter Benjamin zur Schwellen-Thematik sei hier nur hingewiesen, auffassen. Celan erläuterte das Motiv einmal wie folgt: »Damit ist, so glaube und hoffe ich zumindest, ausser einem gewiß nicht unwesentlichen Zug des Dichterischen, seinem *liminaren* Charakter nämlich, auch das Nie-zur-Ruhe-Kommen des Poetischen angedeutet und mithin wohl auch der – schlechthin unerfüllbare – Unendlichkeitsanspruch jeglicher Aussage in diesem Bereich.«²¹⁸ Wie das »Schwellenwort« im Gedicht ›Auch wir wollen sein‹ sind die Gedichte in ›Von Schwelle zu Schwelle‹ in einem Zwischenbereich angesiedelt, der, im Moment der Transition, auch Metamorphosen und Apperzeptionen ermöglicht. Die Sprachverwandlung durch Paul Celan thematisiert Hermann Lenz in einem Brief vom 4. Januar 1956, in dem er dessen Lyrik mit der Wirkung eines Musik-

²¹⁷ BW Celan/Lenz, 41. Da Hanne Lenz ihn mit ihrer Bemerkung, der frühbarocke Architekt Jakob Herkommer habe »zwischen den Zeiten« gestanden und gearbeitet (39) zu diesem Gedankengang angeregt hatte, schenkte Celan dem befreundeten Ehepaar das erste Exemplar, das sonst ihm vorbehalten war. (Wiedemann, 2003, 920.)

²¹⁸ Brief an Jürgen Rausch, 22. Februar 1954. Vgl. Wiedemann (2003), 621.

stücks des französischen Barockkomponisten François Couperin vergleicht: »Die ›Apotheose Corellis‹ hat mich vergleichsweise angemetet, weil die gesprochenen Worte, die die einzelnen Stadien der Apotheose ankündigen, die Musik in einen anderen Bereich emporheben, wie die Rhythmen Deiner Verse die Sprache läutern und in einen ähnlichen anderen Bereich hinüberführen.«²¹⁹ Den Vorgang einer solchen Transzendierung glaubt Lenz auch in Bezug auf die Poème-Gravure-Grußkarte zu spüren, wobei sie sich hier im Wechselspiel zwischen Bild und Text vollzieht: »Die Neujahrskarte mit Gisèles Radierung erweckt in mir dieselbe Empfindung, nur kommt hier noch die Wassertiefe des sichtbaren Bildes hinzu, die alles in sich aufnimmt.« Die Beziehung zwischen Radierung und Gedichttext versucht er als intuitiv wahrnehmbaren Konsens auf der Ebene der Ästhetik zu fassen: »Dazu die Bilder, die Deine Verse hervorzaubern, all dies schafft eine Atmosphäre des andeutenden Einverständnisses, die mein beschreibendes Geschwätz nur zerreden kann.«

Die kleine, querformatige Ätzzradierung von Gisèle Celan-Lestrange erinnert stilistisch an Arbeiten des französischen Malers und Graphikers Jean Deyrolle. Die abstrakte Komposition besteht aus unregelmäßig geformten, teils geometrisierenden Flächen, die durch Schraffuren gebildet werden. Durch Variation der Dichte und der Anlage dieser Strukturen werden unterschiedliche Tonwerte erzeugt. Zwischen den dunklen Flächen, die nicht durch Konturen begrenzt werden, breitet sich, weiß ausgespart, ein Gangsystem aus, das sich verzweigt und stellenweise zu Flächen erweitert. In seiner Gesamtanlage erweckt das Blatt Assoziationen an eine Kulturlandschaft aus der Luftperspektive, insbesondere an einen Stadtplan, in dem verwinkelte Straßensysteme und Häuserblocks vereinfacht dargestellt werden. Tatsächlich kann eine gewisse strukturelle Ähnlichkeit bezüglich der dunklen und hellen Konturen sowie bestimmter Flächen auf der Graphik mit dem Stadtplan von Paris, 16. Arrondissement, vermutet werden, wenn man auf diesem bestimmte Straßenzüge, Häuserviertel, Plätze und Parks in der von der Radierung vorgegebenen Art und Weise zusammenfasst beziehungsweise begrenzt. Der Plan-Ausschnitt, der von der Graphik möglicherweise in einer kreativen Weise metamorphisierend verarbeitet wurde, reicht vom Boulevard Lannes über die Rue de Longchamp (vorbei an der Rue de Lota, wo das Ehepaar damals wohnte), über die Avenue Victor Hugo, die Place de l'Etoile

²¹⁹ BW Celan/Lenz, 44.

(Charles de Gaulle), die Place de l'Alma, den Trocadéro zum Jardin du Ranelagh. Es scheint, als wolle die Radierung einen Ort entwerfen, so wie dies auch im Gedicht mittels eines lokalen Relativadverbs geschieht: »Auch wir wollen sein, / wo die Zeit das Schwellenwort spricht.« Die hier zum Ausdruck kommende Übergangssituation, die sich als zeitliches Dazwischen gestaltet, ist in der Graphik als räumliches Phänomen, in den weißen Zwischenräumen wiederzufinden. Diese scheinen auch mit dem Wintermotiv (»wo das Tausendjahr jung aus dem Schnee steigt«) zu korrespondieren. Im Text werden Gegensätze aufgespannt und zugleich miteinander verbunden – und Entsprechendes wird auch im Bild vollzogen. So gewinnt der im Gedicht versöhnte Antagonismus zwischen Bewegung und Ruhe (»das wandernde Aug / ausruht im eignen Erstaunen«) auf der Radierung in jenem Gangsystem Gestalt: Die untereinander verbundenen Kanäle suggerieren eine vom Auge des Betrachters nachzuvollziehende Dynamik, die in den von geometrischen Figuren abgeleiteten Verbreiterungen eine Retardierung erfährt oder, zumindest temporär, zum Stillstand kommt. Die von Celan entworfene, überbrückt erscheinende Polarität zwischen Oben und Unten (»und Hütte und Stern / nachbarlich stehn in der Bläue, / als wäre der Weg schon durchmessen.«) ist in der beschriebenen nächtlichen Situation zugleich auch eine Polarität zwischen Dunkel und Hell.

Eine vergleichbare Kontrastivität zwischen den dunklen Flächen und den weißen Zwischenräumen prägt auch die Radierung. Die Thematik des Wanderns könnte im Kontext des Gedichts als Bild für den Lebenslauf interpretiert werden – Empfindungen, die dem Anlass eines Jahreswechsels, aus dem die Glückwunschkarte entstand, entsprechen und ebenso auch im Zusammenhang mit den Reflexionen am Ende des Geburtsjahrs eines Kindes stehen können. Als eine Art Neu- oder Wieder-Geburt aus dem unschuldigen Schnee-Weiss wird der Beginn des neuen Jahres dargestellt (»das Tausendjahr jung aus dem Schnee steigt,«). In dieser Bildlichkeit des Gedichts erscheint der ersehnte Ort (»Auch wir wollen sein, wo die Zeit das Schwellenwort spricht,«) eher als Wunsch der Teilhabe an einem Moment, in dem sich alles Existenzielle zu fügen scheint. Die Szenerie des Gedichts nimmt hier den Charakter einer Epiphanie an. Der Zeitaspekt, im Text in personifizierter Form präsent, kann im Bild allenfalls in der Kontinuität und Diskursivität der Bewegung erahnt werden. In der Gegenüberstellung des Gedichts von Paul Celan und der Radierung von Gisèle Celan-Lestrange auf der

Glückwunschkarte zum Jahreswechsel 1955/56 kann dem Rezipienten die Zeilenstruktur des Textblocks formal mit den Parallellineaturen und anderen Horizontalstrukturen als korrespondierend erscheinen. Inhaltlich bieten sie sich in ihrer Begegnung wechselseitig einen Projektions- oder Meditationsraum.

1.5. Studie. Die Graphik zu ›Sprachgitter‹ (1958)

WK34

Im Nachlass von Gisèle Celan-Lestrange ist eine kleine Kupferplatte erhalten, die in braunes Papier mit der Aufschrift »Sprachgitter / 1958« eingeschlagen ist. (Sie wurde zusammen mit einer weiteren Platte gleichen Formats aufbewahrt; beide weisen Löcher auf, die eventuell als Hilfsmittel zur Synchronisation beider Platten beim Druck gedacht waren.) Ein Abzug von dieser Arbeit, die die Künstlerin auch nicht in ihrem Graphikverzeichnis erwähnt, existiert im Nachlass nicht. Die Radierung von 1958 bezieht sich offensichtlich auf das im Jahr zuvor, zwischen dem 14. Juni und dem 8. Oktober 1957, entstandene Gedicht von Paul Celan, nach dem auch die 1959 erschienene Sammlung ›Sprachgitter‹ benannt wurde. Den Buchtitel hatte der Dichter 1958 bereits festgelegt und gegen die Bedenken seines neuen Lektors beim Suhrkamp Verlag, Rudolf Hirsch, die dieser in einem Brief vom 22. Juli 1958 geäußert hatte, durchgesetzt. Diese Diskussion könnte für die Künstlerin der Anlass gewesen sein, sich mit dem Gedicht ›Sprachgitter‹ auseinanderzusetzen und eine Graphik dazu zu gestalten. Ob zu irgendeinem Zeitpunkt eine Verwendung der Radierung als Titelgraphik für den Gedichtband erwogen worden war, kann wohl nicht geklärt werden. Für Paul Celan beinhaltet das Bild des »Sprachgitters«, wie er in seinem Brief vom 26. Juli 1958 an Rudolf Hirsch schreibt, »das Existentielle, die Schwierigkeit alles (Zueinander-) Sprechens und zugleich dessen Struktur (vgl. ›Raumgitter‹)²²⁰ aus Sprachäußerung und Schweigen. Eine Parallele sieht der Dichter, der sich sehr intensiv mit Mineralogie beschäftigt hat, im Bau von Kristallen.²²¹ Das Bild des »Sprachgitters« und die Aussage des Gedichts sind poetologisch zu interpretieren, da es, worauf Celan im Gespräch mit Hugo Huppert explizit hinweist²²², auf das Verhältnis von Autor und Leser bezogen werden kann. In seinem Brief vom 16. Juli 1957 an den

²²⁰ BW Celan/Hirsch, 44f.

²²¹ Seng (1994), 174: »Die Gitterstruktur läßt unbesetzten, freien Raum zwischen den einzelnen Punkten. Er gehört zum inneren Aufbau des Ganzen, wie zum Sprechen das Schweigen, die gemeinsam die poetische Sprache Celans, sein ›Sprachgitter‹ bilden.«

²²² Huppert (1966), 319f.

befreundeten Dichter Klaus Demus nennt Celan »den Brief von Neske, der morgen früh [...] vors Sprechgitter bzw. Sprachgitter soll«²²³ als Anregung für das Titelgedicht seines neuen Bandes. Der Verleger Günther Neske hatte ihm eine auf »Pfingsten 1957« datierte Postkarte geschickt, die Celan zu beantworten plante. Diese zeigt das gotische Sprechgitter des ehemaligen, der Heiligen Cäcilie geweihten Klarissenklosters in Pfullingen.²²⁴ Die Nonnen dieses Ordens lebten in einer hermetischen Klausur und befolgten ein Schweigegebot. Selten, und nur im Beisein zweier Mitschwestern, war es ihnen erlaubt, am Sprechgitter mit der Außenwelt Kontakt aufzunehmen. Wie ebenfalls im Brief an Demus erwähnt, geht die Verwandlung des Titelwortes auf eine Erzählung von Jean Paul zurück: »(In ›Kampaner Thak ist von blühenden Sprachgittern die Rede.)« Im Gedicht wird eine Begegnung zweier Individuen am Sprechgitter beschrieben:

Sprachgitter

Augenrund zwischen den Stäben. –

Flimmertier Lid
rudert nach oben,
gibt den Blick frei.

Iris, Schwimmerin, traumlos und trüb:
der Himmel, herzgrau, muß nah sein.

Schräg, in der eisernen Tülle,
der blakende Span.
Am Lichtsinn
errätst du die Seele.

(Wär ich wie du. Wärest du wie ich.
Standen wir nicht
unter *einem* Passat?
Wir sind Fremde.)

Die Fliesen. Darauf,
dicht beieinander, die beiden
herzgrauen Lachen:
zwei
Mundvoll Schweigen.

Hier wird bildlich die Relativität zwischenmenschlicher Kommunikation, Beziehung und Einsichtnahme reflektiert, die Celan resümierte: »keiner ist ›wie‹ der

²²³ BW Celan/Demus, 233.

²²⁴ Vgl. die Ausführungen von Wiedemann (2007) und Seng (1994, 219-223; 222f.).

andere; und darum soll er [...] den andern studieren, sei's auch durchs Gitter hindurch.«²²⁵ Die Sprache kann das Sprechgitter durchdringen, doch dieses stellt eine feste Barriere zwischen den Individuen dar. Zwar wird im vierten Abschnitt die Möglichkeit einer größeren Nähe durch die Identität oder Austauschbarkeit des Ich und des Du erwogen und der Annäherung wegen eine Gemeinsamkeit beschworen, doch die in der Differenz der Individualität begründete Kluft zwischen den Menschen erweist sich letztlich als unüberwindbar. Selbst in der Nähe verbleibt eine Distanz, die durch Sprache nicht aufgehoben werden kann, wie in einem weiteren Bild dargestellt wird: »Die Fliesen. Darauf, / dicht beieinander, die beiden / herzgrauen Lachen. / Zwei / Mundvoll Schweigen.« In Analogie zum Raumgitter der Kristalle ist die Begegnung der Individuen von »Identitätsabständen« gekennzeichnet. Unter diesen Bedingungen sind Einblicke in die Psyche des anderen nur eingeschränkt zu gewinnen, die Seelenlage des Gegenüber muss dem Ausdruck der Augen, Sitz der Lichtsinneszellen, abgelesen werden: »am Lichtsinn / errätst du die Seele.« Das Gedicht exerziert dies vor: »Iris, Schwimmerin, traumlos und trüb: / der Himmel, herzgrau, muß nah sein.« Ein deutender Blick in die Augen ist nur eingeschränkt möglich, lässt nur Vermutungen zu. Hier treffen Außenwelt und Innenwelt – wie in der appositionellen Bestimmung des in den Augen gespiegelten Himmels – aufeinander. Obgleich Gisèle Celan-Lestrange die Postkarte von Günther Neske wahrscheinlich kannte, weist die von ihr gestaltete Graphik mit der Bezeichnung »Sprachgitter« keinerlei Ähnlichkeit mit den beiden Pfullinger Sprechgittern auf. Diese befinden sich in zwei von einer Säule unterteilten spitzbogigen Blendarkaden in einer Umfassungsmauer des ursprünglichen Klosterkomplexes. In jeder Blendarkade sind, jeweils durch ein Doppelgesims gerahmt, neun hochformatige, aneinandergereihte Metalleinsätze; zum Großteil sind sie siebartig durchbrochen oder weisen eine rechteckige Gitterstruktur auf. Auch zu geometrisch aufgebauten Raumgittern aus der Kristallographie, mit der sich die Künstlerin zusammen mit ihrem Mann befasste, ist kein Bezug zu erkennen. Ein posthum angefertigter Abzug zeigt eine gitterartige Struktur aus vertikal ausgerichteten und parallel angeordneten länglichen Gebilden. Die teilweise durch Lücken unterbrochenen Längsformen sind, umrissen von feinen, dunklen Linien, unregelmäßig geformt und erinnern an Gerinnsel von Regenwasser, wie sie auf glatten Oberflächen

²²⁵ Huppert (1966), 320.

zu beobachten sind. Die deutliche Betonung der Vertikalen auf der Radierung korrespondiert mit der Gegenüberstellung von Oben und Unten in Celans Gedicht ›Sprachgitter‹. Die betreffenden Bilder am Anfang (»Augenrund zwischen den Stäben. – / Flimmertier Lid / rudert nach oben, / gibt den Blick frei. // Iris, Schwimmerin, traumlos und trüb: / der Himmel, herzgrau, muß nah sein.«) und am Schluss (»Die Fliesen. Darauf, / dicht beieinander, die beiden / herzgrauen Lachen: / zwei / Mundvoll Schweigen.«) sind durch komplexe Verflechtung der Motive miteinander verbunden. In der Reihung schmaler gerinnselartiger Längsformen rekurriert die Graphik Gisèle Celan-Lestranges, wenn auch in abgewandelter Weise, auf das Motiv der Gitterstäbe vom Gedichtanfang und das Motiv der Wasserlachen vom Gedichtschluss und verschmilzt beide miteinander. Die Grautöne der Radierung entsprechen der Qualifizierung von »Himmel« und »Lachen« als »herzgrau«, im Verzicht auf scharfe Kontraste kommt die Gleichförmigkeit der im Gedicht vorherrschenden melancholischen Stimmungslage zum Ausdruck. Darüber hinaus gewinnt im Grau der »Sprachgitter«-Graphik auch Paul Celans poetologisches Konzept einer »grauerer Sprache« Gestalt. Bei längerer Betrachtung scheint die Darstellung zu changieren zwischen dem mittelgrauen Gitter aus länglichen Formen und dem hellen Hintergrund. Dieser Effekt macht, ob beabsichtigt oder nicht, das zugleich Trennende und Durchlässige des »Sprachgitters« bewusst. Wie Celan auf die Graphik reagiert hat, sofern er sie überhaupt zur Kenntnis genommen hat, ist nicht bekannt. In einer Notiz zum Entwurf der Büchnerpreisrede (1960) erklärt er: »Bildhaftes, das ist keineswegs etwas Visuelles; es ist, wie alles mit der Sprache Zusammenhängende, ein geistiges Phänomen. [...] Es ist, auch hier eine Erscheinungsform der Sprache, eine aus dem Geschriebenen, also Stummen, herauszuhörende Sprechart (Sprachgitter, das ist auch das Sprechgitter) macht das sichtbar.«²²⁶ Demnach dürfte die Radierung zum Titelgedicht des Bandes ›Sprachgitter‹, die trotz ihrer Abstraktheit noch den von Celan abgelehnten Charakter einer »visuellen Metapher«²²⁷ besitzt, wohl eher nicht auf die Zustimmung des Dichters gestoßen sein. Mit ihrer Arbeit ist der Künstlerin dennoch eine durchaus originelle und sensible Kondensation der Bildlichkeit des Gedichts zu einem »herzgrauen« Sinnbild menschlicher Existenz gelungen.

²²⁶ TCA/M, 107.

²²⁷ Könnecker (1995), 149f.

2. Poetische Titel für radierte Gedichte

Neben den von Zeit zu Zeit realisierten Editionen war den Celans eine weitere Form der künstlerischen Zusammenarbeit zur Gewohnheit geworden: Zwischen 1954 und 1968 hatte Paul Celan die Titel zu den Radierungen der Künstlerin vorgeschlagen, wobei die Benennungen der Arbeiten natürlich im Austausch mit Gisèle Celan-Lestrange festgelegt worden sind. Die erste von Paul Celan betitelte Graphik war ›Proximité – Nähe‹ (1954), die letzte scheint das Blatt ›Les sables, les sables – Die Sande, die Sande‹ (1968) gewesen zu sein. Anschließend blieben alle weiteren bis zu seinem Tod 1970 entstandenen Radierungen unbetitelt. In der Regel sind die Bildtitel, den Muttersprachen der Künstlerin und des Dichters entsprechend, zweisprachig auf Französisch und Deutsch formuliert. Ein »Danke für all diese schönen Titel« empfing Celan von seiner Frau in einem Brief vom 19. Januar 1965. Wie sehr der Graphikerin – und hier mögen auch emotionale Gründe und psychosoziale Motive eine Rolle gespielt haben – an der Titelgebung durch ihren Mann gelegen war, hat sie immer wieder betont, etwa in einem Gespräch mit Dietmar Grieser, das 1981 in ihrem Atelier stattgefunden hat. Die von der Künstlerin selbst angelegten Verzeichnisse ihrer Graphiken enthalten nicht nur technische Daten zu den einzelnen Arbeiten (Format, Datierung, Auflage, Drucker, Ausstellungsorte, Liste der Exemplare mit Namen ihrer Empfänger), sondern zuweilen auch weitere Informationen zu den Radierungen im Hinblick auf vorangegangene Arbeitstitel. Gelegentlich kann auch der Briefwechsel zwischen Gisèle Celan-Lestrange und Paul Celan Hintergründe zum Zustandekommen von Bildbenennungen liefern. Die Titel der in den fünfziger und sechziger Jahren entstandenen Graphiken lassen sich – je nach ihrer Motivation in Bezug auf die Darstellung – in drei Gruppen einteilen. Sie sollen dem Rezipienten einerseits interpretative Hilfestellung geben, andererseits die Bedeutung der Arbeit möglichst offen belassen – in dieser Funktion entwickeln die von Celan gefundenen Titel eine poetische Qualität. Die Titelgebung ist darüber hinaus im Zusammenhang mit zeitgenössischen Diskursen zu sehen, wie etwa der von Künstlern und Kunsttheoretikern geführten Diskussion um die Problematik der Betitelung abstrakter Kunstwerke, »l'affaire de titres« (Charles Lapicque) oder, im Vokabular erkennbar, der einflussreichen Zeichentheorie. Über die Titel der Radierungen ergeben sich zudem Verflechtungen zwischen lyrischem Werk Paul Celans und graphischem Werk von Gisèle Celan-Lestrange.

2.1. Fakten und Hintergründe zu Benennungen

Nicht immer war, vermutlich bedingt durch die biographischen Umstände, die Betitelung der Graphiken durch Paul Celan unmittelbar nach deren Entstehung erfolgt. So erwähnt die Künstlerin im Brief vom 4. März 1966 an ihren Mann eine Radierung, »die noch auf einen Titel wartet und aus der Zeit der Rückkehr aus Hannover stammt«. Laut der Beschreibung »(Technik kleine Reliefs, wie in ›Atemkristall‹)« handelt es sich wohl um ›Trois – Drei‹, das vom Juni 1964 datiert. Für einige Radierungen aus den Jahren 1965 bis 1968 waren, wie aus dem Graphikverzeichnis Gisèle Celan-Lestranges hervorgeht, ursprünglich andere Titel vorgesehen,²²⁸ die Gründe für die spätere Umbenennung sind in der Regel nicht bekannt. Die Tatsache, dass diese Arbeitstitel nur auf Französisch notiert sind, könnte dafür sprechen, dass sie von der Künstlerin stammen. Das Blatt mit der Bezeichnung »Dureté végétal« wird später geführt als ›En guise d'un présence – Statt einer Gegenwart‹ (März 1965). Gisèle Celan-Lestranger zitiert in einem Brief diesen Titelentwurf im Kontext einer Landschaftsbeschreibung: »die Olivenbäume glänzen, die Büsche sind dicht und stechend: ›vegetale Härte‹« (An Paul Celan, 22. Dezember 1966). Die Graphik ›Plus bas – Weiter unten‹ (Oktober 1965) hieß zunächst »A partir d'un arbre (les oliviers)« mit dem Alternativtitel oder Zusatz »à partir d'un arbre«. Für ›Fête noir – Schwarzes Fest‹ (Oktober 1965) ist die Vorform »Fête en / de l'Esterel« oder einfach nur »Fête« dokumentiert; der deutsche Titel wurde im Graphikverzeichnis von »Schwarzfest« zu »Schwarzes Fest« verändert. Für ›Dispersion – Versprengung‹ (Februar 1966) war anfangs der Titel »Où?« vorgesehen, die Radierung ›Les flots se ferment – Zusammenschlagende Flut‹ (Juli 1967) sollte die Bezeichnung »Départ« erhalten und der erste Titel für ›J'épelle – Ich buchstabiere‹ (Februar 1968) lautete »Morceau de temps«, unter dem das Blatt auch in den Katalog zur Frankfurter Ausstellung im April/Mai 1968 aufgenommen wurde. Ferner ist im Graphikverzeichnis als Arbeitstitel für die Arbeit ›Seconde Evidence – Zweite Evidenz‹ (Februar 1968) »Continuité« notiert und für ›Les sables, les sables – die Sande, die Sande‹ (Nov. 1967/68) »Sécret«. In wenigen Fällen tragen Radierungen nur einen französischen Titel: ›Hommage à G.‹ (1965), ›Suite Moisville‹ (1966/67) und – kurz nach der Trennung entstanden – ›Lueur‹ 1 und ›Lueur‹ 2 (Juli 1967).

²²⁸ Ob es sich bei dem Vermerk »1965 / Dans le noir« auf der Plattenverpackung von ›Enténébrée – Eingedunkelt‹ um einen Titelentwurf handelt, ist nicht sicher.

Während der Zeit, in der sich Paul Celan an der Betitelung der Radierungen beteiligte, blieben jedoch auch einige, von denen meist nur ein einzelner signierter Abzug existiert, ohne Titel. Darunter befinden sich, die für Grußkarten verwendeten Graphiken nicht mitgerechnet, sechs Blätter aus den Jahren 1954, 1958 und 1959 sowie etwa zehn kleinere und größere Arbeiten zwischen 1964 und 1968. Auf der Liste zur Ausstellung im Pariser Goethe-Institut im April/Mai 1966 sind acht Radierungen mit »Sans titre« verzeichnet, obwohl sie im Graphikverzeichnis der Künstlerin mit Benennungen aufgeführt werden. Vermutlich hatten diese Blätter noch keinen Titel erhalten, da sich Celan zum Zeitpunkt der Vorbereitung bereits seit einigen Monaten in einer Psychiatrischen Klinik befand und deshalb an der Arbeit seiner Frau nicht oder nur bedingt teilhaben konnte. Beim »Sans titre 1« handelt es sich um »Derechef – Abermals« (Oktober 1964), bei »Sans titre 3« um »Aboutissant – Ergebnis« (März 1965) und bei »Sans titre 4« um »Signe – Zeichen« (März 1965). Das »Sans titre 5« erhielt den Titel »Dioïque – Zweihäusig« (März 1966) und »Sans titre 6« wurde mit der Bezeichnung »Fond gris – Graugrund« (Januar 1966) versehen.²²⁹ Die Radierungen werden in der Ausstellungsliste nur unter ihren französischen Titeln aufgeführt, manche sogar noch mit den im Graphikverzeichnis notierten ursprünglichen Titeln: »A partir d'un arbre« (Nr. 30), »Fête« (Nr. 31), »Dureté végétale« (Nr. 33), »Où?« (Nr. 35); die »Hommage a G.« taucht hier, wohl versehentlich, unter der verkürzten Bezeichnung »Hommage« auf. Auch im Katalog zur Bochumer Ausstellung im Frühjahr 1967 werden zwei Blätter ohne Titel aufgeführt, die später einen zweisprachigen Titel erhielten: Aus dem »Sans titre 1« wurde »En guise d'un séjour – Statt eines Aufenthalts« (November 1966) und das »Sans titre 2« wurde mit »En face d'un éclat – Einem Glanz gegenüber« (1966) betitelt. Dies bleibt von Pöggeler unberücksichtigt, wenn er über diese Arbeiten mutmaßt, Paul Celan hätte »den bedrohlichen Ungestalten einen Namen« verweigern wollen.²³⁰ Die hier unter dem zweisprachigen Titel aufgeführte Graphik »Projet – Projekt« von 1966 wurde später zu »Diserte – Beredtsam« umbenannt.

²²⁹ Drei der Blätter können nicht zweifelsfrei identifiziert werden: Das Format von »Sans titre 7« entspricht dem von »Trois – Dreik«, wobei dieses Blatt aber nicht von 1966, sondern von Juni 1964 stammt. Bei dem ans Ende der Liste verschobenen »Sans titre 2« (Nr. 39) soll es sich, so die Notiz der Künstlerin im GV III um »Cellules sommeils – Schlafzellen« handeln, das von 1966 datiert, oder auch um »Aquatique – Aquatisch« von 1964, das falsch eingeordnet wurde. Im GV III wird ihm tatsächlich die Nummer 26 zugeteilt, unter der in der Exponatenliste aber ein »Sans titre 8« von 1964 aufgeführt wird. Dieses wird im GV III als »Le long d'une vide – Einer Leere entlang« aufgeschlüsselt, das nicht von 1964, sondern von April 1965 datiert.

²³⁰ Pöggeler (2002), 34.

Die Umstände, unter denen die Titelgebung erfolgte, sind für eine Radierung besonders gut dokumentiert: das Blatt ›Souvenir de Hollande – Erinnerung an Holland‹ (1964). Die Radierung war im Juni 1964 entstanden, kurz nach der Rückkehr der Celans von einem Aufenthalt in den Niederlanden vom 23. bis 26. Mai 1964, und erhielt zunächst den einsprachigen französischen Titel »Je maintiendrai«, vom Dichter handschriftlich mit Bleistift auf einen Epreuve d'artiste notiert. Er war inspiriert vom Wahlspruch des Herrscherhauses Oranien-Nassau²³¹ und wurde dem Ehepaar in schwieriger Zeit zum Leitsatz. »Erinnere Dich, nach Amsterdam habe ich vier oder fünf Radierungen gehabt, die von allein gekommen sind, darunter ›Je maintiendrai‹.«, schrieb Gisèle Celan-Lestrange, sich zuversichtlich gebend, im Brief vom 19. Januar 1965 an ihren Mann: »Bis bald, mon Amour, [...] alle drei werden wir standhalten und wir werden kämpfen, und wir werden siegen – Für die Gerechtigkeit, die Wahrheit: für die Dichtung: für die Liebe.« Das Thema des Standhaltens tauchte, seitdem um 1960 die Verleumdungskampagne von Claire Goll den Dichter und seine Familie in existenzielle Bedrängnis brachte, wiederholt in der Korrespondenz des Ehepaars auf. In seinem Brief vom 4. September 1965 nimmt Celan deutlich Bezug auf den Titel der Graphik: »Wir halten stand. Nous maintiendrons.« Etwa zeitgleich wird das in seinen Gedichten wiederkehrende Motiv des »Stehens« mit dem jüdischen Hintergrund verknüpft.²³² Im Zusammenhang mit dem Druck des Blattes als Jahresgabe der Kestner-Gesellschaft zu Weihnachten 1964 wurde auf Wunsch Wieland Schmieds der ursprüngliche Titel ergänzt zu: »Je maintiendrai (Erinnerung an Holland)«. Anlässlich der Ausstellung im Pariser Goethe-Institut 1966, wurde das Blatt letztendlich zu ›Souvenir de Hollande – Erinnerung an Holland‹ umbenannt. Die Tilgung geht auf den Wunsch von Paul Celan zurück, ihm bestätigt Gisèle Celan-Lestrange in ihrem Brief vom 14. April 1966: »Du wirst sehen, in Nr. 22 des Katalogs habe ich den Titel ›Je maintiendrai‹ umgeändert in ›Erinnerung an Holland‹, wie Du mich gebeten hattest –«. Der persönliche Charakter des ersten Titels, formuliert in der ersten Person Singular, wird so verschleiert, wenngleich unterschwellig der Bezug zu dem holländischen Wahlspruch erhalten bleibt. Dieser scheint auf der Graphik visualisiert durch eine Komposition aus klammerartig geformten und mit spitzen Segmenten besetzten Stäbchenformen, deren Enden nach oben gerichtet sind.

²³¹ Vgl. BW II, 164.

²³² Wiedemann (2007), 18.

2.2. Prinzipien der Titelgebung durch Celan

Auf der Grundlage der Auflistung von Bildtiteln im Katalog zur Ausstellung in der Städtischen Galerie Bochum von 1967 untersuchte bereits Sabine Könnecker, »wie Celan den abstrakten Graphiken begegnet, und wie er versucht, den auf ihn wirkenden Eindruck sprachlich zu benennen«. ²³³ In ihrer Abhandlung betrachtet sie die »sprachliche Beschaffenheit der Titel« ²³⁴ näher; aus der Analyse geht hervor, dass die Einworttitel überwiegen, gefolgt von den Zweiworttiteln und schließlich von Titeln die »drei oder mehr Wörter« umfassen. Unter den Einworttiteln herrschen die Substantive vor, an zweiter Stelle stehen die Adverbien; die Zweiworttitel sind meist aus einem Substantiv und einer Präposition oder einem Adjektiv zusammengesetzt. Ihre Ergebnisse resümierte Könnecker folgendermaßen: »Es fällt auf, dass Celan es bei den Substantiven vermied, Konkreta zu verwenden. Es herrschen Abstrakta vor.« Mehrheitlich sind gut verständliche Wörter und Wendungen der »Standardsprache« verwendet; mitunter treten ungebräuchliche und fremdsprachliche Begriffe auf. Daneben existieren »Neologismen« und »schwerdeutbare Wendungen« ²³⁵, unter denen zwischen »unmittelbar einleuchtenden« und »rätselhaft anmutenden« zu differenzieren sei. Diese Beobachtungen bestätigen sich im Großen und Ganzen auch in der Sichtung der gesamten Graphiken aus den Jahren 1954 bis 1968. Unberücksichtigt bleibt bei Könnecker – sie analysierte in ihrer Dissertation ausschließlich die deutschen Versionen der Titel mit Blick auf die deutschsprachige Lyrik Celans – jedoch, dass die Anzahl der Worte in der französischen und in der deutschen Version der Titel nicht immer übereinstimmt. Eine Zählung und Systematisierung, die von den französischen Titeln ausgeht, würde zu anderen Ergebnissen führen. So setzen sich Titel, die im Deutschen aus einem Wort bestehen, im Französischen oft aus mehreren Teilen zusammen, da anstatt eines substantivierten Partizips (›Ce qui nage – Schwimmendes‹), eines Adverbs (›En chemin – Unterwegs‹) oder eines Kompositums (›Point du jour – Tagesanbruch‹, ›Les dunes toutes proches – Dünennähe‹) Wortgruppen stehen. Zum Teil sind Differenzen im Wortlaut zu bemerken (›Propos d’une île – Inselrede‹), die nicht grammatisch, sondern idiomatisch bedingt sind.

²³³ Könnecker (1995), 140.

²³⁴ Die folgenden Zitate finden sich bei Könnecker (1995), 140f.

²³⁵ Das Wort »Zweihäusig« ist jedoch keine Neuschöpfung, sondern das Adjektiv zur deutschen Variante des biologischen Fachterminus Diözie, die Getrenntgeschlechtlichkeit bei Pflanzen.

Insgesamt fällt auf, dass Paul Celan bei der Benennung der Radierungen in der Regel die Möglichkeiten der Verknappung, die ihm das Deutsche bietet, nutzt, eine Tendenz, die sich ebenso in seiner Dichtung manifestiert.²³⁶ Auch dies ist ein »Zusammenhang zwischen den Graphiktiteln und Celans Gedichten bzw. seiner dichterischen Sprache«²³⁷, den Könnecker jedoch insbesondere im Wort-schöpferischen vermutet: »Die Tatsache, daß Celan durch die abstrakte Formen-vielfalt der Graphiken zur Erfindung von Worten und Wendungen angeregt wurde, die teilweise auch Bestandteile seiner Gedichte sind, legt den Gedanken nahe, in den Graphiken generell eine Inspirationsquelle für die Celansche Gedicht-sprache zu sehen, die sich durch markante Wortprägungen auszeichnet.«²³⁸ Die Titelgebung ist, im Fall der Radierungen von Gisèle Celan-Lestrange, durch konkrete Assoziationen (›Les flots se ferment – Zusammenschlagende Flut‹), durch graphisch-technische Qualitäten (›Contours interrompus – Unterbrochene Konturen‹) und durch die Gesamtwirkung der Komposition (›Sens contraire – Gegensinn‹) motiviert. Zwischen diesen drei Gruppen, in die die Titel eingeteilt werden können, gibt es selbstverständlich auch Überschneidungen (›Cellules sommeils – Schlafzellen‹). Zudem werden werkimmanente Verbindungen hergestellt, die durch analoge Motive oder Strukturen in der Darstellung gerechtfertigt sind (›Aujourd’hui – Heute‹ und ›Aujourd’hui, encore – Heute, wieder‹, ›Survolant les filets – Über den Netzen‹ und ›Les filets encore – Die Netze wieder‹); im Titel ›Souffle combattant – Kämpfender Atem‹ manifestiert sich die deutliche Zugehörigkeit des Blattes zum Kontext der Edition ›Atemkristall‹.²³⁹ Die Titel der ersten Gruppe stellen einen bildlichen Bezug zum Gegenständlichen her (›Fibrilles – Fibrillen‹), das nur in Ausnahmefällen eine weitere metaphorische Ausdeutung (›A l’image du temps – Nach dem Bilde der Zeit‹) oder eine Aufladung im Sinne der traditionellen Ikonographie (›Ames – Seelen‹) erfährt. Die Titel der zweiten Gruppe thematisieren die künstlerische Ausführung (›Aquatique – Aquatisch‹, ›Précis et imprécis – Genau und Ungenau‹), die Tonwertigkeit (›Gris et noir – Grau und Schwarz‹, ›Noir argent – Silberschwarz‹,

²³⁶ Bei der Umbenennung von »Wanderzeichen« in »Wandernde Zeichen« sowie »Schwarzfest« in »Schwarzes Fest« ist die entgegengesetzte Tendenz zu erkennen, vermutlich mit dem Ziel, eine Angleichung ans Französische zu schaffen.

²³⁷ Könnecker (1995), 140.

²³⁸ Könnecker (1995), 143.

²³⁹ Für Pöggeler (2002, 34) ist der Titel ›Kämpfender Atem‹ Resultat einer »Überinterpretation aus existenzieller Angefochtenheit heraus«; der motivische und stilistische Zusammenhang zu den ›Atemkristall‹-Arbeiten blieb von ihm hier unberücksichtigt.

›Sur fond clair – Auf hellem Grund‹, ›Fond gris – Graugrund‹) oder die Technik (›Aquatinte – Aquatinta‹). Die Titel der dritten Gruppe fokussieren den Ausdrucks- oder Stimmungsgehalt von Bildanlage (›Rythme – Rhythmus‹, ›Montée, descente – Aufstieg, Abstieg‹), Formbildung (›Métamorphoses – Metamorphosen‹) oder Tonalität (›Obscurité – Dunkelheit‹, ›L’Inconsolé – Trostverwaist‹). Häufig werden die Darstellungen durch den Titel als Visualisierung abstrakter Vorstellungsgehalte interpretiert, so bei ›Diserte – Beredt‹, ›Certitude – Gewißheit‹ oder ›Présence – Gegenwart‹. Die Benennung der Graphiken von Gisèle Celan-Lestrange erfolgte stets nach dem Prinzip der Analogie, d.h. zu bestimmten Aspekten der Darstellung wurde eine sprachliche Entsprechung gefunden. Mitunter wählt Celan auch kategoriale (›Composition – Komposition‹, ›Petite composition – Kleine Komposition‹) oder zeichentheoretische Termini (›Signe – Zeichen‹), wie sie in der zeitgenössischen Kunst häufig vertreten sind (vgl. III 2.4). Teilweise lassen sich Bezüge zwischen den Graphiktiteln und der Dichtung, den Übersetzungen oder Lektüren Paul Celans konstatieren (vgl. III 2.5). Gelegentlich scheint die Titelfindung auch durch die Kenntnis anderer Kunstwerke beeinflusst zu sein. Im Fall der Graphik ›Signes migrants – Wandernde Zeichen‹ erinnert nicht nur die Benennung, sondern auch die Komposition an die Zeichnung ›Wandernde Fische‹ (1926) von Paul Klee.²⁴⁰ Weitere Parallelen finden sich im Werk Johnny Friedlaenders; drei seiner (Farb-)Radierungen tragen Titel, die den französischen Titeln von Arbeiten Gisèle Celan-Lestranges ähneln oder mit ihnen übereinstimmen: ›Petite composition‹ (›Petite composition – Kleine Komposition‹, 1958) und ›Point du jour‹ (›Point du jour – Tagesanbruch‹, 1964) aus dem Jahr 1961 sowie ›Noir et gris‹ von 1965 (›Gris et noir – Grau und Schwarz‹, 1958). Obgleich für die Betitelung der Radierung ›Demeure – Wohnstatt‹ (März 1966) eher eine Anregung durch Johannes Poethens Gedichtband ›Wohnstatt zwischen den Atemzügen‹ (1966) anzunehmen ist, kann festgehalten werden, dass gleich mehrere Gemälde Jean Dubuffets vom März 1966 den Titel ›Demeure‹ tragen; eine seiner Lithographien, ›Traces grotesques‹, stammt aus demselben Jahr wie die Radierung ›Traces – Spuren‹ (1957) von Gisèle Celan-Lestrange. Und auch der Titel ›Sans boussole – Ohne Kompaß‹ für ein Blatt von 1955 besitzt Ähnlichkeit mit der Benennung ›Le voyageur sans boussole‹ für eine Arbeit von Dubuffet, die im Jahr 1952 entstanden ist.

G049

A172

²⁴⁰ Zwei der Publikationen, in denen das Bild von Klee abgebildet ist, waren in der Bibliothek der Celans vorhanden: Grohmann (1952), 20. – Cooper (1953), 18.

2.3. Rezeptive Funktion und poetische Wirkung

Der Aussagegehalt der Radierungen von Gisèle Celan-Lestrange entwickelt und erschließt sich jeweils in der Reziprozität von Bilddarstellung und Bildtitel. In dieser symbiotischen Beziehung bleibt stets eine gewisse Distanz erhalten, die in der Zugehörigkeit zu verschiedenen Medien begründet ist: »Zwar gilt der Titel als Bestandteil des Bildes; aber«, so argumentiert Christina Kröll, »er unterscheidet sich von den übrigen ›bildnerischen‹ Bestandteilen durch sein Material, die Sprache, und durch die an dieses Material gebundene Form.«²⁴¹ Dass die Bildbezeichnungen von einer anderen Person als der Urheberin der Werke selbst stammen, ist allgemein eher ungewöhnlich. Allerdings ist diese Tatsache den meisten Rezipienten der Radierungen – die Zweisprachigkeit der Titel könnte als Übersetzungshilfe zum besseren Verständnis der französischen Bezeichnungen im deutschsprachigen Raum aufgefasst werden – eher nicht bewusst und erscheint aufgrund des offensichtlichen Einverständnisses der Graphikerin letztendlich nahezu unerheblich für die Interpretation der Arbeiten. Unabhängig von deren Urheberschaft ist der Betrachter gefordert, die Komposition und ihre Benennung parallel wahrzunehmen und in einen sinnvoll erscheinenden Zusammenhang zu bringen. In der Art eines ergänzenden Kommentars zur Darstellung unterstützt der Titel den Betrachter auf der Suche nach dem Sinngehalt des Bildes, er gibt Hinweise auf die dem Werk zugrundeliegende Ausdrucksintention. Inwieweit die Bedeutungsdimension nachvollzogen und überprüft wird, ist bedingt durch die Fähigkeit und Bereitschaft des Rezipienten, sich auf das Bild im Wechselspiel mit dem Titel einzulassen. Formal ist in diesem Fall die Rezeption der Umkehrprozess zur Titelfindung. Das Ergebnis der Auseinandersetzung mit dem Kunstwerk jedoch wird bestimmt durch die Individualität des sich mit seinen Emotionen und Assoziationen, seinem Denken und Wissen einbringenden Betrachters. Aufgrund der subjektiven Komponente der Rezeption müssen dessen Wahrnehmungen und Deutungen nicht unbedingt und nicht vollkommen in dem vom Titel suggerierten oder angedeuteten Gehalt aufgehen, sie können auch von diesem abweichen, ihn abändern oder sogar übersteigen. Insbesondere bei abstrakten Kunstwerken ist ein grob umrissener, variabler und erweiterbarer Interpretationsspielraum durch die nicht-abbildliche Gestaltungsart angelegt und intendiert. Dies ist bei der Betitelung zu beachten.

²⁴¹ Kröll (1968), 29.

Um eine entsprechende Balance zwischen Explikation und Diskretion scheint auch Paul Celan bei der Festlegung der Bezeichnungen für die Radierungen seiner Frau bemüht gewesen zu sein. Trotz sprachlicher Pointiertheit der Titel bleiben die Vorstellungen, die dahinter verborgen sind, meist nur sehr bedingt fassbar, etwa bei ›Vu – Gesehen‹ (1958), ›En guise d'un présence – Statt einer Gegenwart‹ (1965) und ›Echo d'une terre – Echo einer Erde‹ (1967). In ihrer Untersuchung beschreibt Könnecker die Verfahrensweise des Dichters wie folgt: »Bei der Titelgebung respektiert Celan die Eigengesetzlichkeit der abstrakten Graphiken. Durch die Vermeidung von Substantiven, die Konkreta bezeichnen, versucht er, den Wahrnehmungsprozeß der Rezipienten möglichst offen zu halten und nicht auf eine bestimmte Deutungsperspektive festzulegen. Da Wörter einen Einfluß auf die Strukturierung des Wahrnehmungsfeldes ausüben und die Anschauung durch Begriffe ausgerichtet wird, formuliert der Dichter seine Titel bewußt unverbindlich.«²⁴² Selbst wenn Konkreta genannt werden, so wird die gewohnte Bedeutung des betreffenden Wortes modifiziert durch den sprachlichen Zusammenhang (›Les dunes toutes proches – Dünennähe‹, 1963; ›A propos d'une île – Inselrede‹, 1968) oder durch den Bezug auf eine abstrakte Darstellung (›Vers le large – In die offene See‹ 1958; ›Les sables, les sables – Die Sande, die Sande‹, 1968); ein Kontext muss neu ergründet werden. Die Aussage des Titels, die enthaltenen Komplexe von Gedanken und Empfindungen bleiben vage – auch wenn die Referenzen im Bild meist nachvollziehbar sind. Bei der Betitelung nahm der Dichter die Rolle eines Proto-Betrachters der Radierungen Gisèle Celan-Lestranges ein: »Es scheint, als versuche Celan den Impuls zu benennen, der vom Bild auf ihn ausstrahlt. Celans eigene Assoziationen, die sich bei der Betrachtung der graphischen Arbeiten einstellen, werden durch die gegebenen Titel an das Werk herangetragen, ohne daß eine Überlagerung der abstrakten, graphischen Formen durch gegenständliche Begrifflichkeiten stattfindet. So wird die Vieldeutigkeit des Kunstwerks gewahrt und nicht durch die beigefügten Sprachtitel auf eine Eindeutigkeit reduziert.« (Ebd.) In der interpretativen Offenheit der Benennungen, die sich in der Wahrnehmung als separate Sprachäußerung im Verhältnis zur Bilddarstellung erweist, liegt ihre lyrische Wirkung begründet. Diese unterstreicht den von den Rezipienten vielfach konstatierten poetischen Charakter der Graphiken Gisèle Celan-Lestranges. Als

²⁴² Könnecker (1997/2001), 142.

»Augendichtungen« und »radierte Gedichte« hatte Paul Celan einmal die Arbeiten seiner Frau in einem Gespräch mit dem Literaturwissenschaftler Gerhart Baumann bezeichnet (vgl. II 5.3). Die poetische Qualität der Titel resultiert aus dem mitunter wortschöpferischen Abweichen vom alltäglichen Sprachgebrauch und einer besonderen semantischen Komplexität: Sie zeichnen sich aus durch Bildlichkeit, Dichte, Mehrdimensionalität und Tiefenschichtung des Ausdrucks, wie er in der Gattung Lyrik mit besonderer Intensität gehandhabt wird.

Bezüglich der Radierungen Gisèle Celan-Lestranges (vgl. II 2.3), aber auch ihrer Titel, lässt sich eine wesenhafte Nähe zu Arbeiten von Paul Klee feststellen; sowohl die Künstlerin als auch der Dichter brachten seinem Werk große Wertschätzung entgegen. Die Forschung hat wiederholt die Originalität und Poesie der Titel Klees, der glaubte, »im Grund Dichter zu sein«²⁴³, hervorgehoben. So schreibt Werner Haftmann über den »bildnerischen Gedanken« Kleescher Werke: »Er kann nur in dichterischer Metaphorik umschrieben werden, weil ja nichts in der Sichtbarkeit bereits Vorhandenes und Bezeichnetes entnommen wurde, sondern ein eben erst sichtbar Gewordenes einen zutreffenden Namen sucht. So stellt sich der Titel neben das Bild, als nachträgliches Wortgleichnis und dichterische Schlußmetapher.«²⁴⁴ Unter sprachlichem Aspekt kann eine der von Christina Kröll herausgestellten Gruppen von Bildtiteln Klees auch im Werk von Gisèle Celan-Lestranger identifiziert werden. Die betreffende Abteilung umfasst diejenigen Titel, in denen »grammatische Formen oder einzelne Worte absolut gebraucht werden«.²⁴⁵ Hierzu gehören jene Bezeichnungen, die aus einem Adjektiv (›Erfolglos«, 1925), einem Adverb (›Unversehens«, 1932), aus Partizipien (›Brennend und glühend«, 1933) oder einer Verb-Infinitivform (›Hinzurichten«, 1934) bestehen. Das Verhältnis zwischen den Bildern Klees und ihren Titeln charakterisiert Kröll wie folgt: »Das Gesetz, das der Komposition zugrundeliegt, wird durch das inhaltliche Gleichnis des Titels zur Anschauung gebracht.«²⁴⁶ Dies trifft in der Regel auch bei Gisèle Celan-Lestranger zu. Im Unterschied zur Praxis Klees finden sich allerdings bei ihr keine humoristischen, ironischen oder satirischen Titel, die im Wesentlichen auf einer Überspitzung oder Kontrastierung zwischen Bezeichnung und Darstellung beruhen.

²⁴³ Tagebuch 121. Zit. nach Grohmann (1954), 191.

²⁴⁴ Haftmann (1961), 106.

²⁴⁵ Kröll (1968), 39.

²⁴⁶ Kröll (1968), 178.

2.4. »L'affaire des titres« und Zeichen-Diskurs

Allem Anschein nach steht die beschriebene Vorgehensweise Paul Celans bei der Betitelung der Radierungen von Gisèle Celan-Lestrange wohl auch in einem Zusammenhang mit zeitgenössischen Diskursen und aktuellen Denkmodellen. Im Kontext der »Nouvelle querelle des images«, jener Auseinandersetzung zwischen den Anhängern der Abstraktion und der Figuration (vgl. II 2.1), gehörte damals die Titelgebung bei abstrakten Kunstwerken zu den von Künstlern und Kunsttheoretikern vieldiskutierten Themen.²⁴⁷ Der französische Maler und Graphiker Charles Lapicque hat diese Debatte 1958 als »l'affaire des titres«²⁴⁸ bezeichnet. Ob geometrisch abstrakt oder lyrisch abstrakt – viele der Künstler hielten an der Betitelung ihrer Arbeiten fest: Sie erleichtern die Erfassung der Werke, intensivieren die Kommunikation mit dem Rezipienten und wirken mit bei der Entwicklung des Sinngehalts. Diese Beweggründe können sicherlich auch bei Gisèle Celan-Lestrange, die bezüglich der Titelfindung mit ihrem Ehemann kooperierte, angenommen werden. Problematisch jedoch erschien den Teilnehmern an der Diskussion über die Titel, insbesondere den Vertretern der Figuration, wenn Bildbezeichnungen auf die empirische Wirklichkeit Bezug nehmen, deren Darstellung gerade nicht das Anliegen eines abstrakten Bildes ist. Die Reaktion der Abstrakten auf diesen scheinbaren Widerspruch hat Weber-Schäfer in ihrer Dissertation folgendermaßen referiert: »Auch wenn der Titel in Referenz zu Naturerscheinungen stehe, er bezeichne keine auf dem Bilde identifizierbaren Gegenstände aus der sichtbaren Wirklichkeit, sondern beziehe sich auf die strukturelle Ähnlichkeit von Natur und Bild.« Und sie fährt fort: »Der Titel eines abstrakten Bildes weist ihrer Meinung nach folglich nicht auf eine direkte Entsprechung von Bezeichnendem und Bezeichnetem, sondern er gleicht einer Metapher, die das Bezeichnete auf eine andere Bedeutungsebene überträgt.«²⁴⁹ Die Nicht-Abbildlichkeit des Verhältnisses zwischen Bildtitel und Bilddarstellung macht auf jenen Transformationsprozess aufmerksam, der zur Etablierung einer »zweiten Wirklichkeit« in den abstrakten Bildern (vgl. II 3.6) geführt hat. Es ist Aufgabe des Betrachters, diese Abläufe und Zusammenhänge aktiv, beispielsweise durch Assoziation und Imagination, nachzuvollziehen.

²⁴⁷ Weber-Schäfer hat dieser Problematik in ihrer Abhandlung ein ganzes Kapitel, »Warum die Abstrakten ihren Bildern Titel geben«, gewidmet (1997/2001, 88-90).

²⁴⁸ Lapicque (1958), 213.

²⁴⁹ Weber-Schäfer (1997/2001), 224.

Als problematisch galt die Betitelung abstrakter Kunstwerke außerdem, da sie sich als Einschränkung der Bedeutungsoffenheit auswirken kann. Diese Gefahr wird in einer Passage aus Robert Lapoujades Abhandlung ›Les mécanismes du fascination‹ (1955) deutlich: »Bref la peinture offerte ainsi est insignifiante. Ou sa signification ouverte, s'il en est une, – purement plastique – offre un sens virtuel et arbitraire au spectateur supposé la comprendre: un sens innocent.« Er folgert daraus: »Considérant que cet aspect de la peinture, coupé du réel comme de toute réalité, ne pouvait être que transitoire et voué à l'échec, il m'a paru nécessaire de le dépasser par la tentative d'une signification précise, donnée par la directive d'un titre.«²⁵⁰ Dem Vorwurf, die Vergabe von Benennungen sei mit der von Léon Degand postulierten »multiplicité des significations«²⁵¹ und »liberté d'interprétation«²⁵² unvereinbar, begegneten die Abstrakten mit dem Hinweischarakter der Titel, die dem Betrachter lediglich Anhaltspunkte für seine Beschäftigung mit dem Bild anböten: Als »moyens de référence«, wie er sich in seiner Stellungnahme für die Zeitschrift ›Arts‹ (N° 551, Januar 1956) ausdrückte, wollte der französische Maler Georges Mathieu, einer der Hauptvertreter des Informel, seine Titel verstanden wissen. Jedoch sei, so Harriet Weber-Schäfer, die »suggestive Wirkung, die solche Titelgebungen auf den Betrachter ausüben können, [...] nicht zu unterschätzen«, sie könnten »die Bedeutungsvielfalt eines Bildes, auf die die Abstrakten betont Wert legen, durchaus einschränken«.²⁵³ Einige der Künstler verzichteten deshalb weitgehend auf Bildtitel (z.B. Wols) oder entschieden sich für technisches Vokabular, meist in Verbindung mit einer Numerierung und Datierung (z.B. Hans Hartung): »Diese Problematik lösen einige abstrakte Maler, indem sie sich für allgemeingültige Titel [...] entscheiden oder ein System entwickeln, bei dem die Titel nur regulatorische Funktion erfüllen.«²⁵⁴ Eine semantische Neutralität zeichnet auch die Titel einiger Graphiken von Gisèle Celan-Lestrange aus, wie etwa ›Composition – Komposition‹ und ›Petite Composition – Kleine Komposition‹. Gleiches gilt auch für die übrigen, insgesamt deskriptiven Bezeichnungen der zweiten, auf formale Eigenschaften rekurrierende Titel-Gruppe (vgl. III 2.2), wie ›Contours interrompus – Unterbrochene Konturen‹, ›Noir argent – Silberschwarz‹ oder ›Aquatinte – Aquatinta‹.

²⁵⁰ Lapoujade (1955), 112.

²⁵¹ Degand 1956 (1988), 234.

²⁵² Degand 1956 (1988), 240.

²⁵³ Weber-Schäfer (1997/2001), 224.

²⁵⁴ Weber-Schäfer (1997/2001), 224.

Die Diskussion über die Betitelung abstrakter Kunstwerke, »l'affaire des titres«, haben Gisèle Celan-Lestrange und Paul Celan mit großer Wahrscheinlichkeit wahrgenommen. Hierfür spräche jedenfalls das Bemühen um die Wahrung der Vieldeutigkeit des Bildes, das Vermeiden von Gegenstandsbezügen und, stattdessen, die Hinwendung zum Geistigen beziehungsweise psychischen Erleben bei der Wahl des Titels. Ob diese Strategie aus eigenem Antrieb resultierte oder durch den Diskurs innerhalb der Kunstszene angeregt wurde, kann jedoch nicht verlässlich geklärt werden. Viele der Titel, die Celan den Graphiken seiner Frau gab, basieren auf deren »contenu poétique«²⁵⁵ – im Sinne der Empfehlung des französischen Kunstwissenschaftlers Charles Estienne (vgl. III 2.3).

Einen Einfluss auf die Titelgebung hatten offensichtlich auch die Zeichentheorien, die damals in allen kulturellen Bereichen präsent waren. Insbesondere in der Theorie und Praxis der zeitgenössischen abstrakten Kunst hatten Begriffe wie »Sprache«, »Zeichen« und »Schrift« Konjunktur (vgl. II 3.4). Es kann wohl davon ausgegangen werden, dass das Künstlerpaar – mit Sicherheit jedoch zumindest der Literaturwissenschaftler und Sprachlehrer Paul Celan – mit den philosophischen und sprachwissenschaftlichen Aspekten der Zeichentheorien des Strukturalismus (Ferdinand de Saussure) und der in den sechziger Jahren zunehmend an Einfluss gewinnenden Semiotik (Charles W. Morris, Umberto Eco, Jacques Lacan) vertraut war. Insofern entsprechen einige der Graphiktitel Celans dem Zeitgeist: ›Signe – Zeichen‹, ›Signes migrants – Wandernde Zeichen‹²⁵⁶, ›Signe mouvant – Bewegliche Zeichen‹, ›Voyage de signes – Zeichenfahrt‹, ›Présage – Vorzeichen I‹ und ›Présage – Vorzeichen II‹. Bernard Fassbind hat in den Arbeiten von Gisèle Celan-Lestrange ein »Formrepertoire, das verschiedentlich an Schrift erinnert« erkannt, das nicht nur in den Blättern von ›Atemkristall‹, sondern auch »in Einzelblättern [...] von zahlreichen Titelbezeichnungen [...] aufgenommen«²⁵⁷ wird. Dies trifft vor allem bei der Bezeichnung einer Komposition als ›Ecriture – Schrift‹ zu; doch auch in anderen Titeln, wie ›Au lieu d'une inscription – Statt einer Inschrift‹ oder ›J'épelle – Ich buchstabiere‹, kommt unmissverständlich zum Ausdruck, dass die Bildgestaltung, das Formenrepertoire als Zeichen-Sprache (vgl. II 5.1) aufgefasst werden soll.

²⁵⁵ Estienne (1956).

²⁵⁶ In diesem Titel ist eventuell eine Anspielung auf die »wandernden Worte« aus ›Sprich auch Du‹, enthalten in Paul Celans Gedichtband ›Von Schwelle zu Schwelle‹ (1955), zu erkennen.

²⁵⁷ Fassbind (1991), 26.

2.5. Werk-Verflechtungen durch Graphiktitel

Nicht selten lassen sich die Titel der Radierungen auch mit Dichtungen, Übersetzungen oder Lektüren von Paul Celan in Verbindung bringen. Insbesondere werden durch identische Worte oder Wendungen intermediale Beziehungen zwischen dem graphischen Werk Gisèle Celan-Lestranges und dem literarischen Werk ihres Mannes gestiftet: »Diese Titel verbinden die Grundmotive des eigenen Dichtens mit der graphischen Kunst.«²⁵⁸ Auf diese Korrespondenzen wurde durch Interpreten bereits öfter hingewiesen, sieben Beispiele hat Sabine Könnecker aufgezeigt.²⁵⁹ Im Kommentarteil des Bandes ›Gesammelte Gedichte‹ (2003) benennt die Herausgeberin Barbara Wiedemann Übereinstimmungen des Wortlauts von Gedichten oder Gedichttiteln mit den Titeln von Radierungen der Künstlerin sowie deren Entstehungsjahr. Die im Katalog zur Ausstellung »Fremde Nähe. Celan als Übersetzer« aufgestellte These, dass die Graphiktitel »vielfach Gedichten Celans entnommen sind«²⁶⁰ wird der Sachlage in ihrer Pauschalität nicht ganz gerecht. In ihrer differenzierteren Betrachtung kommt Könnecker zu folgender Einschätzung: »In mehreren Fällen entstand die Graphik und somit wahrscheinlich auch ihr Titel vor dem Gedicht, was [...] auf die Bedeutung der graphischen Arbeiten für Celans dichterisches Schaffen, insbesondere auf die Entstehung seiner Wortprägungen, hinweist.«²⁶¹ Aufgrund der engen Beziehung zwischen Bildbezeichnung und Bilddarstellung erscheint es nicht zwingend, die Titel aufgrund der Autorschaft Paul Celans dem dichterischen Werk inkorporieren zu wollen, wie dies von Pöggeler intendiert wird.²⁶² Gleichwohl entstehen durch die Titel Celans wechselseitige Verbindungen, wie auch Schmitz-Emans herausarbeitet: »Als Teile eines dichterischen Werks gelesen, stehen die Titel also einerseits in einer Kontiguitätsbeziehung zu anderen Celan-Texten – und verbinden sich andererseits mit den Graphiken zu einem graphischen Werk. In den Titeln grenzen demnach nicht nur zwei Œuvres aneinander; vielmehr bilden sie eine Art Scharnier, das zu beiden Seiten gehört.«²⁶³ Mithilfe der Entstehungsdaten kann nachvollzogen werden, ob der Graphiktitel

²⁵⁸ Pöggeler (2000), 102.

²⁵⁹ Der Titel der Edition ›Schlafbrocken, Keile‹, den Könnecker hier auch erwähnt, nimmt eine Sonderstellung ein, er kann nicht in die Gruppe der übrigen Graphiktitel eingereiht werden.

²⁶⁰ Gellhaus (1998), 540.

²⁶¹ Könnecker (1995), 141.

²⁶² Pöggeler (2002), 19.

²⁶³ Schmitz-Emans (2017), 238f.

das Gedicht zitiert oder umgekehrt. Liegen diese in zeitlicher Nähe, kann mit ziemlicher Sicherheit von einem Zusammenhang ausgegangen werden. Doch ist es gerade dann schwierig, die genaue Chronologie zu klären, zumal die Graphiken von Gisèle Celan-Lestrange – im Unterschied zu den meisten Gedichten von Paul Celan – nicht immer exakt datiert sind und ihre Titel mitunter erst mit einigem Abstand erhielten (vgl. III 2.1). Ob die Radierung ›Ténèbre – Tenebrae‹, von der lediglich das Entstehungsjahr 1957 bekannt ist, vor, nach oder zeitweise parallel zu dem Gedicht ›Tenebrae‹ (entstanden zwischen dem 10. März und dem 8. Oktober 1957) gestaltet wurde, kann nicht geklärt werden. Der gemeinsame Bezugspunkt ist die bereits im Titel genannte Finstermette²⁶⁴ (Officium tenebrarum), eine ältere Form der katholische Karmette; sie sah, unter Wechselgesängen und Lesungen, die allmähliche Auslöschung der fünfzehn Kerzen auf dem dreieckigen Teneber-Leuchter vor. Auf die Liturgie spielt das Gedicht sprachlich wie auch thematisch an, die Radierung nimmt durch die dunkle Tönung und mehrere Triangel-Formen Bezug. Eine Verbindung kann auch zwischen dem Blatt ›Enténèbre – Eingedunkelt‹ (Februar 1966) und dem titelgebenden Gedicht aus dem elfteiligen, fragmentarischen Gedichtzyklus ›Eingedunkelt‹²⁶⁵ – das Manuskript datiert vom 8. März bis 18. April 1966 – angenommen werden. Wie aus den Briefen hervorgeht, hat die Künstlerin ihren Mann damals in einer Psychiatrischen Klinik besucht und ihm gelegentlich auch Graphiken zur Ansicht mitgebracht. Der Titel stand bei der Vorbereitung zur Ausstellung im Pariser Goethe-Institut (Frühjahr 1966) bereits fest. Ein Beziehungsgeflecht entwickelt sich zwischen der Radierung ›Dialogue avec une pierre – Gespräch mit einem Stein‹ (1958) und mehreren Texten Celans. Der Titel korrespondiert mit einigen Zeilen des Gedichts ›Engführung‹ aus dem Band ›Sprachgitter‹ (1959): »es blieb / Zeit, blieb, / es beim Stein zu versuchen – er / war gastlich, er / fiel nicht ins Wort«. Die Entstehung des Textes fällt in den Zeitraum zwischen 21. Juli 1957 und 3. November 1958.²⁶⁶ In der dreigliedrigen Komposition der Graphik ›Dialogue avec une pierre – Gespräch mit einem

²⁶⁴ Wiedemann (2003), 649. Publiziert wurde der Zyklus 1968. Darüber hinaus besteht möglicherweise eine Verbindung zu einem Vortragsentwurf Celans über die Thematik ›Von der Dunkelheit des Dichterischen‹ auf der Basis von Psalm 139 (s. PN, 130 ff.)

²⁶⁵ Aus aufgegebenen Werken, Frankfurt a.M. 1968, 149-61. Mit dem Wort »Eingedunkelt« beginnt auch ein undatiertes Erzählfragment Celans. Es wird auf August 1967 datiert, nachdem sich Celan im Juli 1967 erneut mit ›Eingedunkelt‹ beschäftigt haben soll (PN, 319).

²⁶⁶ Für Celan könnte der Graphiktitel auch eine metaphorische Dimension impliziert haben: Im Jahr 1958 hatte er mit der Übersetzung von Gedichten Osip Mandel'stams begonnen, u.a. aus dem ersten Gedichtband des russischen Autors mit dem Titel ›Der Stein‹ (1913).

Stein« scheint wiederum die Grundkonstellation des Prosatextes ›Gespräch im Gebirg« (Jud Groß, Jud Klein und Stein), den Celan im August 1959 entwarf, vorgebildet zu sein. In den Eingangszeilen des vom Mai 1961 datierenden Gedichts ›Radix, Matrix« aus dem Band ›Die Niemandsrose« (1963) – »Wie man zum Stein spricht / wie du« – wird die Thematik wiederaufgegriffen. Nicht immer kann mit Gewissheit bestimmt werden, ob es sich um eine absichtliche oder zufällige Korrespondenz zwischen Bildbezeichnung und Gedicht(titel) handelt. Zumindest eine gedankliche Nähe könnte angenommen werden bei ›Zweihäusig, Ewiger« aus der Sammlung ›Die Niemandsrose« (1963) und der Graphik ›Dioïque – Zweihäusig« (1966). Ähnliches gilt wohl für die Gedichte ›Als uns das Weiße anfiel« und ›Helligkeitshunger«, die beide vom 15. Februar 1964 datieren, und das im Juli 1967 entstandene Blatt ›Non sans blancheur – Nicht ohne Weißes«. Denselben Hintergrund haben vermutlich die Graphik ›Forces et puissances – Gewalten, Mächte« (1966) und das Gedicht ›Mächte, Gewalten«, das vom 14. Mai 1967 datiert und im Band ›Fadensonnen« veröffentlicht wurde. Denkbar, aber nicht zwingend, erscheint auch eine Beziehung zwischen der Radierung ›Là-Haut – Oben« (1964) und dem Gedicht ›Oben, geräuschlos« aus der Sammlung ›Sprachgitter« (1959), zwischen ›L'hôte – Der Gast« (Oktober 1967) und dem gleichnamigen Gedicht aus ›Von Schwelle zu Schwelle« (1955) oder zwischen den Graphiken ›Lueur« 1 und 2 (1967) und ›Leuchten« aus demselben, Gisèle Celan-Lestrange gewidmeten Band. In ihrer Motivik und Ausführung nimmt die Radierung ›L'inconsolé – Trostverwaist« (1966) sehr deutlich Bezug auf die erste Strophe von Gérard de Nerval's Dichtung ›El Desdichado« in Celans Übersetzung vom Oktober 1957: »Ich bin der Immerdüstre, der Witwer trostverwaist, / Der Aquitanenfürst vom Turm, der nicht mehr steht: / Des Sternenlosen Laute, mit Sternen übersät, / Sie trägt die Schwermutssonne, die schwarze, die da kreist.«²⁶⁷ Steve Jaron widmet sich in seinem Aufsatz von 2002 diesem Zusammenhang ausführlich und setzt die Graphik ›L'inconsolé – Trostverwaist«, in der »Gisèle Celan-Lestrange a fait figurer [le thème du poème de Nerval]« in Beziehung zu der Neujahrskarte ›Schlafbrocken, Keile« (1966).²⁶⁸ Komplexer gestaltet sich die intermediale Beziehung zwischen Celans dichterischem und übersetzerischem Werk und der Graphik ›Vie seconde – Zweites Leben«. Der deutsche Titel des vom November 1966 datierenden Blattes taucht

²⁶⁷ GW IV, 808/09. Vgl. Katalog Frankfurt (2001), 9.

²⁶⁸ Jaron (2002), 273f.

auf in den Gedichten ›Du suchst Zuflucht‹ und ›Lehmgetier‹, die unmittelbar nach der Fertigstellung der Radierung in kurzer Folge, am 20. und 24. Dezember 1966, verfasst worden sind. Die Vorstellung des »zweiten Lebens« kann zurückgeführt werden auf eine Übertragung ins Deutsche, die Celan von Emily Dickensons Gedicht ›My life closed twice before its close‹ angefertigt und bereits 1961 publiziert hatte: »Mein Leben, zweimal fiels ins Schloß / eh's zufällt; nun, ich will / jetzt sehn, ob die Unsterblichkeit / ein Drittes mir enthüllt«. ²⁶⁹ Anderenorts ergibt sich ein Zusammenspiel von Graphik, Dichtung und philosophischer Lektüre. So könnte die Betitelung des Blattes ›Seconde evidence – Zweite Evidenz‹ (Februar 1968) ein Reflex der Beschäftigung Celans mit dem Begriff der »Evidenz« bei Edmund Husserl sein, aus dessen ›Logischen Untersuchungen‹ (1922) sich der Dichter den Satz notiert hat: »Das vollkommenste Kennzeichen der Richtigkeit ist die Evidenz, es gilt uns als unmittelbares Innenwerden der Wahrheit selbst«. ²⁷⁰ In augenscheinlich ironisierender Weise – »die Düngerrinne herauf und herunter / kommt Evidenz« – wird der Begriff der Evidenz verwendet in dem vom 21. August 1968 datierenden Gedicht ›Leuchtstäbe‹ aus ›Schneepart‹ (1971). Der Titel könnte außerdem mit einer Passage über Franz Kafka aus Margarete Susmans Buch ›Gestalten und Kreise‹ (1954) in Beziehung stehen: »Das letzte Band zu einer gemeinsamen, nach Ideen geordneten Welt: die Erinnerung, ist zerrissen – es gibt keine Evidenz mehr; d.h. das Aufleuchten der Dinge ist kein Beweis mehr für ihr Sein in der Wahrheit; es gibt nur noch Präsenz: unabweisbare, übermächtig sich aufdrängende Präsenz.« ²⁷¹ Im Nachlass Celans ist die Notiz »Es gibt keine Evidenz mehr / Margarete Susman, über Kafka, / S.360« erhalten, ihrer Datierung auf Mai 1968 zufolge ist diese Lektüre der Entstehung des Gedichts ›Leuchtstäbe‹ um wenige Monate vorausgegangen.

²⁶⁹ GW V, 385.

²⁷⁰ Paul Celan. La Bibliothèque philosophique. Die philosophische Bibliothek. Catalogue raisonné des annotations établi par Alexandra Richter, Patrik Alac et Bertrand Badiou, Paris 2004, 423.

²⁷¹ Ebd., 544.

3. Dichte und Abstraktion: ›Atemkristall‹ (1965)

Das Künstlerbuch ›Atemkristall‹ (1965) beinhaltet einundzwanzig Gedichte von Paul Celan und acht Graphiken von Gisèle Celan-Lestrange. Diese wurden auf gefaltete Bogen von Büttenpapier gedruckt, welche zwischen hellgrauen Leinendeckeln in einem gleichfarbigen leinenbezogenen Schubert verwahrt sind. Dem Ehepaar Celan war ›Atemkristall‹ stets als gelungenstes Gemeinschaftswerk erschienen – für den Dichter und die Graphikerin ein Symbol ihrer künstlerischen und persönlichen Verbundenheit. In einem Brief vom 29. März 1965 schrieb Paul Celan an seine Frau: »Ma Chérie, in Ihren Kupfern erkenne ich meine Gedichte wieder: sie gehen durch sie durch, um darin zu sein, immer wieder.« Darauf bezugnehmend versicherte Gisèle Celan-Lestrange ihm am 14. Februar 1966: »Und als Du mir gesagt hast, daß Du in meinen Kupfern Deine Gedichte erkennst, konntest Du für mich nichts Schöneres und nichts Größeres sagen.« Privat wurde das »Jahr unseres Buches« für das Ehepaar zum Schicksalsjahr. Die Schwierigkeiten potenzieren sich zusehends – von einer zeitweiligen Trennung im Januar/Februar, über die erneuten Klinikaufenthalte des Dichters im April/Mai bis zu den Trennungsüberlegungen im September/November, die in einen Mordversuch Celans an seiner Frau und einen Selbstmordversuch, gefolgt von seiner Zwangseinweisung, münden. Die tragische Entwicklung der Dinge reflektiert Gisèle Celan-Lestrange in einem Brief vom 17. April 1966 an Peter Szondi im Kontext der Ausstellung ihrer Radierungen und des Künstlerbuchs ›Atemkristall‹ im Pariser Goethe-Institut: »Paul n’y sera pas et le vernissage lundi est une épreuve pour moi. Nous avons fait ce livre ensemble et je suis seule maintenant pour le montrer.«²⁷²

Die Edition ›Atemkristall‹ kann, ihrem Titel gemäß, nach Kriterien und Kategorien aus der Kristallographie beschrieben werden – sowohl in Bezug auf Entstehung und Struktur des Ensembles als auch auf die Charakteristika der Gedichte und Graphiken. In einigen Gedichten des Künstlerbuchs ›Atemkristall‹ wird ein Meta-Diskurs über Kunst entwickelt. Dies wiederum legt nahe, die Prägung des Titelworts in einer kulturhistorischen Tradition zu sehen, die das Kristalline als Symbol für Kunst und Kunstschaffen versteht. Möglicherweise hatten sich Gisèle und Paul Celan diese Hintergründe über die Beschäftigung mit dem Werk Paul Klees und über die Rezeption der zeitgenössischen Fachliteratur erschlossen.

²⁷² BW Celan/Szondi, 219.

3.1. Kristallkeim und Kristallisation: Genese des Buchs

Die Entstehung der Edition ›Atemkristall‹ ist mit der Entwicklung eines Kristalls vergleichbar. Eine Kristallisation vollzieht sich über die von einem Keim ausgehende Kristallbildung und das Kristallwachstum durch Anlagerung weiterer Substanz. Die Bildung von ›Atemkristall‹ datiert auf Herbst 1963, als Gisèle Celan-Lestrange – ausgehend von einer schöpferischen Idee, einem Kristallkeim entsprechend – die erste Radierung schuf. Von dieser inspiriert, schreibt Paul Celan am 16. Oktober fünf neue Gedichte: ›Du darfst‹, ›Vom Ungeträumten‹, ›In die Rillen‹, ›In den Flüssen‹, ›Vor dein spätes Gesicht‹. Es ist wohl davon auszugehen, dass »die (spätere) Titelgraphik auslösendes Moment für die Titelgebung wie für das Schreiben der Gedichte« gewesen ist.²⁷³ Weitere Texte folgten, das letzte Gedicht des Zyklus entstand am 9. Januar 1964. Der Titel des projektierten Buches wurde am 30. Dezember 1964 festgelegt; zuvor war geplant gewesen, die Edition ›Im Schlangenzug‹, so der Titel des siebzehnten Gedichts, oder ›Im Schlangengespann‹ zu nennen.²⁷⁴ Parallel zur Entstehung der Gedichte und im Verlauf des Jahres 1964 schuf Gisèle Celan-Lestrange sieben weitere Radierungen. Am 15. April 1964 ermuntert Celan seine Frau: »Lassen Sie es sich gutgehen, arbeiten Sie gut, für Ihre Ausstellung, für unser Buch.« Einige der Blätter für ›Atemkristall‹ wurden bereits auf der Ausstellung in der Kestner-Gesellschaft Hannover im Mai/Juni 1964 gezeigt, die im Juli 1964 auch in der Galerie Dorothea Loehr in Frankfurt am Main zu sehen war. Die Arbeit an den Graphiken ist auch im Herbst 1964 noch nicht abgeschlossen; im Brief vom 3. November 1964 berichtet die Künstlerin ihrem Mann: »Ich habe eine neue Radierung gemacht, deren Abzug mich sehr enttäuscht hat, und habe gestern zwei kleine geätzt, eine davon für das Buch, die mir wenig Hoffnung macht.« Im Jahr 1964 boten die Celans das Buchprojekt ›Atemkristall‹ – noch in einer anderen Konzeption – zunächst dem Verlag Günther Neske in Pfullingen an, der erwog, die bibliophile Edition gemeinsam mit einer Schweizer Galerie zu

G050

²⁷³ Fassbind (1991), 25. – Pöggeler (1986), 178. Wiedemann stellt dies in Frage (2001, 267). Graf Christoph von Schwerin hatte über die Graphik unter Berufung auf Gespräche mit der Künstlerin berichtet: »Spontan fand er [Celan] dazu den Titel ›Atemkristall‹ und schrieb ein Gedicht zu diesem Wort, das sich sowohl auf den technischen Vorgang der Herstellung der bearbeiteten Kupferplatte bezog als auch auf seine eigene Situation, daß er das Gedicht, sein eigenes Schaffen, in Frage stellte.« (Die Welt, 20. März 1990) Buck allerdings nimmt wohl an, dass damit das Gedicht ›Weggebeizt‹ gemeint sei, das er nachfolgend abdruckt und als »daraus erwachsene[s] Gedicht[]« bezeichnet (1993, 5). Dieses datiert jedoch vom 30. Dezember 1963 und ist das vorletzte Gedicht in der Genese des Zyklus. Vgl. Wiedemann (2001, 267).

²⁷⁴ BW II, 452.

realisieren. Im Kontext der Verhandlungen, die zitierten Briefe sind im Nachlass der Künstlerin erhalten, erklärte Paul Celan dem Verleger in einem Brief vom 30. November 1964, dass »von den für den bibliophilen Band bestimmten Radierungen [...] vier bereits fertig« seien. Als Beispiel für die »mittlere Länge der Gedichte« legte er den Text ›Vom grossen Augenlosen‹, datiert auf den 22. Januar 1964, als Typoskript bei. Dieser wurde jedoch, falls dies überhaupt erwogen worden sein sollte, nicht in das Künstlerbuch ›Atemkristall‹ aufgenommen; er eröffnete später den zweiten Teil des Gedichtbandes ›Atemwende‹ (1967). Nachdem Neske aufgrund ökonomischer Überlegungen ablehnte, konnte Robert Altmann, der Inhaber des Brunidor-Verlags in Vaduz, für das Projekt gewonnen werden, und das Buch erschien am 23. September 1965.

Der Wachstumsprozess von ›Atemkristall‹ wird von Gisèle Celan-Lestrange am 10. Oktober 1967 rekapituliert: »Eine Radierung, ein Gedicht, dann alle Gedichte, die ich las, mit denen ich lebte, und nach und nach sind daneben, ganz nahe, auch die anderen Radierungen entstanden«. Und Paul Celan merkte in seinem Brief vom 20. Mai 1965 an: »Ich habe Ihre Radierungen neben meinen Gedichten entstehen sehen, und Sie wissen ja, daß ›Atemkristall‹, das mir, wieder einmal, die Wege der Poesie geöffnet hat, aus Ihren Radierungen heraus entstanden ist.« Nach Abschluss des Bandes ›Die Niemandrose‹ und dessen Drucklegung im Sommer 1963 hatte er eine Schreibpause eingelegt. Die einundzwanzig Gedichte von ›Atemkristall‹ bilden den ersten Teil der 1967 publizierten Sammlung ›Atemwende‹. Für Gisèle Celan-Lestrange, die von 1959 bis einschließlich 1962 keine Graphik realisiert hat (vgl. II 4), war das Blatt, welches den Impuls für die Edition ›Atemkristall‹ gegeben hatte, vielleicht nicht das erste im Jahr 1963, doch steht es am Anfang einer neuen Betätigung im Bereich der Radierung.

Beide hatten in den vergangenen Jahren – in denen die von Claire Goll, Witwe des Dichters Yvan Goll, initiierte Plagiatsaffäre ihren Höhepunkt erreichte – eine schwere, einschneidende und folgenreiche Lebenskrise durchgemacht.

Die Herstellungsphase des Buches begann im Frühjahr 1965, als am 7. April 1965 das Manuskript an die Typographen Féquet und Baudier geschickt wurde. Im Brief vom 14. Mai 1965 informierte die Künstlerin ihren Mann über die Fertigstellung der Druckfahnen: »Ich freue mich so sehr, daß dieses Buch Gestalt annimmt. Es ist für mich, Du weißt es, eine wahre Freude, daß ich mit meinen Radierungen Deine Gedichte begleiten kann, auch eine große Ehre, und ich

hoffe, daß es ein schönes Buch werden wird. Unser beider Buch für unseren Sohn.« Ihre Euphorie wurde von Paul Celan im Brief vom 15. Mai 1965 geteilt: »Aber ja, es ist unser Buch, es wird gemacht, es wird bald da sein, und wir werden noch andere machen, seien Sie dessen sicher.« Nachdem der Dichter wohl in der ersten Junihälfte zwei Korrekturlesungen vorgenommen hatte, fielen im Sommer, etwa im Brief Celans an seine Frau vom 30. Juli 1965, die letzten Entscheidungen bezüglich des Einbands. Am 3. Juli 1965 prognostizierte Gisèle Celan-Lestrange zufrieden: »Unser Buch wird sehr schön werden, ich bin etwas ungeduldig, es erscheinen zu sehen.« In einem Gespräch von 1988 mit Bernard Fassbind erklärte Gisèle Celan-Lestrange, es könne in Bezug auf seine Entstehung »nicht von einer engeren Zusammenarbeit gesprochen werden; vielmehr habe es sich um ein gegenseitiges Begleiten gehandelt, im Sinne eines Gehens ›Schulter an Schulter‹«. ²⁷⁵ Weiterhin charakterisiert sie, im Gespräch mit Walter Greinert 1981, ihre Arbeit nach Entstehung der ersten, initiatorischen Graphik folgendermaßen: »Meine Radierungen sind keine Illustrationen im eigentlichen Sinn, sie sind nicht anekdotisch, aber wir lebten ja zusammen, so daß sich ein Einverständnis, eine innere Bewegung ergab.«

Aufgrund der Begeisterung beider für Kristalle ist anzunehmen, dass die Arbeit an dem Künstlerbuch ›Atemkristall‹ begleitet wurde von einem gemeinsamen Studium der im Besitz der Familie Celans befindlichen Publikationen über Kristalle und Kristallkunde. Darunter befindet sich etwa der Band von Will Kleber ›Welt der Kristalle‹ (Berlin 1959) mit einer Widmung für »Gisèle Celan«. Bei einigen wissenschaftlichen Standardwerken mit ausführlichen Texten in deutscher Sprache ist davon auszugehen, dass in erster Linie Paul Celan sich mit ihnen beschäftigt und sein Wissen gegebenenfalls an seine Frau weitergegeben hat. Dies gilt für drei im Göschen-Verlag erschienene Taschenbücher: eines von Willy Bruhns, Neubearbeitet von Paul Ramdohr, über die ›Kristallographie‹ (Berlin 1954) und zwei von Reinhard Brauns, jeweils bearbeitet von Karl F. Chudoba, mit den Titeln ›Spezielle Mineralogie‹ (Berlin 1955) und ›Allgemeine Mineralogie‹ (Berlin 1955). Aufnahmen von kristallinen Strukturen sind auch in dem Band ›Formen des Mikrokosmos‹ von Carl Strüwe (1955) enthalten. Weiterhin zu erwähnen ist Rudolf Börners Werk ›Welcher Stein ist das? Tabellen zum Bestimmen der wichtigsten Mineralien, Edelsteine und Gesteine‹ (Stuttgart 1953).

²⁷⁵ Fassbind (1991), 25.

3.2. Gitterstruktur, Kohäsion: Aufbau des Zyklus

Ein kristalliner Festkörper zeichnet sich durch eine regelmäßige Anordnung der Atome, Ionen oder Moleküle in einem Gitter aus, wobei bestimmte Abstände zwischen den einzelnen Punkten des Raumsystems bestehen. Auch die Edition ›Atemkristall‹ kann aufgrund des Wechsels von Graphiken und Gedichten – diese Zusammensetzung lässt an einen Mischkristall denken – sowie Leerseiten als gitterartiges, allerdings der Zweidimensionalität und Linearität eines Buches angepasstes Gefüge aufgefasst werden. Der Aufbau des Künstlerbuchs ist keineswegs zufällig, sondern nach bestimmten Gesetzlichkeiten organisiert; für seine Gitterstruktur ist die Zahl Sieben – in der Kristallographie werden ebenso viele sich geometrisch ergebende und unterschiedlich erweiterbare Kristallgitter unterschieden – von besonderer Bedeutung: 1 Frontispiz + 7 Einzelradierungen werden mit 3 x 7 Gedichten kombiniert. Die Abfolge der Gedichte wird durch die Graphiken in acht Gruppen gegliedert, wobei die Text-Blöcke in der Regel aus 3 Gedichten bestehen. An zwei Stellen wird in ›Atemkristall‹ von dieser Anordnung abgewichen – so wie in der Natur häufig vertretene Realkristalle Gitterfehler aufweisen können. Wohl aus inhaltlichen Gründen besteht der fünfte Text-Block lediglich aus dem Gedicht ›Stehen‹, das, mit implizitem Bezug auf den privaten Diskurs des Ehepaars (vgl. III 2.1) als aufrechte, widerständige Textsäule²⁷⁶ mit sinnbildlicher Bedeutung von zwei Graphiken flankiert wird:

STEHEN, im Schatten
des Wundenmals in der Luft.

Für-niemand-und-nichts-Stehn.
Unerkannt,
für dich
allein.

Mit allem, was darin Raum hat,
auch ohne
Sprache.

Die Solitärstellung des dreizehnten Gedichts hat zur Folge, dass ein anderer Text-Block, es ist der letzte, nur zwei Gedichte beinhaltet. Doch auch dieser Kristallbaufehler folgt einer inneren Logik: In der dritten Strophe des Schlussgedichtes ›Weggebeizt‹ fällt das Titelwort vom »Atemkristall« (V 19), so dass am

²⁷⁶ Vgl. Wiedemann (2001), 267, bzw. (2007), 5.

Ende der Edition an ihren Anfang angeknüpft wird, an das Titelblatt und das Frontispiz, das den Titel initiiert hat. Aus demselben Grund wurde auch die ansonsten chronologische Reihung der Gedichte durchbrochen.²⁷⁷ Ob die Anordnung der Graphiken ebenfalls dem Entstehungsdatum folgt, steht nur beim Frontispiz, »dessen Position die Chronologie der Entstehung aufnimmt«²⁷⁸, fest. Wie die Gestalt und der Zusammenhalt eines Kristallkörpers auf das Wirken bestimmter Kräfte zurückzuführen ist, so besteht auch eine Kohäsion innerhalb des Künstlerbuchs ›Atemkristall‹. Hierzu äußerte Gisèle Celan-Lestrange: »Je öfter ich mir dieses Buch ansehe, um so mehr liebe ich es, um so mehr glaube ich daran wegen der Beziehung Radierung/Gedicht. Und das scheint mir wesentlich für das Buch.« (An Paul Celan, 10. Oktober 1967)

Von den Interpreten der Edition wird mitunter darauf hingewiesen, dass aufgrund der numerischen Assymetrie von Bildern und Texten in der Regel keine strenge Zuordnung und kein Zusammenhang im Sinne einer Visualisierung beziehungsweise Erläuterung vorliegt. Dies wird von Fassbind wie folgt resümiert: »Gedichte und Graphiken stehen [...] nicht im Verhältnis eines unmittelbaren Aufeinanderbezogeneins, sondern vielmehr eines Nebeneinanders. Nachweisbare gegenseitige Beziehungen zwischen Text und Bild scheinen nicht gegeben; schon gar nicht handelt es sich bei den Graphiken um dem Text nachgeordnete Illustrationen.«²⁷⁹ Nicht auf der inhaltlichen Ebene, sondern auf der Ebene einer gemeinsamen Ästhetik (vgl. III 3.3) – bezüglich derer sich Text und Bild durchaus gegenseitig ›erhellen‹ – wirken Bindungskräfte zwischen Graphiken und Gedichten. In Ansätzen sind dennoch, bedingt durch das Assoziationspotential der Bilder, motivische und gestische Bezüge festzustellen, jedoch ohne dass eine Übereinstimmung im eigentlichen Sinne vorläge. In dieser Weise scheint in ›Atemkristall‹ vor allem jeweils der letzte Text innerhalb eines (Dreier-)Blocks auf die nachfolgende Graphik zu verweisen. Das Motiv der Kerbe bildet einen Berührungspunkt zwischen dem Gedicht ›In die Rillen‹ und Blatt N° 2, auf dem waagrecht gelagerte Formen mit stoffartiger Struktur vertikal übereinandergestaffelt sind. Die Titelmetapher von ›Die Schwermutsschnellen‹ klingt nach im Grauschwarz der gezackten Formen auf Blatt N° 3, die strombeschleunigenden Felsbrocken ähneln.

²⁷⁷ Vgl. Pöggeler (1986), 178. Zu den Entstehungsdaten s. Wiedemann (2003).

²⁷⁸ Fassbind (1991), 25.

²⁷⁹ Fassbind (1991), 22. Vgl. auch Wiedemann (2001), 267. Pöggeler urteilt: »Graphik und Lyrik gehen vielmehr selbständig und doch gemeinsam ihren Weg.« (1986, 179).

Auch kann eine Korrespondenz zwischen dem Titelwort von ›Weissgrau‹ und der Gestaltung der weißen, schmalen und der grauen Gebilde auf Blatt N° 4 – sie erinnern an einen vom Wind zusammengeworfenen Haufen Halme und anderer Pflanzenteile – wahrgenommen werden. Bei dem Motiv der »brandigen Maiskolben« in ›Beim Hagelkorn‹ ist es nicht nur die Tönung, sondern auch die Formgebung, die in der tiefschwarzen, in horizontalen Reihen organisierten Segmentstruktur der Formen auf Blatt N° 5 ein Echo zu finden scheint. Diese dunklen, wie schwebend wirkenden Flächenstücke lassen sich einerseits beziehen auf die ersten Zeilen des Folgegedichts »Stehen im Schatten / des Wundmals in der Luft«, wobei sich die Sprachgestik spiegelt in der Ausrichtung der dunklen, länglichen Elemente von Blatt N° 6, die auch die Motive »stössig«, »Horn«, »Stoss« reflektieren und andererseits auf das im dritten Abschnitt entwickelte Bild (»Die in der senk- / rechten, schmalen / Tagschlucht nach oben / stakende Fähre«) im Gedicht ›Dein vom Wachen‹. Insofern weist das Gedicht ›Stehen‹ innerhalb des Künstlerbuchs sowohl voraus als auch zurück. An das in ›Fadensonnen‹ evozierte Naturphänomen von Sonnenstrahlen, die graue Wolkenschichten durchbrechen, könnte die fünfreihe Anordnung dreieckiger Splitterstücke auf Blatt N° 7 erinnern.²⁸⁰ Das Titelwort des Gedichts ›Wortaufschüttung‹ impliziert zwei Momente von Blatt N° 8: auf einer von nadelartigen Elementen bedeckten Fläche sind die dunklen Umrisse von Schriftzeichen zu erkennen. Die bildlichen Wortprägungen »Strahlenwind«, »Zeitenschrunde«, »Wabeneis« und »Atemkristall« aus dem Gedicht ›Weggebeizt‹ lassen sich mit der Darstellung von Blatt N° 1 assoziieren: aus einer kompakten, regelhaft organisierten Fläche sind kantige weiße Formen ausgespart (V 7/8 »ausgewirbelt«).

Offenkundig wurde die Edition ›Atemkristall‹ als ein in sich geschlossener Zyklus konzipiert: Der Wechsel von Bildern und Textblöcken wird durch die Anfangsposition einer Graphik (Frontispiz) und die Endposition einer Gedichtgruppe in sich verzahnt. Auch innerhalb der Medien sind zusätzliche Korrespondenzen angelegt: So treffen sich das erste Gedicht (›Du darfst mich getrost‹) und das letzte Gedicht (›Weggebeizt‹) in der glazialen Motivik, die für den Zyklus ›Atemkristall‹ seinem Titel entsprechend auch insgesamt von Bedeutung ist (vgl. III 3.3). Alle Gedichte weisen eine dialogische Struktur auf und kreisen in stilistischer Einheitlichkeit um Bewusstseinsinhalte menschlicher Existenz, die

²⁸⁰ Pöggeler (1986, 179) vertritt die Ansicht, dass die Formen auch auf das Bild der »weißen Zypresse« aus ›Im Schlangenzug‹ bezogen werden könnten.

geprägt sind durch ein intensives subjektives Erleben. Die erste Radierung und die letzte verbindet ihre kleinteilige, graue Flächenstruktur;²⁸¹ in der Gestaltungsart ähneln sich darüber hinaus die Blätter N° 2 und N° 6, die Blätter N° 3 und N° 5 sowie die Blätter N° 4 und N° 7. Für Gisèle Celan-Lestrange stellt das Gefüge des Künstlerbuchs, wie sie sich in ihrem Brief vom 10. Oktober 1967 an ihren Mann äußerte, »wirklich ein Ganzes« dar – die für seinen Aufbau relevanten Zahlen Sieben²⁸² und Drei stehen symbolisch für Vollkommenheit.

3.3. Homogenität, Densität: Kristall-Eigenschaften

Die für Kristalle kennzeichnende Homogenität erweist sich in der Edition ›Atemkristall‹ in dem – auf der Ambivalenz zwischen Abstraktion und Evokation beruhenden – ästhetischen Gleichklang (vgl. III 1.2).²⁸³ Dies bestätigen die beiden Künstler, wenn sie von einer »Verwandtschaft« (Gisèle Celan-Lestrange) oder »Entsprechung« (Paul Celan) zwischen den Radierungen und den Gedichten ausgehen. Eine Gleichartigkeit besteht weiterhin darin, dass sowohl die Texte wie auch die Bilder grundlegende Eigenschaften von Kristallen aufweisen: eine Konsistenz und Kompaktheit sowie eine Segmentarizität und Fraktalität. Zu den kristallinen Qualitäten der Gedichte²⁸⁴ zählt das Gliedergefüge, das der Text, im Schriftbild auch optisch wahrnehmbar, darstellt. Die Wörter und Sätze sind, obwohl inhaltlich kohärent, in der Regel über mehrere Zeilen gebrochen, wie etwa im achten Gedicht des Zyklus ›Atemkristall‹:

WEGE IM SCHATTEN-GEBRÄCH
deiner Hand.

Aus der Vier-Finger-Furche
wühl ich mir den
versteinerten Segen.

Der Eindruck eines durch die Textstruktur evozierten Ins-Stocken-Geratens, einer Erstarrung, korrespondiert hier mit dem thematisierten Phänomen der Petrifikation, in anderen Gedichten mit der glazialen Motivik. Durch die Verknappung

²⁸¹ Vgl. Fassbind (1991), 26.

²⁸² Die Zahlenkombination 1 +7 könnte auf das acht Tage dauernde jüdische Lichterfest Chanukka (Wintersonnwende) anspielen, bei dessen Ritus ein Ständer mit acht Kerzen zum Einsatz kommt.

²⁸³ Celan habe, so Buck, die Gemeinsamkeit beim Anblick der Titelgraphik erkannt (1993, 7).

²⁸⁴ Ähnlich wird der Stil, am Beispiel des Gedichts ›Weggebeizt‹, von Hermann Burger (1974, 111-140) beschrieben mit den Worten »Statik«, »Härte« und »Kälte«. – Vgl. auch Buhr (1987).

des sprachlichen Ausdrucks wird eine formale und inhaltliche Bündelung erreicht, die sich in der Kürze und Prägnanz der Gedichte erweist. Über seine Sammlung ›Atemwende‹ (1967), worin die Gedichte des Künstlerbuchs von 1965 in leichter Veränderung den ersten Teil bilden, äußerte sich der Dichter in einem Brief an seine Frau vom 8. März 1967 in diesem Sinne: »Es ist wirklich das Dichteste, was ich bisher geschrieben habe, auch das Umfassendste.«

Die Radierungen erwecken gelegentlich konkrete Assoziationen an Kristallines: So könnten das Geflecht aus schmalen, länglichen Elementen auf Blatt N° 4 als eine Anhäufung mikrokristalliner Gebilde gedeutet werden, während die spitzen, zapfenartigen Elemente auf Blatt N° 7 wie makrokristalline Formen erscheinen. Als kristallines Stilmerkmal erscheint in den Graphiken die gleichmäßige Kleingliedrigkeit der Strukturen (Blatt N° 5). In der Formgestaltung (Blatt N° 3) und im Bildkonzept (Blatt N° 1) sind deutliche Brüche festzustellen. Die Kompositionen wirken meist statisch, wie etwa in Blatt N° 6, das dem Gedicht ›Stehen‹ benachbart ist, was ihnen, ebenso wie die konzise Begrenzung der Formen, Stabilität und Härte verleiht. Die Akkumulation von Bildelementen, wie beispielsweise den reiskornartigen Gebilden auf Blatt N° 2, die sich horizontal und vertikal gereiht zu Formen zusammenschließen, oder den nadelartigen Splittern auf Blatt N° 8 bewirkt eine Verdichtung der Kompositionsstruktur.

Das Gefüge der Graphiken und Gedichte könnte man als tendenziell polykristallin bezeichnen, d.h. aufgebaut aus einer Vielzahl von Kristalliten, als solche die Einzelwörter und Kleinformen zu verstehen wären. So scheint auch der Begriff der Textur für ihre Gestalt adäquat, der in der Kristallographie – so die Definition laut Brockhaus – die Gesamtheit der Orientierungen der Kristalliten (mikroskopisch kleine Monokristall-Körner) eines polykristallinen Festkörpers bezeichnet. Der Begriff verweist über seine Herkunft vom lat. *textura* (Gewebe, Zusammenfügung) auf die textile Qualität der Flächenstrukturen in den Graphiken und auf die vom Stofflichen abgeleitete Strukturiertheit der Textgestalt der Gedichte. Es wäre zu überlegen, ob die Edition ›Atemkristall‹ insgesamt als Polykristall – in dieser Form treten die meisten in der Natur verbreiteten Realkristalle auf – aufgefasst werden sollte: Aus dieser Sicht müssten die Graphiken und Gedichte als jeweils einzelne Kristallbildungen aufgefasst werden, die sich letztlich zu einer Assoziation von Kristalliten zusammengeschlossen hätten. Polykristallin aufgefasst, besäße ›Atemkristall‹ allerdings eine relativ gerichtete Textur.

Wie ein kristalliner Festkörper zeichnet sich die Edition ›Atemkristall‹ als Ganzes durch große Densität aus. Zum einen ist dies zurückzuführen auf den Baugedanken, der seinem Konzept zugrundeliegt, sowie auf die Wechselbezüge, die sich zwischen seinen Bausteinen ergeben (vgl. III 3.2). Zum anderen wird der Eindruck einer außergewöhnlichen Dichte erzeugt durch eine Summierung der Wirkung aller Graphiken und Gedichte, zumal die einzelnen Kristallbestandteile jeweils selbst »kristalline[] Konzentrate«²⁸⁵ sind; durch das Zusammenspiel im Zyklus erfährt der gemeinsame Kunsta Ausdruck eine Potenzierung.²⁸⁶

So entsteht in ›Atemkristall‹ die Atmosphäre einer Konzentration von besonderer Intensität. Beim Lesen und Betrachten des Künstlerbuchs wird der Rezipient in den Bann dieser tiefgründigen Denk-Welt gezogen, ein Vorgang den Theo Buck zu beschreiben versucht hat: »Der eigentlich nahe Raum der Wirklichkeit rückt in die Distanz des Uneigentlichen. [...] Der Außenraum macht dem Innenraum Platz.«²⁸⁷ Die Gedichte und Graphiken von ›Atemkristall‹ setzen beim Rezipienten – im Sinne eines den künstlerischen Intentionen gemäßen Verständnisses – die Einnahme einer kontemplativen Haltung voraus. Auch in dieser Hinsicht gleicht der Zyklus einem Kristall: So werden Kristalle traditionell als Meditationsobjekte im Dienste einer Selbstfindung oder einer Selbstheilung eingesetzt: Die Betrachtung der Form und der Farbe eines Kristalls wird einem Individuum zum Ausgangspunkt einer Besinnung, die durch das dem Kristall zugeschriebene energetische Potenzial Unterstützung erfahren soll. Hierbei wirkt der Kristall beruhigend und anregend zugleich: Während seine regelhafte Struktur dem Meditierenden eine Vergewisserung bezüglich bestehender Naturgesetze ermöglichen soll, appelliert deren vielgestaltige Ausprägung an dessen Fantasie. In ihrer durch Abstraktion und Evokation bestimmten kristallinen Eigenart erschließen die Gedichte und Graphiken dem Rezipienten des Künstlerbuchs ›Atemkristall‹ geistige Räume. Diese sind geprägt durch die mentale und emotionale Disposition des Individuums sowie durch seine grundsätzliche Fähigkeit und Bereitschaft, sich auf die Texte und die Bilder einzulassen. Ähnlich wie bei einer Kristall-Meditation kann die reflektierende, interpretierende Versenkung des Lesers und Betrachters von ›Atemkristall‹ einen existenziell relevanten Erkenntnisgewinn bewirken.

²⁸⁵ Buck (1993), 6. Hier nur auf die Graphiken bezogen.

²⁸⁶ Felstiner geht lediglich von einer einseitigen Beeinflussung aus, wenn er von den »acht die Gedichte verstärkenden Radierungen« spricht (2000, 279).

²⁸⁷ Buck (1993), 6.

3.4. Der Kunst-Diskurs in der Edition ›Atemkristall‹

In der Edition ›Atemkristall‹, insbesondere in den drei letzten Gedichten ›Wort-aufschüttung‹, ›Ich kenne dich‹ und ›Weggebeizt‹, findet, von der Forschung eingehend behandelt, ein selbstreflexiver Kunst-Diskurs statt. Hierzu gehören auch, von einigen Interpreten im Hinblick auf das Künstlerbuch thematisiert, die Anspielungen auf die jeweils andere Kunstgattung: die hebräischen Schriftzeichen in Blatt N° 8 und das der druckgraphischen Technik nahestehende Vokabular in den Gedichten (›Weissgrau«, ›Rillen« und ›Kupferschimmer«, ›geätzt«, ›Durchstichpunkte«, ›weggebeizt«). Im unbunten Vokabular der Gedichte, in denen Schwarz und Weiß häufig kontrastiert werden, spiegelt sich die Ästhetik der schwarz auf weiß gedruckten Radierungen und Gedichte.²⁸⁸ Den Gedichten, konzipiert als Ansprachen des Ich an ein Du, scheint – das wäre eine Lesart – die Zweiheit der an der Edition beteiligten Künstler eingeschrieben. Auf dieser Basis kann das vorletzte Gedicht²⁸⁹, in seiner Kürze und exzeptionell gereimten Form ähnelt es einem Epigramm, als Meta-Text betrachtet werden:

ICH KENNE DICH, du bist die tief Gebeugte,
ich, der Durchbohrte, bin dir untertän.
Wo flammt ein Wort, das für uns beide zeugte?
Du – ganz, ganz wirklich. Ich – ganz Wahn.

Nicht nur auf ein persönliches Schicksal könnten die Kennzeichnungen des Du und des Ich hinweisen, sondern – im Kontext mit dem Zustandekommen der Edition ›Atemkristall‹ von Gisèle Celan-Lestrange und Paul Celan – auch auf die Arbeit der Graphikerin an einer Platte und auf die tiefe Berührtheit des Dichters durch ihre Kunst, der sich insofern in einer Abhängigkeit zu sehen scheint. Eine Gegenüberstellung der Künste bezüglich ihrer spezifischen Eigenart, sehr stark vereinfacht: die Sinnhaftigkeit der Bildkunst und die Geistigkeit der Wortkunst, kann im letzten Vers vermutet werden. Die als Frage formulierte Forderung im dritten Vers wird durch die vorangegangene Graphik, Blatt N° 8, angekündigt oder eventuell auch eingelöst: Auf der dichten Mikrostruktur der Bildfläche erscheinen hebräische Buchstaben als dunkle Konturformen wie Brandzeichen.

²⁸⁸ Könnecker (1995), 30.

²⁸⁹ Vgl. z.B. Pöggeler (1998), 31. Wie die meisten Interpreten argumentiert er damit, dass bei Celan häufig »eingeklammerte Passagen, [...] eine lebensgeschichtliche Verortung geben«; das betreffende Gedicht ist allerdings erst in ›Atemwendek‹, nicht in ›Atemkristall‹ derart präsentiert. Häufig wird bezüglich der letzten Zeile auch auf die psychische Disposition Celans verwiesen.

Als Anrufung Gottes zu entziffern²⁹⁰ stehen sie für den schöpferischen Akt, der die Arbeit der Graphikerin und die des Dichters gleichermaßen kennzeichnet. In diesem Sinne kann ›Wortaufschüttung‹, unmittelbar vor dem Blatt N° 8 positioniert, als Gedicht über das künstlerische Schaffen gelesen werden:

WORTAUFSCHÜTTUNG, vulkanisch,
meerüberrauscht

Oben
der flutende Mob
der Gegengeschöpfe: er
flaggte – Abbild und Nachbild
kreuzen eitel zeithin.

Bis du den Wortmond hinaus-
schleuderst, von dem her
das Wunder Ebbe geschieht
und der herz-
förmige Krater
nackt für die Anfänge zeugt,
die Königs-
geburten.

Hier wird das Dichten als dem Natürlichen verpflichteter, im Verborgenen stattfindender Vorgang dargestellt; die Wortkunst aber wird in ihrer Tief-Gründigkeit von Un-Eigentlichem verdeckt. Sie tritt erst durch den schöpferischen Akt des Du, das der gewählten Lesart folgend auf die Graphikerin und die Wirkung ihrer Kunst auf die Arbeit des Dichters (vgl. III 3.1) bezogen werden kann, zutage. In Entsprechung zu den Anziehungskräften des Mondes, die die Wassermassen der Meere vom Ufer wegbewegen können, wird der Vorgang der Abstraktion (lat. abstractio: Fortschleppen, Entführen) veranschaulicht; er beruht auf einer Reduktion auch im Hinblick auf Mimetisches. Als Blick auf die zeichenbedeckte Meeresoberfläche und die Schrift-Krater nach ihrer Freilegung könnte Blatt N° 8 durchaus interpretiert werden. Eine andere Deutung schlägt Fassbind vor: »So liegen die ›Schriftzeichen‹ schließlich über einer Flut von Strichen, gewissermaßen als ›schwimmende‹ Schrift-Evokationen innerhalb einer – graphemische Unterscheidungsmaße ablehnenden – ›Unschrift‹.«²⁹¹ Die vulkanische Bildlichkeit

²⁹⁰ Die Entschlüsselung stammt von Max Reithmann (s. Pöggeler, 2002, 25). Bei Fassbind ist noch zu lesen: »Es handelt sich jedoch nur um Anlehnungen an hebräische Schrift und nicht um lesbaren Text. Ein Schriftstück war offenbar Anlaß zu dieser Anspielung« (29, Anm. 10).

²⁹¹ Fassbind (1991), 27.

des Gedichts soll die Elementarizität und Existenzialität des Kunstschaffens²⁹², auch im Hinblick auf das offenbar werdende Künstlerindividuum, zum Ausdruck bringen. Wie ein Unterwasservulkan Neuland schaffen kann, so bedeutet die hier beschriebene Wortkunst eine Befreiung, einen Neubeginn; auch die biblischen Anspielungen auf den Exodus und auf die Geburt Christi²⁹³ im Gedicht ›Wortaufschüttung‹ sind vermutlich in diesem Sinne zu verstehen. Eingedenk des Phänomens der magmatischen Kristallbildung und des entsprechenden Kontexts von Celans poetologischem Fragment über Mikrolithen (vgl. II 5.1) könnte das Vulkanische – obwohl es dem Glazialen temperaturbedingt geradezu entgegengesetzt ist – als implizite Präfiguration auf die kunstsymbolische Bedeutung des Kristallinen in ›Weggebeizt‹ (vgl. III 3.5) gedeutet werden. Im Schlussgedicht des Zyklus wird der künstlerische Abstraktionsprozess, der bereits in ›Wortaufschüttung‹ angesprochen wurde, ausführlich thematisiert:

WEGGEBEIZT vom
Strahlenwind deiner Sprache
das bunte Gerede des An-
erlebten – das hundert-
züngige Mein-
gedicht, das Genicht.

Aus-
gewirbelt,
frei
der Weg durch den menschen-
gestaltigen Schnee,
den Büsserschnee, zu
den gastlichen
Gletscherstuben und -tischen.

Tief
in der Zeitenschrunde,
beim
Wabeneis
wartet, ein Atemkristall,
dein unumstössliches
Zeugnis.

²⁹² In seinem Exemplar von Helmuth von Glasenapps ›Die Philosophie der Inder‹ (Stuttgart 1949) hatte sich Celan angestrichen: »Das Wort für *schaffen* (Wurzel *sarj*) bedeutet nämlich eigentlich ›herausschleudern, ausgießen, entsenden‹«. (Wiedemann 2003, 725).

²⁹³ Wiedemann weist im Hinblick auf die »Königs-/geburten« darauf hin, dass das Gedicht am Heiligabend 1963 entstanden ist (2003, 725).

Erneut wird die Bedeutsamkeit der Bild-Sprache des Du für die Wortkunst des Ich – ein weiterer dem Künstlerbuch ›Atemkristall‹ impliziter Verweis auf seine Entstehungsbedingungen²⁹⁴ – betont: Sie wirkte darauf hin, dass alles Oberflächliche, Unwesentliche, Nicht-Authentische in der Dichtung eliminiert wurde. Die künstlerische Abstraktion wird, wie im Gedicht ›Wortaufschüttung‹, wo sie ebenfalls von einer Frei-Legung begleitet ist, anhand eines geophysikalischen Vorgangs veranschaulicht: Neben dem Titelwort können in ›Weggebeizt‹ weitere geologische Termini identifiziert werden (›Ausgewirbelt‹, ›Büsserschnee‹, ›Gletschertische‹), die, worauf Gerhard Buhr hingewiesen hat²⁹⁵, mit dem Phänomen der Ablation (lat. ablatio: Wegnahme) in Verbindung stehen. Man versteht darunter die Abschmelzung von Eis und Schnee sowie die Abtragung von Boden durch die Einwirkungen von Klima und Wetter. In der Abfolge der verschiedenen Formen von Schnee und Eis sieht Buhr den »Prozeß der Metaphorisierung«²⁹⁶ dargestellt, der von einem abnehmenden Bezug zum Konkreten geprägt ist bis hin zum »Atemkristall« und seiner gesetzmäßigen Abstraktheit. Hier findet die Reflexion über Kunst im Zyklus ihren Höhepunkt und ihr Ziel: der »Atemkristall« ist »unumstößliches Zeugnis« des Du, er ist lesbar als Werk und Ausdruck eines Künstlerindividuums. Das Bild vom »Atemkristall« entspricht Celans Bezeichnung des Gedichts als »gestaltgewordene Sprache eines Einzelnen«²⁹⁷, gilt jedoch hinsichtlich der Interpretationsvariante des Du, auch für die Bildkunst. Versteht man, wie Weissmann, den »Atemkristall« im »Wabeneis« als »concentration de la lumière blanche et pure«²⁹⁸, so findet sich diese Vorstellung wieder in Blatt N° 1, wo aus einer relativ kleinteilig gegliederten Fläche mehrere Partien leuchtend weiß ausgespart werden. Im Gegenüber von Frontispiz und Titelblatt scheint sich diese Verknüpfung zu manifestieren. Hiermit korrespondierend nimmt das Kristalline auch im Schlussgedicht sprachliche Gestalt an: Die Strophe, in der das Titelwort fällt, besteht aus sieben Versen – ein Verweis auf die Kristall-Gesetze im Allgemeinen und auf die kristallinen Baugesetze des Künstlerbuchs im Besonderen.

²⁹⁴ Diese scheinen auch, hierauf hat Andrea Lauterwein (2006, 126) aufmerksam gemacht, im zweiten Gedicht des Zyklus reflektiert zu werden: »Von Ungeträumtem geätzt, / wirft das schlaflos durchwanderte Brotland / den Lebensberg auf. // Aus seiner Krume / knetest du neu unsre Namen, / die ich, ein deinem / gleichendes / Aug an jedem der Finger, / abtaste nach / einer Stelle, durch die ich / mich zu dir heranwachen kann, / die helle / Hungerkerze im Mund.«

²⁹⁵ Vgl. Buhr (1987), 40.

²⁹⁶ Buhr (1987), 26.

²⁹⁷ In der Rede ›Der Meridian‹ zur Büchnerpreisverleihung (GW III, 197f).

²⁹⁸ Weissmann (2000), 136f.

Das Kunst-Programm, das in ›Wortaufschüttung‹ und ›Weggebeizt‹ in Wechselwirkung mit den Blättern N° 1 und N° 8 entwickelt wird, ist in den Graphiken und Gedichten der Edition ›Atemkristall‹ realisiert.

3.5. »Atemkristall« als Symbol für Kunst(schaffen)

Der Neologismus »Atemkristall« – von Interpreten als »erstarrter Hauch« oder als »kristallin gefrorener Wasserdampf der Atemluft« aufgelöst²⁹⁹ – gibt sich im Kontext des Gedichts ›Weggebeizt‹ als Bild für Kunst und Kunstschaffen zu erkennen. Als solches wird es bereits von Wieland Schmied 1964 im Vorwort zum Ausstellungskatalog der Kestner-Gesellschaft aufgefasst: »›Atemkristall‹ – das meint die andere, durch den Menschen gewordene und doch schon von ihm abgelöste Natur. Was vor ihm Natur war und durch ihn wieder Natur wird. Verwandelte Welt also. Das, was uns zu leisten aufgegeben ist.« (Ebd.) Über die Edition, die zum Zeitpunkt der Ausstellung in Hannover noch nicht abgeschlossen war, äußerte sich Theo Buck Jahrzehnte später ähnlich: »Die derart nahegebrachte Schnee- und Eis-Chiffre eröffnet uns die wesentliche Erfahrung einer abgehobenen Kristallisation des Schöpferischen.«³⁰⁰ Hiermit umschreibt er die Semantik des Begriffs »Atemkristall«, der von Hermann Burger als »Doppelchiffre« aus zwei »Schlüsselwörtern«, in der sich »alle Vorstellungen Celans vom Wesen einer göltigen Sprache« vereinigen, bezeichnet wurde.³⁰¹ Tatsächlich stehen in seinem Werk beide Teilbegriffe des Kompositums »Atemkristall« in Beziehung zur Wort-Kunst. Der Atem kann im Sinne der Vorstellungen vom Pneuma als »Sinnbild des Lebendigen und Schöpferischen«³⁰² aufgefasst werden. Er verweist auf das gesprochene Wort, steht für existenzielle Relevanz und birgt zugleich den Aspekt der künstlerischen Inspiration. In Paul Celans Rede ›Der Meridian‹, verfasst anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises im Jahr 1960, wird Sprache als »Gestalt, und Richtung und Atem« charakterisiert, die Dichtung könne eine »Atemwende« bedeuten; in den Entwürfen zu ›Der Meridian‹ findet sich außerdem noch die Formulierung, dass das Gedicht auf »Atemwegen« komme.³⁰³

²⁹⁹ Schmied (1958), 5. – Buhr (1987), 51.

³⁰⁰ Buck (1993), 6.

³⁰¹ Burger (1974), 111.

³⁰² Burger (1974), 132f; 135.

³⁰³ GW III 194 und 195; TCA/M 108.

Der Kristall wiederum kann seit Celans Gedichtband ›Sprachgitter‹, erschienen 1959, als Symbol der poetischen Form³⁰⁴ gelten. Diese Bedeutungsdimension wird auch in dem Gedicht ›A la pointe acérée‹ aus der Sammlung ›Die Niemandsrose‹ (1963) ersichtlich: »Es liegen die Erze bloß, die Kristalle, / die Drusen. / Ungeschriebenes / zu Sprache verhärtet, / legt einen Himmel frei.« Poetologisch zu verstehen ist auch das um die Mitte der fünfziger Jahre entstandene Mikrolithen-Fragment, in dem der Vorgang des Dichtens als die Fügung eines Kristalls aus mikrolithischen Einsprenglingen beschrieben wird.³⁰⁵ Die Edition von Gisèle Celan-Lestrange und Paul Celan will, wie die Titelwahl verdeutlicht, als Atem-Kristall, als Kunstwerk verstanden werden, in dem die künstlerische Inspiration der Graphikerin und des Dichters – im Ganzen und im Einzelnen – eine Materialisierung nach Kristallgesetzen erfahren hat. Der Aspekt des Schöpferischen wird durch die Zahlensymbolik von ›Atemkristall‹ (vgl. III 3.2) betont: Die göttlichen Zahlen Eins und Drei implizieren den Topos des Künstlers als Schaffendem, die Sieben verweist auf kosmische Ordnungsprinzipien. Dem Kunstwerk als »Atemkristall« scheint die Künstlerpersönlichkeit, pars pro toto über seinen Lebensatem, eingeprägt. So sagt Celan in der Bücherpreisrede über das Gedicht: »Wer es schreibt, bleibt ihm mitgegeben.«³⁰⁶ Seine Entwürfe zu dieser Formulierung seiner Überlegung lassen dies noch offensichtlicher werden: »Dem Gedicht ist der Dichter als Person mitgegeben« – »Du bist, wenn Dein Atem es durchwächst, deinem Gedicht mitgegeben« – »Ich weiß, daß ich meinen Gedichten mitgegeben bin«.³⁰⁷ Die letzte Strophe des Schlussgedichts – »Tief / in der Zeitenschrunde, / beim / Wabeneis / wartet, ein Atemkristall, / dein unumstössliches Zeugnis.« – soll wohl gelesen werden als Ausdruck der Vorstellung des seinen Schöpfer überdauernden Kunstwerks im Sinne einer »Unendlichsprechung von lauter Sterblichkeit und Umsonst«³⁰⁸, wie Paul Celan im ›Meridian‹ formulierte.

Das Buch ›Atemkristall‹ stellt sich in eine von der Romantik ausgehende und in der Kunst und Kunsttheorie des 19. und frühen 20. Jahrhunderts (Gottfried

³⁰⁴ Weissmann (2000), 136f.

³⁰⁵ PN, 74 und 467f.

³⁰⁶ Eine Anstreichung Celans in seinem Exemplar von Glasenapps ›Philosophie der Inder‹ (1923, Teil 1) ergänzt dies: »Der Âtman, etymologisch unserem Worte ›Atem‹ verwandt [ist der Kern einer Persönlichkeit, das was von ihr übrig bleibt], wenn man alles Akzidentielle von ihr abzieht, ihr ›wahres Selbst‹« Phil. Bibliothek, 474ff. Vgl. Ernst Cassierers ›Philosophie der symbolischen Formen‹, Celan besaß Bd. 1.

³⁰⁷ GW III 198. – TCA/M, 116/17.

³⁰⁸ GW III 200.

Semper, Alois Riegl, Wilhelm Worringer) kulminierende Tradition, in der der Kristall als Kunstsymbol gilt. Auf diese hat Beda Allemann, der Herausgeber der Bonner Celan-Ausgabe, verwiesen in seinem Kommentar zur Sammlung ›Atemwende‹ (1967), als er konstatierte, dass in dem Begriff »Atemkristall« – von der germanistischen Forschung gemeinhin auf Dichtung bezogen – der »Topos von der kristallinen Struktur der dichterischen Sprache lebendig«³⁰⁹ sei. Der Titel enthält für ihn nicht nur das Konzept des Künstlerbuches (vgl. III 3.3), sondern kennzeichnet dieses zudem als ästhetisches Paradigma. Die Bedeutung des Kristallinen als Kunstsymbol resümiert Regine Prange wie folgt: »Repräsentant des Anorganischen steht der Kristall für eine ins Kosmische wie ins Psychische erweiterte Natur. In diesem unendlich ausgedehnten Naturraum scheint die autonome ästhetische Form [...] als künstliche und materielle aufgehoben.« Und Prange fährt fort: »Sie scheint als kristalline nicht nur ihren zeichenhaften, auf Natur wie auf ›Weltanschauung‹ verweisenden Charakter zu bewahren, sondern bringt auch das [...] konstruktive Prinzip zur Entfaltung, indem sie sich von der äußeren Natur abwendet und sich stattdessen auf deren vermeintliche ›innere‹ Gesetzmäßigkeit richtet.«³¹⁰ Der »Verweis auf das Kristalline« diene »zur Beschreibung und Idealisierung des künstlerischen Abstraktionsprozesses«, so wurde der kulturgeschichtliche »Paradigmenwechsel von der mimetischen zur abstrakten Kunst« befördert.³¹¹ Zugleich jedoch besitzt der Kristall nach Ansicht der Kunsthistorikerin eine Mittlerfunktion: »Die mit dem Phänomen der Kristallisation konnotierte Strukturgleichheit von Kunst und Natur nimmt Bezug auf das aristotelische Konzept der Mimesis.«³¹²

Im Sinne der kulturhistorischen Tradition dient Celan das Kristalline in einem Gespräch, bezogen auf das Künstlerbuch ›Atemkristall‹, als »Reflexionsform der Kunst«³¹³, als Erklärungsmodell für den Zusammenhang zwischen Wirklichkeit und Kunst. So äußerte sich der Dichter gegenüber Hugo Huppert im Dezember 1966 über die »Graveurkunst« der »französischen Schule«, auf die Graphiken seiner Frau anspielend, und bezeichnete deren »kristallographische Gebärden« als »sichtbar gemachte Formeln« (vgl. III 1.1). Die abstrakte Kunst wird über ihre kristalline Qualität an die Natur rückgebunden; für Celan, der sie

³⁰⁹ Allemann (1967), 197.

³¹⁰ Prange (1991), 345.

³¹¹ Prange (1991), 2f.

³¹² Prange (1991), 346.

³¹³ Prange (1991), 345.

für »nur scheinbar abstrakt, ungegenständlich« hält, rückt sie sogar in die Nähe des Mimetischen, wenn er sie als »nicht minder sinnlich, vital, präsentierend, aufschlussreich als die Holzschnitte Dürers« beurteilt.³¹⁴ In seiner Einleitung zu der Publikation ›Edgar Jené – der Traum vom Traume‹ (Wien 1948) hatte Paul Celan den Zugang zur Kunst als Eingehen in den »großen Kristall der Innenwelt«³¹⁵ beschrieben. Die mit dem Kristallinen als Kunstsymbol verbundenen Inhalte bilden ebenfalls die Folie für das Gedicht ›Weggebeizt‹ (vgl. III 3.4): In den genannten Schnee- und Eisfigurationen kommt die kristalline Organisation des Bildnerischen zum Ausdruck, welches eine Wandlung von der Gegenständlichkeit hin zur Abstraktion erfährt, wobei die Kreativität, die im »Atemkristall« Form annimmt, eine buchstäbliche Ver-Geistigung in der Kristallisation darstellt.

3.6. Kristallisation, Pfeilmotiv. Anklänge an Klee?

A171

Zu Beginn des zehnten Gedichts von ›Atemkristall‹ wird eine Bildvorstellung entworfen, die an Paul Klees Zeichnung ›Seelandschaft mit dem Himmelskörper‹ (1920) erinnert, das unter anderem umgekehrte und im Raum schwebende Segelschiffe zeigt und Paul Celan nachweislich bekannt war: »Mit erdwärts gesungenen Masten / fahren die Himmelswracks.«³¹⁶ Diese mögliche Spur ist im Hinblick auf das Künstlerbuch ›Atemkristall‹ in mehrererlei Hinsicht aufschlussreich. Das Interesse der Celans für die Arbeit von Paul Klee ist bekannt. Viele der Graphiken Gisèle Celan-Lestranges lassen eine wesenhafte Verwandtschaft mit dessen Kunst erkennen (vgl. II 2.3). Und Paul Celan hat vermutlich eine Nähe seiner Gedichte zu Klee empfunden aufgrund künstlerischer Analogien (Chiffrenartigkeit, Motivparallelen, Kunstauffassung), erkennbar im Werk des Schweizer Künstlers, in Selbstaussagen oder in Feststellungen der frühen Forschungsliteratur. So könnte Celan einen Anknüpfungspunkt für die kunstsymbolische Dimension des »Atemkristall« bei Paul Klee gefunden haben: In dessen Kunst und Kunsttheorie ist die Idee der Kristallisation von zentraler Bedeutung. Dies ist, wie in der Forschung vielfach konstatiert, auf den Einfluss von Wilhelm Worringers Abhandlung ›Abstraktion und Einfühlung‹ (1908) zurückzuführen – im Kontext mit kunsthistorischen Entwicklungen (vgl. III 3.5). Zudem

³¹⁴ Huppert (1966/1988), 320.

³¹⁵ Meinecke (1970), 21.

³¹⁶ Es ist abgebildet in: Grohmann (1954), 184. Als ›Unstern‹ auch in: Grohmann (1952), Nr. 4.

korrespondiert der »Kristallinismus« mit der Kunstauffassung des Bauhauses, an das Klee 1920 berufen wurde. Die Kristallmetaphorik findet sich in einigen Äußerungen Klees sowie in zahlreichen Titeln seiner Bilder. In einer Tagebuchnotiz aus dem Jahr 1915 reflektiert der Künstler über seine Position und Entwicklung: »Das Herz welches für diese Welt schlug ist mir wie zu Tode / getroffen. Als ob mich mit ›diesen‹ Dingen nur noch Erinnerungen / verbänden... Ob nun der kristallinische Typ aus mir wird? [...] Abstraction: Die kühle Romantik dieses Stils ohne Pathos ist unerhört. / Je schreckensvoller diese Welt (wie gerade heute), desto abstrakter / die Kunst, während die glückliche Welt eine diesseitige Kunst hervorbringt. [...] In der großen Formgrube liegen Trümmer, an denen man noch teilweise hängt. Sie liefern den Stoff zu Abstraction. / Ein Bruchfeld von unechten Elementen, zur Bildung unreiner Kristalle. So ist es heute. Aber dann: einst blutete die Druse. Ich meinte zu sterben, Krieg und Tod. Kann ich denn sterben, ich Kristall? / Ich Kristall [...] In jener zertrümmerten Welt weile ich nur noch in der Erinnerung, / wie man zuweilen zurückdenkt. / So bin ich ›abstrakt mit Erinnerungen‹.« Ob Celan diesen Text zum Zeitpunkt der Entstehung des Künstlerbuchs kannte, ist nicht bekannt.³¹⁷ Die Assoziation der Abstraktion mit dem Kristallinen und die Vorstellung der Kristallisierung des Künstlers finden sich jedoch im Bild vom »Atemkristall« wieder. Und auch weitere Gedanken, die in den letzten beiden kunstreflexiven Gedichten ausgeführt werden, korrespondieren mit Äußerungen Klees: So wird in ›Weggebeizt‹ ein Läuterungsprozess der Kunst vom »bunten Gerede des An-/erlebten« zum »Atemkristall« beschrieben, wie dies sinngemäss auch Klee in seinem Beitrag zu ›Schöpferische Konfession‹ (1920) postuliert hatte: »Eine Verwesentlichung des Zufälligen wird angestrebt.« Der »Atemkristall« als »unumstößliches Zeugnis« in Celans Gedicht erinnert ferner an Klees Vorstellung vom »absoluten« Kunstwerk.³¹⁸

Eine Ergänzung der Tagebuchpassage ist im Hinblick auf das Gedicht ›Wortaufschüttung, vulkanisch‹ bedeutsam: »Gewisse kristallinische Gebilde, über die eine pathetische Lava letzten Endes nichts vermag.« Der zweite Abschnitt

³¹⁷ Celan könnte etwa die Ausgabe der Tagebücher von 1898-1918, hrsg. von Felix Klee (Köln 1957) – obgleich nicht in der Nachlassbibliothek erhalten – gekannt haben, zumal in seiner Ausgabe von Haftmanns ›Klee. Wege bildnerischen Denkens‹ darauf verwiesen wird (169). Bemerkenswert ist, ungeachtet des natürlichen Zusammenhangs der Erscheinungen, dass auch er in ›la pointe acérée‹ aus ›Die Niemandrose‹ (1963) die Begriffe »Kristall« und »Druse« verwendet.

³¹⁸ Paul Klee: Das bildnerische Denken (1956), 463.

von Celans Gedicht – »Oben / der flutende Mob / der Gegengeschöpfe: er flaggte – Abbild und Nachbild / kreuzen eitel zeithin.« – lässt an eine Aussage von Paul Klee über die abstrakte Kunst in seinem Werk ›Pädagogisches Skizzenbuch‹ denken: »Wir überschreiten auf diesem Gebiet eine Grenze der Wirklichkeit. Es ist kein Nach- oder Abbilden, eher ein Abändern und Neubilden.« Das im selben Kontext von Klee geforderte »Urbildliche« in der Kunst – entsprechend dem Motto »Vom Vorbildlichen zum Urbildlichen!« im ›Jenaer Vortrag‹ (1924) – wird am Schluss des Celanschen Gedichts angesprochen: »der herz- / förmige Krater / nackt für die Anfänge zeugt, / die Königs- / geburten.« In der Paul Klee-Literatur, die Celan kannte, wird die Bildlichkeit des Kristalls als Kunstsymbol häufig erörtert. Vom »Kristall des Bildes«³¹⁹ spricht etwa Will Grohmann, und in seiner Beschreibung der Arbeiten Klees, bei denen »im letzten Akt des Bildwerdens und Bildschaffens alle Schichten des Entstehens und Tuns [...] zusammenschießen« besitzt die Kristallmetapher die traditionelle Vermittlungsfunktion zwischen Mimesis und Abstraktion: »Sie sind vorwiegend naturfern, [...] abstrakt kann man bei Klee schwer sagen, denn der Streit drehte sich für ihn ›weniger um die Frage der Existenz des Gegenstandes als um seine Art.‹ Die Bilder sind eher übergegenständlich als ungegenständlich, man könnte sie mit ihm kristallinisch nennen.« (Ebd.) Auch Werner Haftmann hat sich der Kristall-Metapher zur Beschreibung der Kunst von Paul Klee bedient: »Ein aus einem sehr bewegten Formenensemble kristallinisch zusammengefügt Gleichgewicht aus präzisen, zum Geometrisch-Abstrakten neigenden farbigen Formen in einem in einfachen Raumschichten gestaffelten, also nicht perspektivischen, sondern selbstständigen Ordnungsraum des Bildes.«³²⁰ Nach Haftmann ist es eine »Einsicht in den kristallinischen Wuchs künstlerischer Gebilde, die Klees Kunst auszeichnete« (59), wobei der »Grad kristallinischer Verfestigung« (64) bedeutsam sei: »Und nun fängt es an, sich zu bilden, Formen entstehen, wachsen nach da und dort, Farbklänge treten zusammen, ein gefügter Kristall schiebt sich zusammen, das Gebilde drängt zur Kulmination.«³²¹ Das Bildgefüge (49), die Bildelemente (84) und das Bild im Ganzen werden mit ei-

³¹⁹ Grohmann (1954), 189.

³²⁰ Haftmann (1961), 48. Vgl. auch 135: »1921 nun wird das Bild kristallinisch.«

³²¹ Haftmann (1961), 52. Vgl. auch 56f.: »Bis dahin muß also das Bild gelangen, ein Ganzes aus Natur und Mensch ins Sichtbare zu heben. Natur und das seelische Erlebnis in einem bildnerischen Kristall so zu verdichten, daß es zu einer reinen Mitteilung aus der Ausdruckswelt des Menschen wird und doch die Schöpfung als Genesis unter der Oberfläche des Werks lebt.«

nem Kristall verglichen: »So fügt sich ein Kristall aus Erlebtem, Gewachsenem, Geformten und Gewußtem. Und schauen wir nun in dieses Kristallgebilde, so leuchtet uns vom Grunde dies ›Etwas‹ entgegen, ›was nicht von hier ist‹« (53). So mag Celans Charakterisierung des Gedichts als »nicht augenfällige oder geheime Spiegelung des Kosmos, sondern Gegenkosmos«³²² ähnlich auch für die Arbeiten von Klee gelten, der in seinem Beitrag zu ›Schöpferische Konfession‹ (1920) betonte: »Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar.« – »Die Kunst verhält sich zur Schöpfung gleichnisartig«. Wie Klee seinen Kristallinismus in Auseinandersetzung mit dem Kubismus entwickelt hat³²³, so findet sich auch im Kunstkonzept Paul Celans ein kubistisches Moment, wenn er erklärt, dass er »das Ding aus mehreren Sichtwinkeln zeigen, in mehreren ›Brechungen‹ und ›Zerlegungen‹« darstellen wolle: »Ich trachte sprachlich wenigstens Ausschnitte aus der Spektral-Analyse der Dinge wiederzugeben, sie gleichzeitig in mehreren Aspekten und Durchdringungen mit anderen Dingen zu zeigen: mit nachbarlichen, nächstfolgenden, gegenteiligen.«³²⁴ Während der Dichter somit – und das erinnert an Klees »Ich Kristall« – wie ein Prisma funktioniert, kann das Gedicht eine ähnliche Qualität annehmen wie ein Bild von Paul Klee, das Haftmann bezeichnet als »geheimnisvoll strahlenden, wohlfugierten Kristall, aus dessen Brechungen das Erschaute, Durchlebte und Erfühlte verwandelt zurückleuchtet.«³²⁵ Das Kristalline in Bildern von Klee ist materialisiert in der prismatischen Komposition von Farbe, Form und Raum. Auf eine weitere Verbindung zu Paul Klee verweist in der Edition ›Atemkristall‹ auch die Anrede »deine Pfeilschrift schwirrt / Schütze« in Paul Celans Gedicht ›Beim Hagelkorn‹. Diese wird in der Regel als Selbstanrede des Ich verstanden und auf den Autor selbst bezogen, doch auch der am 18. Dezember 1879 geborene Klee war wie Celan dem Sternzeichen nach Schütze. In seinem Werk ist das Motiv des Pfeils – »Symbol der Genesis«³²⁶ und »Schicksalszeichen«³²⁷ – als Teil einer Zeichen-Schrift unter anderem bedeutsam als Kunstmetapher, die die Zielgerichtetheit künstlerischen Schaffens verdeutlicht. Im ›Pädagogischen Skizzenbuch‹ (1924) führt Klee aus: »Pfeil ist Pfeil, Aktivität oder Passivität ihm

³²² TCA/M, 111.

³²³ Prange (1991), 257 und 335 f.

³²⁴ Huppert (1966/1988), 321.

³²⁵ Haftmann (1961), 14.

³²⁶ Prange (1991), 360. Vgl. Kapitel E, Abschnitt 4, 301-311.

³²⁷ Grohmann (1954), 247.

gegenüber ändert nichts an seiner tatsächlichen Bewegungsrichtung. [...] Der Produktive trifft mit dem Pfeil, der Rezeptive wird vom Pfeil getroffen.« Dieser Bildlichkeit scheint eine Passage in Paul Celans Bühnerpreisrede ›Der Meridian‹ zu entsprechen: »Der aber den Sprechenden hört, der ihn ›sprechen sieht‹, der Sprache wahrgenommen hat und Gestalt, und zugleich auch [...] Atem, das heißt Richtung und Schicksal. [...] es verschlägt uns den Atem und das Wort.«³²⁸ Der sich im Kunstwerk kristallisierende »Atem« des Künstlers ist dem Pfeil vergleichbar, der mit der Existenz seines Schöpfers verbunden, zu einer entscheidenden »Atemwende« des Rezipienten führen kann.

³²⁸ GW III 188.

4. Kunst-Dialoge im Wechsel der Zeit (1966-69)

Ihre künstlerische Zusammenarbeit setzten Gisèle Celan-Lestrange und Paul Celan – während Ehe und Familie durch die psychische Erkrankung des Dichters und deren diverse Begleiterscheinungen stark belastet waren – in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre fort. Sie stellte auch in jenen, für beide Partner schwierigen und zermürenden Krisenzeiten etwas Verbindendes dar. Dass die Kunstprojekte eine Perspektive auf eine gemeinsame Zukunft beinhalteten, wird deutlich im Brief der Künstlerin an ihren Mann vom 19. April 1966: »Aber Paul, wir werden wieder ein Buch und eine Ausstellung machen, [...] in einigen Jahren, damit ich die Zeit habe, neue Radierungen zu machen, und vielleicht wirst Du dabei auch Gedichte lesen können.« Dieser Gedanke war als Trost und Zuspruch für Paul Celan gedacht, der sich zu dieser Zeit in einer Psychiatrischen Klinik behandeln lassen musste. Bereits am 14. Februar 1966 hatte die Graphikerin versucht ihn aufzurichten, indem sie ein gemeinsames Projekt in Erwägung zog: »Ich beginne eine neue Serie mit Radierungen im gleichen Format wie das Buch – Vielleicht werden wir etwas daraus machen können.«

Die zwischen 1966 und 1969 gestalteten Kombinationen aus Graphiken und Gedichten unterscheiden sich in ihrer Konzeption und ihrem Zustandekommen, sie sind zudem geprägt durch die äußeren Bedingungen ihrer Entstehung. Nicht alle Pläne konnten realisiert werden. Sowohl die zum Jahreswechsel 1966/67 hergestellte Grußkarte mit dem Gedicht ›Schlafbrocken, Keile‹ als auch die Künstlermappe ›Portfolio VI‹ (1966/67) wurden von Robert Altmann verlegt. Nachdem das Ehepaar Celan sich im Frühjahr 1967 getrennt hatte, scheiterten im Herbst zwei Projekte bibliophiler Editionen an der Ablehnung der Künstlerin. Die Überlegung, die ›Suite Moisville‹ (1966) von Gisèle Celan-Lestrange zusammen mit Texten ihres Mannes zu publizieren, wurde nicht umgesetzt. Und Paul Celans Gedicht ›Todtnauberg‹ erschien als reine Textedition. Erst im März 1968 besteht seitens der Künstlerin wieder die Bereitschaft zur Zusammenarbeit. Innerhalb eines Dreivierteljahres entstehen die Radierungen zu einem Gedichtzyklus, der 1969 unter dem Titel ›Schwarzmaut‹ (vgl. III 5) erscheint. Einen eher privaten Charakter besitzen zwei kleine Bild-Text-Ensembles, die zum einen aus dem Gedicht ›Aschenglorie‹ und einer Graphik, zum anderen aus dem Gedicht ›Gehässige Monde‹ und einer Gouache bestehen. Die Kunst-Dialoge sind vor dem Hintergrund der Situation des Künstlerpaars zu interpretieren.

4.1. Die Neujahrskarte ›Schlafbrocken, Keile‹ (1966)

G081

In einer Anfang Dezember 1966 erstellten Faltkarte stehen sich eine kleine querformatige Radierung von Gisèle Celan-Lestrange auf der rechten Innenseite und das von dieser angeregte sechszeilige Gedicht ›Schlafbrocken, Keile‹ von Paul Celan auf der linken Innenseite gegenüber. Als Neujahrsgrußkarte wurde sie bei der Edition Brunidor in einer Auflage von hundert Exemplaren verlegt und zum Jahreswechsel 1966/67 an Freunde und Bekannte verschickt. Eine mehrseitige Liste aus dem Nachlass der Künstlerin dokumentiert, an welche Adressaten die einzelnen Exemplare gingen. Desweiteren ist das Exemplar 95/100 in einem Metallrahmen erhalten; in einem Holzrahmen aufbewahrt wurde ein Ensemble aus einem Abzug der Radierung und einem von Celan angefertigten Manuskript des Gedichts, das in der Vorbereitungsphase der kleinen Edition entstand. In einem Graphikverzeichnis der Künstlerin (GVIII) ist notiert »Schlafbrocken.. un poème et une gravure 1966 juin«; hiermit ist wohl nicht nur der Zeitpunkt des Entstehens, sondern ebenfalls der Zusammenstellung angegeben. Die Graphik hatte einem Brief beigelegt, den Gisèle Celan-Lestrange ihrem Mann am 2. Juni 1966 in die Psychiatrische Universitätsklinik Sainte-Anne, Paris, sandte: »Ich schicke Dir eine Winzigkeit von Radierung, die ich eines Tages gemacht habe, während ich auf das Ätzen wartete. Ich habe sie gestern mit anderen abgezogen«. Die Radierung zeigt mehrere rundlich geformte Gebilde und langgezogene, dreieckige Splitter unterschiedlicher Größe auf einer mit weißen, ineinander verwobenen Schraffuren bedeckten Fläche. Durch ihre schwarzen, breiten Konturen heben sie sich klar von den helleren Texturen ab und scheinen ein wenig hervorzutreten. In einem Gegensatz zu der kräftigen, dunklen Umrandung steht die transparente Wirkung der Formen, die, nur unwesentlich dunkler getönt, die darunterliegenden Strukturen erkennbar belassen. Das Bild muss Paul Celan sofort angesprochen haben, er antwortete seiner Frau am 6. Juni 1966: »Danke für die kleine Radierung – ich finde sie sehr schön, vielleicht werden wir, mit einem kleinen Gedicht, eine Neujahrskarte (und Karte zum neuen Tag) daraus machen.« Kurz nach seiner Entlassung aus der Klinik entstand am 13. Juni 1966 – wohl schon mit Blick auf seine Bestimmung³²⁹ – das Gedicht; es wurde später in den Band ›Fadensonnen‹ (1968) aufgenommen.

³²⁹ Vgl. Wiedemann (2001), 268.

Die ersten beiden Zeilen des Gedichts liefern eine assoziativ benennende und metaphorisch ausdeutende Beschreibung der graphischen Darstellung:

Schlafbrocken, Keile,
ins Nirgends getrieben:
wir bleiben uns gleich,
der herum-
gesteuerte Rundstern
pflichtet uns bei.

Da »Keile« als Werkzeug zum Zerlegen eingesetzt werden können, sind sie – und das gilt in bestimmten Zusammenhängen auch für »Brocken« – konnotiert mit einer zerstörerischen Wirkung. Da sie hier jedoch »ins Nirgends getrieben« sind, konnten sie offensichtlich keinen Schaden anrichten und die von ihnen ausgehende Gefährdung scheint gebannt. In Entsprechung zu dieser begrifflich entwickelten Vorstellung im Gedicht, haben die spitzen Keile und kristallinen Brocken auf der Radierung die filigrane Textur, vor der sie angeordnet sind, weder verletzt noch durchstoßen. Die Gebilde, sie wirken grob durch ihre kräftige Konturierung, sind wirkungslos auf dem dünnen, leichten Gewebe liegengeblieben, das an Gaze oder an Zellstoff in Mikroansicht erinnert. Es entsteht der Eindruck, als sei die Fläche in ihrer Struktur durchsichtig und lasse das dahinterliegende Dunkel erahnen.

Das Gedicht und die Radierung, insbesondere in ihrer Gegenüberstellung auf der Grußkarte, können als ein Kommentar zur damaligen Lebenssituation des Ehepaars aufgefasst werden. Dessen Beziehung war durch die Psychosen des Dichters und den im November 1965 begangenen Mordversuch an seiner Frau zwar grundlegend gefährdet gewesen, jedoch – so stellte sich jedenfalls die Situation um die Mitte des Jahres 1966 dar – nicht zerstört worden. Der Auslöser hierfür, die temporären Wahnzustände Celans, wird vielleicht in der Metapher »Schlafbrocken« angesprochen. Sie könnte allerdings auch auf krankheitsbedingte Schlafstörungen bezogen werden oder auf das Durchleben kurzer Komaphasen, die möglicherweise im Rahmen der psychiatrischen Therapie (Insulinschock) herbeigeführt worden waren. Im Schlaf wie im Wahn ist der Mensch seines Bewusstseins vorübergehend enthoben – auch das könnte mit den Versen »Schlafbrocken, Keile / ins Nirgends getrieben.« gemeint sein. Hier wird eine andere Realitätsebene evoziert, was wiederum mit der Transparenz der brockenartigen und keilförmigen Gebilde auf der Radierung korrespondiert.

Aufgrund der deiktischen Funktion des Doppelpunkts erscheint der dritte Vers des Gedichts – der nicht zuletzt aufgrund der Tatsache, dass die Manuskriptfassungen mit der Widmung »Für Gisèle« versehen sind, aber auch auf das Ehepaar Celan bezogen werden darf – als eine Bilanz: »wir bleiben uns gleich«. Und zwar, das klingt hier mit, den in den vorangehenden Zeilen beschriebenen Irritationen und Gefährdungen zum Trotz. In diesem Kontext sind vermutlich auch naheliegende redensartige Wendungen, etwa ›einen Keil hineintreiben‹ für auseinanderbringen oder ›ein harter Brocken‹ für eine schwierige Aufgabe, mit zu bedenken.

Das »wir«-Bekenntnis – hierin knüpft Paul Celan an die Neujahrskarte von 1955 mit dem Gedicht ›Auch wir wollen sein‹ an³³⁰ – erfährt durch die folgenden Verse »der herum- / gesteuerte Rundstern / pflichtet uns bei« eine Bestätigung. Das Bild soll das zum Positiven gewendete Schicksal zum Ausdruck bringen, wobei der Vorgang durch die Trennung des Partizips in einem Enjambement visualisiert und dadurch betont wird. In der ersten Fassung des Gedichts hatte Celan im Übrigen eine andere adjektivische Bestimmung gewählt, dort heißt es noch: der »getröstete Rundstern«. ³³¹ Zu Recht weist Steve Jaron darauf hin, dass mit der Korrektur in »herumgesteuert« nicht nur eine semantische Veränderung, sondern auch eine gewisse Relativierung der Positivität der Aussage verbunden ist: »Le thème d'une consolation souhaitée a ainsi été supprimé par un adjectif pouvant impliquer l'idée de quelque manipulation.« ³³² Der Stern als Sinnbild für Schicksal wird dergestalt spezifiziert, dass eine jüdische Perspektive impliziert zu sein scheint. Das Motiv steht in ›Esenbaum‹, einem frühen Gedicht Celans, in biographischem Bezug zu den Judenverfolgungen während des Dritten Reichs: »Runder Stern, du schlingst die goldne Schleife. / Meiner Mutter Herz ward wund von Blei.« Die Anspielung auf den Judenstern³³³ ist insofern evident, als dieser in Rumänien die Gestalt eines Kreises mit gelbem Davidstern auf schwarzem Grund hatte. Nach Ansicht Barbara Wiedemanns ist mit dem »herum- / gesteuerten Rundstern« der Jahreslauf gemeint³³⁴, zu dessen Neubeginn

³³⁰ Vgl. Wiedemann (2001, 269). Sie sieht auch einen Zusammenhang zu den »Formeln [...], die in den Briefen häufig die Gemeinsamkeit beschwören helfen« und zu dem Vers »Wir sind es noch immer« in den Gedichten ›Das Wort von Zur-Tiefe-Gehn‹ aus ›Die Niemandrose‹ und ›Schaufäden, Sinnfäden‹ aus ›Atemwende‹ (2001, 266f und Anm. 23).

³³¹ TCA/F, 50f.

³³² Jaron (2002), 275.

³³³ Vgl. Wiedemann (2003), 597.

³³⁴ Wiedemann (2001), 269.

1967 die Grußkarte konzipiert worden war. Astronomisch ist dieser als Zodiakus zu verstehen, einer Zone am Himmel mit den zwölf Sternbildern des Tierkreises, den die Erde bei ihrer Bewegung um die Sonne innerhalb eines Jahres einmal durchläuft. Er wird seit alters her dargestellt als Rundform, in die die Tierkreiszeichen häufig in den einzelnen Abteilungen eines segmentierten Rings eingetragen sind. Während der Neujahrsgrußkarte noch die Absicht der Celans zugrundelag, unveränderte Zugewandtheit und Zusammengehörigkeit nach außen hin zu demonstrieren, folgt im Frühjahr 1967 die Trennung des Ehepaars.

4.2. Begleitung. Das Graphikalbun »Portfolio VI« (1967)

Auf die Anregung Robert Altmanns geht das »Portfolio VI« zurück, in dem sechs Graphiken von Gisèle Celan-Lestrange und, diesen vorangestellt, das Gedicht »Diese / freie / grambeschleunigte Faust« von Paul Celan enthalten sind. Am 2. März 1966 berichtet die Künstlerin ihrem Mann: »Altmann hat mich [...] gefragt, ob ich in letzter Zeit viel gearbeitet habe, und er hat mir vorgeschlagen, sechs oder sieben Graphiken in einem Portfolio und einer Auflage von etwa zwanzig Exemplaren herauszubringen.«³³⁵ Das »Portfolio VI« war zunächst als reines Graphikalbun geplant gewesen, jedoch erhoffte sich Gisèle Celan-Lestrange auch für dieses Projekt die poetische Mitarbeit ihres Mannes: »Im Grund ist es ein kleiner Zyklus, den ich machen muß, von dem ich hoffe, daß Du einen Titel für mich finden wirst –« (An Paul Celan, 4. März 1966). Doch einen Titel wird die Künstlermappe nicht erhalten. Am 17. März richtet Gisèle Celan-Lestrange sich aber mit folgender Bitte an ihren Mann: »Er [Altmann] hat mich außerdem gefragt, ob Du einverstanden wärst, daß er vor meine Radierungen ein unveröffentlichtes Gedicht von Dir stellt, und ich hoffe sehr, daß Du das möchtest«. Dieser willigt zwar ein, doch erst in seinem Brief vom 28. Mai 1966 berichtet er von ersten konkreten Überlegungen: »Ich habe angefangen, mir einige Notizen für das Gedicht zu machen, das Ihre Radierungen begleiten soll. Es ist im Augenblick eine zwar noch ziemlich ungenaue, aber doch gegenwärtige Vorstellung.« Celan reagiert hier wohl verspätet auf eine erneute, indirekte Nachfrage

G089

³³⁵ Tatsächlich hatte die Künstlerin ursprünglich sieben Radierungen für das »Portfolio VI« geplant. Auf einer Liste – zusammengestellt im Kontext der Ausstellung im Pariser Goethe-Institut im Frühjahr 1966 – findet sich folgendes Notat: »en préparation: Suite de 7 eaux-fortes, Brunidor, éditeur«. Das Dokument ist eingelegt in ein Graphik-Verzeichnis (GVIII), auf dasselbe Papier ist die Visitenkarte von Fred Mensdor, dem Direktor des Goethe-Instituts in Toulouse, kopiert.

seiner Frau vom 1. Mai 1966: »Ich habe heute ein wenig am Portfolio gearbeitet, man müßte einen Titel dafür finden, oder wird das Gedicht auch den Titel für das Ganze abgeben?« Die Alternative, die er der Künstlerin gleichzeitig anbietet, zeugt von Unentschlossenheit oder Indisponiertheit: »Aber vielleicht sehen Sie sich die Gedichte des zweiten Bandes [›Fadensonnen‹] an – der nach ›Atemgänge‹ [›Atemwende‹] – und suchen dort ein Gedicht aus, das Ihnen gefällt.« Die Arbeit am Text geht in der Zeit kurz vor der Entlassung aus der Klinik nur langsam voran: »Von Zeit zu Zeit füge ich dem Gedicht (›Opaque‹), das Ihre neuen Radierungen begleiten soll, ein paar Zeilen hinzu.« (6. Juni 1966)

Die sechs Graphiken entstanden zwischen März und Juni 1966; sie können zu drei Bildpaaren zusammengeordnet werden, was die Gestaltungsweise wie auch die Wahl der Formate nahelegt. Häufig und detailliert berichtet Gisèle Celan-Lestrange in Briefen über ihre Arbeit, etwa am 15. März: »Am Ende bin ich doch wieder zu Hause geblieben, trotz meines Vorsatzes, ins Atelier zu gehen, aber ich glaube, daß ich die drei begonnenen Kupfer ein wenig vorangebracht habe, obgleich ich lange gezögert, nachgedacht, gezweifelt habe, bevor ich mich zu dem Versuch entschloß, sie zu lenken, zugleich aber auch wissend, daß ich sie mich lenken ließ.« Anschließend informiert sie Celan detailliert über ihre weitere Arbeitsplanung: »Morgen beginne ich mit dem Ätzen, auch da hoffe ich, daß sich der Dialog entspinnen wird, und am Montag ist der Druck der vier ersten Platten für Altmann. Wenn es einigermaßen in Ordnung ist, werde ich einen Termin mit ihm vereinbaren, um ihm den Anfang meines Projekts zu zeigen und [...] mit ihm über Preis und zu veranschlagende Auflagenhöhe zu reden.«

Das nach Abschluss der Graphiken ausgewählte oder gar erst geschriebene Gedicht ›Diese freie, grambeschleunigte Faust‹ ist – wohl fälschlicherweise³³⁶ – auf den 29. Juni 1965 datiert. Es mutet an wie eine Reflexion des Radierprozesses sowie des Dialogs zwischen dem Dichter und den Graphiken:

Diese
freie,
grambeschleunigte
Faust (sie
bahnt sich den Weg):

³³⁶ Wiedemann (2003), 750. Ganz offensichtlich hat sich Celan Ende Juni 1966 um die Fertigstellung eines Gedichts für das aktuelle Projekt seiner Frau bemüht. Auf dem Typoskript von ›Die entzweite Denkmusik‹, das auf den 28./29. Juni 1966 datiert und in Moisville entstanden ist, findet sich »oben rechts u.a. die Kennzeichnung ›Porte-folio‹«.

so
weiß
will sie sein,
wie das, was dich anglänzt,
wenn du schwebend darangehst,
es zu entziffern,
mit aufgebissener
Lippe, getragen
vom Schlaf, der mir wild
aus den Poren trat, vor
lauter blankem
Du-weißt-und-Du-weißt.

Im Kontext des Graphikalbums kann die erste Strophe des Gedichts als eine Inszenierung des technischen Vorgangs des Radierens gelesen werden: die das Werkzeug umfassende, geballte Hand hinterlässt eingekerbte Linienstrukturen. Die Beschreibung der »Faust« als »frei« und »grambeschleunigt« deutet möglicherweise darauf hin, dass Gisèle Celan-Lestrange durch ihre Arbeit an den Graphiken zumindest kurzzeitig ihrer bedrückenden persönlichen Situation entfliehen konnte. Dem hier pars pro toto verkörperten Künstlersubjekt wird ein Streben nach dem Hellen, das sowohl für Reinheit als auch für Blendung steht, nachgewiesen.³³⁷ Entsprechend lässt sich auch in den Radierungen des »Portfolio VI« eine Tendenz zur Aufhellung (Blatt N° 1 und N° 2), eine durch Abdunklung des Hintergrunds erreichte Dominanz weißer Flächen (Blatt N° 3 und N° 4) und schließlich ein Leuchten nahezu weißer Flächen (Blatt N° 5 und N° 6) konstatieren. Diese Qualität der Blätter, sie wird zumeist durch starke Kontraste erreicht, könnte in den folgenden Zeilen – »wie das, was dich anglänzt / wenn du schwebend darangehst / es zu entziffern« – angesprochen sein. Dass sich das Verständnis des zu Interpretierenden, also der Graphiken, nicht sofort einstellt, dokumentiert sich bereits in der Wortwahl: Durch »schwebend« kommt das von Ungewissheit geprägte Sich-Nähern und durch »entziffern« das Mühevollende des Deutungsprozesses zum Ausdruck. Die Beschäftigung scheint sich unter extremen Anstrengungen zu vollziehen (»mit aufgebissener Lippe«) und unter außergewöhnlichen, tranceähnlichen Bedingungen (»getragen vom Schlaf«). An dieser Stelle findet ein Umschwung vom Du – das als Selbstanrede oder

³³⁷ Das Motiv des Hellen oder Weißen, das in seiner Bedeutung durchaus ambivalent zu sein scheint, wird wieder aufgegriffen im Titel des Blattes »Non sans blancheur – Nicht ohne Weißes« (Juli 1967). Es findet sich zudem in einigen »Atemwende«-Gedichten, in »Helligkeitshunger«, »Als uns das Weiße anfiel« und in dem vom 1. Oktober 1964 datierenden Gedicht: »AUS FÄUSTEN, weiß / Von der aus der Wortwand / Freigehämmerten Wahrheit, / erblüht dir ein neues Gehirn«.

Betrachterrolle, wohl weniger als Dialogpartner aufzufassen ist – zum Ich statt. Dieser scheint ausgelöst worden zu sein durch die Benennung der besonderen Situation des Sprechenden, wobei der »Schlaf« als Bild für eventuelle Beeinträchtigungen seines Bewusstseins lesbar ist (vgl. III 4.1). Dieser tritt dem Ich wie Angstschweiß »aus den Poren«, ausgelöst durch ein Entsetzen, das in den Wendungen »vor lauter blankem / Du-weißt-und-Du-weißt« zum Ausdruck kommt. Hinter dem geheimnisvollen, andeutenden Schlussvers scheint sich etwas Bedrängendes zu verbergen, das in seiner eklatanten Gewissheit die Befindlichkeit des Ich existenziell bestimmt und beeinträchtigt. Der Gedanke an die damalige psychische Disposition Paul Celans liegt hier wohl sehr nahe. Als das ›Portfolio VI‹ im Mai 1967 erschien, war die Reaktion der Künstlerin eher verhalten: »Das Portfolio ist herausgekommen, am Ende sehr schön, was die Einbanddecke und die Typographie des Gedichts angeht, das rettet die Radierungen und den unregelmäßigen Druck« (13. Mai 1967). Dieser Einschätzung widerspricht Paul Celan in seinem Brief vom 17. Mai 1967: »Vorhin habe ich Dein Paket bekommen: noch einmal vielen Dank. Du kannst stolz sein auf das Portfolio: Deine Radierungen, sehr gut herausgekommen und präsentiert, der Druck und der Einband – alles ist vollkommen. Ich finde die Radierungen ihrer ›Schwestern‹ außerhalb des Portfolio ganz und gar würdig: Du hast sie abgewertet, als Du davon sprachst. Sie sind wirklich gelungen.« Dennoch endete das Projekt in einem Missklang: »Aber ich bin mehr als erstaunt, daß auf der Titelseite nicht der geringste Hinweis zu finden ist, daß vor den Radierungen ein Gedicht von Paul Celan steht. Ich bin ehrlich verärgert darüber und bitte Dich um eine Erklärung.« An die mündliche Abmachung, die er diesbezüglich mit Altmann und seiner Frau getroffen hatte³³⁸, scheint er sich nicht mehr zu erinnern.

4.3. Emanzipation. Die ›Suite de Moisville‹ (1966/1979)

In der Zeit von Juni bis August 1966 gestaltete Gisèle Celan-Lestrange einen Radierzyklus, der nach dem Ort seiner Entstehung im Landhaus der Familie ›Suite [de] Moisville‹ benannt wurde. Unter dem Titel ›Suite de douze instants

G090

³³⁸ In einem Brief vom 19. Mai 1967 an Celan schreibt der Verleger: »Sie haben Recht auf die Auslassung Ihres Namens auf der Titelseite aufmerksam zu machen. Aber ich glaube, daß wir zu dritt, bei Ihnen in der Wohnung diese Abfassung besprochen hatten. Wir haben es auch vermieden, eine ›justification de tirage‹ und ›achevé d'imprimer‹ beizufügen, um den Charakter des eigentlichen Graphikalbums zu belassen.« (zit. nach BW II, 310)

à Moisville« hatte er zunächst zwölf, dann elf und zuletzt nur noch zehn kleinformatige Radierungen umfasst. Das Künstlerehepaar hatte wohl im Jahr 1966 geplant, diese Graphiken mit einer Auswahl etwa zeitgleich und teilweise ebenfalls in Moisville entstandener Gedichte von Paul Celan – sie bilden später den zweiten Teil der Sammlung ›Fadensonnen«, der Gedichte aus dem Zeitraum zwischen September 1965 und Juni 1967 enthält – als bibliophile Edition zu veröffentlichen. Das Projekt ist, vermutlich aufgrund der Lebensumstände nach der Trennung, nicht verwirklicht worden. In der Diskussion über ein weiteres gemeinsames Buchprojekt, die sich im Herbst 1967 entwickelt und die als Vorlauf für die Edition ›Schwarzmaut« anzusehen ist, kommt die Rede auch auf die ›Suite Moisville«. In seinem Brief vom 27. September 1967 wendet sich Paul Celan an seine Frau: »Etwas anderes: Altmann schien mir in seinem letzten Brief (von vor einigen Monaten) eine Anspielung auf ein neues Buchprojekt zu machen. Ich bin bereit, es mit Dir zu machen, die Gedichte gibt es schon, mehr als dreißig, die über ›Fadensonnen« hinausgehen, also fast die Hälfte eines dritten Bandes. Wir brauchen außerdem Geld. Soll ich Altmann schreiben?« Auf ein eher unbestimmtes Angebot des Verlegers in seinem Brief vom 19. Mai 1967 Bezug nehmend, hatte er demnach eine Auswahl seiner für den geplanten Band ›Lichtzwang« (posthum publiziert 1970) vorgesehenen Gedichte ins Auge gefasst, die später tatsächlich für das Künstlerbuch ›Schwarzmaut« verwendet wurden. Gisèle Celan-Lestrange reagierte in ihrem Brief vom 29. September 1967 zweifelnd und zögerlich, jedoch grundsätzlich positiv auf den Vorschlag des Dichters: »Was Du mir über ein Projekt mit Altmann sagst, so wundert es mich ein wenig, daß er jetzt neue Veröffentlichungen in Erwägung zieht. Oder aber er legt wirklich großen Wert auf uns – Natürlich wäre es schön, noch einmal ein Buch zusammen zu machen. Aber werde ich es können? Vor allem dürfte ich zeitlich keine genaue Frist gesetzt bekommen, und außerdem, bin ich fähig dazu? Ich habe im Juli Radierungen gemacht, im Sommer viel gezeichnet und mir jetzt wieder einige neue Radierungen vorgenommen, aber ich weiß nicht im geringsten, was das taugt. Etwas mit Deinen Gedichten machen, das muß gut sein, sehr gut, und das ist nicht leicht. Um nichts in der Welt möchte ich eine solche Arbeit hinschludern. Du weißt, wie sehr mir am Herzen läge, daß es mir gelingt. Aber werde ich dazu imstande sein?« Von Celan wurde ihr am 2. Oktober 1967 daraufhin versichert: »Was das Buch angeht, so hast Du

Zeit: die Gedichte werden frühestens im Herbst 1969 bei Unseld erscheinen.« So ist es etwas verwunderlich, dass er Gisèle Celan-Lestrange, deren Hinweis vom 29. September 1967 – »Ich habe immer noch die kleine Serie von 11 Radierungen, die mir so sehr am Herzen lag!« – aufgreifend, am 3. Oktober 1967 schrieb: »Deine ›kleine Serie‹ Radierungen: ich weiß, daß Du Wert darauf legst, sie *allein* zu veröffentlichen, ohne Begleittext. Wenn Du Dich allerdings dazu entschließen könntest, sie für das Buch herzugeben, wäre ich darüber, das sollst Du wissen, sehr froh.« Es entsteht dadurch der Eindruck, als wolle der Dichter hier noch einmal das Projekt, die Radierfolge zusammen mit ›Fadensonnen‹-Gedichten zur Diskussion stellen. Seine Frau differenziert deshalb in ihrem Brief vom 10. Oktober 1967 zwischen zwei Projekten: »Selbstverständlich sind die Gedichte, von denen Du für die kleine Serie sprichst, aus der gleichen Zeit. Aber die Radierungen sind wahrscheinlich nicht ganz auf der Höhe. Würde es hier diese so enge Verwandtschaft geben, die ich in »Atemkristall« spüre? Ich weiß es wirklich nicht. Vielleicht muß ich noch einmal darüber nachdenken. Was ein anderes Projekt angeht, so müßtest Du die Auswahl der Gedichte treffen, ich müßte sie dann bekommen, müßte viel darüber nachdenken, sie in Betracht ziehen, Zeit haben. Ich weiß wirklich nicht, ob ich kann.« Und in diesem Brief nennt sie schließlich auch den wahren Grund dafür, weshalb sie der Verwendung ihrer ›Suite Moenville‹ für ein gemeinsames Buchprojekt nicht zustimmen will: »Zum andern meine ›kleine Serie! Ja, ich weiß nicht so recht, was ich damit machen soll. Ich hatte gehofft, sie anderswo und nicht bei ihm [Altmann] zu veröffentlichen. Ich hatte gedacht, daß sie versuchen könne, ihren Weg allein zu machen.« Hierfür signalisiert Paul Celan sein Verständnis: »Deine ›kleine Serie‹ [verdient], daß sie gesondert verlegt wird.« (17. Oktober 1967) Dies bekräftigt er nochmals am 20. Oktober, wobei er hier auch eine weitere, nicht wirklich überzeugende organisatorische Begründung findet: »Ich verstehe, daß Du mit Deinen Radierungen Deinen Weg allein gehen willst. Der nächste Band wird im Herbst 1968 erscheinen, wir hätten also praktisch auch gar keine Zeit für ein bibliophiles Buch, das ihm vorausgeht. Bleibt das, an dem ich im Augenblick arbeite und das 1969 erscheinen wird. Ich kann eine bestimmte Anzahl von Stücken aussuchen und sie auf meine Art entziffern – mündlich, wenn möglich. Denk darüber nach.«

Die Ablehnung Gisèle Celan-Lestranges, ihre ›Suite Moenville‹ einem gemeinsamen Projekt mit ihrem Mann beizusteuern, ist nicht nur als ein biographisch erklärbarer Akt einer persönlichen Abgrenzung, sondern auch aus dem Bestreben zu künstlerischer Emanzipation zu verstehen. Es ist der Wunsch und die Hoffnung der Graphikerin, dass der Radierzyklus, in dem sie die künstlerische Summe aus ihrer bisherigen Arbeit zieht, als selbstständiges Werk wahrgenommen und gewürdigt wird. Dies könnte der Grund dafür gewesen sein, dass die Folge wohl eine ganz besondere Bedeutung für sie gehabt hat, was sich in einer ihrem Mann gegenüber geäußerten Überlegung manifestiert: »Ich habe am Samstag gerade einen Abzug meiner kleinen Serie auf sehr hübschem Papier gemacht, schön ausgestattet, ich will sie auf jeden Fall, wenn es mir nicht gelingt, sie zu veröffentlichen, gern als Unikat vor dem Verstählen verkaufen.« (17. April 1967) Möglicherweise handelt es sich dabei um die handgefertigte Mappe mit kleinformatigen Einzeldrucken, die Paul Celan im November 1968 zu seinem 48. Geburtstag, bezeichnenderweise kurz vor Fertigstellung der Edition ›Schwarzmaut‹, erhalten hat. In den Blättern der ›Suite Moenville‹ ist das gesamte Repertoire an Gestaltungsformen vertreten, das sich die Künstlerin bis zu diesem Zeitpunkt erarbeitet hat. Das mikrolithische Zeichenvokabular (vgl. II 5.1) wurde zu spannungsvollen Kompositionen arrangiert. Diesen ist, durch differenzierten, kontrastreichen Einsatz von Tonwerten und differenzierter Ausbildung der Texturen, ein jeweils unterschiedlicher Charakter zu eigen. Der Publikationsmöglichkeit für den – von Gisèle Celan-Lestrange zeitweise auch »Petite Suite« genannten – Radierzyklus, die Jean Daive der Künstlerin zu vermitteln versprochen hatte und von dem sie Paul Celan in ihrem Brief vom 13. Januar 1969 berichtete, war offenbar kein Erfolg beschieden gewesen.³³⁹ Erst im Jahr 1979 wird die ›Suite Moenville‹ in Paris, als querformatiges Einzelblatt mit einem Ensemble aus zehn Radierungen, von Alain Weil in einer Auflage von 75 Exemplaren verlegt.

³³⁹ Vgl. BW II, 368.

4.4. Verweigerung. Die Edition ›Todtnauberg‹ (1968)

Im selben Brief vom 20. Oktober 1967, in dem Paul Celan sein Verständnis dafür zum Ausdruck bringt, dass seine Frau ihre ›Suite Moenville‹ als selbständige Publikation verlegen lassen will und ein weiteres Buchprojekt skizziert, macht er noch einen zusätzlichen Vorschlag, der nach der zuvor geführten Diskussion und den ablehnenden, sehr zögerlichen Reaktionen Gisèle Celan-Lestranges ein wenig verkrampft wirkt: »In zehn Tagen werde ich Altmann sehen. Ich beabsichtige, ihn zu bitten, ein einzelnes Gedicht zu drucken: jenes, das ich nach meiner Begegnung mit Heidegger geschrieben habe. Es ist zwar schwer zu illustrieren, doch wenn Du glaubst, es um ein gestochenes Zeichen vermehren zu können, werde ich es gern akzeptieren.« Dass es sich dabei wohl nicht um ein nur der Form halber erfolgtes Angebot handelt, zeigt sich in der Art, wie Celan es im Brief vom 26. Oktober 1967 angesichts des näher rückenden Termins mit dem Verleger wiederholt: »Sag mir, ob Du akzeptieren kannst, ein Zeichen zu stechen, das das Gedicht über die Begegnung mit Heidegger begleitet –«.

Das Gedicht ›Todtnauberg‹, das später in die Sammlung ›Lichtzwang‹ (1970) aufgenommen wurde, ist am 1. August 1967, am vorletzten Tag eines Aufenthalts in Deutschland, entstanden. Am 24. Juli 1967 hatte Paul Celan eine Lesung an der Universität Freiburg abgehalten, der auch der Philosoph Martin Heidegger beiwohnte. Am folgenden Tag unternahmen Celan und Heidegger einen Ausflug zu einer Hütte des Philosophen im Schwarzwälder Luftkurort Todtnauberg.³⁴⁰ Celans Gedicht ist – die zeitnahe Datierung in der bibliophilen Edition betont das – eine Reaktion auf diese Begegnung mit Heidegger:

Todtnauberg

Arnika, Augentrost, der
Trunk aus dem Brunnen mit dem
Sternwürfel drauf,

in der
Hütte,

die in das Buch
– wessen Namen nahms auf
vor dem meinen? –,
die in dies Buch

³⁴⁰ Vgl. Wiedemann (2003), 806f.

geschriebene Zeile von
einer Hoffnung, heute,
auf eines Denkenden
kommendes
Wort
im Herzen,

Waldwasen, uneingebnet,
Orchis und Orchis, einzeln,

Krudes, später, im Fahren,
deutlich,

der uns fährt, der Mensch,
der's mit anhört,

die halb-
beschrifteten Knüppel-
pfade im Hochmoor,

Feuchtes,
viel.

In seinem Gedicht hat Paul Celan die Erwartung thematisiert, Heidegger werde nach ihrem Zusammentreffen zu seinem problematischen Engagement während des Dritten Reiches Stellung beziehen. Ein solches Eingeständnis und die notwendigerweise damit verbundene Kritik an nationalistischen und antisemitischen Strömungen aus dem Munde des bekannten Philosophen hätte möglicherweise einen von Celan gewünschten Einfluss auf die gesellschaftliche und kulturpolitische Situation in Deutschland gehabt. So erklärt der Dichter im Brief an seine Frau vom 2. August 1967: »Am Tag nach meiner Lesung bin ich [...] in Heideggers Hütte im Schwarzwald gewesen. Dann kam es im Auto zu einem ernstem Gespräch, bei dem ich klare Worte gebraucht habe. Herr Neumann, der Zeuge war, hat mir hinterher gesagt, daß dieses Gespräch eine epochale Bedeutung hatte. Ich hoffe, daß Heidegger zur Feder greifen und einige Seiten schreiben wird, die sich auf das Gespräch beziehen und angesichts des wieder aufkommenden Nazismus auch eine Warnung sein werden«. Im entscheidenden dritten Abschnitt von ›Todtnauberg‹ bezieht sich Celan wörtlich auf seinen Eintrag in Heideggers Gästebuch.³⁴¹

³⁴¹ Der Eintrag lautete: »Ins Hüttenbuch, mit dem Blick auf den Brunnenstern, mit einer Hoffnung auf ein kommendes Wort im Herzen.« (zit. nach: Wiedemann 2003, 807).

Die bibliophile Edition des Gedichts von Paul Celan erschien am 12. Januar 1967 ohne eine Graphik von Gisèle Celan-Lestrange. Ihre Absage muss wohl mündlich erfolgt sein; ein entsprechender Brief ist zumindest nicht veröffentlicht. Einiges lässt darauf schließen, dass Celan deshalb sehr verstimmt war, etwa die Tatsache, dass er ihr nicht selbst mitteilte, dass das Buch angenommen wurde. Die Künstlerin schreibt ihm am 3. November 1967: »Durch einen Anruf von Altmann erfahre ich, daß er das Gedicht über die Begegnung mit Heidegger veröffentlichen wird, ich freue mich für Dich.« Im selben Brief wirbt sie um das Verständnis ihres Mannes dafür, dass sie nicht an dem Projekt mitzuwirken bereit war: »Weißt Du, ich sehe nicht so recht, wie ich etwas hätte machen können, das dazu paßt, und ich denke, daß es besser so ist.« Einen nahezu entschuldigenden Ton schlägt sie auch am 21. November 1967 an, als sie, wiederum vermittelt, über die Entwicklung der Edition informiert wurde: »Durch einen freundschaftlichen Anruf von Altmann erfahre ich, daß Dein Gedicht über die Begegnung mit Heidegger Gestalt annimmt. Ich hoffe, daß das auf dem Weg befindliche Projekt Deinem Wunsch entspricht. Ich konnte wirklich nicht irgendeine Radierung dazu besteuern! Versteh mich, Paul.«

Im Fall des Buchprojekts ›Todtnauberg‹ ist die »Hoffnung auf ein kommendes Wort im Herzen« Paul Celans zweifach enttäuscht worden: Zum einen blieb eine öffentliche, aufrechte Reaktion Martin Heideggers, dem der Dichter das erste der nummerierten Exemplare der Edition zugesandt hatte, vollkommen aus. In seinem Dankesbrief vom 30. Januar 1968 antwortete der Philosoph Celan eher nichtssagend und ausweichend: »Das Wort des Dichters, das ›Todtnauberg‹ sagt, Ort und Landschaft nennt, wo ein Denken den Schritt zurück ins Geringe versuchte – das Wort des Dichters, das Ermunterung und Mahnung zugleich ist und das Andenken an einen vielfältig gestimmten Tag im Schwarzwald aufbewahrt.« Sein Schluss daraus bleibt unverbindlich: »Seitdem haben wir Vieles einander zugeschwiegen. Ich denke, dass einiges noch eines Tages im Gespräch aus dem Unausgesprochenen gelöst wird.«³⁴² Zum anderen war ihm von seiner Frau, vermutlich nicht nur aus künstlerischen, sondern auch aus persönlichen Gründen, die Zusammenarbeit verweigert worden, von der er sich insgeheim auch eine positive Veränderung ihrer partnerschaftlichen Beziehung versprochen haben mochte.

³⁴² Abgedruckt in: NZZ, 3. Januar 1998.

4.5. Nachlese. Das Projekt ›Aschenglorie‹ (1968)

G128

Im Nachlass Gisèle Celan-Lestrange ist ein Abzug der Radierung ›Précis et imprécis – Genau und ungenau‹, entstanden im März 1968, auf einem Viertelbogen erhalten. Er ist links unten mit »Epreuve pour Paul« bezeichnet, rechts unten befindet sich die Signatur der Künstlerin und darunter wurde, von der Mitte beginnend nach rechts und ebenfalls mit Bleistift, notiert: »Aschenglorie 1967«. Zusammen mit dem Druck wurde ein auf einem nahezu gleichgroßen Papier angefertigtes Typoskript des Gedichts ›Aschenglorie‹³⁴³ von Paul Celan aufbewahrt. Mit großer Wahrscheinlichkeit hat Gisèle Celan-Lestrange das Ensemble gegen Ende 1968 hergestellt als eine Gabe mit sehr persönlicher Botschaft an ihren Mann. Ob sie es ihm zur Kenntnis gebracht hat oder nicht, kann nicht eindeutig geklärt werden, da sein Nachlass 1970 in ihren Besitz überging. Ebenso unklar ist, ob das Ensemble von der Graphikerin zu irgendeinem Zeitpunkt als gemeinsame Edition in Erwägung gezogen wurde.

Das Gedicht ›Aschenglorie‹ war wohl in den Blick der Künstlerin gerückt, da es im Herbst 1968, zusammen mit sieben weiteren Texten von Paul Celan, im Heft N° 7 der Zeitschrift ›L'Ephémère‹ in der französischen Übertragung von André du Bouchet erschienen war. Gisèle Celan-Lestrange, die im November und Dezember 1968 nach erneuter Einweisung Celans in eine Psychiatrische Klinik mehrfach Kontakt mit dem Freund und Übersetzer ihres Mannes gehabt hatte, berichtet dem Dichter von der Re-Lektüre dieser sowie der für das Heft N° 8 (Winter 1968) vorbereiteten Gedichte im Brief vom 18. Dezember 1968: »Ich habe Deine so schönen Gedichte gelesen, wieder gelesen, auch die von André du B. für die nächste Nummer von ›L'Ephémère‹ übersetzten. Es freut mich, auch diese französischen Übersetzungen zu haben.« Das Gedicht ›Aschenglorie‹ von Paul Celan datiert vom 15. Dezember 1964 und schließt den dritten Binnenzklus der 1967 erschienenen Sammlung ›Atemwende‹ ab:

ASCHENGLORIE hinter
deinen erschüttert-verknoteten
Händen am Dreiweg.

Pontisches Einstmals: hier,
ein Tropfen,

³⁴³ Abweichend von Celans Originaltyposkripten wurde das titelgebende Eingangswort hier nicht in Großbuchstaben geschrieben (TCA/A, 199), was, auch in Hinblick auf den unkorrigierten Schreibfehler »Hin-/gewürfelt«, vermuten lässt, dass das Typoskript von der Künstlerin angefertigt wurde.

auf
dem ertrunkenen Ruderblatt,
tief
im versteinerten Schwur,
rauscht es auf.

(Auf dem senkrechten
Atemseil, damals,
höher als oben,
zwischen zwei Schmerzknollen, während
der blanke
Tatarenmond zu uns heraufklomm,
grub ich mich in dich und in dich.)

Aschen-
glorie hinter
euch Dreiweg-
Händen.

Das vor euch, vom Osten her, Hin-
gewürfelte, furchtbar.

Niemand
zeugt für den
Zeugen.

Das Gedicht bezieht sich auf einen Aufenthalt Paul Celans in Mangalia (latein. Pontus Euxinus), einem Künstlerferienort mit tatarischem Bevölkerungsanteil am Schwarzen Meer. Während seiner Bukarester Zeit hatte er dort im Sommer 1947 Urlaub gemacht mit seiner damaligen Freundin Lia Fingerhut, von deren späterem (Frei-)Tod durch Ertrinken er Ende 1961 erfuhr.³⁴⁴ So erklären sich Wendungen wie »Pontisches Einstmals«, »Tatarenmond«, »ertrunkenes Ruderblatt« oder »vom Osten her«. Es ist wohl davon auszugehen, dass der biographische Hintergrund des Gedichts Gisèle Celan-Lestrange bekannt war. Vermutlich hat sie diesem jedoch noch eine andere Lesart abgewonnen, wenn sie mit der Bezeichnung »Aschengloire 1967« auf dem für ihren Mann bestimmten Abzug der kleinen Radierung nicht nur eine deutliche Verknüpfung zu dessen Gedicht herstellt, sondern auf das Jahr ihrer Trennung Bezug nimmt. Die Graphikerin scheint das Gedicht ›Aschenglorie‹ [Cendres – la gloire] auf ihre Ehe mit Paul Celan hin gelesen zu haben: Im »Pontischen Einstmals« mag für sie die Unrettbarkeit ihrer Liebesbeziehung zum Ausdruck gekommen sein, die das Ehepaar

³⁴⁴ Wiedemann (2003), 738.

in vergangenen Jahren mit der Wendung »Sur le pont des années« beschworen hat. Zuletzt verwendet Celan diese private Formel in der Widmung, die er seiner Frau in deren Exemplar von ›Atemwende‹ (1967) einträgt: »An Gisèle, / auf der Brücke der Jahre, / Paul / 1. September 1967«. Er stand damals kurz vor seiner Entlassung aus einer Psychiatrischen Klinik und hoffte wohl, sie ließe sich im Hinblick auf die Entscheidung, nicht mehr mit ihm zusammenzuleben, doch noch umstimmen.³⁴⁵ Als sie das Ensemble entwarf, könnte sie, dem Zustand ihrer Beziehung zu Paul Celan entsprechend, eine »Aschenglorie« über ihrer Ehe wahrgenommen haben. Hierbei ist auch der motivische Zusammenhang mit dem Gedicht ›Wo Eis ist‹ aus dem der Künstlerin gewidmeten Band ›Von Schwelle zu Schwelle‹ (1955), das auf die mittelalterlichen Kreuzzüge der Lestranges und auf die Eheschließung mit der Künstlerin anspielt, zu berücksichtigen: »Du nanntest ihn mir, jenen Namen: / ein Schein wie von Asche lag drauf – [...] ich gab dir den Doppelnamen«. Eine aschene Glorie – ob als Umwertung des optisch-physikalischen Phänomens hellfarbiger Ringe um den Schatten von rückwärtig beleuchteten Objekten oder des lichtvollen Ruhmeszeichens der christlichen Ikonographie begriffen – kann als Zeichen für Zerstörung gelten.

Die Radierung Gisèle Celan-Lestranges lässt sich unschwer auf das Gedicht beziehen, genauer auf das im ersten Abschnitt entworfene Bild. An einen »Dreiweg«, mit dem eine Kreuzung dreier Straßen gemeint sein könnte, erinnert die Anordnung weißer bruchstückartiger Formen; sie bilden drei Gruppen, wobei jeweils ein spitzes Element zur leeren Bildmitte hin ausgerichtet ist. Die Gebilde wecken durchaus die Assoziation an abgewinkelte Fingerknöchel von »erschüttert-verknoteten / Händen«, sie wirken jedoch zugleich skelettös. Die kreisförmige Gesamtkomposition der Radierung ähnelt der Form einer Glorie, während die graue Tönung des gekörnten Hintergrunds einem Aschenton entspricht. Dieses Korrespondieren in Form, Komposition und Tönung dürfte der Künstlerin aufgrund der Lektüre der von André du Bouchet angefertigten Gedichtübersetzungen im Herbst 1968 besonders aufgefallen sein. Möglicherweise hat sie ihrem Mann den »Epreuve pour Paul«, ob mit oder ohne Typoskript, zukommen lassen um jenen Zeitpunkt, als sie diesem in ihrem Brief zum Hochzeitstag 1968, dem auch eine kleine Graphik zum Jahreswechsel 1968 beilag, schrieb:

³⁴⁵ Siehe Wiedemann (2001), 274.

»Vor sechzehn Jahren, es war auch ein 23. Dezember: der unsere. Was haben wir nicht alles erlebt seitdem! Möge dieses neue Jahr nicht so hart sein. Ich kenne die Worte, auf die Du hoffst und die ich nicht sagen kann.« Diese Reflexion entspricht der traurigen Bilanz ihrer Ehe mit Paul Celan, wie sie die Künstlerin in dem Ensemble aus Radierung und Gedicht gezogen hat.

4.6. Die Gouache zum Gedicht ›Gehässige Monde‹ (1969)

W015

Einen eher privaten Charakter besitzt wohl auch das Ensemble, in dem Gisèle Celan-Lestrange eine kleine Gouache und eine Abschrift des Gedichts ›Gehässige Monde‹ mit blauer Tinte auf einem Blatt gleichen Formats in einem gefalteten Bogen aus dunkelblauem Papier einander gegenüberstellte. In ihrem Brief an Paul Celan vom 1. April 1969 schreibt sie: »Danke für das zweite Gedicht, das bei mir angekommen ist, um einen Tag mit seinem Stern zu kennzeichnen. Ich mag es ebenfalls sehr. Die Lektüre der beiden, vor allem aber des ersten, hat zu einer der ersten Gouachen geführt, die jetzt zahlreich aufeinander folgen. [...] Ich schicke Dir die Gouache, und ich habe das Gedicht abgeschrieben.« Das Ensemble wurde später wieder aufgelöst, denn im Nachlass sind die Gouache, die Abschrift sowie eine mit »Paul Celan / Paris, Rue d'Ulm, 21.3.69« bezeichnete Maschinenabschrift in einem Umschlag erhalten. Celans Gedicht ›Gehässige Monde‹ wurde in die 1976 posthum veröffentlichte Sammlung ›Zeitgehöft‹ aufgenommen. Das von ihrem Mann mit einer Interlinearübersetzung ins Französische versehene Manuskript³⁴⁶ war Gisèle Celan-Lestrange zusammen mit der Handschrift von ›Im Zeithub‹ von ihrem Sohn Eric überbracht worden. Die Abschrift, die die Künstlerin von ›Gehässige Monde‹ angefertigt hat, gibt den Wortlaut des Gedichts – bis auf den nachvollziehbaren Umlaut-Fehler »Würfsteinspiel« – korrekt wieder:

Gehässige Monde
räkeln sich geifernd
hinter dem Nichts,

die sach-
kundige Hoffnung, die halbe,
knipst sich aus,

³⁴⁶ BW II, 371. Vgl. auch Wiedemann (2003), 866.

Blaulicht jetzt, Blaulicht,
in Tüten,

Elend, in harten
Trögen flambiert,

ein Wurfsteinspiel
rettet die Stirnen,

du rollst die Altäre
zeiteinwärts.

Das Gedicht entwirft in einer Sprachgestaltung, die in der Animiertheit des Unbelebten, der Chiffrenhaftigkeit und der Reihung von Eindrücken an den literarischen Expressionismus erinnert, ein surreales, düster-bedrohliches Szenarium. Seine Bildlichkeit ist deutbar im Hinblick auf die biographische Situation Celans (Anspielung auf Goll-Affäre und psychiatrische Behandlung in den Strophen 1 und 2) und auf den im aktuellen gesellschaftspolitischen Geschehen gespiegelten historischen Hintergrund (Bezugnahme auf die Demonstrationen anlässlich des 50. Jahrestags des Spartakusaufstands im Januar 1919 und der Ermordung Rosa Luxemburgs in Berlin³⁴⁷ in den Strophen 1-3).

Die Gouache von Gisèle Celan-Lestrange nimmt, dem assoziierenden Betrachter erkennbar, in der Gegenüberstellung mit ›Gehässige Monde‹ einzelne Motive des Gedichts, in erster Linie aus den ersten drei der sechs Abschnitte, auf. Das im ersten Abschnitt entwickelte Bild findet eine Entsprechung in einer größeren und einer diese teilweise verdeckenden kleineren Kreisform. Aufgrund der gelblichen Färbung könnten sie als Himmelstrabanten gedeutet werden, die von einer sie teils strukturierenden transparenten oder semitransparenten Ebene überlagert werden (›hinter dem Nichts‹). Dieser Effekt wurde vermutlich durch Eindrücken eines Textils erzielt. Der grau-schwarze, teils bläuliche und in seiner Räumlichkeit unbestimmte Hintergrund korrespondiert mit der Vorstellung des Weltalls. Die Thematik ist auch in ›Schwarzmaut‹ (1969), in Blatt N° 9 zum Gedicht ›Tretminen‹, sowie im ›Fin d'année 1968‹ vorzufinden: im Verlauf der von der Künstlerin erwähnten malerischen Phase entstanden noch weitere planetare Szenarien (vgl. II 6.4). In ihrer Deformiertheit und Fragmentarizität

³⁴⁷ Im oben erwähnten Umschlag wurde auch die Reproduktion eines Fotos mit französischer Bildunterschrift (Ü: Spartakistische Partisanen hinter einer Barrikade aus Papierrollen) aufbewahrt. Möglicherweise handelt es sich um die Illustration eines Artikels über den Spartakusaufstand bzw. die aktuellen Demonstrationen.

entsprechen die Kreisformen der pejorativen (»gehässige«), entstellten (»geifernd«) und verzerrten (»räkeln«) Weise, in der die Monde in Erscheinung treten. Im Hinblick auf das Gedicht ist auch die dunkle, kalte Farbigkeit der Gouache ein wichtiger Bedeutungsträger, wenngleich sie nicht konkret auf das Gedicht bezogen werden kann. Sie verweist nicht nur auf den kosmischen Raum, in dem Himmelskörper angesiedelt sind, sondern auch auf die Sphäre der mit dem Mond assoziierten Nacht. Hierin wird sie der in ›Gehässige Monde‹ erzeugten Stimmung gerecht, die auf einen psychischen Ausnahmezustand, beispielsweise den der Depression verweist (»die sach- / kundige Hoffnung, die halbe, / knipst sich aus«). Dem Mond wird bisweilen ein nicht unerheblicher Einfluss auf die Psyche des Menschen zuerkannt; die Nacht kann einerseits auf die dunkle Seite der Persönlichkeit verweisen, andererseits kann sie mit der Möglichkeit eines die Wirklichkeit übersteigenden Erlebens in Verbindung gebracht werden. Das Zentrum der Gouache bilden drei blaue Gebilde unterschiedlicher Größe und Ausformung, zwei davon werden eingefasst von einer offenbar halbdurchsichtigen viereckigen Fläche, worin die im Gedicht entwickelte Vorstellung vom »Blaulicht jetzt, Blaulicht, / in Tüten,« einen Nachhall zu finden scheint. Die annähernd quadratische Form, durch die sich das Dahinterliegende zu brechen scheint, lässt sich auf Motive aus den Abschnitten vier (»harten / Trögen«), fünf (»Wurfsteinspiel«) und sechs (»Altäre«) beziehen.

In ihrer Gestaltung erweist sich die Gouache von Gisèle Celan-Lestrange über einzelne motivische Verbindungen hinaus als Korrelat zu ›Gehässige Monde‹: Die Abstraktheit der Darstellung, die Facettierungen und Verwerfungen der Bildfläche, die Inkohärenz in der Ausbildung von Formen sowie die Diskontinuität in der Farbgebung erzeugen den Widerschein jener verfremdeten Wirklichkeitswahrnehmung, die sich in Paul Celans Text formal und inhaltlich manifestiert. So vermittelt sich dem Rezipienten von Gouache und Gedicht der Gesamteindruck einer tiefen Erschütterung und grundlegenden Beunruhigung auf existenzieller Ebene. Angesichts der Thematik wäre die Vermutung eher unwahrscheinlich, dass Gisèle Celan-Lestrange eine Verwendung als Grußkarte in Erwägung gezogen hat. Die Zusendung des Ensembles an ihren Mann war möglicherweise gedacht als Beweis für ihre Bereitschaft, sich mit dessen Arbeit auseinanderzusetzen, und für ihre Fähigkeit, sie zu verstehen und in ihrer Kunst umzusetzen.

5. Analogien in Motiv und Geste ›Schwarzmaut‹ (1969)

Die Edition ›Schwarzmaut‹ (1969) besteht aus fünfzehn Graphiken von Gisèle Celan-Lestrange und vierzehn Gedichten von Paul Celan, gedruckt auf gefalteten Büttenpapierbogen und verwahrt in einer grauen Mappe mit Leinenschuber. Zu erwähnen ist, dass die Planung des Künstlerbuchs in die Zeit nach der Trennung des Ehepaars Celan fällt. Die inzwischen eingetretene Distanz zwischen den Partnern steht im Gegensatz zu der Kontinuität und Intimität des Austausches, auf der die Edition ›Atemkristall‹ (1965) basiert. Die Rahmenbedingungen der Entstehung von ›Schwarzmaut‹ unterscheiden sich auch darin, dass alle Graphiken längere Zeit nach Fertigstellung der Gedichte gestaltet wurden. Nach intensiver Auseinandersetzung mit diesen konnte Gisèle Celan-Lestrange ihrem Mann am 26. November 1968 mitteilen: »Ich habe viel gearbeitet, und ich glaube ernsthaft, daß jetzt etwas da ist, das den Gedichten nahe ist.« Auf der Grundlage einiger bis dahin fertiggestellter Arbeiten hatte dieser im Brief vom 2. Mai 1968 seinen Eindruck geäußert, die Texte seien den Graphiken eingeschrieben: »Deine Radierungen sind wirklich sehr schön, mit der Säure haben die Gedichte in Deine Kupfer gebissen, auf der Spur Deiner Hände, die ihnen vorausging, von ihnen begleitet.« Der Charakter der Edition wird bestimmt durch die spezifische Eigenart der Gedichte und Graphiken sowie die betont duale Gesamtkonzeption. In ihrem Brief an Celan vom 29. Oktober 1968 thematisierte die Künstlerin den deutlichen Unterschied zum ersten Buch: »Eric, der oft ein guter Schiedsrichter ist, mag die Radierungen nicht: Vielleicht sind sie auch strenger, herber als die von ›Atemkristall‹, was kein Fehler wäre.« Die Graphiken wirken (in Korrespondenz zu den disharmonischen, verstörenden Gedichten Paul Celans) tatsächlich dramatischer und heterogener, was auch durch die Stilentwicklung innerhalb ihrer Graphik (vgl. II 7) zu erklären ist. Mithilfe des Briefwechsels kann das schwierige Zustandekommen und der Entstehungsprozess des als unmittelbarer, regelmäßiger Dialog zwischen Text und Bild konzipierten Buches dokumentiert werden. Die Künstlerin zielte offenbar darauf, graphische Entsprechungen zu den Gedichten zu schaffen, mit bildnerischen Mitteln auf deren Bildlichkeit, Gestus und Gestimmtheit zu antworten. Der Kunst-Diskurs in ›Schwarzmaut‹ entwickelt eine kulturhistorische Perspektive bis in die Vorzeit. Parallel verweist die Bildlichkeit der auf prähistorische sowie zeitgenössische Ritz-Kunst rekurrierenden Kratzer und Gravuren, speziell auf Blatt N° 11, auf den Bereich des Persönlichen.

5.1. Entzifferungen: Entstehungsgeschichte des Buches

Nach langem Zögern hatte sich Gisèle Celan-Lestrange zu einer erneuten Zusammenarbeit mit ihrem Mann bereit erklärt. Bereits im Herbst 1967 hatte Paul Celan versucht, die Künstlerin für ein neues Projekt zu gewinnen (vgl. III 4.3), das jene Gedichte enthalten sollte, die später den ersten Teil der Sammlung ›Lichtzwang‹ (1970) bildeten. In den Briefen seiner Frau kommt eine ambivalente Haltung zwischen prinzipiellem Interesse und momentanem Bedenken zum Ausdruck. Die geäußerten Zweifel, ein solches Projekt in Angriff nehmen zu können, sind wohl nicht nur in der Angst begründet, den Gedichten Celans nicht gerecht werden zu können.³⁴⁸ Es scheint, als könne sie sich die Zusammenarbeit zu diesem Zeitpunkt nach der Trennung nicht vorstellen; ein Bedürfnis nach emotionalem Abstand spricht aus ihrem Brief vom 3. November 1967: »Du weißt es, in der unmittelbaren Gegenwart weiß ich aus mannigfachen Gründen wirklich nicht, ob es möglich ist. Das läßt also Zeit, um zu sehen und zu wissen.« Zugleich berichtet sie von einem Telefonat mit Robert Altmann, durch dessen positive Einstellung zu Celans Plan für eine weitere Edition sie sich motiviert fühle: »Was Dein Projekt eines neuen Buches angeht, so hat er mir gesagt, daß wir im März wieder darüber reden würden. Ich habe den Eindruck gehabt, daß ihn dieses Projekt wirklich interessiert. Ich freue mich, daß ich wieder darüber nachdenken kann.« Die Notwendigkeit abzuwarten, begründet Gisèle Celan-Lestrange in ihrem Brief vom 21. November 1967, wiederum nach einem Gespräch mit dem Verleger, zudem mit der Lage auf dem Kunstmarkt: »Er hat mir von der Eventualität eines neuen Buches für nächstes Jahr gesprochen, aber er schien mir ziemlich vage zu bleiben. Nichts wird verkauft, alles ist im Augenblick stehengeblieben. [...] Ich spüre, daß er sehr an Dir hängt, auch an meinen Radierungen, vielleicht wird er eines Tages doch etwas machen, aus der Liebe zur Sache.« Doch nachdem ihr Celan am 8. Januar 1968, als Gegengabe für die ihm Ende 1967 zugeeigneten Radierungen, einige neue Gedichte schickt – ohne Übersetzung und in der Hoffnung, dass sie diese »von selber ansprechen« – teilt ihm die Künstlerin am Folgetag mit: »Ich bin entschlossen, zu versuchen, Radierungen zu machen, die den Gedichten, die Du mir schickst, nahe sind, aber ich kann nicht versprechen, daß es mir gelingt.«

³⁴⁸ Auch Wiedemann (2001, 276) ist der Ansicht, hier seien »nicht nur Zweifel an den künstlerisch-technischen Fähigkeiten gemeint«.

Im Rahmen der Wiedergabe einer Unterredung mit Altmann formuliert sie im Brief vom 14. Januar ihre Bereitschaft weiterhin vorsichtig; ihre Äußerungen jedoch können als indirekter Versuch gedeutet werden, Celan zur Übergabe der Gedichte zu bewegen: »Er hat mit mir über das Buchprojekt gesprochen, das noch in ziemlicher Ferne liegt. Ich habe ihm gesagt, daß ich bereit sei, es zu versuchen, daß ich aber keine Verpflichtung eingehen könne, bevor ich nicht mit den Gedichten gearbeitet habe. Er wird sicherlich mit Dir über die Formel sprechen, die gefunden werden muß. Er scheint an kleine Radierungen zu denken, muß aber zuvor die Gedichte sehen.« Diese hat der Dichter seiner Frau wohl an ihrem 41. Geburtstag persönlich übergeben und während seiner Aufenthalte in der ehemals gemeinsamen Wohnung am 19. und 20. März 1968 erläutert und übersetzt.³⁴⁹ Wie aus ihrem Brief vom 8. April 1968 hervorgeht, muss sich Gisèle Celan-Lestrange umgehend ans Werk gemacht haben: »Ich arbeite jeden Tag an den Radierungen des Buches, es ist von mir wirklich ein kühnes Unterfangen, ich kann nur sehr unter den Gedichten bleiben. Im Augenblick ist noch keine der Graphiken endgültig, aber drei sind auf dem Weg«. Entstanden sind die fünfzehn Radierungen für die Edition ›Schwarzmaut‹ also zwischen Ende März bzw. Anfang April und Mitte Dezember 1968. Nachdem er die bis dahin vorliegenden Blätter gesehen hatte, schrieb Paul Celan seiner Frau am 2. Mai 1968: »Ich bin froh, daß das Buch gemacht wird – es ist fast da«. Über den Sommer scheint die Arbeit an den Graphiken geruht zu haben, wie aus dem Brief der Künstlerin vom 8. Oktober 1968 zu schließen ist: »Ich habe mir die Radierungen für das Buch wieder vorgenommen, ich habe im Augenblick Mühe zu arbeiten, doch ich hoffe, daß es mir trotzdem gelingt, die Annäherung an Deine Gedichte fortzusetzen, die meine einzige und wahre Arbeit ist.« Diese verzeichnete, wie Gisèle Celan-Lestrange im Brief vom 29. Oktober 1968 an ihren Mann beklagte, vorerst nicht die gewünschten Fortschritte: »Ich bin seit Anfang des Monats oft im Atelier gewesen, und ich habe viel für das Buch gearbeitet, und doch geht es nicht voran: es gelingt mir einfach nicht, meine Radierungen auf der Höhe der Gedichte zu finden, also nehme ich sie mir immer wieder vor, ich strapaziere das Kupfer, und es kommt nicht viel Gutes dabei heraus, und wenn ich mir mit einigen Tagen Abstand die ersten Fassungen ansehe, dann bedauere ich, daß ich weitergemacht habe, und ich versuche, die Platte neu zu machen,

³⁴⁹ Wiedemann (2001, 281) vermutet, dass die Interlinearübertragung der Gedichte, die »keine ausgefeilte Übertragung, sondern eine Lesehilfe sein will« damals entstanden sein könnte.

die nun etwas anderes wird, das mich ebenfalls nicht befriedigt«. In dieser Situation versprach sie sich Klärung durch die Meinung des Dichters: »Jedenfalls weiß ich im Augenblick nicht so recht, was ich davon halten soll. Ich hoffe, daß Du sie bei Deiner Rückkehr sehen und mir ein wenig helfen kannst, aber ich bin beunruhigt, daß ich trotz der Zahl von Kupfern, auf denen ich in den letzten Monaten gearbeitet habe, so wenig neue habe –«. Doch ist sie entschlossen, an dieser Arbeit zu bleiben: »Ich hoffe sehr, daß ich in den drei Tagen, die wir in Moisville verbringen werden, ein wenig weiterkomme. Ich habe jedes Wochenende lange Stunden mit den Gedichten verbracht und im Hinblick auf die Radierungen Blätter gefüllt, so daß ich es erfolgreich zu Ende bringen möchte.«

G130

Am 26. November 1968 schließlich konnte Gisèle Celan-Lestrange ihren Mann von der Fertigstellung der Graphiken in Kenntnis setzen: »Ich glaube, daß ich mit den Radierungen für das Buch fertig bin, und ich möchte gern, daß Du sie sehen kannst.« Bis dahin wollte sie die Arbeiten dem Verleger nicht vorlegen: »Altmann ruft mich regelmäßig an, um zu erfahren, wie weit ich bin, das letzte Mal, das heißt vor einigen Tagen, habe ich ihm gesagt, daß ich jetzt auf Deine Rückkehr warte und auf Deinen Eindruck, um zu wissen, ob ich weiterhin einige überarbeiten soll oder ob Du im Gegenteil mit ihnen einverstanden bist.« Unterdessen jedoch war Paul Celan wieder in eine Psychiatrische Klinik eingewiesen worden. Möglicherweise hat ihm seine Frau bei einem ihrer Besuche die Graphiken gezeigt, bevor sie sie am 18. Dezember 1968 Altmann präsentierte: »Ich sehe Altmann heute nachmittag wegen des Buches.« Über ihre Aktivitäten in dieser Sache hielt die Künstlerin ihren Mann auf dem Laufenden: »Ich habe die Platten für das Buch zum Stählen weggeschickt, ich werde Anfang Januar mit Robert Frélaud die druckreifen Korrekturbögen fertigstellen, und morgen gehe ich zu Fequet und Baudier, um sie zu bitten, einige Versuche mit anderen Schrifttypen zu machen, vielleicht nicht ganz so rund wie die von ›Atemkristall‹. Ich hoffe, daß sie etwas finden, das für die deutschen Gedichte geeigneter ist.« Die Gestaltung des Buches scheint hauptsächlich von ihr im Einvernehmen mit dem Verleger bestimmt worden zu sein. Am 7. Februar 1969 leitete die Graphikerin die von ihr durchgesehenen Fahnen weiter an Celan: »Hier ist die Druckvorlage für das Buch. [...] Sobald Du ganz und gar entschlossen bist, schick die Druckvorlage an Fequet und ruf gleichzeitig Altmann an, um ihm Bescheid zu sagen.« Die Edition ›Schwarzmaut‹ erschien am 19. März 1969 bei Brunidor.

5.2. Dialogische Balance: Baustruktur des Zyklus

Wie bei der Edition ›Atemkristall‹ (1965) ist auch für den Aufbau des Künstlerbuchs ›Schwarzmaut‹ die Zahl Sieben bestimmend: Es setzt sich zusammen aus 1 Graphik (als Frontispiz) + weiteren 7 + 7 Graphiken und 7 + 7 Gedichten. In Hinblick auf die traditionelle Symbolik, in der die Sieben für Vollkommenheit, Ordnung und Totalität steht, scheint die Edition als zweifacher Kunst-Kosmos angelegt zu sein. Durch das »zahlenmäßige Gleichgewicht« und das »direkte Zugeordnetsein« der Radierungen zu den Gedichten wird, nach Ansicht Sabine Könneckers, im Vergleich zu ›Atemkristall‹ »das Zusammenwirken von Text und Bild noch verstärkt.«³⁵⁰ In der Konzeption des Buchs, die mit großer Wahrscheinlichkeit auf Gisèle Celan-Lestrange zurückgeht und die das »gleichberechtigte[] Miteinander«³⁵¹ von Text und Bild noch konsequenter verwirklicht, kommt vielleicht auch ein verändertes Selbstbewusstsein der Künstlerin zum Ausdruck. Das Strukturprinzip der Edition ›Schwarzmaut‹ besteht in einer strengen Paarigkeit von Gedichten und Graphiken, die sich gegenseitig einen interpretativen Resonanzraum bieten. Es entwickelt sich ein Wechselgespräch zwischen Wort- und Bildkunst, das, verglichen mit ›Atemkristall‹ enger und unmittelbarer gefügt ist. Wie bei der Entstehung des Buches gehen die Texte den auf sie bezogenen Bildern voran. Die Abfolge der Gedichte wurde gegenüber Celans Typoskripte-Konvolut, das er der Künstlerin im März 1968 übergeben hatte, nicht verändert. Hierfür sprach sich Gisèle Celan-Lestrange in ihrem Brief vom 7. Februar 1969 dezidiert aus, in dem sie ihrem Mann über das nun als Fahnen vorliegende Buch schrieb: »Ich finde es sehr schön – Ich glaube, daß man die Reihenfolge der Gedichte nicht zu ändern braucht, nur die hochformatige Radierung, die dem Gedicht ›Mit Mikrolithen gespickte‹ (S. 7) folgt, scheint mir nicht ganz zu diesem Gedicht zu passen.« Bezüglich der übrigen Graphiken und ihrer Beziehung zu den Gedichten urteilte sie hier weiter: »Die andern hingegen, ich kann mich nicht dazu entschließen, sie zu ändern, ich glaube wirklich, daß jede von ihnen etwas hat, etwas, das zumindest wirklich zu dem vorhergehenden Gedicht paßt – Ich glaube daher, daß es besser ist, nichts zu ändern. Aber Du wirst ja sehen –«. Ob die einzelnen Radierungen allerdings von vornherein auf die ihnen im Buch zugeordneten Gedichte hin konzipiert wurden, ist, so stellt

³⁵⁰ Könnecker (1995), 126 f.

³⁵¹ Wiedemann (2001), 288.

auch Wiedemann fest, nicht gewiss.³⁵² Auch kann nicht nachvollzogen werden, ob die Paarungen allein durch die Künstlerin vorgenommen wurden, oder ob der Dichter und der Verleger ebenfalls mitgesprochen haben. Über die Realisation des Künstlerbuches hat Robert Altmann in seinem Brief an Otto Pöggeler vom 10. August 1985 berichtet: »Die Grafik Gisèle Celans war im Moment der Zusammenstellung des Bandes ›Atemkristall‹ relativ leicht mit den Gedichten zu komponieren, wie auch das Blatt ›Schlafbrocken‹. Beim Band ›Schwarzmaut‹ waren ziemliche Schwierigkeiten, auch von Seiten von Gisèle, die plastische Gestaltung des Bandes durchzuführen.«³⁵³ Eventuell sind hier, neben den Anstrengungen der Künstlerin bei der Erarbeitung der Radierungen, auch Unsicherheiten in der Zuordnung zu den Gedichten gemeint.

Im Unterschied zum ersten Buch hat Gisèle Celan-Lestrange für ›Schwarzmaut‹ nicht nur Graphiken in einem einheitlichen Format, sondern in drei verschiedenen Formaten entworfen. Die Mehrzahl der Arbeiten – es handelt sich um die acht hochformatigen Blätter mit den Nummern 2, 3, 4, 9, 10, 11, 13 und 14 – weist dasselbe Format auf wie die Graphiken in ›Atemkristall‹. Nachdem sie die Arbeit an den ›Schwarzmaut‹-Radierungen im Herbst 1968 wieder aufgenommen hatte, berichtete die Künstlerin im Brief vom 29. Oktober 1968 Paul Celan vom mühevollen Arbeitsprozess an den Radierungen und erklärte dann: »Trotzdem arbeite ich, im Augenblick übrigens ausschließlich am Buch, seitdem ich damit angefangen habe, habe ich mich mit keinem anderen Format auseinandergesetzt, um mich nicht zu verzetteln –«. Weitere fünf querformatige Blätter mit den Nummern 1, 5, 7, 8 und 15 sind etwa halb so groß wie das Grundformat und annähernd gleich hoch; weniger als halb so breit wie dieses sind die beiden stark hochformatigen Blätter N° 6 und N° 12. Die Variation hinsichtlich der Größe und Ausrichtung der Graphiken in ihrer Abfolge wirkt abwechslungsreich und dynamisierend. Über die unterschiedlichen Formate der Radierungen wird in ›Schwarzmaut‹ eine Struktur ausgebildet, die, obwohl nicht absolut regelmäßig, dem Künstlerbuch den Charakter eines Zyklus verleiht. Im Sinne einer Anfang-Schluss-Bindung sind Blatt N° 1 (Frontispiz) und Blatt N° 15 über das gemeinsame Format verbunden; hierin korrespondieren beide weiterhin mit Blatt N° 8, das die zentrale Position innerhalb der Reihe der fünfzehn Radierungen einnimmt. Die Abfolge der Formate in der Gruppe von Blättern N° 1 bis N° 3 zu

³⁵² Vgl. Wiedemann (2001), 287.

³⁵³ Pöggeler (2002), 32.

Beginn des Künstlerbuchs kehrt gespiegelt wieder an seinem Ende in der aus den Blättern N° 13 bis N° 15 gebildeten Sequenz. Vom Frontispiz, das eine Sonderstellung einnimmt, abgesehen, lassen sich die verbleibenden vierzehn mit den Gedichten gepaarten Graphiken in zwei Blöcke einteilen, die beide mit drei Blättern im Hochformat beginnen und mit einer kleinen querformatigen Arbeit, Blatt N° 8 und 15, enden. In jedem dieser Siebenerblöcke findet sich mit Blatt N° 6 bzw. N° 12 jeweils eine stark hochformatige Graphik.

Ein zyklischer Zusammenhalt entsteht in der Edition ›Schwarzmaut‹ weiterhin durch ein komplexes Bezugssystem auf formaler wie auch auf inhaltlicher Ebene, das sowohl medienintern als auch intermedial wirksam ist. Nach Einschätzung Wiedemanns »setzen die Radierungen durch Bezüge untereinander auch die zugehörigen Gedichte miteinander in Beziehung, regen also auch den Leser zu neuer Lektüre an.«³⁵⁴ Durch die teils modifizierte Wiederaufnahme von sinnhaltigen Motiven und stilistischen Merkmalen werden die Gedichte Paul Celans und die Graphiken Gisèle Celan-Lestranges zu einem kohärenten Gefüge zusammengeschlossen. Die Wechselbeziehungen unter den Radierungen sind in Hinsicht auf das Formenrepertoire, die Kompositionsstruktur, die Flächengestaltung und die Tonwertigkeit festzustellen. Die Gedichte kreisen um die Existenzproblematik im Individuellen, Zwischenmenschlichen und Universellen, um die Kreatürlichkeit und Kreativität des Menschen sowie sein Erleben in psychischen und physischen Ausnahmezuständen. Der Sprachstil lässt das Brüchigwerden ontologischer Zusammenhänge auch im Schriftbild sichtbar werden.

Unter den vierzehn Bild-Text-Paaren können stets zwei nach den Prinzipien von Analogie und Gegensatz, häufig in Form von Hell-Dunkel-Kontrasten, aufeinander bezogen werden. Über die Motivik, kratzerartige Linien und halbrunde Flächenformen, sind Blatt N° 2 und N° 15 miteinander verbunden; gleiches gilt für Blatt N° 3 und N° 4, auf denen ähnliche Splitterformen zu sehen sind. In der durch Komposition und Format erreichten vertikalen Ausrichtung korrespondieren Blatt N° 5 und N° 6, während in Blatt N° 7 und N° 8 ein diagonal oder horizontal verlaufender Bewegungsprozess suggeriert wird. Auf Blatt N° 9 und N° 10 kommen, wenn auch in unterschiedlicher Weise, dünne, gebogene Elemente zum Einsatz. Die kurzen und länglichen Elemente von Blatt N° 11 werden, leicht abgewandelt, in Blatt N° 12 aufgegriffen. In einer vergleichbaren Formbildung

³⁵⁴ Wiedemann (2001), 288. Sie versteht darunter »die durch die Verteilung der Formate entstehenden Gruppenbildungen« sowie »deutliche direkte Verbindungen«.

mit figurativem Assoziationspotenzial treffen Blatt N° 13 und N° 14 zusammen. Entsprechende Bezüge lassen sich bei bestimmten Texten erkennen: Über ein akustisch-musikalisches Erlebnis sind die Gedichte Nr. 1 (»Bären-Polka«) und Gedicht Nr. 14 (»summt«) aufeinander bezogen. Ein Verfolgtsein repräsentiert der »Gerittene« (Gedicht Nr. 2) sowie »das Allverwandelnde«, das »langsam / schabend / hinter mir her [stieg]« (Gedicht Nr. 3). Nicht nur der identische Bau der Anfangszeile, auch die Nähe der Motive »Aschenkelle« und »Brandluft« fallen in den Gedichten Nr. 4 und Nr. 5 auf. Das Gedicht Nr. 6 setzt der »Nacht« in Gedicht Nr. 7 einen »Lichtzwang« entgegen. Ähnlich wird in den Gedichten Nr. 8 und Nr. 9 der »gerechten Geburt« ein »Sterbelicht« gegenübergestellt. Der »Baken- / sammler« (Gedicht Nr. 12) findet ein Pendant in der »Aus Verlorne[m] Gossene[n]« (Gedicht Nr. 13). Auf die Motive »Abglanzbeladen« und »Tod« im 10. Gedicht entgegnet das 11. Gedicht mit dem Motiv des »Start[s]« und dem Bewegungsvorgang »du gewinnst / Höhe«. Diesen Gruppierungen entsprechend – sie zeigen die Bedeutung der Zahl Zwei innerhalb des Zyklus ›Schwarzmaut‹ – werden zwei Siebenerblöcke aus Bild-Text-Paaren miteinander verzahnt.

5.3. Neue Nähe: Gegen-Bilder zum lyrischen Entwurf

Im Brief an ihren Mann vom 7. Februar 1969 wies Gisèle Celan-Lestrange auf ein Harmonieren zwischen Gedichten und Graphiken in der Edition ›Schwarzmaut‹ hin. Tatsächlich lassen sich in den Radierungen Entsprechungen zu den Texten Celans feststellen – im Hinblick auf (im)materielle Qualitäten und Gegebenheiten, auf Bewegungen im Raum und sich in der Zeit vollziehende Prozesse. Im Motivisch-Substanziellen werden sie meist in der Tonwertigkeit, Flächengestaltung und Formgebung realisiert, im Gestisch-Funktionellen auch mithilfe von Komposition, Ausrichtung und Format. Das Verhältnis von Bild und Text wirkt auf Barbara Wiedemann »weniger abstrakt als in ›Atemkristall‹«³⁵⁵, bedingt durch die nachzeitige Entstehung und direkt nachfolgende Präsentation der Graphiken. Ausgehend vom »Vorhandensein analoger Motive und Aspekte«³⁵⁶, hat Könnecker die Beziehung zwischen Bild und Text wie folgt charakterisiert: »Die [...] Gedichte und Graphiken [...] bringen Gedanken und Vorstellungsbilder zum Ausdruck, die vom Rezipienten als korrespondierend interpretiert werden können.

³⁵⁵ Wiedemann (2001), 288.

³⁵⁶ Könnecker (1995), 130.

Dabei entsteht der als analog empfundene Aussagegehalt weder dadurch, daß die Graphiken Worte oder Ideen der Gedichte abbildhaft umsetzen, noch dadurch, daß die Gedichte die abstrakten Formen der Graphiken in Begriffe bringen. Wort und Bild bewahren ihre Eigengesetzlichkeit.«³⁵⁷ Diese These wird auch von nachfolgenden Interpreten gestützt (vgl. I: Zur Rezeption). Die Unmöglichkeit, eine Gleichung zwischen Bild und Text aufzustellen, hängt letztendlich auch mit den unterschiedlichen medialen Kapazitäten von Bildkunst und Wortkunst zusammen. Hierzu äußerte sich Andrea Lauterwein, die trotz der »homologie structurelle« auf der Meta-Ebene auch einen wesentlichen Unterschied zwischen Gedichten und Graphiken feststellt: »Dans l'édition bibliophilique ›Péage noir‹ [...] la transposition graphique n'illustre pas, mais reproduit à chaque fois la dynamique spatiale du texte, ses éclatements et ses tensions, le mouvement de décomposition et de recomposition (d'un système linguistique, d'une image).« Und sie führt weiter aus: »On notera que la poésie, contrairement à la gravure, a cet avantage du récit (aussi fragmentaire soit-il): dans le texte, la relation traditionnelle entre les signes et leur signification est encore présente, même dans le mouvement de sa décomposition et de sa recomposition, tandis que la gravure ne peut retenir qu'un seul moment. Or Gisèle Celan-Lestrange semble avoir choisi le moment précédant la réorganisation.«³⁵⁸

Die Verfahrensweise von Gisèle Celan-Lestrange bei der Umsetzung der Gedichte in den Graphiken ist gewissermaßen selektiv: Die Künstlerin hat bestimmte Aspekte der Texte herausgegriffen und in ihren Bildern verarbeitet. Durch die unmittelbare Kombination des jeweiligen Gedichts mit der zugehörigen Graphik innerhalb des Künstlerbuchs ›Schwarzmaut‹ erfahren diese ausgewählten Aspekte allerdings eine zusätzliche Betonung oder Nuancierung. In den Anfangszeilen von Gedicht Nr. 1 wird die Aufarbeitung einer fiktional gestimmten Realität von Grenzsituationen wie Traum oder Schlaflosigkeit thematisiert: »Hörreste, Sehreste im / Schlafsaal eintausendundeins«. Das Phänomen von wiederkehrenden Fragmenten akustischen und visuellen Erlebens findet einen Widerhall in den schwarz konturierten, (semi-)transparenten und wurfholzartigen Formen auf Graphik N° 2, wobei die Kratzer auf der Fläche auf den Vorgang des Zusammenschabens (»Reste«) verweisen. Zum anderen könnte man die in sich bewegte Reihen-Anordnung hellerer und dunklerer Gebilde

³⁵⁷ Könecker (1995), 136.

³⁵⁸ Lauterwein (2006), 129f.

auch auf die Zeilen »tagnächtlich / die Bären-Polka« beziehen. Von der Konfrontation eines Menschen mit den Schatten der eigenen Existenz scheint das Gedicht Nr. 2 zu handeln, das mit den Zeilen »Ihn ritt die Nacht, er war zu sich gekommen / der Waisen Kittel war die Fahn« beginnt. Der hier inszenierte Hell-Dunkel-Kontrast prägt auch die nachfolgende Graphik N° 3: Mit der metaphorisch aufzufassenden »Nacht« korrespondiert der dunkelgrau getönte Grund; in den Motiven »Waisen Kittel« und »Fahn« kommt die Einsamkeit des Individuums und die konstitutive Bedeutung für dessen Identität zum Ausdruck, sie werden aufgegriffen in Form und Farbe der weißen, bruchstückartigen Gebilde. Diese lassen sich in ihrer inkohärenten, auf die Desorientiertheit des Individuums (»Irrlauf«) beziehbaren Anordnung assoziieren mit einem in seine Einzelteile zerfallenen menschlichen Skelett. Die mit schwarzen Punkten übersäte Bildfläche nimmt in gewisser Weise Bezug auf die Beschreibung des von Schicksal und Abstammung gezeichneten Menschen (»Es ist, [...] als hätt der so Gerittene nichts an / als seine / erste, / muttermalige, ge- / heimnisgesprenkelte / Haut«), in der dessen Schutzlosigkeit und Ausgeliefertsein zum Ausdruck kommt. Der nächtlichen Szenerie in Gedicht Nr. 6 – »In die Nacht gegangen, helferisch, / ein stern- / durchlässiges Blatt / statt des Mundes« – entspricht Graphik N° 7 in der teils dunklen Tönung der Bildfläche, die mit einem Punktraster aus unterschiedlich intensiv kumulierten Lichtpunkten gestaltet ist. In seiner Darstellung greift das Blatt allerdings deutlich zwei Motive aus den Schlusszeilen »es bleibt / noch etwas wild zu vertun, / bäumlings« auf: Zu sehen sind in heftigen, ausgelassenen Bewegungen begriffene menschenähnliche Gestalten zwischen waagrecht und diagonal ausgerichteten länglichen Gebilden, die an gefällte Baumstämme erinnern. Die im Gedicht durch unpersönliche Konstruktionen dezidiert ausgesparte Subjekt-Position wird im Bildnerischen, wenn auch lediglich in Form einer Andeutung, besetzt.

Dem Gegenüber von »Du« und »Wir« in Gedicht Nr. 7 entspricht auf der zugehörigen Graphik N° 8 das kompositionelle Nebeneinander von Einzelform und Formengruppe. Eine Verbindung wird durch eine Aneinanderreihung kleiner Splitterformen hergestellt; sie kann bezogen werden auf die als verspätet dargestellte Annäherungsbewegung des Du (»Wir lagen schon tief in der Macchia, als du / endlich herankrochst«), aber auch auf die nicht heimlich vollführbare und in ihrer Realisierung fraglichen der »wir«-Gruppe (»Doch konnten wir nicht /

hinüberdunkeln zu dir, / es herrschte Lichtzwang«). Ein Hell-Dunkel-Kontrast wie im Gedicht entsteht auch durch die weißen Gebilde auf grauer Fläche. Das metaphorische Weltall-Szenario von Gedicht Nr. 8 (»Tretminen auf deinen linken / Monden, Saturn. // Scherbenversiegelt / die Umlaufbahnen dort draußen.«) wird auf Graphik N° 9 als Ausschnitt und mithilfe eines abstrahierten Formbestands aus dünnen Ringsegmenten, hellgrauen Kreisflächen und weißen Gliederelementen vor einem dunkelgrau getönten Hintergrund repräsentiert.³⁵⁹ Im Zentrum des Bildes entsteht durch Überlappung der beiden schwarz konturierten Ovale ein Schnittbereich, in der sich einige der kleinen Formen befinden. Im Hinblick auf die biologischen Phänomene von Zellverschmelzung und Zellteilung im Zusammenhang mit der Reproduktion von Lebewesen könnte man hierin eine Bezugnahme auf das Motiv der »Geburt« vermuten.

Der »lerchengestaltige Stein aus der Brache« aus Gedicht Nr. 9 findet in der Graphik N° 10 einen Nachhall in einem aus halmartigen Gebilden geschlungenen und von Fragmentformen hinterfangenen Kranz, der an ein Vogelnest erinnert. Die Schlusszeilen »Die Höhe / wirbelt sich / aus, heftiger noch / als ihr.«, sie implizieren möglicherweise eine Allusion auf den Vogelflug, finden eine Entsprechung im Schweben des Formenstrudels in der oberen Hälfte des Bildes. In Gedicht Nr. 11 wird das Abheben eines Flugzeugs zur Folie für die (Selbst-) Reflexion eines Individuums: »Freigegeben auch dieser / Start. // Bugradgesang mit / Corona. // das Dämmerruder spricht an, / deine wach- / gerissene Vene / knotet sich aus«. In der Graphik N° 12 lassen die Vergrößerung der Blasen und die Verteilung der Formen zweierlei Typs den Eindruck eines in seinen Stadien zusammengeblendeten Vorgangs entstehen.³⁶⁰ Die Aufwärtsbewegung (»was du noch bist, legt sich schräg, / du gewinnst / Höhe«) wird visualisiert durch die Aufhellung des Hintergrunds, das extreme Hochformat, die meist vertikale oder diagonale Ausrichtung der Elemente und ihre Kumulation im oberen Bildbereich.

Die Motive »Bakensammler«, »nächtlings«, »Leitstrahl« und »Wortstier« aus dem Gedicht Nr. 12 scheinen auf der zugehörigen Graphik N° 13 ein Echo zu finden in den als Menschen-Kürzel zu interpretierenden dunkel konturierten Formen, in der körnig-dunklen Flächengestaltung, in den hellen waagrechten Streifen und der gehörnten weißen Figuration links oben im Bild. Der Umriss einer schematisierten menschlichen Gestalt auf der Radierung zu Gedicht Nr. 13

³⁵⁹ Könnecker (1995), 134f. Ausgespart sei das aus Zeile 3 (Zivilisationskritik) resultierende Postulat.

³⁶⁰ Vgl. Könnecker (1995), 131f. Sie argumentiert analog zu futuristischen Prinzipien.

kann auf dessen Eingangszeilen bezogen werden: »Aus Verlorne[m] Gegossene du, / maskengerecht«. Die Figuration, eingefasst von einer kräftigen schwarzen Konturlinie, wird teilweise überlagert von Formen in verschiedenen Graustufen, was an die im Gedicht abschließend entwickelte Vorstellung anknüpfen mag: »die Spur und die Spur / mit Grauem bestreun, / endlich, tödlich.« Die Radierung N° 15 bringt durch das Nebeneinander zweier Formengruppen, einer fest gefügten links unten und einer losen rechts oben, die beiden in Gedicht Nr. 14 beschriebenen aufeinanderfolgenden Ereignisse zum Ausdruck: »Was uns zusammenwarf / schrickt auseinander«. ³⁶¹ Das akustische Phänomen »ein Weltstein, sonnenfern, / summt.« findet ein Äquivalent in der granitähnlich gekörnten Flächengestaltung, die optisch ein Vibrieren suggeriert.

Die von Wiedemann angesprochene »neue Qualität von Nähe« ³⁶² in der Edition ›Schwarzmaut‹ besteht nicht nur in Analogien zwischen den Bild-Text-Paaren. Theo Buck hat auf den sich in den Gedichten manifestierenden »wachsenden Abstand Celans zu seiner Umwelt« hingewiesen und diese Eigenheit mit dem Charakter der Graphiken Gisèle Celan-Lestranges in Verbindung gebracht: »Die Bildreflexe seiner Frau erscheinen dementsprechend mehr reduziert, ausgespart, unruhiger, härter und greller. Den ›Hörresten, Sehresten‹ Celans stehen fahrig-nervöse, kühl-amorphe Bildreste gegenüber, die ihren zusammenhaltenden Grund eingebüßt haben. Die Oberfläche steht ganz für sich. Dafür gewinnt sie an Transparenz. Die Offenheit der Konstruktion gibt den frei im Bildraum angesiedelten Kristallisationen eine rätselvolle Selbstständigkeit.« ³⁶³ Somit ist ein grundlegendes Korrespondieren im Stilistischen festzustellen.

5.4. Kunst-Diskurs in der Edition ›Schwarzmaut‹

Wie in ›Atemkristall‹ wird in der Edition ›Schwarzmaut‹ auch das Thema Kunst behandelt, wobei eine kulturhistorische, weit in die Vorzeit reichende Perspektive aufgespannt wird. Das Erinnern an die Anfänge macht deutlich, dass das Kunstschaffen ein dem Menschen eigenstes Bedürfnis und in einer existenziellen Bedeutung zu begreifen ist. Der Kunst-Diskurs findet zu Beginn des Zyklus in den von Graphiken in allen drei Formaten begleiteten Gedichten Nr. 3 ›Mu-

³⁶¹ Könnecker (1995), 135f. Die Urknall-Theorie stellt die Basis für ihre Interpretation dar.

³⁶² Wiedemann (2001), 291.

³⁶³ Buck (1993), 7.

schelhaufen«, Nr. 4 ›Mit der Aschenkelle geschöpft« und Nr. 5 ›Mit Mikrolithen gespickte« statt. Auch Könnecker stellte fest: »Es ist auffallend, daß ›Schwarzmaut«, in dem jeweils ein Gedicht und eine Graphik einander zugeordnet sind, drei aufeinanderfolgende Gedichte ausweist, die über den Ursprung, das Entstehen und die Aufgaben von bildender Kunst Überlegungen anstellen. Somit stellt der Gedichtband eine gezielte Auseinandersetzung mit dem Medium der bildenden Kunst dar, die in den Gedichten unmittelbar zum Ausdruck kommt.«³⁶⁴ Über das Motiv des Feuers sind die drei Texte miteinander verbunden (»Feuerstein«, »Aschenkelle«, »Brandluft«). Das Feuer wird aufgrund seiner zivilisatorischen, kulturellen Bedeutung oft mit dem Göttlichen in Verbindung gebracht, auch kann es für die (gottgegebene) Schaffenskraft den Menschen stehen. Im Gedicht ›Muschelhaufen« findet eine Imagination des Menschen auf niederer Kulturstufe am Ausgang der Eiszeiten statt; diese markieren, nach Flüssen benannt, das Ende des Altpaläolithikums, der frühesten und längsten Epoche der Menschheitsgeschichte:

MUSCHELHAUFEN: mit
der Geröllkeule fuhr ich dazwischen,
den Flüssen folgend in die
abschmelzende Eis-
heimat,
zu ihm, dem nach wessen
Zeichen zu ritzenden
Feuerstein im
Zwergbirkenhauch.

Lemminge wühlten.

Kein Später.

Keine Schalenurne, keine
Durchbruchscheibe,
keine Sternfuss-
Fibel.

Ungestillt,
unverknüpft, kunstlos,
stieg das Allverwandelnde langsam
schabend
hinter mir her.

³⁶⁴ Könnecker (1995), 137-39. Vgl. auch Pöggeler (1984), 353.

Die steinzeitliche Szenerie wird entworfen mithilfe von Elementen aus Flora und Fauna, durch Erwähnung von Werkzeugen und Überresten der Geröllgeräte-industrie.³⁶⁵ Die Kulturgeschichte des Menschen wird in ihrem Fortschreiten als räumliche Bewegung dargestellt; sein Handeln bewegt sich im Rahmen der Bedingtheit und Begrenztheit seiner Zeit, weitere Errungenschaften bleiben späteren Epochen vorbehalten. Die Kreativität des Menschen – ihr ist, wie die Anspielung auf Hölderlins Empedokles als »allverwandelnd Wesen« wohl besagen soll, ein übermenschliches Moment implizit – konnte sich während der Frühphase seiner Entwicklung nur eingeschränkt entfalten. Die dem Gedicht zugeordnete Graphik N° 4 scheint in der Ansammlung spitzer und scharfkantiger Formen die Assoziation eines »Muschelhaufens« wecken zu wollen. An die altsteinzeitlichen Artefakte erinnern die hellen Gebilde auf ebenfalls hellgrauem Grund durchaus, die drei großen (»Geröllkeule«) wie auch die zahlreichen kleinen (»Feuerstein«). Die ökonomische Gestaltung und regellose Komposition mag die im Gedicht evozierte Einfachheit der urzeitlichen Kultur und ihrer Ausdrucksmöglichkeiten (»langsam schabend«) unterstreichen.

Im Gedicht ›Mit der Aschenkelle geschöpft‹³⁶⁶ wird auf einer bildlichen Ebene die Kreatürlichkeit des Menschen reflektiert, die Bedingtheit und Endlichkeit, die Unergründlichkeit und Schicksalhaftigkeit menschlicher Existenz dargestellt:

MIT DER ASCHENKELLE GESCHÖPFT

Aus dem Seinstrog,
seifig, im
zweiten
Ansatz, auf-
einanderhin,

unbegreiflich geätzt jetzt,
weit
außerhalb unser und schon – weshalb? –
auseinandergehoben.

dann (im dritten
Ansatz?) hinters
Horn geblasen, vor das
stehende

³⁶⁵ Die meisten der in diesem Gedicht verwendeten Begriffe aus Frühgeschichte und Geologie, Biologie und Botanik werden von Wiedemann in den von Celan benutzten Büchern (Fischer Weltgeschichte, Brockhaus-Taschenbuch der Geologie, Friedrich Behns ›Kultur der Urzeit‹, 3 Bde. Berlin 1950), teilweise als von ihm unterstrichen, und in Lesenotizen nachgewiesen.

³⁶⁶ Laut Könnecker (1995, 138) könnte »das Beobachten des Vorgangs vom Papierschöpfen und vom Radieren einer Graphik dem Lyriker als auslösender Impuls« für das Gedicht gedient haben.

Tränentrumm,
einmal, zweimal, dreimal,

aus unpaariger,
knospend-gespaltener,
fahniger
Lunge.

Die Vorgänge, lesbar als Vision der Seelen vor dem Weltgericht, sind vor einem jüdischen Hintergrund zu betrachten: Sie nehmen Bezug auf die Verbrechen der Nazis an den Juden³⁶⁷ und gründen auf den eschatologischen Vorstellungen des Judentums. Entscheidend ist die Anspielung auf den Schofar, ein rituelles, aus einem Widderhorn gefertigtes Instrument; im jüdischen Kultus kommt es am Neujahrstag (Rosch ha'Schanah) und am Versöhnungstag (Jom Kippur), zu Beginn und am Ende der Bußtage, zum Einsatz.³⁶⁸ Der Klang des Schofars soll die Menschen zur Umkehr aufrufen und die Herrschaft Gottes verkünden; der aus drei Tönen bestehende Signalton wird Schewarim genannt (Gott erbarme dich). Im Blasen des Horns mit dem Atem aus der Lunge eines Menschen nimmt das Gedicht außerdem auf die Schöpfungsmetaphorik Bezug; im Gegensatz zu ›Atemkristall‹ nimmt hier die In-Spiration eine leidvoll-gebrochene Qualität an.³⁶⁹ Auf der zugehörigen Graphik N° 5 sind diagonal angeordnete weiße Elemente auf einem dunkelgrauen Grund zu sehen, dieser Kontrast könnte auf Tod und Leben verweisen. Die Gebilde erinnern, stark vereinfacht, an menschliche Gestalten mit ausgestreckten Gliedmaßen und könnten als Seelenwesen interpretiert werden. Neben der Thematik des Kreatürlichen klingt, durch die Assozierbarkeit der Formen mit dem Doppelorgan Lunge, auch die der Kreativität an.

Unter erneuter Bezugnahme auf die Vorzeit – die erwähnten Feuersteinartefakte sind für das Mesolithikum kennzeichnend³⁷⁰ – wird im Gedicht ›Mit Mikrolithen gespickte‹ eine weite kulturgeschichtliche Perspektive aufgespannt:

³⁶⁷ Aus der Asche der in den KZs Getöteten wurde Seife hergestellt (Wiedemann 2003, 800).

³⁶⁸ So gilt Rosch ha'Schanah als Jahrestag der Weltschöpfung und der Erschaffung des Menschen, es ist auch der Richttag über das Schicksal der Menschen im Folgejahr. An Jom Kippur wird der Seelen der Toten gedacht und um Vergebung für sie gebetet.

³⁶⁹ Vgl. Wiedemann (2003) 800f. Zeitweise waren für ›Lichtzwang‹ die Titel »Mit fahniger Lunge« oder »Fahnenlunge« geplant gewesen. Das Motiv der Lunge, deren Bezeichnung als »paarige Organe« sich Celan in einem Anatomiebuch angestrichen hatte, verweist auf die Person des Dichters, der sich bei einem Selbstmordversuch am linken Lungenflügel verletzt hatte.

³⁷⁰ Könnecker (1995), 139.

MIT MIKROLITHEN GESPICKTE
schenkend-verschenkte
Hände.

Das Gespräch, das sich spinnt
von Spitze zu Spitze,
angesengt von
sprühender Brandluft.

Ein Zeichen
kämmt es zusammen
zur Antwort auf eine
grübelnde Felskunst.

In der Imagination mittelsteinzeitlicher Lebensrealitäten wird – die an eine kreative Tätigkeit hingegebenen Hände stehen pars pro toto für den Menschen – ein dynamischer künstlerischer Schaffensprozess³⁷¹ beschrieben, der ganz offenbar dialogisch strukturiert ist. Mit den Mikrolithen, die in der Regel als Spitzen oder Klingen von Werkzeugen und Waffen zum Einsatz kamen, ist sowohl die Schreibfeder des Dichters als auch die Radiernadel der Graphikerin zu assoziieren. Das beschriebene Kunstgespräch kann in der Konzeption der Edition ›Schwarzmaut‹ wiedererkannt werden, und so reiht diese sich ein in eine jahrtausendealte kunsthistorische Tradition. Die selbstreflexive Funktion des Gedichts ist jener des Gedichts ›Ich kenne dich‹ in ›Atemkristall‹ durchaus ähnlich. Auf der, nach Ansicht der Künstlerin weniger adäquat (vgl. III 5.2), zugeordneten Graphik N° 6 sind weiße und transparente Formen mit tiefschwarzen Konturen (»angesengt«) zu sehen, die über ein Geflecht aus dünnen länglichen Gebilden verteilt sind. Die Betonung der Flächigkeit und der Umrisslinien korrespondiert mit den stark vereinfachten Darstellungen urzeitlicher Kunst, wie sie auf Höhlenwänden erhalten sind. Mit dieser »grübelnden Felskunst« hat die Komposition die Rätselhaftigkeit und den Assoziationsreichtum gemeinsam.

5.5. Magie der Dichtung und Seelen-Gravuren

Das Gedicht ›Mit Mikrolithen gespickte‹ legt mit der Beschreibung eines »Gesprächs, das sich spinnt / von Spitze zu Spitze« nahe, dass das Künstlerbuch von Gisèle Celan-Lestrange und Paul Celan als »Antwort auf eine / grübelnde Felskunst« verstanden werden kann. In der Tat findet auch hier eine Reflexion

³⁷¹ Pöggeler (1984), 351.

der Realität, teilweise unter einem sehr persönlichen Blickwinkel, statt. Als Korrelat zu prähistorischen Höhlenbildern, die der Beschwörung des Jagdglücks dienten, müsste ›Schwarzmaut‹ ebenfalls eine magische Dimension implizieren. Eine solche könnte das Projekt ›Schwarzmaut‹ vor allem für Paul Celan besessen haben, der mit dem künstlerischen Gemeinschaftsprojekt wahrscheinlich die Hoffnung auf Wiederannäherung der Ehepartner verbunden hatte (vgl. III 4.3). Die mit der Magie in der Regel verbundene Zweckorientiertheit und Verborgtheit scheint auch in der Betitelung des Buches anzuklingen. Entsprechend könnte das Frontispiz, im Künstlerbuch der Titelseite gegenübergestellt, als ein magisches Zeichen aufgefasst werden. Auf der kleinen querformatigen Graphik ist eine Konstellation aus dünnen länglichen und kompakteren, kürzeren Formen auf einem strukturierten und in Graustufen nuancierten Grund zu sehen – die beiden Formkategorien wirken wie zwei Einheiten einer Währung und nehmen so eine mögliche Assoziation des Titels auf, die der heimlichen Entrichtung einer Maut. Kurze Zeit nach dem Treffen von Gisèle Celan-Lestrange und Paul Celan, das die Aufnahme des Projekts markiert, taucht der Begriff »Schwarzmaut« am 29. März 1968 im Kontext der Gedichte auf.³⁷² Das Titelwort des zweiten Künstlerbuchs geht auf ein Gedicht aus dem vierten Binnenzyklus von ›Fadensonnen‹ (1968) zurück. Es datiert vom 13. Mai 1967 und ist somit nur knapp einen Monat vor dem ersten Gedicht aus dem Zyklus ›Schwarzmaut‹ entstanden:

Lippen, Schwellgewebe der Du-Nacht:

Steilkurvenblicke kommen geklettert,
machen die Kommissur aus,
nähn sich hier fest –:
Zufahrtsverbote, Schwarzmaut.

Es müßte noch Leuchtkäfer geben.

Das Gedicht wurde von Pöggeler – auf Erkenntnisse der Hirnforschung bezüglich der verschiedenen Kapazitäten der rechten (Bildlichkeit) und linken Gehirnhälfte (Abstraktion), die durch die Balkenkommissur verbunden sind, zurückgreifend – auf die künstlerische Kooperation hin interpretiert. Weiterführend erläuterte Könnecker, wie im vorliegenden Text »Sprache/Sprechen und optische Wahrnehmung/Sehen« miteinander konfrontiert sind: »Beides zusammen ergibt

³⁷² Wiedemann (2001), 280. Ob der Titel nur für die Gedichtauswahl oder den späteren Band ›Lichtzwang‹ erwogen worden war, ist unklar.

die Kommissur, die Verbindung von abstrakter Sprache und bildlicher Wahrnehmung«. ³⁷³ Wie allerdings Lektürespuren Paul Celans, Anstreichungen und Exzerpte, in seinem Exemplar von Adolf Fallers Buch ›Der Körper des Menschen. Einführung in Bau und Funktion‹ (Stuttgart 1966) nahelegen, beziehen sich die Begriffe »Lippen, Schwellgewebe« und »Kommissur« mit großer Wahrscheinlichkeit auf die weiblichen Genitalien. ³⁷⁴ Aus diesem Grund geht Wiedemann zu Recht davon aus, dass das Gedicht im Zusammenhang mit den partnerschaftlichen Konflikten des Ehepaars Celan und deren Folgen gedeutet werden muss: »Es können kaum Zweifel darüber bestehen, dass das Wort ›Schwarzmaut‹ hier im Herkunftsgedicht in Zusammenhang mit der sexuellen Verweigerung einer Frau und damit im Kontext des Trennungsbeschlusses zu lesen ist, in den es vom Entstehungszeitpunkt her auch gehört.« (Ebd.)

Möglicherweise hatte der Dichter der Edition ›Schwarzmaut‹ eine ähnliche Bedeutung zugeordnet wie sie die in ›Lippen, Schwellgewebe‹ erwähnten »Leuchtkäfer« für die Celans besaßen: »Wie die Platanenrinden waren die ›Leuchtkäfer‹ magisches Objekt im gemeinsamen Leben des Künstlerpaares, im Sinn eines Talismans.« ³⁷⁵ Auf diese verborgene Funktion könnte auch das Titelwort des Künstlerbuchs hinweisen wollen: Die Gedichte dienten als ein Vehikel, mithilfe der Zusammenarbeit im Künstlerischen sollte die Kommunikation zwischen den getrennt lebenden Partnern erneuert und wieder ein Miteinander – vielleicht auch eine Wiederannäherung im Privaten – ermöglicht werden. Tatsächlich kommt Paul Celans Vorschlag eines neuen Gemeinschaftsprojekts »zu einem Zeitpunkt, als sich seine Klinikentlassung konkretisiert und er ganz offensichtlich hofft, seine Frau werde ihre Entscheidung, nicht mehr den Alltag mit ihm zu teilen, noch rückgängig machen.« ³⁷⁶ (Vgl. III 4.3) Diese Hoffnung des Dichters wurde jedoch enttäuscht; Wiedemann vermutet deshalb, die Edition ›Schwarzmaut‹ sei für Paul Celan »wohl vor allem ein Werk der Trennung« gewesen, mit dem er sich nicht wirklich identifizieren konnte. ³⁷⁷ Diese Erfahrung könnte in einem Gedicht, das am 23. Juli 1969 entstanden ist, angesprochen sein:

³⁷³ Pöggeler (1984), 287/88 und 290. – Könnecker (1995), 127. Vgl. Kapitel I.

³⁷⁴ Vgl. TCA/F, 180. – Wiedemann (2001), 279.

³⁷⁵ Wiedemann (2001), 280.

³⁷⁶ Wiedemann (2001), 274. Möglicherweise hätten auch die Schweizer Freunde, die Celan kurz zuvor besucht hatte, ihm »dazu geraten, mit einem neuen gemeinsamen Projekt die Schwierigkeiten in Griff zu bekommen.«

³⁷⁷ Vgl. Wiedemann (2001), 281.

Alle die Schlafgestalten, kristallin,
die du annahmst
im Sprachschatten,
ihnen
führ ich mein Blut zu,

die Bildzeilen, sie
soll ich bergen
in den Schlitzvenen
meiner Erkenntnis –,
meine Trauer, ich seh's
läuft zu dir über.

Das Künstlerbuch ›Schwarzmaut‹ kann als ein Versuch aufgefasst werden, die (kritischen) Ereignisse und Situationen im Leben des Künstlerpaars in Gedichten und Graphiken zu beschwören und damit zugleich zu bannen. Insofern besitzt es in ähnlicher Weise einen magischen Charakter wie die »grübelnde Felskunst«, auf die es reagieren will. Dies scheinen die Graphiken von Gisèle Celan-Lestrange in ganz konkreter Weise zu tun: Die harten Kratzer in zwei Graphiken, Blatt N° 2 und N° 15, lassen an prähistorische Petroglyphen – in Fels geritzte, geschabte oder gepickte Felsbilder – denken. Möglicherweise waren der Künstlerin solche Zeugnisse altsteinzeitlicher Kultur durch den Besuch von Museen, Höhlen oder die Beschäftigung mit entsprechenden Publikationen auch aus eigener Anschauung bekannt. So ist eine solche gravierte Zeichnung etwa in Virgilio Gilardonis Buch ›Naissance de l'Art‹ (Paris 1948) abgebildet, das sich, mit der Erwerbsnotiz »Gisèle de Lestrange 1951« versehen, in der Bibliothek der Künstlerin befand. Es handelt sich um die Darstellung einer »Lionne Bondissante« aus der Höhle von Les Eyzies in der Dordogne. Darüber hinaus können die Ritzungen auf den Radierungen als Seelen-Gravuren interpretiert werden, als Symbole für seelische Verletzungen, wie sie in ›Schwarzmaut‹-Gedichten von Paul Celan vielfach thematisiert werden. In ›Hörreste, Sehreste‹, das der Graphik N° 2 zugeordnet wird, ist der deutliche Bezug zur psychischen Krankheit des Dichters erkennbar. In ›Was uns‹, gefolgt von Graphik N° 15, wird auf die Beziehung des Ehepaars hingewiesen. In ihrer Deutung als Läsuren können die Ritzungen auf den genannten ›Schwarzmaut‹-Graphiken darüber hinaus in Beziehung gesetzt werden zu den Arbeiten des italienischen Künstlers Lucio Fontana, der die Leinwand seiner Bilder mit einer Klinge schlitz- oder punktförmig perforierte, um im Sinne seines »Concetto spaziale« die Zweidimensionalität

A180

A181

A182

der Bildfläche in den Raum hinein zu erweitern. Mit seinem Werk war Gisèle Celan-Lestrange sicherlich nicht erst durch den Katalog zu einer Ausstellung der Kestner-Gesellschaft, die vom 25. Januar bis 25. Februar 1968 in Hannover gezeigt wurde, in Berührung gekommen.

5.6. ›Abglanzbeladen‹. N° 11 als Bild der Trennung

In der Edition ›Schwarzmaut‹ sind, begleitet von den Graphiken Gisèle Celan-Lestranges, Gedichte von Paul Celan versammelt, die mehr oder weniger deutlich erkennbar eine auf den biographischen Hintergrund der Künstler bezogene Interpretation nahelegen. Hierin hat Wiedemann den Grund dafür vermutet, dass dem Dichter an der Auseinandersetzung seiner Ehefrau mit diesem Zyklus so sehr gelegen war, er jedoch gleichzeitig die Übergabe der Texte über längere Zeit hinausgezögert und an eine persönliche Unterredung geknüpft hatte.³⁷⁸ Ihre private Thematik hat die Künstlerin wohl auch aus dem Gedicht ›Abglanzbeladen‹ herausgehört, wenn sie über die ihm zugeordnete Graphik N° 11 sagt, in dieser käme die Trennung zwischen ihr und ihrem Ehemann zum Ausdruck. Diese Aussage ist überliefert durch Edith Aron, eine gemeinsame Freundin des Paares, die sie am 25. März 2001 Barbara Wiedemann in London mitgeteilt hat. Celan hatte das Gedicht am 5. Juli 1967 während eines längeren, von gelegentlichen Urlauben und Ausgängen unterbrochenen Aufenthalts in einer Psychiatrischen Klinik geschrieben und scheint dessen Umstände zu reflektieren:

ABGLANZBELADEN, bei den
Himmelskäfern,
im Berg.

Den Tod,
den du mir schuldig bliebst, ich
trag ihn
aus.

Der erste Abschnitt beschreibt eine Situation, die als Andeutung einer auf die Wirkung gravierender Ereignisse zurückzuführenden Belastung wie auch auf die Internierung verstanden werden kann. Durch den Begriff des »Himmelskäfers« tritt außerdem der Aspekt einer Metamorphose hinzu, der – Vergleichba-

³⁷⁸ Wiedemann (2001), 278, auch 275.

res lässt sich auch im zweiten Abschnitt feststellen – mit der Thematik des Todes verbunden ist: Ihn erklärt der Dichter in seiner für Gisèle Celan-Lestrange angefertigten französischen Interlinear-Übersetzung als »scarabées du ciel«. Möglicherweise ist hier zu denken an den Blatthornkäfer, auch Heiliger Pillendreher genannt, der im Lauf seiner Entwicklung aus einer Dungkugel schlüpft. Hierfür spricht auch das im Kontext von ›Abglanzbeladen‹ auftretende Gedicht ›Was näht‹, in dem es heißt: »ein Käfer erkennt dich, / ihr steht euch / bevor, / Raupen / spinnen euch ein, // die Große / Kugel / gewährt euch den Durchzug,« Der zweite Abschnitt könnte sich auf den Hintergrund seiner Einlieferung beziehen: den Selbstmordversuch im Januar 1967, den Celan durch Eingreifen seiner Frau, die ihn noch rechtzeitig auffand und notärztliche Hilfe veranlasste, überlebte. Nach diesem Vorfall hatte die Künstlerin darauf bestanden, dass ihr Mann künftig getrennt von ihr und dem gemeinsamen Sohn lebe. Da die Identität von Ich und Du nicht eindeutig bestimmbar ist – diese Offenheit war, wie auch die Übersetzung Celans belegt³⁷⁹, intendiert – ließe sich die Wendung auch mit dem Tötungsversuch des Dichters an seiner Frau im November 1965 in Verbindung bringen. Das sprachlich paradoxe Bild lässt in beunruhigender Weise die Geburt, das In-Erscheinung-Treten des bis zu seiner Reife gebrachten Todes, als des Zerstörerischen in einer noch unbekanntem Form, erwarten. Eine andere, entgegengesetzte Bedeutungsdimension eröffnet sich jedoch vor dem Hintergrund eines volktümlichen Brauchs, der sich bis ins Mittelalter zurückverfolgen lässt und der Celan bekannt gewesen sein kann: Wie in verschiedenen Lexika, etwa im Brockhaus-Universallexikon oder im Meyerschen Konversationslexikon nachzulesen ist, wird am Sonntag Laetare, dem vierten Fastensonntag, in einigen Regionen der Schweiz, (Süd-)Deutschlands, Österreichs, aber auch Osteuropas, das sogenannte Todaustragen praktiziert: Die Vernichtung einer den Tod verkörpernden Puppe steht in engem Zusammenhang mit der Tradition des Winteraustreibens. Was im Gedicht eventuell zum Ausdruck gebracht werden soll, ist die Absicht des Ich, auf die Beendigung einer Zeit winterlicher Kälte und den Beginn frühlingshafter Erneuerung hinwirken zu wollen. Bezogen auf das Verhältnis des Ehepaars Celan, ließe sich hierin die Hoffnung, die der Dichter mit dem Projekt eines neuen gemeinsamen Künstlerbuchs verbunden hat, wiedererkennen.

³⁷⁹ Abgedruckt in: BW I, 534: »Chargé de reflet, chez les / scarabées du ciel, / dans la montagne. // La mort, / dont tu m'es resté(e) redevable, je / la porte jusqu'à sa maturité.«

Eine entsprechende und ebenfalls magisch geprägte Deutungsambivalenz ist auch im ersten Abschnitt von ›Abglanzbeladen‹ festzustellen, zumal dem im Berg eingeschlossenen Ich »Himmelskäfer« zur Seite gegeben werden: Der Skarabaeus galt in frühen Kulturen als Symbol für Leben, Wiedergeburt und Auferstehung, für Schöpfungskraft und Glück. Im Mittelmeerraum ist er – als aus Stein, Edelmetall oder Glas gefertigter Form – noch heute als Talisman verbreitet. In Ägypten, wo er als Verkörperung der Gottheit Chepre gilt, kamen Herz-Skarabäen als Grabbeigaben zum Einsatz.³⁸⁰ Dem Ehepaar Celan galten in ähnlicher Weise Leuchtkäfer als Glücksbringer³⁸¹, wobei die geflügelten Männchen der Lampyridae dem Blatthornkäfer in ihrer Gestalt tatsächlich ein wenig ähneln. Insofern könnte auch eine Verbindung zum titelgebenden Gedicht mit dem Vers »es müßte noch Leuchtkäfer geben« hergestellt werden.³⁸² Wenngleich die Graphik zu ›Abglanzbeladen‹ in gewohnter Weise Reflexe auf das ihm zugeordnete Gedicht aufweist, so geht ihre auf die biographische Realität rekurrierende Antwort merklich über den Aussagegehalt des Gedichts hinaus beziehungsweise weicht von diesem ab. Die Mitte der Radierung wird eingenommen von einem schräg ausgerichteten dunkelgrauen Gebilde. Es setzt sich zusammen aus zwei annähernd elliptischen Elementen, die an zwei Stellen miteinander verbunden sind. Diese könnten, im Hinblick auf die Erwähnung der »Himmelskäfer« im Gedicht, als Flügel einer Koleoptere (oder männlichen Lampyridae) gedeutet werden.³⁸³ Aufgrund der Semitransparenz des Objekts scheinen Lineaturen und Formen hindurch, die, verblasst und ausgewaschen, auch über die übrige hellgrau getönte Bildfläche verteilt sind. Somit wird eine zweite, aber gleichwohl präsente, Wirklichkeits- oder Zeitebene ausgebildet, die mit der Semantik des Adjektivs »Abglanzbeladen« korrespondiert. Im unteren Bereich des Bildes könnte eine figurative Szenerie erkannt werden, die Ähnlichkeit mit der im Gedicht ›Mit Mikrolithen gespickte‹ erwähnten »Felskunst« besitzt. In dieser Szenerie käme – wie auch im künstlerischen Dialog des Dichters und der Graphikerin – Bedrängendes zum Ausdruck: Das zweiteilige, fragil wirkende Gebilde ist auf der ersten Bildebene einem Ansturm von schwarz kontu-

³⁸⁰ Vgl. Lexikon der Symbole, 404f.

³⁸¹ Wiedemann (2001), 280.

³⁸² Die Schweizer Mundart kennt im Übrigen die Bezeichnung »Himugüegeli« für den Marienkäfer, der seinerseits ebenfalls als Glücksbringer gilt.

³⁸³ Wiedemann (2001) deutet die »Himmelskäfer« als Leuchtkäfer, da sie ihrer Ansicht nach ein im örtlichen wie zeitlichen Sinne anderweitiges Leuchten [reflektieren]«. Der Bezug des Partizips auf das Präpositionalobjekt ist jedoch nicht eindeutig.

rierten Splittern ausgesetzt. Einige scheinen in seiner rechten Hälfte eingeschlossen worden zu sein, was auf den bildlichen Vorgang vom Austragen des Todes (hier verstanden im Sinne einer bevorstehenden Geburt) bezogen werden könnte; die destruktive Wirkung ist für den Betrachter bereits antizipierbar. Die Radierung stellt Zerstörung und Gewalteinwirkung dar, ohne – wie dies für eine Lesart des Gedichts zutrifft – Hinweise zu geben auf eine mögliche Überwindung des Bedrohlichen. Die Bedeutung eines Glücksbringers ist dem graphischen Pendant der »Himmelskäfer« daher eher nicht zuzuschreiben. Die Darstellung der Graphik N° 11 zum Gedicht ›Abglanzbeladen‹ ist demnach vermutlich als Sinnbild einer – noch nicht vollständig, aber weitgehend vollzogenen – Ent-Zweiung und deren zerstörerischer Umstände zu interpretieren. Hier wird, wie Gisèle Celan-Lestrange bekundete, die Trennung visualisiert. Die Zahl Zwei ist ohnehin für die Baustruktur des Künstlerbuchs ›Schwarzmaut‹ als einem Dialog zwischen Wortkunst und Bildkunst von prinzipieller Relevanz. In ihrer Symbolik verweist die Zwei zum einen auf ein Gleichgewicht und Ge-paartsein, zum anderen jedoch – analog zur Motivik der Gedichte und Graphiken – auf Polarität, Spaltung und Kreatürlichkeit. So spiegelt die konsequent durchgehaltene Zweier-Struktur letztendlich auch die Situation der beiden an der Edition beteiligten Künstler als nunmehr getrennte Ehepartner. Lediglich das Frontispiz der Edition ›Schwarzmaut‹ vermag dem dadurch hervorgerufenen Eindruck etwas entgegenzusetzen: In seiner Solitärstellung repräsentiert es die göttliche Zahl Eins und verweist somit auf Einheit und Schöpferkraft. Das Gedicht ›Abglanzbeladen‹ und die ihm zugehörige Graphik, die im Übrigen auch eine ähnliche Formensprache wie das Frontispiz des Künstlerbuchs aufweist, rekurren über das Motiv des Käfers auf das Gedicht ›Lippen, Schwellgewebe‹, dem der Titel »Schwarzmaut« entlehnt ist. Für Barbara Wiedemann, die diesen Zusammenhang näher ausgeführt hat³⁸⁴, erweitern sich die Interpre-

³⁸⁴ Wiedemann (2001), 289f: »Das beiden Gedichten gemeinsame Element sind die Käfer. [...] Beladen mit ›Abglanz‹ sind die ›Himmelskäfer‹ wie Monde; sie reflektieren also ein im örtlichen wie zeitlichen Sinne anderweitiges Leuchten und sind damit tatsächlich auch ›Leuchtkäfer.« Sie ergänzt, dass auf der Radierung »dem Herzen und Käfer nicht von Ungefähr graphische Strukturen unterlegt [sind], wie der Betrachter sie auch aus der Radierung zum Titel ›Schwarzmaut‹ kennt; denn dieser zitiert [...] den Text von ›Lippen, Schwellgewebe‹.« Weiterhin stellt Wiedemann eine Verflechtung mit dem Gedicht ›Was näht‹ über das Käfer-Motiv fest, das Celan seiner Frau im Januar 1967 zugesandt hatte und das »in direkter Verbindung zu ihrem Entschluß steht, die Arbeit am gemeinsamen Buch tatsächlich zu beginnen« (290). In der letzten Strophe des Gedichts – »ein Wort, mit all seinem Grün, geht in sich, verpflanzt sich, // folg ihm« – erkennt sie das Motto der Künstlerin für die Arbeit an den Radierungen für die Edition ›Schwarzmaut‹ (291).

tationsmöglichkeiten für das zweiteilige Gebilde auf der Graphik N° 11, wenn sie dies auch nur vorsichtig andeutet, um die Ähnlichkeit mit einer Vulva: »In der vielleicht merkwürdig wenig abstrakten Radierung, in deren Zentrum man fast so etwas wie ein geteiltes Herz sehen kann, ist möglicherweise auch ein ›Käfer‹ da, mit seinem in zwei Flügel geteilten Rückenpanzer. Vielleicht [...] ist da auch die im früheren Gedicht genannte Kommissur, also Verbindung, zwischen den Teilen, mit allen damit verbundenen Assoziationen.« (Ebd.) Somit scheint das Gedicht ›Lippen, Schwellgewebe‹, das in einem partnerschaftlichen Zusammenhang die Überwindung der »Zufahrtsverbote« durch »Schwarzmaut« thematisiert, die Folie abzugeben für das Verständnis des zehnten Bild-Text-Paars. Die sehr persönliche Dimension des Künstlerbuchs ›Schwarzmaut‹ tritt hier dem Betrachter nochmals mit besonderer Deutlichkeit entgegen. In der zentralen Figur auf der Radierung Gisèle Celan-Lestranges könnte im Übrigen auch ein Referieren auf die Arbeit ›57 I 8‹ von Lucio Fontana (Anilin, Tinte und Collage auf Leinwand) erkannt werden: Sie zeigt eine mittig eingerissene herzähnliche Form, die von Läsuren, Tintenstrichen und Perforationen übersät ist. Diese Assoziation kann die Deutung des Motivs im Sinne der anschaulich gewordenen Seelen-Gravuren (vgl. III 5.5.) stützen.

A183

6. Begegnungen in posthumen Publikationen

Tatsächlich sollte die Edition ›Schwarzmaut‹ (1969) die letzte gemeinsame Publikation des Künstlerpaars bleiben – erklärbar auch angesichts der kurzen Zeit zwischen ihrem Erscheinen am 19. März 1969 und dem Suizid des Dichters am 20. April 1970. Doch ergaben sich Begegnungen von Graphiken Gisèle Celan-Lestranges mit Gedichten Paul Celans auch weiterhin. Als solche sind die in Zeitschriften abgedruckten Ensembles aus Texten des Dichters und Radierungen seiner Frau anzusehen, die meist aus ungefähr demselben Zeitraum datieren. Diese Kunst-Dialoge scheinen weniger fest gefügt, aber dennoch wechselbezüglich konzipiert zu sein. Die Beiträge der beiden Künstler für das Heft N° 1 der Zeitschrift ›Fragment‹ waren noch zu Lebzeiten Celans geplant worden, zum Zeitpunkt seines Ablebens waren sie bereits »sous presse«, im Druck. Dies geht aus einem Brief von Jean Daive an Paul Celan vom 24. April 1970 hervor, der damals hauptsächlich in der Absicht geschrieben worden war, den Dichter zu einer Reaktion zu veranlassen und herauszufinden, ob er sich in seiner Wohnung verborgen hält. Den Impuls dazu hatte Gisèle Celan-Lestranger gegeben, die in großer Sorge über den Verbleib ihres Mannes auch den gemeinsamen Bekannten Daive angesprochen hatte. Wenige Monate nach Celans Tod erschien im Sommer 1970 das Heft N° 14 der Zeitschrift ›L'Ephémère‹, dessen Herausgeberkollektiv der Dichter – neben Yves Bonnefoy, André du Bouchet u.a. – selbst angehört hatte. Inwieweit er an der Planung noch beteiligt war, ist unbekannt; doch vor dem Hintergrund der Ereignisse nimmt die Ausgabe den Charakter eines Nachrufs an. Ausdrücklich als eine Hommage an Paul Celan, als ein ihm gewidmeter Gedenkband, ist das Doppelheft Nr. 2/3 (1972) der von Rainer Michael Mason herausgegebenen Zeitschrift ›La Revue de Belles-Lettres‹ konzipiert. Für die drei Zeitschriften ist die Verbindung von Wort- und Bildkunst im Sinne einer wechselseitigen Erhellung programmatisch und stellt sich in die Traditionslinie romantischer Ästhetik. In einen Dialog treten die Arbeiten des Künstlerehepaars auch in einigen bibliophilen Übersetzungsbänden, denen je eine Radierung als Frontispiz beigegeben wurde. Zu Lebzeiten Gisèle Celan-Lestranges erschien eine von André du Bouchet ins Französische übersetzte Gedichtauswahl (›Poèmes‹ 1978) und eine von Michael Hamburger ins Englische übersetzte (›Thirty-Two Poems‹ 1985). Manchen Gedichtsammlungen wurden auch Reproduktionen von Arbeiten der Künstlerin beigegeben, etwa dem ›Poesiealbum 137‹ (1979).

6.1. Bruchstücke. ›Fragment N° 1‹ (Frühjahr 1970)

Die Jahreszeitschrift ›Fragment‹ wurde von dem französischen Schriftsteller und Übersetzer Jean Daive, seit Mitte der siebziger Jahre auch als Journalist und Redakteur bei ›Radio France Culture‹ tätig, begründet und herausgegeben. Bereits nach drei Nummern wurde sie allerdings wieder eingestellt. Im ersten Heft, das im Frühjahr 1970 erschienen war, wurden zwei Gedichte von Paul Celan abgedruckt – jeweils in der deutschen Originalfassung und in der französischen Übersetzung durch den Herausgeber. Es handelt sich um die Gedichte ›Ungewaschen, Unbemalt‹ (Non lavés, non maquillés), später aufgenommen in den posthum erschienenen, aber noch vom Dichter selbst vorbereiteten Band ›Schneepart‹ (1971), und das Gedicht ›Gold‹ (Or), das in der von Celan nicht mehr autorisierten Sammlung aus dem Nachlass, ›Zeitgehöft‹ (1976), publiziert wurde. Zwischen Original und Übersetzung der Texte wurde jeweils eine kleine hochformatige Graphik von Gisèle Celan-Lestrange platziert; beide datieren von Anfang 1970. Über Jean Daive und seine Bemühungen um die Vermittlung der Celanschen Dichtung im französischen Sprachraum äußert sich Gisèle Celan-Lestrange im Brief vom 13. Februar 1971 an den deutschen Literaturwissenschaftler Peter Szondi äußerst wohlwollend: »ich liebe die Übersetzung [des Gedichts ›Engführung‹] von Jean Daive sehr, die für mich, als er sie veröffentlichte, eine wichtige Möglichkeit der Annäherung bot. Er ist ein sehr junger Mann, aber er hat die Gedichte Pauls sehr geschätzt, er hat mit ihm zusammengearbeitet, und ich glaube – sofern man sich an eine Übersetzung überhaupt heranwagen kann – er hat es vermocht.«³⁸⁵ Angenähert hatten sich die Dichter in der zweiten Hälfte der sechziger Jahre über das gegenseitige und gemeinsame Übersetzen.³⁸⁶ Dass die Zeitschrift eine »Ästhetik des Fragmentarischen« verfolgte, ist evident: »Die dichterischen Texte sind von Zwischenräumen (»blancs«) durchsetzt, die gemeinsam mit dem Titel der Zeitschrift sowie mit dem Grundbestand der Bilder diese Publikation in den Rahmen einer nachromantischen bzw. nachsymbolistischen Tradition rücken.«³⁸⁷ Demnach verweist die Fragmentarizität weltanschaulich auf eine verborgene, nicht fassbare oder unendliche Totalität.

³⁸⁵ BW Celan/Szondi, 246.

³⁸⁶ Celan hat Daives Langgedicht ›Décimale blanche‹ (1967) übersetzt. Daive wiederum fertigte Übertragungen einiger Gedichte von Celan an, etwa ›Engführung‹ (›L'Éphémère‹, N° 4) und ›Chymisch‹, die dieser nochmals überarbeitete. Zusammen arbeiteten sie an Übersetzungen von Texten aus Johannes Poethens Band ›Solange das Spiel dauert‹ (›L'Éphémère‹, N° 12).

³⁸⁷ Vgl. Bruckschlegel (1990), 364-365; Zitat auf Seite 365.

In dieses Kunstkonzept lassen sich die Arbeiten von Paul Celan und von Gisèle Celan-Lestrange einordnen. Mit dem Fragmentcharakter der Gedichte und Graphiken sind verschiedene Aspekte verknüpft, darunter der des Unvollendeten, Unverbundenen und Unbestimmten, des Mysteriösen und Irrationalen. Doppeldeutig verweist das Fragmentarische – als Gestaltungsprinzip signifikant bezüglich der in der Kunst thematisierten oder realisierten Wirklichkeitsauffassung – auf den Zusammenhang einer (angedeuteten) Konstruktion und einer (vollzogenen) Destruktion (vgl. III 6.3). Die abgedruckten Gedichte, hier das vom 16. Dezember 1967, weisen einen knappen, elliptischen, reihenden Sprachstil auf, sie sind zergliedert durch Zeilenbrüche, Trennungen und Durchschüsse:

UNGEWASCHEN, UNBEMALT,
in der Jenseits-
Kaue:

da,
wo wir uns finden,
Erdige, immer,

ein
verspätetes
Becherwerk geht
durch uns Zerwölkte hindurch,
nach oben, nach unten,

auführerisch
flötets darin, mit Narren-
beinen,

der Flugschatten im
irisierenden Rund
heilt uns ein, in der Sieben-
höhe,

eiszeitlich nah
steuert das Filzschwanenpaar
durch die schwebende
Stein-Ikone.

Den Eindruck eines unvollständig rekonstruierten archäologischen Fundobjekts erweckt die Komposition auf Graphik N° 1 in der Zeitschrift ›Fragment‹: Scharfkantige, dunkel- und hellgraue Formen sind, schwarz konturiert, auf einer nur leicht getönten Fläche arrangiert und bilden eine inkohärente, fragil und rudimentär erscheinende Figuration aus. Diese wirkt wie ein Zeichen und verbindet sich assoziativ mit der Vorstellung der »schwebende[n] / Stein-Ikone«.

G162

Die Bruchstückartigkeit macht sich nicht nur auf der formalen Ebene, sondern auch auf der inhaltlichen Ebene bemerkbar, zumal sich die Gedichte aus einer Vielzahl einzelner Bildvorstellungen zusammensetzen. Diese müssen vom Rezipienten, die Existenz eines Sinnzusammenhangs voraussetzend und Interpretationsmöglichkeiten erprobend, zu einer versuchsweisen Gesamtdeutung verbunden werden. So verhält es sich auch mit dem zweiten, in der Zeitschrift ›Fragment‹ publizierten Gedicht, geschrieben am 12. April 1969:

GOLD, das den nubischen Handrücken fortsetzt – den Weg,
dann den Fußpfad zu dir, hinweg
über den Stein, den zugeschrägten,
aus Traumentzug-Zeiten,

zwei Sandschollen, umgeweht,
stehen mir bei,

sternverseucht legt sich ein Moor
um eine der Kiefern,

der Chor
der Platanenstrünke
buckelt sich ein zum Gebet
gegens Gebet,

aus gesiegeltem Floßholz
bau ich dir Namen, die pflockst du
fest, bei den Regenfeimen,

es werden die Kampfgrillen kommen,
aus meinem Bart,

vor den Denkkiemen steht schon
die Träne.

G163

Über motivische Assoziationen, die sich in der gemeinsamen Rezeption mit dem Gedicht einstellen, erlaubt die Graphik N° 2 Annäherungen an einen prä-supponierten Aussagegehalt. So erinnern die beiden dunkelgrauen, kompakten Gebilde an »Platanenstrünke« und repräsentieren, zusammen mit einer weiteren nach oben spitz zulaufenden Figur, zudem die Dreierkonstellation, die das Ich mit den »zwei Sandschollen« zu bilden scheint. Die horizontale Reihung kleinster Formelemente korrespondiert mit den Begriffen »Weg« und »Fußpfad«. Allerdings ist es nicht ganz ausgeschlossen, dass die Radierung möglicherweise auch dem nachfolgenden Text von Jean Daive zuzuordnen ist.

6.2. Dissoziationen. ›L'Ephémère‹ N° 14 (Sommer 1970)

Dem Konzept der Zeitschrift ›L'Ephémère‹ gemäß, ist ein ganzer Block von Heft N° 14 der Person Paul Celans gewidmet. Dieser beginnt mit André du Bouchets Text ›...Hölderlin aujourd'hui‹, verbunden mit der Widmung: »Stuttgart. 21 mars 1970. Prononcé à l'occasion du deuxième centenaire de la naissance de Hölderlin. Dédié *aujourd'hui* à Paul Celan qui dans la même heure lut des poèmes récents.« Danach werden vier Gedichte Celans aus dem Nachlass und drei unbetiteltete Graphiken Gisèle Celan-Lestranges von Anfang 1970 zu einem Ensemble verschränkt: ›Holzgesichtiger‹ (rechts), auf den folgenden gegenüberliegenden Seiten die Blätter N° 1 und N° 2, dann auf der nächsten Doppelseite ›Mit den Sackgassen sprechen‹ (links) und ›Der überkübelt Zuruf‹ (rechts), schließlich links das Blatt N° 3 und rechts das Gedicht ›Beidhändige Frühe‹. Es folgt Celans Prosatext ›Gespräch im Gebirg‹ (Entretien dans la montagne) in der französischen Übersetzung von John E. Jackson und André du Bouchet. Den Abschluss bildet ein handschriftliches Notat Celans: »La poésie ne s'impose plus, elle s'expose. / 26.3.69« (Die Dichtung drängt sich nicht mehr auf, sie bietet sich an.) Der Abdruck der Gedichte als Manuskripte vermag in besonderer Weise die Authentizität des dichterischen Worts zu verbürgen, die graphische Qualität der Handschriften rückt die Gedichte in die Nähe zur Handwerklichkeit der Radierungen. Zudem werden die vom Dichter-Übersetzer du Bouchet auf poetologischer und rezeptionsästhetischer Ebene beobachteten Parallelitäten zwischen Celan, dem »Hölderlin unserer Zeit« (Nelly Sachs) und dem Dichter der ebenfalls als Handschrift abgedruckten Hymne ›Der Einzige‹ betont.³⁸⁸ Die Aufmerksamkeit wird auf das Künstler-Ich gelenkt, in dessen Disposition eine weitere Gemeinsamkeit besteht zwischen Celan, der seit Anfang der sechziger Jahre wiederholt wegen schizophrener Psychosen in klinischer Behandlung war, und Hölderlin, der in seiner zweiten Lebenshälfte an einer ähnlichen Form pathologischer Ich-Zerrüttung litt. Die vier Gedichte Celans in ›L'Ephémère‹ kreisen um die Dissoziation des Subjekts, die Störung und Problematisierung kommunikativer Strukturen und eine hiervon beeinträchtigte Wirklichkeitswahrnehmung, was formal in den sprachlichen Strukturen zum Ausdruck kommt.³⁸⁹

G165-

G167

³⁸⁸ Es handelt sich um die zweite und dritte Fassung von Hölderlins später Hymne. Die Handschriften sind gerahmt von Transkriptionen in deutscher Sprache und in französischer Übertragung.

³⁸⁹ Vgl. Strack (1991).

Im ersten Gedicht manifestiert sich die Deformation des Subjekts in der Starrheit und Verzerrung eines Gesichts, in der absurden Verselbständigung seiner Teile. Die Ver-Rückung wird im Physischen, jedoch auch im Psychischen evident:

Holzgesichtiger,
schlackermäuliger
Narr überm Tretrad:

am Ohrlappen hängt
dir das Aug
und hüpf
begrünt.

—

Paris, 6.2.1968
Rue d' Ulm

Der expressionistische Duktus des Gedichts erklärt sich nicht zuletzt aus der Tatsache, dass es von der Abbildung einer hölzernen Fastnachtsmaske inspiriert wurde, die dem Ausstellungsbericht von Gisela Brackert im Feuilleton der FAZ vom 6. Februar 1968 beigelegt war.³⁹⁰ Ebenso relevant für das Gedicht war der benachbarte Artikel Hans-Jürgen Heises mit dem Titel »Zusammenbruch des Ichs«. Unter Berufung auf Studien des österreichischen Psychiaters Leo Navratil wird dort auf eine inhaltliche und formale Ähnlichkeit zwischen Ausdrucksformen von Schizophrenen und modernen Dichtern hingewiesen.³⁹¹ Dem Phänomen der Ich-Zerrüttung bieten die in den Graphiken Gisèle Celan-Lestranges angewandten Stilmittel der Dissoziation und Erosion eine Entsprechung. Als Bruchstücke einer Figuration können die dunkelgrauen Formen auf Blatt N° 1 aufgefasst werden, die partiellen Fugungen der Fragmente können auf ein vormaliges Ganzes hindeuten. Die Destruktion hat nicht nur den Formzusammenhang, sondern zudem als Ausnagung, Verbleichung und Auflösung auch die Einzelelemente erfasst, die in ihrer materialen Beschaffenheit porös wirken. Die Gestaltungsweise lässt das Wirken einer zersetzenden Kraft erahnen.

³⁹⁰ Vgl. Wiedemann (2003), 838.

³⁹¹ Navratil (1965) gab folgende Begründung: »Bei beiden besteht ein Mangel an Integration zwischen dem triebhaft-emotionalen und dem geistig-rationalen Bereich ihres Seins. Es scheint jedoch, daß jeglichem künstlerischen Gestalten eine derartige seelische Dissoziation zugrunde liegt und daß die Kunst, indem sie zum Gegenständlichen und zum Rationalen [...] hinstrebt, sich selbst zu überwinden trachtet. Kunst ist eine Vorstufe der Realitätsbewältigung.« Die Erkenntnis, »daß die Schizophrenie wahrscheinlich [...] ein Zusammenbruch von Ich-Strukturen durch soziologische Desorientiertheit und familiäre Zerrüttung ist« veranlasst Heise, den »Grad an Zerfahrenheit und mechanischem Geschnalze, den ein Teil der sogenannten experimentellen Literatur heute erreicht hat« mit einer »Identitätskrise« des modernen Menschen zu erklären.

Noch naheliegender ist eine Ausdeutung im Hinblick auf Psychisches bei Blatt N° 2: Die Anordnung der Fragmente lässt an eine zum rechten Bildrand ausgerichtete menschliche Gestalt denken, die in einer exaltierten Bewegung begriffen zu sein scheint. Die Figuration ähnelt einem Knochenskelett und wirkt durch die Unverbundenheit ihrer Einzelteile äußerst labil. Auch in der Unproportioniertheit ihrer Gliedmaßen manifestiert sich deutlich der Zustand einer Deformation. Das zweite Gedicht handelt wohl von einem Subjekt, von dessen Erfahrungen des Abgeschobenseins, der Selbstentfremdung und der schreibenden Verarbeitung seiner existenziellen Situation. Jegliche Kommunikation erscheint unmöglich oder zum Scheitern verurteilt, das Individuum ist auf sich selbst zurückgeworfen:

Mit den Sackgassen sprechen
vom Gegenüber,
von seiner
expatriierten
Bedeutung –:

dieses
Brot kauen, mit
Schreibzähnen.

—

Paris, 21.2.1968

Die Begrenztheit und Undurchdringlichkeit von Wahrnehmung, der Rückzug eines Subjekts in eine Sekundär-Wirklichkeit wird im dritten Gedicht zum Thema:

DER ÜBERKÜBELTE ZURUF: dein
Gefährte, nennbar,
neben dem abgestoßenen Buchrand:

komm mit dem Leseschimmer,
es ist
die Barrikade.

—

Paris, Rue d'Ulm
17. April 1968

Bezeichnenderweise tritt in allen drei Gedichten Celans kein sprechendes Ich direkt in Erscheinung, allenfalls mittelbar könnte das Du als eine Selbstanrede begriffen werden. Die Aneinanderreihung von Wahrnehmungen und Eindrücken in den Texten ergibt keinen offensichtlichen logisch-schlüssigen Zusammenhang, worin der Wegfall eines konsistenten Subjekts zum Ausdruck kommt.

Auf Blatt N° 3 ist eine filigrane Figuration aus dunkelgrauen, verfugten Splitterformen zu sehen, die an die hebräischen Schriftzeichen Jod und Ajin erinnert. Letzteres wurde im Proto-Semitischen dargestellt als Auge mit einem Kreis. Im vierten Gedicht – es wurde im Gegensatz zu den drei anderen, die posthum im Band ›Schneepart‹ publiziert wurden, nicht in eine Sammlung aufgenommen – übernimmt das Auge pars pro toto für das Subjekt eine aktive Rolle:

Beidhändige Frühe
holt sich mein Aug,
dann erscheinst du –

wieviel Möwengefolge
hat deine Stirn?

Seegängerisch knattert das Wort,
dem ich absagte, an dir
vorbei,

ein von Steinwut schwingendes Tor noch,
gesteh's der
notreifen Nacht zu.

24.9.69

Aufgrund der Dramatik und Surrealität des geschilderten Szenarios, in dem sowohl Dinge wie auch Abstrakta seelische Qualitäten annehmen, kann auf eine übersteigerte Gefühlslage des sprechenden Ichs geschlossen werden. Dieses befindet sich offenbar in einem psychischen Ausnahmezustand, seine Vorstellungen nehmen einen visionären oder halluzinatorischen Charakter an, sein Sprechen wirkt unzusammenhängend und sprachschöpferisch verrätselt. Die Problematik der Ich-Dissoziation als Grundthema der vier Gedichte, die in der Zeitschrift ›L'Ephémère‹ abgedruckt wurden, kann mit der hierbei gebotenen Vorsicht wohl auch auf die Person des Dichters bezogen werden. Dass gerade dieser Schwerpunkt gewählt wurde, macht die Vermutung plausibel, dass die Auswahl durchaus bewusst im Hinblick auf die Krankheit Celans und seinen Selbstmord, der dem Erscheinen des Heftes N° 14 vorangegangen war, getroffen wurde. Anhand des Ensembles aus Gedichten von Paul Celan und Graphiken von Gisèle Celan-Lestrange erweist sich Kunst als De-Konstruktion (vgl. III 6.1); unter dieser Voraussetzung gestaltet sich die Interpretation des Rezipienten als Re-Konstruktion der Zusammenhänge in einer Gesamtdeutung.

6.3. Im Zeichen der Mandel. ›Belles Lettres 2/3‹ (1972)

Der Doppelband Nr. 2/3 der Zeitschrift ›La Revue de Belles Lettres‹ (1972) ist als Hommage an Paul Celan konzipiert. Auf dessen Bild von der Dichtung als Flaschenpost rekurrierend, wird die Intention des Bandes im Vorwort wie folgt beschrieben: »Qu’au delà de la mort du poète cet appel continue à se faire entendre, donne sa raison la plus profonde à ce cahier. [...] Au reste, notre hommage ne revêt d’autre sens que de faire connaître au lecteur francophone en particulier [...], quelques-uns de échos, quelques-unes des réponses que cet appel a suscités. Les noms qui figurent à notre sommaire n’ont été réunis qu’eu égard au seul critère que Paul Celan eût sans doute lui-même admis, celui de l’amitié, de la qualité de réponse.« Der Band ist untergliedert in sieben Blöcke: Der erste Abschnitt enthält eine Auswahl von 32 Gedichten Paul Celans auf Deutsch und Französisch sowie die ›Bremer Rede‹ und die ›Tel Aviver Rede‹. Es folgen Texte von Yves Bonnefoy, Jean Starobinski und Pierre-Alain Tâche über die Person und Sprache des Dichters. Der dritte Abschnitt besteht aus vier Graphiken von Gisèle Celan-Lestrange, den Blättern N° 1, 3, 4 und 6 aus der ›Suite Moisville‹ (1966), die sie vormals nicht für eine gemeinsame Publikation mit ihrem Mann zur Verfügung stellen wollte (vgl. III 4.3). Den 122 Exemplaren der Vorzugsausgabe liegt eine Originalradierung der Künstlerin bei, das Blatt ›Cellules sommeils – Schlafzellen‹ (1967), die möglicherweise als Allusion auf den Tod des Dichters verstanden werden soll. In den folgenden Abschnitten sind weitere Bild- und Textbeiträge von befreundeten Künstlern versammelt. In seinem Nachruf mit der Überschrift ›Paul Celan‹ hat der französische Dichter und Essayist Yves Bonnefoy seine persönlichen Erinnerungen an den Freund mitgeteilt und versucht, dessen Person und Werk zu charakterisieren (91-95). Er setzt die Dichtung Celans in Analogie zu einer Mandel bzw. einem Mandelkern, insofern als durch die Schreibweise eine besondere – formale wie inhaltliche – Konzentration erreicht werde: »Disponibles mais sans efficace suffisante, fermés autant qu’immanents, mensonges à l’instant de la notation la plus scrupuleuse, Paul Celan les [mots] *forçait* sans doute, par la violence de son écrit de plus en plus tendu, elliptique, bref, mais à l’amande de la parole, – dans la *mandorle* qu’il a sondée, ayant vu une fresque presque effacée, où Dieu manquait à son trône – la présence de l’homme à soi, le Verbe, n’en était que plus clairement inachevable aux yeux, en tout cas, de son cœur.« (91)

G090

G071

Wortspielerisch nimmt Bonnefoy – entgegen seiner Darstellung wird heute davon ausgegangen, dass die gut erhaltenen Fresken der Chapelle des Moines in Berzé-la-Ville den Dichter angeregt haben – Bezug auf das im Anschluss an seinen Artikel zweisprachig abgedruckte Gedicht ›Mandorla‹ aus dem Band ›Die Niemandrose‹ (1963), das für ihn beispielhaft für die Dichtung Celans ist:

Mandorla

In der Mandel – was steht in der Mandel?
Das Nichts.
Es steht das Nichts in der Mandel.
Da steht es und steht.

Im Nichts – wer steht da? Der König.
Da steht der König, der König.
Da steht er und steht.

Judenlocke, wirst nicht grau.

Und dein Aug – wohin steht dein Auge?
Dein Auge steht der Mandel entgegen.
Dein Aug, dem Nichts stehts entgegen.
Es steht zum König.
So steht es und steht.

Menschenlocke, wirst nicht grau.
Leere Mandel, königsblau.

Die Mandel verweist in der Dichtung Celans häufig auf Jüdisches, vor allem im Kontext des Leids, das die Juden während des Nazi-Regimes erfahren haben: »In der Zeit bis zur ›Niemandrose‹ bezieht Celan das Wort ›Mandel‹ oder Komposita mit ihm auf die Toten oder das Totengedächtnis, auf die Bitterkeit oder die Wachsamkeit«. ³⁹² In ›Mandorla‹, wo sich das jüdische Symbol mit der christlichen Ikonographie verbindet, wird die Schicksalhaftigkeit menschlicher Existenz erst im Hinblick auf die Juden, dann auf alle Menschen thematisiert. Wenn Bonnefoy von Celans »écriture elliptique« spricht, verbindet sich die Stilfigur der verknappenden Auslassung mit der von ihm gewählten bildlichen Beschreibung der konzentrierten Schreibweise »à l'amande de la parole«. Das Zeichen der Mandel, in dem das Dichten Paul Celans formal (wie inhaltlich) steht, wird durch die Graphiken Gisèle Celan-Lestranges beschworen.

³⁹² Olschner (1998), 179. Für den Kontext der ›Niemandrose‹ ist auch die Verbindung zum Widmungsträger des Bandes, dem russischen Dichter Ossip Mandelstamm, von Bedeutung.

Für die Zeitschrift ›Les Belles Lettres‹ wurden aus der ›Suite Moisville‹ (1967) von Gisèle Celan-Lestrange vier Graphiken ausgewählt, die elliptische Formen oder Formanordnungen aufweisen und so die Assoziation an einen Mandelkern hervorrufen. Im Zentrum von Blatt N° 1 ist ein diagonal ins Bild gesetztes und zur linken unteren Ecke geöffnetes Oval zu sehen, das aus einem dünnen Element geformt ist; es wird überlagert von nadelartigen Elementen. Auf Blatt N° 6 sieht man links oben eine kleine dunkle Mandelform, zum anderen ist in der Bildmitte eine nahezu aufrecht gestellte, angedeutete Ellipse, die oben und unten von dunklen Splitterformen begrenzt wird. An das »Nichts in der Mandel« aus dem Gedicht ›Mandorla‹ erinnern die Blätter N° 3 und N° 4, auf denen das Innere einer vage durch Bildelemente umrissene Ovalform frei bleibt und den hellgrau getönten Grund sichtbar werden lässt. Dem Stilmittel der Wiederholung in Paul Celans Gedicht entsprechen in den vier Graphiken die zyklischen Bewegungsstrukturen sowie der akkumulierende Einsatz gleichförmiger Elemente. In den Graphiken Gisèle Celan-Lestranges wird die Mandel-Ellipse als Sinnbild und Leitmotiv der Lyrik ihres Mannes inszeniert, als das sie, formal und inhaltlich, im Kontext der Erläuterungen Yves Bonnefoys und des Gedichts ›Mandorla‹ in Erscheinung tritt. Darüber hinaus könnte die Mandel, symbolisch den gehalt- und wertvollen Kern in harter Schale veranschaulichend, als Charakterisierung der Kunst des Dichters und der Graphikerin aufgefasst werden.

In der Zeitschrift ›Les Belles Lettres‹ werden, wenn auch indirekt, weitere stilistische Gemeinsamkeiten zwischen den Gedichten Paul Celans und den Graphiken Gisèle Celan-Lestranges deutlich. So hat Pierre-Alain Tâche in seinem Beitrag ›Une parole proscrite‹ (101-103) auf der Basis der Gedichtauswahl im französischen Übersetzungsband ›Strette‹ (Paris 1971) Merkmale Celanscher Dichtung herausgearbeitet, die im Formalen teilweise auch die Gestaltungsweise seiner Frau in ihren Radierungen kennzeichnen.³⁹³ Ebenso verhält es sich mit den Ausführungen über Celans Lyrik von Jean Starobinsky in seinem Beitrag mit dem Titel ›Lecture publique‹ (99-100).³⁹⁴

³⁹³ »Celan est aux avant-postes. Nous sommes dispensés de saluer ou de reconnaître.« – »forme [...] énigmatique« – »Certes, faudrait-il pouvoir s'insérer mieux dans la durée de l'œuvre et dégager le thème et ses imitations successives.«

³⁹⁴ »Il me semble presque voir, au bord des mots, la trace de la rupture qui leur a permis de s'isoler, – fragments et grappes de fragments cherchant une nouvelle cohésion.« – »comme la géométrie du cristal« – »Il me semble l'entendre comme le poète l'a d'abord écouté: souffle modulé traversé de vocables, traversant les vocables, les agglomérant, les emmêlant, les espacant. Souffle interprété par les mots, les interprétant, les livrant à la répétition.«

6.4. Verdichtete Landschaften. Übersetzungsbände

Unter der künstlerischen Mitarbeit von Gisèle Celan-Lestrange entstanden zwei bibliophile Ausgaben von Gedichten Paul Celans in französischer Übersetzung (›Poèmes‹ 1978) und in englischer Übersetzung (›Thirty-Two Poems‹ 1985). Die Gedichte entstammen überwiegend den vier Sammlungen ›Von Schwelle zu Schwelle‹ (1957), ›Sprachgitter‹ (1959), ›Die Niemandrose‹ (1963) und ›Atemwende‹ (1967) – die frühen Gedichtbände (›Sand in den Urnen‹, ›Mohn und Gedächtnis‹) und die zwei späten, posthum publizierten Bände ›Schneepart‹ und ›Zeitgehöft‹ werden nicht berücksichtigt. Der französische Übersetzungsband bezieht Gedichte aus ›Fadensonnen‹ (1967) und ›Lichtzwang‹ (1970) mit ein. Zu beiden Bänden steuerte die Künstlerin jeweils eine Graphik, der Titelseite gegenübergestellt, als Frontispiz bei. Auf den kleinen Radierungen sind Landschaften im Stil einer abstrahierten Wirklichkeitsnähe dargestellt. Das Frontispiz von ›Poèmes‹ (1978) ist einer Gruppe von Zeichnungen mit der Bezeichnung ›Horizon doublé‹ von 1977 zuzuordnen, die strukturell Merkmale eines Vexierbildes aufweisen. Von einem leicht erhöhten Betrachterstandpunkt aus, eröffnet sich in der unteren Hälfte des Bildes eine Perspektive wie von einem Ufer aus, über eine Wasserfläche hinweg bis zum Horizont, der etwa auf Höhe des ersten Bilddrittels angesetzt ist. Im Gegensatz zu den sich teilweise auch überkreuzenden Strichlinien-Schraffuren, aus denen die Graphik aufgebaut ist, erscheint die Horizontlinie klar und hart durchgezogen. Im Bereich des Himmels könnten dunklere Partien eine schemenhafte Bergformation vermuten lassen. In der oberen Bildhälfte ergibt sich eine weitere Landschaftsszenerie, ausgehend von einem Strand mit schräg anschlagenden Wellen über eine angeleuchtete Wasserfläche hinweg bis zur Horizontlinie, diesmal weiß ausgespart. Über dem als schmaler Streifen erkennbaren Land des gegenüberliegenden Ufers erhebt sich der Himmel. Der Übertritt von einem Raum in einen anderen wird durch die in Ausrichtung und Dichte modifizierten Schraffurstrukturen verunklärt, lediglich eine dezente Hell-Dunkel-Stufe, die das Bild etwa in der Mitte zu teilen scheint, ließe sich als eine Art Grenze deuten. Die simultane Verbindung zweier Perspektiven auf der Radierung könnte im Sinne einer duplizierten oder erweiterten Wirklichkeitsauffassung gedeutet werden. Ähnliches hat der Dichter in einem Brief vom 31. Januar 1955 an seine Frau über eine bevorstehende Lesung in Deutschland geäußert: »Heute abend werde ich ihnen

G211
Z061
Z062

die Gedichte vorlesen, über ihre Köpfe hinweg, und es wird ein wenig so sein, als wollte ich meinen Hörern jenseits ihrer selbst begegnen, in einer zweiten Wirklichkeit, die mein Geschenk an sie sein wird.« Das Frontispiz von ›Poèmes‹ charakterisiert die Lyrik Paul Celans und ihre Rezeption als Entwurf und Wahrnehmung einer eigenständigen Realität, die tiefere Erkenntnisse erlaubt.

Die Realisation von ›Thirty-Two-Poems‹ (1985) ist durch den Briefwechsel von Gisèle Celan-Lestrange mit Roy Watkins, dem Inhaber der Embers Handpress in Norwich, dokumentiert; das Dossier des Projekts ist im Nachlass erhalten.

Zugleich mit der Bitte um die Abdruckerlaubnis für die Gedichte Paul Celans hatte der Verleger im Herbst 1984 die Künstlerin um eine Radierung angefragt.

In seinem Brief vom 31. Dezember 1984 bedankt er sich für deren Zusage und schickt ihr einen Probedruck der Titelseite: »Please let me know whether you like this title-page, whether you would like to see any alterations, etc., and whether you approve of the choice of Garamond for the text. My inclination is to keep the design as simple as possible – quite plain. What do you think of this?

Would you like to see some colour (other than black) on the title-page, or anywhere else in the book?« In ihrer Antwort signalisiert sie, dass sie mit diesen gestalterischen Vorstellungen übereinstimmt: »J'étais très ennue de voir déjà une épreuve de la page de titre [...], j'essagerai de faire une gravure en rapport avec le caractère et la tonalité de l'ensemble [...] J'aime beaucoup la Garamond et la typographie la plus simple est presque toujours la plus belle. Je ne souhaite aucune couleurs«. (An Roy Watkins, 8. Januar 1985). Im selben Brief erklärt Gisèle Celan-Lestrange weiterhin: »Je vous envoie ci-joint une petite gravure de fin d'année, faite cette fois-ci en pensant déjà à ce livre celle que je vous enverrais sera sans doute très proche – qu'elle vous dise à nouveau mes bons voeux vers 1975.« Tatsächlich finden sich im Projektdossier zwei mit Bleistift bearbeitete Zustandsdrucke einer Radierung, die motivlich dem ›Fin d'année

1984‹ nahe steht. Entschieden hat sich die Künstlerin schließlich dennoch für ein Motiv, das einen Ausschnitt aus einer Arbeit von 1977 zeigt; ein signiertes Exemplar dieser Radierung sowie ein Probeabzug des Frontispizes wurden ebenfalls mit den anderen Unterlagen aufbewahrt. In seinem Brief vom 6. Juli 1985 versicherte Watkins Gisèle Celan-Lestrange, dass alle Beteiligten die Radierung als große Bereicherung für die bibliophile Edition empfinden: »I showed the proof to Michael Hamburger. We all liked the effect of the title-page very

WK43

G219

G209

much; it gives a lot of interest and atmosphere to the book.« Das Frontispiz für ›Thirty-Two-Poems‹ zeigt ein differenziert und kontrastarm ausgearbeitetes Hochgebirgspanorama: In der unteren Hälfte des Bildes sind zwei hintereinander gestaffelte Bergmassive zu erkennen, die obere Hälfte wird eingenommen vom Bereich des Himmels. Die Horizontlinie, markiert durch die hintere Bergkette, ist als weiße Aussparung innerhalb der Schraffuren gestaltet. Bei genauem Hinsehen lassen Verdichtungen oder Veränderungen innerhalb der Schraffurstrukturen oben Wolken erahnen, unten sind weitere geologische Formationen zu vermuten. Die Anforderung, die die Radierung an den wahrnehmenden und deutenden Betrachter stellt, korreliert mit den Rezeptionserfahrungen eines Lesers Celanscher Gedichte. Thematisch ließe sich ein Bezug zu Celans Prosa-Text ›Gespräch im Gebirg‹ (1959) herstellen: Hier erweist sich der Gang durchs Hochgebirge für ein Individuum, nämlich den Jud Klein im Austausch mit dem Jud Groß, als ein Selbstfindungsprozess; die Schritte des »ich auf dem Weg hier zu mir, oben«³⁹⁵ werden begleitet vom Dialog des Wanderstocks mit dem Gestein, das einen universalgeschichtlichen Hintergrund repräsentiert. In einer poetologischen Lesart ist der Text auch relevant im Hinblick auf die Gedichte Paul Celans und ihre Bedeutung für den Autor wie für den Leser. Die Graustufigkeit des Frontispizes verweist außerdem auf die Präferenz des Dichters für eine »grauere Sprache«, die er 1958 in einer Antwort auf die Umfrage der Pariser Librairie Flinker formuliert hat: »Dieser Sprache geht es, bei aller unabdingbaren Vielstelligkeit des Ausdrucks um Präzision. Sie verklärt nicht, ›poetisiert‹ nicht, sie nennt und setzt, sie versucht, den Bereich des Gegebenen und des Möglichen auszumessen.«³⁹⁶ Diese Zielrichtungen der Lyrik korrespondieren mit der auch sinnbildlich auffassbaren Zweiteilung der Darstellung in Terrestrisches und Atmosphärisches.

Die Frontispize Gisèle Celan-Lestranges für die Übersetzungsbände ›Poèmes‹ (1978) und ›Thirty-Two Poems‹ (1985), Darstellungen einer aus Rasterstrukturen aufgebauten Landschaft, korrespondieren in der zwischen Wirklichkeitsorientierung und Abstraktion angesiedelten Gestaltungsweise sowie in der Reduziertheit auf Wesentliches mit den Gedichten Paul Celans. In ihrer Kleinteiligkeit und Strukturambivalenz können sie als ein sinnbildliches Pendant für die Dichte und Mehrdeutigkeit der Lyrik ihres Mannes aufgefasst werden. Die Graphiken

³⁹⁵ GW III, 173.

³⁹⁶ GW III, 167.

lassen, indem sie Landschafts-Räume eröffnen, auch an eine Notiz in den Entwürfen zu Paul Celans Büchnerpreisrede denken, in denen er »Gedichte als Wortlandschaften« und »Sprachräume«³⁹⁷ bezeichnet. Zwischen den Landschaften auf den Radierungen und der jeweiligen Auswahl von Gedichten in den Übersetzungsbänden scheinen zunächst bis auf einige Motive – das »Echo« und der »Abschieds-/grat« aus ›Ich kann dich noch sehen‹ sowie der Begriff der »Kammlinien« aus ›Schaltjahrhunderte‹ – keine weiteren zwingenden motivischen Verbindungen zu bestehen. Der Topos der Landschaft ist im Werk von Paul Celan in Form von Naturbildern oder Fragmenten jedoch grundsätzlich von Bedeutung. In seinen Texten, die den Begriff der Landschaft bisweilen auch im Titel tragen, werden mit verbalen Mitteln Naturszenarien evokiert, die im Frühwerk realistischer (›Landschaft‹), später sehr viel abstrahierter ausfallen (›Entwurf einer Landschaft‹). Landschaft fungiert als Dichtungsmetapher, wobei Klaus Weissenberger den Küstenlandschaften – »versinnbildlichte Stationen seiner poetischen Selbstbehauptung«³⁹⁸ – eine besondere Stellung einräumt. Auch im Werk von Gisèle Celan-Lestrange kommt der Darstellung von Landschaft seit den siebziger Jahren eine zentrale Bedeutung zu (vgl. V).

6.5. Symbolische Natur. ›Poesiealbum 137‹ (1979)

Zu manchen Editionen von Gedichten Paul Celans trug Gisèle Celan-Lestrange bei, indem sie Reproduktionen ihrer Arbeiten autorisierte. In mindestens zwei japanischen Übersetzungsbänden von Mitsuo Iiyoshi sind Beiträge von ihr enthalten. Auf dem Einband von ›To be translated‹ (Tokio 1973) ist – versehentlich horizontal gespiegelt – die erste der Radierungen aus ›Monde à quatre verbes‹ (1970), der bibliophilen Edition eines Gedichts von Jean Daive, abgebildet, im Textkorpus findet sich die zweite. Einer späteren japanischen Publikation von Gedichten Celans durch denselben Übersetzer wurden die beiden Federzeichnungen ›Les marges du ciel 1‹ und ›Les marges du ciel 2‹ (1985) beigelegt. Zwei Federzeichnungen aus dem Jahr 1976 hatte Gisèle Celan-Lestrange zu dem Paul Celan gewidmeten ›Poesiealbum 137‹ (Berlin 1979) beigelegt. Die Sammlung, zusammengestellt von Richard Pietraß, enthält Gedichte aus nahezu allen Bänden des Dichters – von ›Mohn und Gedächtnis‹ (1952) bis zu

G164

Z094

Z095

³⁹⁷ TCA/M, 102.

³⁹⁸ Weissenberger (1993), 385-96.

›Zeitgehöft‹ (1976) – und bietet so einen repräsentativen Querschnitt durch sein Werk. Die abgebildeten Zeichnungen wurden nicht speziell für das ›Poesiealbum 137‹ geschaffen, sie scheinen jedoch mit Bedacht ausgewählt worden zu sein.

Z045 Auf der Vorderseite des Umschlags ist eine Arbeit mit dem Titel ›Hommage à
Z044 E.A.‹ (1976)³⁹⁹ reproduziert, auf der Doppelseite 16/17 ist Blatt N° 3 aus der
fünfteiligen Serie ›Eres‹ (1976) zu sehen; die Titel werden im Impressum des
schmalen Bändchens nicht genannt. Die beiden Zeichnungen Gisèle Celan-
A124 Lestranges treffen sich in einer Motivik des Geologischen, Kristallinen und Frak-
turierten. Die Titelgraphik zeigt ein bizarres geologisches Gebilde, das von Ge-
wässerströmungen umspielt oder in Gesteinsstrukturen eingebunden zu sein
scheint. Es erinnert an ein Felsriff im Meer oder eine Felsgruppe im Gebirge,
eventuell auch an einen Verbund von Stalagmiten oder einen Mineralkörper.
Durch den ausgeprägten Hell-Dunkel-Kontrast zwischen dem blendend weißen
Gestein, dessen Oberflächenstruktur durch leichte Schattierungen angedeutet
ist, und der dunklen, teils tiefschwarzen Umgebung gewinnt die Zeichnung eine
dramatische Wirkung. Die Darstellung auf der Innengraphik könnte als schroffe
Kammlinie eines Eisgebirges identifiziert werden, die sich widerspiegelt in einem
Gewässer. Der Uferstreifen, ein horizontal in der Mitte des Bildes verlaufendes
punktgemustertes Band, dient als Spiegelachse. Der kristalline Charakter der
Figuration – sie ist tatsächlich einer Mikrofotografie von Kaliumchloridkristallen
nachempfunden worden (vgl. III 3.1) – beruht im Wesentlichen auf ihrer in Kan-
ten und Teilflächen gebrochenen und von Verschattungen nuancierten Struktur.
In den Gedichten Paul Celans, die für das ›Poesiealbum 137‹ ausgewählt wur-
den, finden sich Bezugspunkte für die Zeichnungen Gisèle Celan-Lestranges in
Motiven wie Stein (›Die Halde‹, ›Schibboleth‹, ›Blume‹), Wasser/Meer (›Lob der
Ferne‹, ›Du liegst‹) und Kristall/Schnee/Eis (›Schneebett‹, ›Heimkehr‹, ›Du
darfst‹, ›Weggebeizt‹). Eine szenische Nähe zwischen den Gedichten und den
Zeichnungen Gisèle Celan Lestranges ist jedoch die Ausnahme, eine solche
kann allenfalls zwischen der Titelgraphik und der Eingangstrophe von ›Ich hör-
te sagen‹ festgestellt werden. Hier scheint in der Allusion auf den Schöpfungs-
mythos eine Reflexion auf den kunstschaffenden Menschen beinhaltet zu sein:

³⁹⁹ Die Abkürzung bezieht sich auf Erich Arendt; die Federzeichnung war der Beitrag der Künst-
lerin zu einer Festschrift für den Schriftsteller: Der zerstückte Traum. Für Erich Arendt. Zum 75.
Geburtstag, hrsg. von Gregor Laschen und Manfred Schlösser, Berlin/Darmstadt 1978.

Ich hörte sagen, es sei
im Wasser ein Stein und ein Kreis
und über dem Wasser ein Wort,
das den Kreis um den Stein legt.

In anderer Form werden die Motive Wasser und Stein in ›Schibboleth‹ miteinander verknüpft – zu Beginn (»Mitsamt meinen Steinen, / den großgeweinten / hinter den Gittern,«) und am Ende (»Einhorn: / du weißt um die Steine, / du weißt um die Wasser,«). Die poetologische Dimension des Gedichts geht aus einem Kommentar Celans im Brief an Gerhard Kirchhoff vom 15. Januar 1964 hervor: »Das Einhorn ist – auch – die Dichtung.«⁴⁰⁰ Das in ›Schibboleth‹ dargestellte Thema der Trauer findet sich wieder in dem Gedicht ›In Ägypten‹, wo sie explizit auf das Schicksal des jüdischen Volkes bezogen wird: »Du sollst zum Aug des Fremden sagen: Sei das Wasser. / Du sollst, die du im Wasser weißt, im Aug der Fremden suchen. Du sollst sie rufen aus dem Wasser. Ruth! Noëmi! Mirjam!« Der »Quell deiner Augen« in ›Lob der Ferne‹ steht eher allgemein für die Bedeutung dieses Sinnesorgans für den Einblick in die menschliche Seele. Die bereits in ›Schibboleth‹ angelegte Verbindung der Motive Stein, Auge und Weinen erscheint erneut im Gedicht ›Blume‹: »Der Stein. / Der Stein, in der Luft, dem ich folgte. / Dein Auge, so blind wie der Stein. // [...] // Blume – ein Blindenwort. / Dein Aug und mein Aug: / sie sorgen / für Wasser.« Die Blindheit des Auges, in der hier die Motive Stein und Auge kongruieren, deutet hin auf eine Ausschaltung der Weltwahrnehmung und ein Beschränktsein auf die eigene Innenwelt. Ihre Ursachen könnten beruhen auf einem Getäuschtsein wie in ›Tübingen, Jänner‹, hier wohl Celans Verhalten in der von Claire Goll gegen ihn geführten Plagiatsaffäre reflektierend (»Zur Blindheit über- / redete Augen.«), oder, letztendlich, in dem Nahen des Todes wie in ›Schneebett‹ (»Augen, weltblind, im Sterbegeklüft: Ich komm, / Hartwuchs im Herzen. / Ich komm.«) Eine gewisse Verwandtschaft besteht zwischen der Darstellung einer Bergkette mitsamt ihres Spiegelbildes auf der Innengraphik und der im Gedicht ›Schneebett‹ entworfenen nächtlichen alpinen Szenerie: »Mondspiegel Steilwand. Hinab.« Die poetologische Relevanz des Spiegel-Motivs in Form der Gegenüberstellung von Wirklichkeit und Fiktion in Verbindung mit einer Reflexion erweist sich im Hinblick auf das ›Gespräch im Gebirg‹, in dem »das Grüne mit dem

⁴⁰⁰ Wiedemann (2003), 638.

Weißten drin« ein ähnliches Spiegelbild zu beschreiben scheint. Von Spiegelungen ist in den Gedichten wiederholt die Rede, sie scheinen auch vorhanden in den Texten ›Zürich, zum Storchen‹ (»das / Münster stand drüben, es kam / mit einigem Gold übers Wasser.«) und »UNLESBARKEIT dieser / Welt. Alles doppelt.« Mit der »Erinnerung an / schwimmende Hölderlintürme, möwen- / umschwirrt« im Gedicht ›Tübingen, Jänner‹ hat wohl eine Art Übertritt zu einer anderen Wirklichkeitsebene stattgefunden, wie sie Paul Celan in seiner Lyrik angestrebt hat.

Über solche konkreten Korrespondenzen mit den Gedichten des ›Poesiealbum 137‹ hinaus, verweisen die Zeichnungen von Gisèle Celan-Lestrange insbesondere auf eine poetologische Ebene: Ihre Motivik entspricht der zentralen Bedeutung des Geologischen in Celans Werk, etwa des Steins als Bild für Denken und Dichtung. Und in ihrer Struktur findet die Frakturiertheit als Gestaltungsmerkmal in Inhalt und Form ein Echo: Seine Intention, »das Ding aus mehreren Sichtwinkeln zeigen, in mehreren ›Brechungen‹ und ›Zerlegungen«⁴⁰¹ hatte der Dichter im Dezember 1966 gegenüber Hugo Huppert in einem Gespräch mitgeteilt. Als prägendes Charakteristikum der Zeichnungen erweist sich die Bedeutung des Kristallinen als Kunstsymbol, als das es insbesondere in der gemeinsamen Edition ›Atemkristall‹ (III 3.5) entwickelt wurde; das in diesem Zusammenhang zentrale Gedicht ›Weggebeizt‹ ist ebenfalls in der vorliegenden Sammlung vertreten. Die Naturbilder in den Zeichnungen von Gisèle Celan-Lestrange können so im Kontext des ›Poesiealbums 137‹ als sinnbildliche Visualisierungen der Poetik von Paul Celan gelten.

⁴⁰¹ Huppert (1966/88), 321.

7. Fortdauernde Auseinandersetzung mit Celans Werk

Bis zu ihrem Tod betreute Gisèle Celan-Lestrange das Erbe ihres Mannes, sie vertrat die Rechte an seinen Gedichten, entschied über die Publikation der zu Lebzeiten des Dichters unveröffentlichten Texte, begleitete die Editionen und Übersetzungen seines Werks. Die intensive Beschäftigung mit der Lyrik Paul Celans war der Künstlerin jedoch auch unabhängig von ihren Verpflichtungen als Nachlassverwalterin ein fortwährendes Bedürfnis. Dies wird belegt durch zahlreiche Anstreichungen und Anmerkungen der Künstlerin in den in ihrem Besitz befindlichen Ausgaben seiner Werke und einigen Übersetzungsversuchen. Das Bemühen der Französin um die Überwindung der sprachlichen Hürde bei der Rezeption der auf Deutsch verfassten Gedichte wurde unterstützt durch Fremdübertragungen ins Französische sowie durch die Wortlisten und französischen Interlinearversionen, die Paul Celan selbst für seine Frau angefertigt hatte. Immer wieder treten ihre Arbeiten in einen Dialog mit den Gedichten ihres Mannes ein. Die letzten Editionen allerdings, in denen die Künstlerin mit ihrer Arbeit – im Unterschied zu den Beiträgen für Zeitschriften oder Übersetzungsbände (vgl. III 6) – in eigener Regie und vorab gezielt auf bestimmte Gedichte ihres Mannes zurückkommt, entstehen in den siebziger Jahren: das in 7 Exemplaren selbstverlegte Miniaturalbum ›Angerufen vom Meer‹ (1973) und das zweisprachige Druckwerk ›Bei Wein und Verlorenheit‹ (1975), in einer Auflage von 100 Exemplaren erschienen beim Luxemburger Verlag ›Club 80‹. Die ausgewählten Gedichte Celans besitzen jeweils eine besondere biographische wie auch eine poetologische Bedeutung. Es zeigt sich, dass die nunmehr stärkere Wirklichkeitsorientierung des Stils von Gisèle Celan-Lestrange durchaus auch das Verhältnis von Bild und Text beeinflusst – dieses wird konkreter. Während der achtziger Jahre rekurrierte die Künstlerin wiederholt in der Betitelung einiger ihrer Werke auf die Lyrik Paul Celans; somit können die betreffenden Pastelle oder Zeichnungen als eine Auseinandersetzung mit den Gedichten beziehungsweise mit bestimmten Vorstellungen und Aspekten verstanden werden. Aus einer verwandten Strukturiertheit im Hinblick auf Kunst und Wirklichkeit oder auch aus einer durch die kontinuierliche Lektüre geschaffenen Nähe resultierend, lassen sich bis ins Spätwerk Gisèle Celan-Lestranges Berührungspunkte zum Werk Paul Celans konstatieren. Sie sind im Inhaltlichen wie im Ästhetischen angesiedelt und sichtbar in motivlichen und konzeptionellen Analogien.

7.1. Annäherung durch französische Übertragungen

Der Umgang mit den Gedichten Paul Celans gestaltete sich für die Französin Gisèle Celan-Lestrange aus sprachlichen Gründen von vornherein schwierig. Zwar verfügte sie durch die gezielten oder eher beiläufigen Unterweisungen des Dichters aus der Zeit ihres Zusammenlebens (vgl. III 1) über einige Kenntnisse des Deutschen, erklärte jedoch in einem Brief vom 13. Februar 1971 an Peter Szondi: »Je sais mal l'allemand et ma façon d'aborder la poésie de Paul a toujours été incomplète et elle le reste.«⁴⁰² Aus diesem Grund zeigte sie sich sehr angetan von einem in französischer Sprache verfassten Aufsatz⁴⁰³ des Berliner Germanisten: »J'étais très émue de recevoir ce long texte sur Strette. C'est un poème si beau, si douloureux, dont j'ai été lorsque Paul l'écrivait très proche. C'est un poème auquel il tenait beaucoup. La lecture de votre texte m'a passionnée. Souvent je l'avoue j'avais du mal à vous suivre. Mais vous me connaissez un peu. Je ne suis pas une intellectuelle.« Und Gisèle Celan-Lestrange fährt fort: »Vous ouvrez les horizons dans ces chemins difficiles et je ne sais comment vous remercier. Jusqu'à maintenant toutes les interprétations qui ont été écrites l'étaient en allemand et je ne pouvais pas en profiter. C'est la première fois qu'un long texte sur un poème de Paul est écrit en français.« Als Weggefährtin des Dichters fühlte sie sich von diesem Beitrag in besonderer Weise angesprochen: »Permettez-moi de vous le dire. Je le sens un peu adressé à moi! Cela vous paraîtra absurde sans doute. Mais c'est pour moi si important de pouvoir essayer d'approfondir un poème tel que Engführung à partir de mots français – Je vous remercie.« Im Übrigen, so führte Gisèle Celan-Lestrange weiter aus, böten die Übertragungen der Gedichte in ihre Muttersprache (konkret bezogen auf die Übersetzungen Jean Daives) »une possibilité importante pour moi d'approche«. Der Herausforderung, die die Gedichte Celans an ihren Übersetzer stellen, war sie sich, wie ihre Einlassung »dans la mesure où l'on peut aborder une traduction« zeigt, dabei durchaus bewusst.

Zu Lebzeiten ihres Mannes konnte Gisèle Celan-Lestrange auf die Hilfe des Dichters selbst zurückgreifen, von ihm erhielt sie sprachliche und inhaltliche Erläuterungen zu den Gedichten und eventuell auch zu deren Aussagegehalten.

⁴⁰² BW Celan/Szondi, 244-247.

⁴⁰³ Peter Szondi, Lecture de Strette. Essai sur la poésie de Paul Celan. In: Critique 27 (May 1971), 387-420.

Von diesem privaten Austausch, der mündlich sicher in noch umfangreichem Maß stattgefunden hat, zeugen die aus Anlass der Deutschstunden Celans für seine Frau entstandenen Gedichtübersetzungen aus den fünfziger Jahren. Im Kontext des Briefwechsels zwischen Gisèle Celan-Lestrange und Paul Celan sind Interlinearübersetzungen des Dichters für seine Frau wie auch Wortlisten zu übersandten Gedichten erhalten. Die französischen Eigenübersetzungen stammen vereinzelt aus dem Zeitraum von ›Von Schwelle zu Schwelle‹ (1955: ›Ich hörte sagen‹, ›Inselhin‹) und ›Sprachgitter‹ (1959: ›Matière de Bretagne‹), sie datieren jedoch in erster Linie vom Ende der sechziger Jahre. Das Konvolut der ›Schwarzmaut‹-Gedichte übertrug Celan vollständig ins Französische, um der Künstlerin eine Grundlage zur Erarbeitung von Graphiken zu verschaffen. Die Bedeutung jener ins Typoskript notierten Interlinearübersetzungen für die Interpretation hat Wiedemann untersucht: Einerseits werden »dem Leser Wortbedeutungen in ihrer ganzen Breite und Vielstrahligkeit bestätigt«, andererseits »zeigt der Übersetzer dagegen ganz spontan und selbstverständlich eine jede Ambiguität, jeden Assoziationsreichtum ausschließende Eindeutigkeit«. ⁴⁰⁴

Die übrigen Gedichte, zu denen im Briefwechsel zwischen Paul Celan und Gisèle Celan-Lestrange schriftlich fixierte Übertragungen des Dichters vorliegen, wurden später in ›Zeitgehöft‹ publiziert (›Wanderstaude‹, ›Gehässige Monde‹, ›Gold‹, ›Von der sinkenden Walstirn‹, ›Es wird etwas sein später‹) beziehungsweise erst in der Sammlung ›Nachgelassene Gedichte‹ (1997) veröffentlicht (›Im Zeithub‹, ›Welt‹ und ›Kew Gardens‹, ›Über sich hinaus‹).

Seit Ende der sechziger Jahre entstanden Fremdübersetzungen, etwa zur Veröffentlichung in der literarischen Zeitschrift ›L'Ephémère‹, dessen Herausgeber-Team der Dichter selbst angehörte. Ein Großteil der zwischen 1967 und 1970 publizierten französischen Übertragungen wurde von Celans Freund und Übersetzerkollege André du Bouchet erarbeitet. Von Jean Daive stammen unter anderem die Übertragungen von ›Ungewaschen, unbemalt‹ und ›Gold‹ im ersten Heft der Zeitschrift ›Fragment‹ (Frühjahr 1970) sowie die Übersetzung des Gedichts ›Engführung‹ für ›L'Ephémère‹, N° 4 (September 1967). Die Übertragungen ins Französische entstanden zum Teil unter Mithilfe Paul Celans, diese bestand in Wort-für-Wort-Übertragungen, mündlichen Erläuterungen oder Korrekturen von Übersetzungsversuchen. Die Sammlung ›Strette. Poèmes suivis du

⁴⁰⁴ Wiedemann (2001), 281-285. Zitate: 282 und 283.

Méridien et d'Entretien dans la montagne« (Paris 1971) enthält Gedichte aus ›Von Schwelle zu Schwelle«, ›Sprachgitter« und ›Die Niemandrose« wie auch Prosatexte in der französischen Übersetzung durch André du Bouchet, Jean-Pierre Burgart, Jean Daive und John E. Jackson. Auch im Doppelband 2/3 der ›Revue de Belles Lettres« (1972) ist eine Auswahl von zweiunddreißig Gedichten von Paul Celan in französischer Sprache enthalten. In der bibliophilen Edition ›Poèmes« (1978) publizierte André du Bouchet elf Gedichte aus ›Von Schwelle zu Schwelle«, ›Sprachgitter«, ›Atemwende«, ›Fadensonnen« und ›Lichtzwang« in französischer Übertragung. Unter dem selben Titel erschien auch eine Sammlung von Gedichten in der französischen Übersetzung von John E. Jackson (Draguignan 1987). Die Auswahl ›Strette et autre poèmes« wurde 1990 von Jean Daive veröffentlicht.

Seit Ende der siebziger Jahre wurden die Gedichtbände Paul Celans auch insgesamt ins Französische übersetzt, wobei die Übersetzer in der Regel das Gespräch mit Gisèle Celan-Lestrange suchten. Mit ›La rose de personne« machte Martine Broda 1979 den Anfang, ab Mitte der achtziger Jahre folgten sukzessive weitere Bände: 1985 ›Enclos du temps« (Martine Broda), 1987 ›Pavot et mémoire« (Valérie Briet / Christian Bourgois), 1989 ›Contrainte de lumière« (Bertrand Badiou / J.E. Rambach), 1990 ›Fadensonnen« (Benedicte Vilgrain), 1991 ›De seuil en seuil« (Valerie Briet / Christian Bourgois), und ›Grille de parole« (Martine Broda / Christian Bourgois). Wie Bertrand Badiou, der Editor des Briefwechsels zwischen dem Ehepaar und Übersetzer von ›Lichtzwang«, berichtet, dienten die Eigenübersetzungen und Kommentare des Dichters zu seinen Texten seiner Frau stets als ein Maßstab für die Beurteilung von Fremdübersetzungen: »Gisèle Celan wird ihr Leben lang nicht aufhören, vor dem Hintergrund dieser Dokumente alle französischen Übersetzungen der Werke von Paul Celan zu befragen.«⁴⁰⁵ Er erwähnt weiter »die zahlreichen Arbeitsnotizen in ihren deutschen und französischen Celan-Ausgaben wie auch ihre Arbeitshefte aus der Zeit des gemeinsamen Lebens, in die sie Übersetzungen seiner Gedichte, ja sogar französische Fassungen seiner Mandel'stam-Übertragungen notiert hat.« All dies resultiert aus dem lebenslangen Wunsch Gisèle Celan-Lestranges, sich das Werk ihres Mannes nach und nach in seiner Gänze zu erschließen.

⁴⁰⁵ BW II, 22 f.

Ihr Impetus ist hierbei ein ganz persönlicher: Sie forscht nicht nur nach dem Sinn der Texte, sondern auch nach dem Menschen dahinter, der ihr einmal nahegestanden hat. Im Hinblick auf ihr Interesse als Künstlerin ist festzustellen, dass ihr zu den meisten Gedichten, zu denen sie Graphiken erarbeitet hat, französische Übersetzungen oder Lesehilfen von Celan beziehungsweise Fremdübertragungen vorlagen.

7.2. Mythos Meer. ›Angerufen vom Meer‹ (1973)

Ihrer kleinen Edition ›Angerufen vom Meer‹ (1973), deren Titel aus dem Gedicht ›Stilleben‹ stammt, hat Gisèle Celan-Lestrange – handschriftlich notiert und korrekterweise über drei Zeilen gebrochen – ein Zitat aus dem Gedicht ›In Gestalt eines Ebers‹ vorangestellt: »...wo das Meer / seiner Feste finsterstes gibt / auf den Klippen:« Der Doppelpunkt leitet über zu der Folge von sieben Miniaturradierungen, deren Zahl in ihrer Symbolik nicht nur das Kosmisch-Elementare betont, sondern auch die Anzahl der Weltmeere aufruft. Beide Gedichte besitzen eine persönliche Dimension und stammen aus Paul Celans Band ›Von Schwelle zu Schwelle‹ (1955), den dieser seiner Ehefrau im Geburtsjahr des einzigen Sohnes gewidmet hat.⁴⁰⁶ In auffälliger Weise treffen sie zusammen in der Thematik des Meeres, verbunden mit den Motiven Eis, Stein(werdung) und Auge. Die analytische Bildbeschreibung in ›Stilleben‹ endet in einer enthobenen Szenerie, in der das Eismeer die Vorstellung einer Über-Zeitlichkeit evoziert:

G189

STILLEBEN

Kerze bei Kerze, Schimmer bei Schimmer, Schein bei Schein.

Und dies hier, darunter: ein Aug,
ungepaart und geschlossen,
das Späte bewimpernd, das anbrach,
ohne der Abend zu sein.

Davor das Fremde, des Gast du hier bist:
die lichtlose Distel,
mit der das Dunkel die Seinen bedenkt,
aus der Ferne,
um unvergessen zu bleiben.

⁴⁰⁶ Am 19. Juli 1953 entstand ›Stilleben‹ während eines gemeinsamen Aufenthalts in Evry-Petit-Bourg, wo die Familie der Künstlerin ein Schlossgut besaß. Vom Jahrestag des Kennenlernens könnte ›In Gestalt eines Ebers‹, 5. November 1952, datieren (Wiedemann, 2003, 626).

Und dies noch, verschollen im Tauben:
der Mund,
versteint und verbissen in Steine,
angerufen vom Meer,
das sein Eis die Jahre hinanwältzt.

Hier kommt, in Anspielung auf den Mythos des ewigen Steinewälzers Sisyphos, die Polarität der Weltgesetze – Beharrlichkeit und Vergeblichkeit, Bewegung und Stillstand, Dauer und Vergänglichkeit, Leben und Tod – zum Ausdruck. Der petrifizierte Mund – lesbar als Metapher für Sprachlosigkeit, Erstarrung und Entseeltheit oder, in Anbetracht seiner Fixiertheit, für die Beschwerlichkeit, Eingeschränktheit und Sinnlosigkeit menschlichen Tuns – könnte außerdem als anthropomorphisierte Darstellung einer Felsenküste aufgefasst werden. Diese gilt Paul Celan als Bild für die Dichtung. In diesem Sinne wird die Meeresküste aus ›In Gestalt eines Ebers‹ von Jean Firges interpretiert: »Die Klippenformationen symbolisieren in Celans Augen die Dichtung, verstanden als ›Gebirge des Urleids‹. In der Dichtung ist [...] das Leid der Menschheit versteint und aufbewahrt.«⁴⁰⁷ Die Felsblöcke sind seiner Ansicht nach zu verstehen als versteinerte Tränen der griechischen Göttin Gaia, vergossen angesichts der jahrtausendealten Katastrophengeschichte der Erde:

IN GESTALT EINES EBERS

In Gestalt eines Ebers
stampft dein Traum durch die Wälder am Rande des Abends.
Blitzendweiß
wie das Eis, aus dem er hervorbrach,
sind seine Hauer.

Eine bittere Nuß
wühlt er hervor unterm Laub,
das sein Schatten den Bäumen entriß,
eine Nuß,
schwarz wie das Herz, das dein Fuß vor sich herstieß,
als du selber hier schrittst.

Er speißt sie auf
und erfüllt das Gehölz mit grunzendem Schicksal,
dann treibts ihn
hinunter zur Küste,
dorthin, wo das Meer
seiner Feste finsterstes gibt
auf den Klippen:

⁴⁰⁷ Firges (1999), 176.

vielleicht
daß eine Frucht wie die seine
das feiernde Auge entzückt,
das solche Steine geweint hat.

Traumbildlich wird die von Leid und Libido geprägte Existenz des Menschen sowie das Streben des (dichterischen) Individuums nach Inklusion in den vom Meer repräsentierten Schicksalszusammenhang von Natur und Welt dargestellt. Das Graphikalbum ›Angerufen vom Meer‹ (1973) beginnt mit der Darstellung einer Küstenlandschaft, ihr folgen sechs Ansichten von Felsenklippen. Im Kreisen um das Motiv des Meeres gewinnt dieses eine Aura des Mythischen. Die Graphiken vermitteln das Erlebnis der Elementarität und der Abgründigkeit des Meeres, dessen Anblick die Gesetzmäßigkeiten von Natur und Kosmos erfahrbar werden lassen. Gisèle Celan-Lestrange inszeniert den Mythos Meer in Anlehnung an die beiden zitierten Gedichte von Paul Celan, doch führt die Selektion des Meeres-Motivs in ihrem Radierzyklus zu größerer inhaltlicher Konzentriertheit. Wie bereits die Wahl des Titelzitats deutlich macht, steht in ›Angerufen vom Meer‹ die von der See ausgehende Anziehungskraft im Vordergrund. Wie in Reaktion auf den im Gedicht ›Stilleben‹ formulierten Appell (»angerufen«), findet in der Sukzession der ersten beiden Radierungen ein Zoom-Vorgang statt: Dem Panorama einer bergigen, zum Meer hin abfallenden Küstenlandschaft auf Blatt N° 1, gezeigt von einem hochgelegenen Blickpunkt aus, folgt die Nahansicht wasserumspülter Felsen in der Uferregion. Durch den Wechsel der Perspektive wird die Bewegung eines Näherkommens, einer Hinwendung inszeniert, die auch im instinktiven Angezogenein des Ebers (»treibts ihn / hinunter zur Küste«) aus dem Gedicht ›In Gestalt eines Ebers‹ zum Ausdruck kommt. Die permanente Aktivität des Meeres, das, wie in ›Stilleben‹ beschrieben, »sein Eis die Jahre hinanwälzt«, wird in den fünf mittleren Radierungen des Albums und ihrer auch als zeitliche Abfolge wahrnehmbaren Reihung thematisiert. Auf den Blättern N° 2-6 werden graphische Strukturen eingesetzt, um die Strömungen, Strudel und Wellenbewegungen auf der Oberfläche des Küstengewässers anzuzeigen; dieses umspielt einzelne oder gruppierte Felsbrocken oder passt sich den Formationen des Felsufers an. Der Eindruck von Bewegtheit entsteht durch die in Lage und Dichte variierten Schraffuren, die gestrichelte Ausführung der Linien und die andeutungsweise elliptischen oder kreisförmigen Figuren. Verstärkt wird die Dramatik des Naturschauspiels auf den Radierungen durch

G189

den teilweise sehr scharfen Kontrast zwischen der Dunkelheit des Gesteins, in dessen Formen sich die kräftigen Schraffuren kreuzen und verdichten, und den unterschiedlichen innerhalb der Wasseroberfläche durchgespielten Helligkeitsstufen. Letztere können durch Lichtreflexe auf dem bewegten Meer erklärt werden, besonders helle Partien sind als Gischt, Schaumkronen auf den Wellen des vom Wind aufgepeitschten Meeres zu deuten.

Darüber hinaus verweist die Dynamik des Wassers, wie sie auf den Radierungen anschaulich wird, auf die Animiertheit des Meeres, auf seine Rolle als Agens, die ihm in den Gedichten ›Stilleben‹ und ›In Gestalt eines Ebers‹ von Paul Celan zukommt. Dies wird in den Versen, die die Künstlerin in ihrer kleinen Edition zitiert, ersichtlich – in passivischer (»angerufen vom Meer«) und aktiver Formulierung (»wo das Meer / seiner Feste finsterstes gibt / auf den Klippen«). An die – hier nicht zitierte – Bezeichnung des Meers als »das feiernde Auge [...], / das solche Steine geweint hat« scheinen außerdem die Blätter N° 2, 5 und 6, die aufrecht stehende Felsen inmitten ovaler Strömungen zeigen, anknüpfen zu wollen. Die abgründige Feier des Meeres kommt in Blatt N° 7 als ausgelassener Tanz zur Darstellung, den die personifiziert erscheinenden Felsen in der Brandung vollführen: Sie besitzen zweifellos Ähnlichkeit mit menschlichen Gestalten, die in ausladenden Bewegungen eine kreisartige Formation ausbilden. In ihrer düsteren und unruhigen Gesamtwirkung steht die letzte Radierung, dominiert vom Schwarz der tanzenden Steinbrocken, in einem Gegensatz zur ersten Radierung des Miniaturalbums.

7.3. Sur-Realitäten. ›Bei Wein und Verlorenheit‹ (1975)

An der Konzeption der Edition ›Bei Wein und Verlorenheit‹ (1975) war Gisèle Celan-Lestrange, die Interesse und – aus Erfahrung – Gespür für Fragen der Gestaltung von Druckwerken hatte, wesentlich beteiligt. Im Frühjahr 1974 war die Künstlerin von Luigi Mormino, dem Gründer von ›Club 80. Edition d'art‹, um ihre Mitarbeit an einem Publikationsprojekt für den Luxemburger Literatur- und Kunstverlag gebeten worden. Dies hatte Gisèle Celan-Lestrange zunächst abgelehnt, in ihrem Brief vom 12. April 1974 teilte sie dem Verleger und Übersetzer mit: »J'ai beaucoup réfléchi et hésité, mais finalement sous la forme actuelle que vous me montrez je ne peux me décider à accepter.« Ihre Entscheidung begründete die Künstlerin sowohl mit pragmatischen Erwägungen wie auch

ästhetischen Argumenten: »D'abord le format est trop grand pour parvenir à vos abonnés en bon état, je vois ce que les postes ont fait de l'exemplaire que vous avez bien voulu m'envoyer«, so erklärte sie Mormino, »et puis je ne trouve pas, je l'avoue un accord suffisant entre la composition typographique et la gravure, en tout cas je ne vois pas comment pouvoir harmoniser de façon juste le poème de mon mari que j'ai choisi et la gravure, dont j'ai déjà le projet en tête.« Zugleich signalisierte Gisèle Celan-Lestrange jedoch ihre Bereitschaft zu einer Mitarbeit an der Edition, falls Mormino sich zu einer Änderung des Formats entschließen könne: »Si [...] vous avez la possibilité de changer la composition et le format, je me réjouirais beaucoup de participer à votre édition.« Um ihre Vorstellungen zu präzisieren, legte die Künstlerin eine von ihr angefertigte Maquette bei: »Tout en gardant l'esprit de la grande format, j'ai commencé d'étudier une maquette en pensant très précisément au poème choisi et à la gravure en préparation, vous la trouverez ci-joint.« Ihre ausführlichen Erläuterungen scheinen den Verleger überzeugt zu haben, und so wurden ihre Anregungen bei der Realisation des vierseitigen Faltheftes ›Bei Wein und Verlorenheit‹ berücksichtigt. Die Edition enthält eine Graphik von Gisèle Celan-Lestrange auf Seite 2, sie wird links von dem deutschen Originaltext des Titelgedichts von Paul Celan (Seite 1) und rechts von der italienischen Übersetzung durch Luigi Mormino flankiert. Auf der verbleibenden Seite 4 wurde der bibliographische Nachweis platziert, der Titel ist auf der Rückseite von Seite 1 gedruckt. Das von der Künstlerin gewählte Gedicht, publiziert in ›Die Niemandrose‹ (1963), datiert vom 15. März 1959:

BEI WEIN UND VERLORENHEIT, bei
beider Neige:

ich ritt durch den Schnee, hörst du,
ich ritt Gott in die Ferne – die Nähe, er sang,
es war
unser letzter Ritt über
die Menschen-Hürden.

Sie duckten sich, wenn
sie uns über sich hörten, sie
schrieben, sie
logen unser Gewieher
um in eine
ihrer bebilderten Sprachen.

Das Gedicht reflektiert die Ursprünge der Dichtung im Ontologischen und die Position des Schaffenden in seiner Existenzialität. Hier ergeben sich – wie in der Forschung berücksichtigt wurde – Bezüge zu Celans damals in Arbeit befindlicher Bühnerpreisrede ›Der Meridian‹ (1960).⁴⁰⁸ Im Gespann mit Gott, eine dichterische Huldigung der »Majestät des Absurden« (190), wird die Kreativität der Ich-Sprecherinstanz auf der Grundlage ihrer Kreatürlichkeit, unter deren »Neigungswinkel« (197) der Dichter spreche, zum Ausdruck gebracht. Das Schnee-Motiv ruft die kunstsymbolische Bedeutung des Kristallinen auf, es verweist zudem auf das Weiß des Papiers, worin sich der originäre dichterische Entwurf entfalten kann. Die glaziale Region entspricht der Beschreibung des Dichtens als ein »Hinaustreten aus dem Menschlichen, ein Sichhinausbegeben in einen dem Menschlichen zugewandten und unheimlichen Bereich«, in dem »auch die Kunst zuhause zu sein« (192) scheint. Der Ritt verweist auf den »von der Dichtung zurückzulegende[n] Weg« (194); das Gedicht gilt als »einsam und unterwegs« (198), nach »weit draußen« (199) orientiert. Gleichwohl ist im vorliegenden Text ein Gegenüber präsent, dem sich das Gedicht stets zuwendet. Doch die »Begegnung« (198) mit den Adressaten und deren Umgang mit der Dichtung erweist sich als problematisch, diese erfährt eine verfälschende Umprägung durch die Rezipienten. So vermutet Jürgen Lehmann eine Auseinandersetzung Celans mit der teils intoleranten Wahrnehmung seiner Lyrik: »Deutlich wird in der dritten Strophe das Ungewöhnliche dieser Dichtung im Hinblick auf ihre Rezeption herausgestellt; ein Bezug auf die [...] Probleme Celans mit Literaturkritikern und anderen professionellen Lesern ist nicht auszuschließen.«⁴⁰⁹

G200

Die Graphik Gisèle Celan-Lestranges zu ›Bei Wein und Verlorenheit‹ imaginiert das von Paul Celan entworfene, surreale Szenarium des Gedichts. Gewohnte Wirklichkeitszusammenhänge überschreitend, nimmt die Schilderung ihren Ausgang in einem psychischen Ausnahmezustand des Ich, der sich auf der Radierung als Vibrieren der aus Schraffuren und Rastern aufgebauten Bildfläche zu manifestieren scheint. Basierend auf dem Kolon »ich ritt durch den Schnee« wurde auf dem Blatt ein alpines Landschaftspanorama gestaltet. Die Weitläufigkeit des Schneefelds wird durch perspektivische Mittel betont, was dem im Ge-

⁴⁰⁸ GW III, 187-202. Folgende Zitate werden mit Seitenzahl im Text nachgewiesen.

⁴⁰⁹ Lehmann (2002), 61. Am 14. März 1959 erschien in der ›Stuttgarter Zeitung‹ eine Kritik von Oliver Storz zu ›Sprachgitter‹, in der Celan als »Meister der im Schwange befindlichen Technik der assoziativen Reihung von Traumbildern« bezeichnet wurde. Vgl. Wiedemann (2003), 674.

dicht thematisierten Gefühl der »Verlorenheit« Ausdruck zu verleihen vermag. Der dunkle Bereich am oberen Bildrand könnte als Nachthimmel über einem in der Ferne liegenden schneebedeckten Bergzug gedeutet werden, zugleich jedoch lässt er in seinen Schraffuren weitere Gebirgsformationen erahnen. Im Vordergrund ist eine Ansammlung menschlicher, nur schemenhaft dargestellter Gestalten zu erkennen, die, wie ihre Ausrichtung und die Diagonalschraffuren suggerieren, in einer von rechts nach links verlaufenden Bewegung begriffen sind. Aufgrund ihrer gebeugten Haltung können sie mit den im Gedicht erwähnten »Menschen-Hürden«, die sich »duckten«, in Beziehung gesetzt werden. Die Figurationen erinnern an das in Gletscherregionen auftretende Phänomen des Zackenfirns, auch Büsserschnee genannt. Im Nachlass Gisèle Celan-Lestranges findet sich eine Postkarte von Chamonix-Mont Blanc, einem Urlaubsort in den französischen Alpen, die die Künstlerin laut Poststempel im Jahr 1972 erreichte und die »Les seracs de la Mer de Glace / Les Grandes Jorasses« zeigt.⁴¹⁰ Die Darstellung auf der Radierung stimmt insoweit mit der ausschnitthaft gegebenen Perspektive der Sprecherinstanz in Celans Gedicht überein; eine Visualisierung des Verses »ich ritt Gott in die Ferne – die Nähe, er sang« scheint vermieden worden zu sein. Ausgehend vom linken Blattrand sind jedoch Schatten auf der Schneefläche zu erkennen, die durchaus als indirekte Repräsentationen von Sprecher-Ich und Gotteserscheinung aufgefasst werden könnten. Sie sind in ihrer Form jedoch nicht näher bestimmbar, lediglich könnte eine kleine Flamme als Zeichen göttlicher Inspiration ausgemacht werden. Die Schatten selbst sind traditionell auch mit Vorstellungen vom Totenreich verbunden und könnten so auf den endzeitlich assoziierbaren »letzten Ritt« anspielen. Bestimmte akustische Ereignisse oder geistige Vorgänge besitzen keine Entsprechung im Bild. Ausgespart wurde offensichtlich auch die in der dritten Strophe beschriebene Verfahrensweise der Rezipienten mit der Dichtung: »sie logen unser Gewieher / um in eine / ihrer bebilderten Sprachen«. Es mag zunächst sogar scheinen, als würde Gisèle Celan-Lestranger genau dies tun, wenn sie das Gedicht mit ihrer Bild-Sprache umzusetzen versucht. Indem sie jedoch in ihrer Darstellung den Text so wörtlich wie nur möglich nimmt, stellt sie sich mit ihrer Graphik gegen

⁴¹⁰ Solche Eisbildungen kannte Gisèle Celan-Lestranger möglicherweise auch aus eigener Anschauung oder aus der in der Familien-Bibliothek vorhandenen Fachliteratur. Bei Langenbeck (1908) wird etwa bezüglich der Walliser Alpen von den dem Büsserschnee »verwandten Bildungen« gesprochen (S. 56); dort findet sich außerdem auch eine Abbildung vom »Büsserschnee am Südfuße des Borette in den argentinischen Anden« (S. 55, Abb. 18).

den von Celan kritisierten Umgang mit Gedichten. Die von ihr aufgezeigte Alternative einer Rezeption, die durch die Präsenz der italienischen Version des Gedichts außerdem noch eine Erweiterung auf die Übersetzungsproblematik erfährt, wird in der Gegenüberstellung von Text und Bild im Faltheft ›Bei Wein und Verlorenheit‹ vorgeführt: Sie ist möglich als eine sorgsame, die letztlich unauflösbare Hintergründigkeit respektierende Annäherung.

7.4. Gedichte Paul Celans als Inspiration für Bildtitel

P034

In den achtziger Jahren rekurrierte Gisèle Celan-Lestrange in der Betitelung einiger Arbeiten auf die Lyrik Paul Celans; in den Werklisten der Künstlerin sind solche Zitate durch Anführungszeichen markiert. Eine Pastellzeichnung von Anfang 1980 wurde nach der letzten Strophe des späten Gedichts ›Ortswechsek‹, das am 8. Februar 1970 geschrieben und in ›Zeitgehöft‹ (1976) veröffentlicht wurde, benannt: »Zwei Sonnen gibt's, hörst du / zwei / nicht eine – / Ja und«. Unter dem Datum »8.2.1980« findet sich in einem Arbeitsheft der Künstlerin der wohl zeitnah entstandene Übersetzungsversuch: »Il y a deux soleils, entends-tu, / Deux, / Pas un – / Et après ? / Ortswechsel P. Celan / Zeitgehöft«. Eine existenzielle Thematik bestimmt das Gedicht⁴¹¹, das verschiedene philosophische Inhalte zu verarbeiten scheint und sich in der Vorstellung von den zwei Sonnen auf Theorien Marsilio Ficinos beziehen könnte. Der Neuplatoniker unterschied eine sichtbare und eine unsichtbare Sonne, womit einerseits die astronomische Energiequelle und andererseits ein spirituelles Kraftzentrum, eine Manifestation des Guten oder Göttlichen, gemeint waren.⁴¹² In der sublimen Naturszenerie der Pastellzeichnung scheint die Existenz eines lumen naturale und eines lumen supernaturale veranschaulicht: Die Ansicht zeigt einen von Bergen umgebenen See oder eine Bucht zum Zeitpunkt der Dämmerung; über der Landschaft erhebt sich der dicht bewölkte, den Sonnenstrahlen nur partiell Durchlass bietende Himmel. Auf der Oberfläche des Gewässers sind intensive und diffuse Reflexe zu erkennen, als sollten die Sonne und ihr Widerschein die Verweisstruktur zwischen physikalischer und geistiger Energie symbolisieren.

⁴¹¹ »ORTSWECHSEL bei den Substanzen: / geh du zu dir, schließ dich an, / bei verschollenem / Erdlicht, // ich höre, wir waren / ein Himmelsgewächs, / das bleibt zu beweisen, von / obenher, an / unsern Wurzeln entlang, // zwei Sonnen gibts, hörst du / zwei, / nicht eine – / ja und?« (GW 366)

⁴¹² Die in jüngster Zeit dokumentierte astronomische Erscheinung eines Planeten mit zwei Sonnen kann Celan eigentlich noch nicht bekannt gewesen sein.

Neben der Spiegelung eines gelblichen, offensichtlich von links einfallenden Lichts – es scheint durch eine Öffnung zwischen den Wolken durchzubrechen (sichtbare Sonne) – sind noch Reflexe eines grellen weißlichen Lichts auf dem Wasser zu sehen, dessen Quelle im Bild jedoch nicht erkennbar wird (unsichtbare Sonne). Ihrer Ausdehnung und Intensität nach können diese Spiegelungen nicht von der hinter den Wolken verborgenen Sonne stammen. Denkbar wäre auch, dass sich die Zeilen des Gedichts auf die Haloerscheinung einer sog. Nebensonne (Parhelion) beziehen, die am Himmel erscheint, wenn sich das Sonnenlicht an den Eiskristallen der Wolken bricht. Mit diesem Naturphänomen findet etwas augenscheinlich Un-Wirkliches in der Wirklichkeit statt. In ›Ortswechsek‹ wird in der Wendung »bei verschollenem Erdlicht« noch eine weitere Lichterscheinung am Himmel erwähnt; unter Erdlicht wird das von der Erde auf die ihr zugewandte Seite des Mondes reflektierte Sonnenlicht verstanden.⁴¹³

Der Titel des Pastells ›EIN WELTSTEIN sonnenfern / summt‹ von 1983 nimmt Bezug auf die zweite Strophe des Gedichts ›Was uns‹. Im Werkverzeichnis der Künstlerin findet sich die textabweichende Notation »sommerfern«, die jedoch sicherlich auf ein durch die phonetische und semantische Nähe bedingtes Versehen oder auf einen Erinnerungsfehler zurückzuführen ist. Das Gedicht von Paul Celan war im Künstlerbuch ›Schwarzmaut‹ erstveröffentlicht worden und wurde später – mit den anderen Gedichten des Zyklus, den es beschließt – in den Band ›Lichtzwang‹ (1970) aufgenommen. Das Pastell inszeniert den Blick auf eine Gebirgslandschaft aus der Luft; durch eine teilweise aufgerissene Wolkendecke hindurch werden Berge und Gewässer erkennbar. Die Lichtquelle, von der die Wolken angestrahlt werden, ist weit jenseits des linken Bildrandes zu vermuten – entsprechend dem im Gedicht erwähnten astrophysikalischen Ereignisses des Aphels, das den Punkt größter Entfernung eines Planeten von seiner Sonne bezeichnet. Die warmen Gelbtöne auf der von der Sonne angestrahnten Wolkenschicht lassen den Eindruck von Wärme und Lebendigkeit entstehen, was mit der animierten Darstellung der Erde im Gedicht korrespondiert. Die Landschaftsansicht scheint – auch aufgrund der dynamisierten Gestaltungsweise und der spannungsvollen Diagonalkomposition – in eine atmosphä-

P090

⁴¹³ In den Titeln einiger Pastellzeichnungen von 1979 könnten Reflexe der Poetologie Celans erkannt werden: ›L'entre-ciel‹ (Schwellencharakter), ›Contre-même‹ (Gegenwort), ›Contrainte du ciel‹ (›Lichtzwang«-Metapher). Die Zeichnung ›Autre echo d'une terre‹ (1989) zitiert den von Celan gefundenen Titel einer Radierung von 1967, ›Echo d'une terre – Echo einer Erde‹.

rische Schwingung versetzt, die dem Vibrieren der Lippen beim Summen vergleichbar ist. Die Allusion auf das All in der Bezeichnung der Erde als »Weltstein« bedenkend, könnte eine Verbindung zu der Vorstellung von der Sphärenharmonie, die in die griechische Antike zurückreicht, hergestellt werden.

In ihrem Pastell versucht Gisèle Celan-Lestrange dem Beitrag der Erde zu dieser Sphärenmusik, dem Zusammenklang der von den einzelnen Planeten produzierten Töne, Anschauung zu verleihen. Während das Pastell in erster Linie auf den zweiten Teil des Gedichts ›Was uns‹ reagiert⁴¹⁴, scheint die Komposition

G130

auf dem Blatt N° 15 aus ›Schwarzmaut‹ auf den zweiten Teil konzentriert: »Was uns / zusammenwarf, / schrickt auseinander«. Dieser Vorgang wird in der diagonalen Gegenüberstellung zweier Zustände manifest, dargestellt in der Agglomeration verschiedener Formen links und in dem Nebeneinander einzelner Formen rechts. Nicht das Atmosphärische wie im Pastell, sondern das Gestische hat auf der Radierung Vorrang.

Z085

Die beiden Federzeichnungen ›Sommerbericht‹ 1 und 2 aus dem Jahr 1984

Z086

greifen den Titel eines Gedichts aus der Sammlung ›Sprachgitter‹ (1959) auf. Beide Blätter zeigen dynamische und kontrastreiche Wolkenzenarien, die als Momentaufnahmen des sich unablässig verwandelnden Himmels zu begreifen sind. Durch den Titel wird den Naturdarstellungen ein Aussagecharakter zugesprochen, er suggeriert, dass die eindrucksvollen, dramatischen Wolkenpanoramen in Bezug auf bestimmte, zeitgebundene Ereignisse, Erfahrungen oder Empfindungen transparent werden können.⁴¹⁵ In Celans Gedicht ›Sommerbericht‹, das vom 18. August 1958 datiert, findet eine Annäherung von Natur und Sprache statt: »Der nicht mehr beschriftete, der / umgangene Thymiant Teppich. / Eine Leerzeile quer / durch die Glockenheide gelegt. / Nichts in den Windbruch getragen. // Wieder Begegnungen mit / vereinzelt Worten wie: / Stein-schlag, Hartgräser, Zeit.« Hier wird Landschaft mit einem Text verglichen, auf dessen Etymologie (lat. *textum*: Gewebe) die metaphorische Beschreibung des Thymianbewuchses anspielen könnte. Die sommerlichen Impressionen werden weniger von der Wahrnehmung konkreter Phänomene bestimmt, sondern vielmehr durch das sprachgestalterische Umgehen mit den die Wirklichkeit be-

⁴¹⁴ Die Inszenierung der Erdoberfläche durch die sie umgebenden Luftschichten korrespondiert, als Resultat der Urexplosion, mittelbar auch mit dem weiteren Kontext des Gedichts.

⁴¹⁵ Der Blick zum Himmel könnte in diesen Zeichnungen auch mit Jenseitsvorstellungen verbunden sein: Im April 1984 war die Schwester der Künstlerin, Solange de Bourgies, sowie deren Ehemann bei einem Unfall ums Leben gekommen.

zeichnenden abstrakten Begriffen. Während im Gedicht eine für Moorgebiete charakteristische Vegetation skizziert wird, werden in den Federzeichnungen Gisèle Celan-Lestranges Himmelslandschaften entworfen. Wenngleich zwischen Gedicht und Zeichnungen kein Bezug im Motivischen besteht, so wird durch das Zitieren des Gedichttitels die sich in ›Sommerbericht‹ manifestierende explizite Mitteilungsfunktion sowie die Vorstellung von der Lesbarkeit der Natur auf die Bilder übertragen. Einen Berührungspunkt stellt auch das im Text genannte Abstraktum »Zeit« dar, dessen Bedeutung und Erfahrbarkeit durch die auf den Zeichnungen zu erahnenden Wolkenbewegungen veranschaulicht wird. Innerhalb der Komposition beider Bilder sind quergelagerte Gliederungsstrukturen zu erkennen, die mit dem im Schriftbild des Gedichts realisierten Vers »Eine Leerzeile quer« korrelieren. Möglicherweise war die Künstlerin im Zusammenhang mit einem Paul Celan-Kolloquium in Cerisy-la-Salle vom 18. bis 25. August 1984 erneut auf das Gedicht ›Sommerbericht‹ gestoßen. Es beschreibt Wieder-Begegnungen mit Wörtern, wie sie ebenfalls von Gisèle Celan-Lestranger erfahren wurden und auf die schließlich auch die Gedicht-Zitationen bei der Betitelung ihrer Werke zurückzuführen sind.

7.5. Relationen zu Celans Dichtung im Spätwerk

Sowohl in den Bildern Gisèle Celan-Lestranges als auch in den Gedichten Paul Celans sind kosmisch-elementare Motive wie Stein, Wasser und Wolken von zentraler Bedeutung. Diese Tatsache kann jedoch nicht nur im Zusammenhang mit der kontinuierlichen Auseinandersetzung der Künstlerin mit den Werken ihres Mannes gesehen werden. Eingedenk seiner Bedeutung als Kunstsymbol prägt zudem das Kristalline den künstlerischen Ausdruck beider in Form und Inhalt. Häufig geht in der Dichtung Celans wie auch in der Kunst seiner Frau das Oben und Unten, das Terrestrische und Zölestische eine Verbindung ein. Diese kann formal realisiert sein als Übertragung, Spiegelung oder Wiederholung. Bei Paul Celan wird das in Wortprägungen wie den »Himmelssteinen« (›In Prag‹) oder in den Versen »DIE HELLEN STEINE gehn durch die Luft« ersichtlich. Das Moment der Levitation tritt in seinem Werk wiederholt auf, und es ist auch in manchen Arbeiten seiner Ehefrau ersichtlich. Auf einigen Pastellen, etwa ›Assaut de l'oblique‹ 1-2 (1983), von Gisèle Celan-Lestranger sind wiederum Gebilde zu sehen, die zugleich als Wolken oder Steine angesehen werden kön-

P082

P083

P087- nen. Die Betitelung dreier Wolkenpanoramen als ›Terre de ciel‹ (1983/84) weist,
P089 eine Analogie bildend zwischen der statischen Erdoberfläche und der bewegten
Wolkenschicht, in eine ähnliche Richtung.

Das Motiv des Steins scheint dabei nicht nur in der Lyrik Celan, sondern auch in
einigen Bildern der Künstlerin mit einer Gedächtnisfunktion verknüpft zu sein;
dies trifft etwa auf die an vorzeitliche Kultstätten erinnernde Anordnung grauer
Steine in ›Mémoire horizontale‹ (1983) zu. Der in einer Federzeichnung von
P064 1976 und einer Graphik von 1977 mit den Titeln ›Terre ébranlée‹ gestalteten
Z046 Bildidee könnte eine ähnliche Vorstellung zugrunde liegen wie der animierten
G206 Seelenlandschaft, die in der ersten Strophe von ›Nächtlich geschürzt‹ (›ergraut
das Moos, erschüttert der Stein,«) entworfen wird. Das mineralische Gebilde
kann als Gestalt gewordene Erinnerung gedeutet werden, wie das Motiv auf der
Z048 Zeichnung ›Chemins de mémoire‹ (1976). Ein Bezug könnte ferner zum Anfang
des Gedichts ›À la pointe acérée‹ hergestellt werden (›Es liegen die Erze bloß,
die Kristalle, / die Drusen«); auch dort schwingt eine existenzielle Thematik mit:
›(Nach oben verworfen, zutage, / überquer, so liegen auch wir.)«

Mit diversen – dem Motiv des Wassers verbundenen – Implikationen gerinnen
die Küstenszenarien bei Paul Celan zur Dichtungsmetapher, wie am Beispiel
des Gedichts ›In Gestalt eines Ebers‹ ersichtlich (vgl. III 5.2). Das Meer liefert
wiederholt die Bildlichkeit, in der Aspekte von Sprachlichem und Wortkunst be-
schrieben werden: ›Silben- / mole, meer- / farben, weit / ins Unbefahrne hin-
aus.« (›Anabasis‹). Ähnliches findet auch statt in Passagen wie ›DAS GESCHRIE-
BENE höhlt sich, das / Gesprochene, meergrün, / brennt in den Buchten‹ oder
etwa ›In der Mundbucht die Stelle / fürs rudernde / Kaisergetschilp.« (›Sacklei-
nen-Gugel‹). Im Werk von Gisèle Celan-Lestrange weist die Musterhaftigkeit
und Häufigkeit von Küstenansichten in der zweiten Hälfte der siebziger Jahre,
Z054 darunter ›Au creux de l'aube‹ und ›Sous la froide clarté‹ von 1977, auf eine ver-
Z051 gleichbar zentrale und programmatische Bedeutung der Landschaft innerhalb
Z044 ihres Werks hin (vgl. V). Ausgehend von dem Phänomen der Spiegelung kann
Wasser – in den Bildern (›Eres‹ 1976) wie in den Gedichten (›schwimmende
Hölderlintürme«, ›Tübingen, Jänner‹) – zum Medium einer Reflexion von Wirk-
lichkeit werden, erscheint in der Funktion einer Schwelle zur Fiktion.

Das Motiv der Wolken durchzieht mit verschiedenen Bedeutungsnuancen das
lyrische Werk Celans, und es ist besonders präsent in den Arbeiten seiner Frau

aus den achtziger Jahren. Auf dem Pastell ›L'envol et la chute‹ (1984) werden durch die Wolkenkonstellationen und durch die dynamische Wirkung der Farbe Rot metaphorische Gehalte transportiert. Dies trifft auch auf einige Gedichte zu, wie ›In eins‹, wo Abadias als »weiß eine Wolke / menschlichen Adels« oder in ›Ungewaschen, unbemalt‹ die Wir-Gruppe als »Zerwölkte« charakterisiert wird. Insbesondere Federzeichnungen wie ›Les marges du ciel‹ 1-3 (1985), erinnern mitunter an das Bild der »droben mit- / ziehenden weißen // Meta- / stasen« (›Largo‹) und der Verse »der / erklommene Abend / steht voller Lungengeäst« (›Cello-Einsatz‹). Die Wolken auf den Zeichnungen Gisèle Celan-Lestranges können, wie in der Publikation ›La mémoire des mots‹ (1990) von Edmond Jabès ersichtlich, die Bedeutung einer Repräsentation der Toten annehmen, wie das hin und wieder auch in Paul Celans Werk beobachtet werden kann.⁴¹⁶

P092

Z094-

Z096

Eine Gemeinsamkeit zwischen dem Wortkünstler und der Bildkünstlerin besteht auch in der Annahme eines Aussagepotentials der Natur. So wird die Anordnung der stilisiert dargestellten Steine auf ›Chant de pierres en chemin‹ 1-4 (1990) von Gisèle Celan-Lestranger als sprachlich-musikalisch und damit traditionell sinnhaft gedeutet. Dies ähnelt in gewisser Weise dem Sprechen des Steins in Celans ›Gespräch im Gebirg‹ (1959) oder der Vorstellung einer in der Physiognomie der Landschaft verborgenen Offenbarung: »Es hat sich die Erde gefaltet hier oben, hat sich gefaltet einmal und zweimal und dreimal, und hat sich aufgetan in der Mitte, und in der Mitte steht ein Wasser, und das Wasser ist grün, und das Grüne ist weiß, und das Weiße kommt von noch weiter oben, kommt von den Gletschern, man könnte, aber man solls nicht, sagen, das ist die Sprache, die hier gilt.«⁴¹⁷ An die Szenerie, die der Dichter in seinem Prosatext entwirft, erinnert das Motiv der fünfteiligen Zeichnungen-Serie und der Radierung ›Eres‹ aus dem Jahr 1976. Die Arbeiten zeigen drei (Eis-)Berge, die sich in einer Wasserfläche spiegeln.

Z173-

Z176

Z044

G203

Als korrespondierend könnte weiterhin die Ästhetik der Spätwerke begriffen werden: Wirklichkeits-Reste, Zwischen-Räume, Weiß-Dominanz. Bei Paul Celan werden diese Merkmale, inhaltlich wie formal, beispielhaft am Titelgedicht der

⁴¹⁶ Michael Jakob hat Celan als einen »Dichter einer extremen Poetik der Wolke« bezeichnet: »Der Blick auf die Wolken entspricht bei Celan einem Leseakt, der im Himmel nach Spuren Ausschau hält, nach historischen Zeichen sucht. Die Wolken sind überall Erinnerung des ›Gewölks‹, als das die Toten die Luft durchziehen. Ihre ephemere Erscheinung am Himmel ist Ausdruck jenes einzigen Moments, in dem sie als Rest sichtbar sein konnten.« (2005, 72)

⁴¹⁷ GW III, 170f.

Sammlung ›Schneepart‹ (1970) deutlich: »SCHNEEPART, gebäumt, bis zuletzt, / im Aufwind, vor / den für immer entfensterten / Hütten: // Flachträume schirken / übers / geriffelte Eis; // die Wortschatten / heraushaun, sie klaftern / rings um den Krampen / im Kolk.« Die Bildlichkeit wird entwickelt aus Fragmenten einer reduzierten Realität, deren loser Zusammenhang eine Ausweitung im Semantischen hervorbringt; das Weiß tritt hier, wie in vielen Gedichten, in Gestalt einer Schneemotivik auf. Die Assoziationen an glaziale Landschaften wecken mitunter auch Zeichnungen Gisèle Celan-Lestranges von 1990/91, auf denen Wirklichkeit in rudimentärer, abstrahierter Weise dargestellt wird und die von ausgedehnten Leerflächen und vom blanken Weiß des Papiers geprägt sind. Die Symbolik des Weiß, verbürgt als Lieblingsfarbe des Dichters⁴¹⁸, ist ambivalent; sie verweist traditionell nicht nur auf Reinheit, Unschuld und Geläutertheit, sondern auch auf Trauer, Schmerz und Verlust. In diesem Sinn hat Celan das Weiß verwendet – das in seiner Poetologie eine bedeutsame Rolle spielt auch als »Farbe der Verzweiflung: das magische Weiß der Dichtung«⁴¹⁹ – in Gedichten aus ›Schneepart‹ (»SCHLUDERE, SCHMERZ / schlag ihr nicht ins Gesicht, / erpfusch dir / die Sandknubbe im / weißen Daneben.«) und aus ›Zeitgehöft‹ (»ich verliere dich an dich, das / ist mein Schneetrost [...] sags, als wäre ich dieses / dein Weiß, / als wärst du / meins«, ›Die Pole‹). Bei Gisèle Celan-Lestranger könnten – nach der Lektüre eines Aufsatzes über den Isenheimer Altar⁴²⁰ im Oktober/November 1991, in dem diese Farbsymbolik ausgebreitet wird – die letzten Arbeiten mit dieser Konnotation verbunden sein.

⁴¹⁸ Vgl. BW Celan/Lenz, 200.

⁴¹⁹ TCA/M, 119.

⁴²⁰ Valente (1991).

IV Neue Wege in den letzten beiden Schaffensjahrzehnten

Ihre Kunst wie auch ihre berufliche Tätigkeit am Institut d'Études Germaniques der Universität Paris-Sorbonne, wo sie seit Oktober 1968 als Sekretärin angestellt war, gaben Gisèle Celan-Lestrange Anfang der siebziger Jahre Rückhalt in einer schwierigen Lebensphase. In einem Brief an die österreichische Schriftstellerin Ingeborg Bachmann vom 2. Januar 1972 beschrieb sie ihre persönliche Situation: »Le travail m'est une aide, mais vous savez, avec l'âge et les générations qui se succèdent si rapidement, le fossé de solitude se creuse chaque jour plus, et vis-à-vis des cuivres, de mon effort vers la gravure, je suis parfois très découragée – Je continue d'essayer de me rester fidèle dans ce travail.« Nach dieser ungeschönt offenen und illusionslosen Selbstaussage sollten sich für Gisèle Celan-Lestrange jedoch in Hinblick auf ihre Arbeit schon bald neue Perspektiven eröffnen. Es folgten Schritte in Richtung einer grundlegenden künstlerischen Neuorientierung, die für die weitere Entwicklung ihres Werks entscheidend war. Zentral ist die deutliche Wirklichkeitsnähe, durch die sich die meisten ihrer Bilder ab Ende 1972 auszeichnen. Die gegenstandsnähere Gestaltungsweise scheint sich, wie anhand einiger Arbeiten aus diesem Jahr nachvollzogen werden kann, aus der geologischen Motivik heraus ergeben zu haben: von Gesteinsstrukturen zur Felsformation. Möglicherweise war auch von der Beschäftigung mit Gedichten Celans und darin enthaltenen Landschaftsbeschreibungen, auf die die Künstlerin in ihrem kleinen Graphikalbum ›Angerufen vom Meer‹ (1973) Bezug genommen hat, ein verstärkender Impuls ausgegangen. Zwar unternimmt sie – auf der Suche nach einem neuen künstlerischen Standpunkt – um das Jahr 1975 verschiedene Experimente, etwa auf dem Gebiet der geometrischen Abstraktion, oder verarbeitet Einflüsse aus zeitgenössischen Strömungen wie Pop-Art, Op-Art und Medienkunst. Doch ist es der Darstellungsmodus einer abstrahierten Wirklichkeitsnähe, den sie seit Beginn der siebziger Jahre kontinuierlich verfolgt und der sich im Werk der Künstlerin als Ausdrucksform durchsetzt. Seit 1973 entdeckte Gisèle Celan-Lestrange das Zeichnen für sich. Während sie in den fünfziger und sechziger Jahren lediglich Skizzen für ihre Radierungen angefertigt hat, waren 1971/72 eine Reihe von Bleistiftzeichnungen entstanden, die motivlich mit den zeitgleichen Gouachen korrespondieren. Nun wird die Federzeichnung zum Hauptarbeitsfeld.

Wiederholt hat Gisèle Celan-Lestrange in den siebziger und achtziger Jahren die künstlerische Technik gewechselt; die Erkundung unterschiedlicher Möglichkeiten, vor allem auch im Malerischen, waren ihr offenbar wichtig. Und so spielte der Umgang mit Farbe zunehmend eine Rolle in ihren Arbeiten: Zunächst treten in Radierungen vereinzelte Kolorierungen auf, die der Hervorhebung bestimmter Partien dienen. Dann aber kommt auch farbige Tinte, in der Regel kombiniert mit schwarzer Tusche, in den Federzeichnungen zum Einsatz, schließlich auch in größeren Bereichen. Ende der siebziger Jahre entstehen zunächst noch schwarz-weiße, dann jedoch auch eine Vielzahl von farbigen Pastellzeichnungen und Pastellen, wie Gisèle Celan-Lestrange in ihrem Verzeichnis ihrer Werke unterscheidet. Seit Beginn der achtziger Jahre versuchte die Künstlerin sporadisch, Motive in die Ölmalerei zu übersetzen; allerdings hat sie keine einzige der erhaltenen Leinwände signiert. Signiert hat sie dagegen fast alle ihrer Arbeiten in Temperatechnik, derer sie sich seit 1984 immer wieder bediente; diese Arbeiten sind in der Regel in einem begrenzten Farbspektrum gehalten. Schließlich fand die Farbe wiederum Verwendung in den klein- und großformatigen Zeichnungen der letzten Jahre: als flächige Hintergrundstönung oder als farbige Bildzeichenstruktur.

Gisèle Celan-Lestrange hat in den siebziger und achtziger Jahren die Landschaft zum hauptsächlichen Thema ihrer Arbeit gemacht (vgl. V). Doch geht es ihr in ihren Naturdarstellungen, die immer einen Abstrahierungsvorgang durchlaufen zu haben scheinen, ganz offensichtlich nicht um das bloße oder gar getreue Abbilden von Wirklichkeit. In ihren Landschaftsbildern thematisiert die Künstlerin verschiedene Vorstellungen und Inhalte, die auf existenzielle Gegebenheiten des Menschen oder universelle Gesetzmäßigkeiten der Natur verweisen. Ihre Kompositionen, die die Wahrnehmung des Betrachters häufig in besonderer Weise fordern, können ein Verständnis des (Über-)Wirklichen, einen Eindruck des Unermesslichen, eine Erkenntnis des Psychischen und eine Ahnung des Spirituellen vermitteln. Diese Komponenten, entwickelt in Auseinandersetzung mit der romantischen und später mit der asiatischen Kunst, machen das künstlerische Programm von Gisèle Celan-Lestrange aus. Sie kommen in den Bildern der letzten beiden Jahrzehnte jedoch in ganz unterschiedlicher Weise zum Ausdruck. Häufig spiegeln ihre Bilder eine poetische Auffassung von Natur und loten die transzendenten Dimensionen der Wirklichkeit aus.

1. Neuorientierung: Radierung, Zeichnung (1972-74)

Im Herbst und Winter 1971 hatte Gisèle Celan-Lestrange in ihren Radierungen und Zeichnungen bereits zu einer neuen graphischen Ausdrucksart gefunden (vgl. III 7): Die Darstellungen sind von nun an aus Schraffuren aufgebaut, über die Variation ihrer Dichte, Ausrichtung und Fügung wird eine Formbildung wie auch eine Flächendifferenzierung erreicht. Ab 1972 ist außerdem ein weitestgehender Verzicht auf Konturen in den Arbeiten der Künstlerin zu konstatieren. Fast zum selben Zeitpunkt zeichnet sich noch eine weitere, für die künstlerische Entwicklung Gisèle Celan-Lestranges sehr bedeutsame Stil-Veränderung ab: Eine Hinwendung zu einer sich der Wirklichkeit nähernden Darstellungsweise. Sie scheint, nachdem sie sich in den als Gesteinsstrukturen lesbaren Blättern der Folge ›Dans le temps divisé‹ vom Frühjahr 1972 bereits angebahnt hatte, gegen Ende des Jahres 1972 schließlich vollzogen zu sein. Der Technik der Radierung weiterhin treu, unternahm Gisèle Celan-Lestrange in den Jahren 1972 und 1973 einige Versuche im Bereich der Collage und mit Kolorierungen. Im narrativen Zusammenhang eines Zyklus entwickeln ihre Naturdarstellungen eine mythische Qualität, wie in den Editionen ›Angerufen vom Meer‹ (1973) und ›Journal. Les minuscules épisodes‹ (1974). In einigen Einzelblättern aus den Jahren 1973/74 werden Eis- und Geoformationen des Hochgebirges in Szene gesetzt. Das starke Interesse der Künstlerin für diese Thematik, das sicherlich aus häufigen Aufenthalten in den französischen und den Schweizer Alpen sowie in anderen (außer-)europäischen Gebirgen resultiert, wird nicht zuletzt durch zahlreiche Fotografien und Ansichtskarten aus ihrem Nachlass dokumentiert. Seit 1973 entdeckte Gisèle Celan-Lestrange die Zeichnung als neues Hauptarbeitsgebiet, die Radierung wurde von dieser zunehmend zurückgedrängt. Im Brief vom 14. Dezember 1974 an die befreundete deutsche Schriftstellerin und Übersetzerin Edith Aron berichtete die Künstlerin: »Je travaille beaucoup en ce moment: gravures, mais aussi dessins à l'encre de chine qui me confrontent avec de nouvelles possibilités graphiques et aussi leurs limits, mais cela me plaît –«. Es entstanden durch Hell-Dunkel-Kontraste dramatisierte Arbeiten, konstituiert aus kleinteiligen, gefügten und geschichteten Schraffurstrukturen, die von einer unwirklichen Stimmung beherrscht sind. Ob in expressiver oder semiabstrakter Manier ausgeführt, der Schwerpunkt der Federzeichnungen von 1973 liegt auf einer in der Tradition verwurzelten Existenzsymbolik.

1.1. Übergang zur Gegenständlichkeit in Graphiken

G179 Zwischen Abstraktion und Gegenständlichkeit sind die fünf kleinformatischen, annähernd quadratischen Radierungen des Zyklus ›Dans le temps divisé‹ aus der Zeit zwischen März und Mai 1972 mit ihren als Gesteinsbildungen interpretierbaren Darstellungen angesiedelt. Bei der Titelwendung handelt es sich eventuell um ein Zitat aus einem Gedicht des mit dem Ehepaar Celan bekannten französischen Schriftstellers René Char, mit dem Gisèle Celan-Lestrange bis 1977 in sporadischem brieflichen Kontakt stand. In René Chars Band ›Fureur et mystère‹ (Paris 1948)⁴²¹ findet sich das Gedicht ›Allégeance‹, aus dem die Künstlerin die Bezeichnung ihrer Radierfolge entlehnt haben könnte:

Dans les rues de la ville il y a mon amour. Peu importe où il va dans le temps divisé. Il n'est plus mon amour, chacun peut lui parler. Il ne se souvient plus; qui au juste l'aima?

Il cherche son pareil dans le voeu des regards. L'espace qu'il parcourt est ma fidélité. Il dessine l'espoir et léger l'éconduit. Il est prépondérant sans qu'il y prenne part.

Je vis au fond de lui comme une épave heureuse. A son insu, ma solitude est son trésor. Dans le grand méridien où s'inscrit son essor, ma liberté le creuse.

Dans les rues de la ville il y a mon amour. Peu importe où il va dans le temps divisé. Il n'est plus mon amour, chacun peut lui parler. Il ne se souvient plus; qui au juste l'aima et l'éclaire de loin pour qu'il ne tombe pas?

Das Gedicht thematisiert Erfahrungen von Liebe, Trennung und Einsamkeit sowie eines Verharrens zwischen Vergangenheit und Gegenwart, die, vor ihrem persönlichen Hintergrund, auch Gisèle Celan-Lestrange beschäftigten, sowie das Erleben der sich in Schichten gliedernden Zeit: »J'ai beaucoup de mal avec le temps: l'hier dont je continue à vivre, l'hier qui fait partie de mon présent. Ce que je suis aujourd'hui par cet hier devenant présent. Mais l'hier paralyse parfois l'aujourd'hui parce que s'imposant trop fort.«⁴²² So hatte die Künstlerin ihre Situation in einem Brief vom 2. Januar 1972 an Ingeborg Bachmann dargestellt. In ihrem Radierzyklus ›Dans le temps divisé‹ (1972) – das französische Wort »divisé« kann übersetzt werden mit »gegliedert, geteilt, eingeteilt, gespalten« – hat sich die Künstlerin mit der Strukturiertheit von Zeit auseinandergesetzt.

⁴²¹ Char (1948), 17f. In der deutschen Übersetzung von Johannes Hübner und Lothar Klünner wird die Wendung mit „in der klaffenden Zeit“ wiedergegeben (1991, 144/45).

⁴²² BW Bachmann/Celan, 205.

Die Arbeiten visualisieren Aspekte des Zeiterlebens anhand geologischer Phänomene: Metamorphose, Zerklüftung, Einlagerung, Kristallisation, Verwerfung. An Gesteinsstrukturen erinnernd, ist das kontrastreiche Blatt N° 1 aufgebaut aus Flächen unterschiedlicher Formung, Strukturiertheit und Tönung. Die Komposition lässt Zeit anschaulich werden als gegliedertes Konstrukt aus einzelnen disparaten Komponenten, die sich zusammenfügen, abgrenzen, durchdringen. Als solches erscheint sie auch in der Wahrnehmung eines Individuums, dessen Erfahrung von Zeit wiederum metamorph ist – ebenso wie Gesteine Umgestaltungsprozessen unterliegen können. Der Aspekt der Subjektivität ist durch das teilweise figürliche, jedoch kaum festlegbare Assoziationspotenzial berücksichtigt. Auf Blatt N° 2 ist die Detailansicht eines verwitterten, für Karstgebirge typischen Felsen zu erkennen, dessen Erscheinung sich in langfristigen Erosionsvorgängen herausgebildet hat: Vier längliche, erhabene Partien treten separat aus der dunklen Oberfläche des Gesteins hervor, ihre Helligkeit könnte auf einen flachen Lichteinfall oder eine spezifische Materialität zurückgeführt werden. Im Hinblick auf das Erleben von Zeit ist mitunter eine vergleichbare Zerklüftung festzustellen: In der Erinnerung können einzelne Perioden oder Momente dominieren, während die Zwischenphasen und Kontexte wie abgetragen erscheinen. Wie eine Gesteinseinlagerung wirkt das vogelähnliche Gebilde auf Blatt N° 3, durch die Fossilisation wurde seiner ephemeren Erscheinung Dauer verliehen. Der Vorgang der Versteinerung kann als Andeutung der Dimensionen von Zeit aufgefasst werden und verweist auf die Gedächtniskraft des Menschen, in der ebenfalls eine Konservierung stattfindet. Auch die drei hellen Stelenformen, zwischen denen das Petrefakt eine Über-Brückung herstellt, sind wohl als gespeicherte Zeitereignisse zu deuten, deren Isolation und Distanz durch die Verbindungen und Übergänge schaffende Erinnerung überwunden werden kann. Drei unterschiedlich geformte Kristallbildungen scheinen sich auf Blatt N° 4 aus den Schraffurstrukturen herauszulösen. Diese Kristallisationen können als Veranschaulichung verschiedener Sequenzen innerhalb des zeitlichen Kontinuums gedeutet werden, die sich durch eine besondere Bedeutungshaftigkeit auszeichnen. Als Entsprechungen der für Kristalle charakteristischen Dichte können eine besondere Intensität des Erlebens, eine starke Bündelung der Ereignisse oder eine kurze Erstarrung innerhalb des Zeitflusses gelten. Die regelmäßige Baustruktur kristalliner Festkörper korrespondiert mit der Gesetzmäßigkeit

und Gliederung der Zeit. Die Darstellung auf Blatt N° 5 erinnert an einen Gesteinsschnitt oder an eine Felswand; die Schraffuren und ihre Fügung zeigen Strukturen, Segmente, Schichten und Lagen an. Diese Organisationsformen sowie ihr Ineinander, Nebeneinander und Gegeneinander sind auf die Zeit in ihrer Gestaltung und Wahrnehmung durch den Menschen übertragbar. In ihrem Gefüge sind nicht selten Brüche, Sprünge oder Verschiebungen festzustellen, die Verwerfungen innerhalb der Erdkruste ähnlich sind. Während letztere auf geophysikalische Kräfte zurückgehen, werden die Erschütterungen der vom Menschen erlebten Zeit durch verändernde, gravierende Ereignisse ausgelöst. Die metaphorische Bedeutung des Gesteins im Hinblick auf die Zeit liegt zudem in einer Zeugenfunktion, die es aufgrund seiner Materialität, Bildung und Beständigkeit besitzt. Konkret erinnern die Darstellungen an Schiefergestein: Dieses weist eine parallele Flächenstruktur auf, enthält häufig Kristalle und Einlagerungen und kann sowohl sedimentär wie auch metamorph gebildet werden. Bei einem Exemplar der Folge ›Dans le temps divisé‹ wurden die Blätter partiell mit einer blaugrauen Tönung, die auch für manche Schieferarten typisch ist, bearbeitet. Im Anschluss an den Zyklus fand die geologisch-kristalline Motivik im Sommer 1972 eine Fortsetzung in einigen unbetitelten Radierungen, die durch kräftige Schraffur-Strukturen und dramatische Hell-Dunkel-Effekte geprägt sind. In einem Bedeutungszusammenhang mit Zeit erscheint das Motiv des Gesteins erneut auf der kleinen Graphik, die als Gruß zum Jahresende 1972 konzipiert wurde: Sie zeigt einen insgesamt kantigen, facettierten und aus vielgestaltigen Schichtungen gewachsenen Kristall-Berg inmitten eines dezent angedeuteten geologischen Kontextes. Dieser scheint, wie die ihn umgebenden Kreis- und Wellenstrukturen vermuten lassen, von einer Bewegung erfasst, die in die Umgebung ausgreift. Die Darstellung ist von einem Vibrieren durchdrungen, was suggeriert wird durch die Punkt-Strukturen, die hier erstmals in einer Radierung angewendet werden. Sie sind in Ansätzen bereits früher, etwa auf den Vorzeichnungen für die ›Suite 5‹ (1970), zu finden und werden später zu einem wichtigen Ausdrucksmittel im graphischen Werk Gisèle Celan-Lestranges. Das ›Fin d'année 1972‹ kann in seiner gegenständlichen Figuration als Metapher für ein von Verunsicherungen oder Beeinträchtigungen geprägtes Jahr – oder auch für das menschliche Dasein in seiner Erschütterbarkeit – aufgefasst werden. Es stellt einen weiteren Schritt in Richtung einer wirklichkeitsnahen Gestaltung dar.

G188

1.2. Collageprinzip und Kolorierung in Radierungen

Zu Beginn der siebziger Jahre unternahm Gisèle Celan-Lestrange im Bereich der Druckgraphik Versuche, die in ihrem Werk jedoch einmalig geblieben sind: So gestaltete sie eine Collage aus zwei Abzügen einer Radierung, deren Titel ›Désassemblé – juxtaposé‹ (1972) als Beschreibung ihres Entstehungsprozesses zu lesen ist. Ferner integrierte sie Schrift und Ziffern in die Darstellung der Graphik ›Israël‹ (1973). Drei Epreuves d'artistes dieser Arbeit wurden mit symbolisch aufzufassenden Kolorierungen ausgestaltet. Im Vorjahr hatte sie bereits in einem Satz schwarz gedruckter Abzüge des Radierzyklus ›Dans le temps divisé‹ (1972) blaugraue Farbe eingesetzt; hierdurch sollte möglicherweise die gegenständliche Assoziation an Schiefergestein (vgl. IV 1.1) verstärkt werden. Die Collage ›Désassemblé – juxtaposé‹ hat Gisèle Celan-Lestrange im Oktober 1972 entworfen: Fünf Radier-Segmente werden zu einer querformatigen Komposition auf weißem Karton gefügt. Das Werk ist in keinem der Verzeichnisse der Künstlerin, die die Katalogisierung ihrer Werke in dieser Zeit generell vernachlässigt zu haben scheint, aufgeführt. Im Nachlass sind zwei Exemplare der Arbeit erhalten; ihr Titel ist belegt durch eine Beschriftung auf einem der beiden Blätter, das stärker vergilbt ist. Auf diesem reicht das Motiv bis zum oberen Bildrand sowie an die seitlichen Bildränder, unten bleibt ein schmaler weißer Rand für die mit Bleistift vorgenommenen Bezeichnungen: Handschriftlich wurde in der Mitte unterhalb der Darstellung der Titel notiert, links unten findet sich die Datierung »juillet-octobre 1972« und rechts unten wurde die Signatur gesetzt. Ringsum von einem weißen Rand umgeben ist das Motiv auf dem zweiten Exemplar, dieses ist links unten mit »I/I« bezeichnet und rechts unten signiert. Die Collage wurde aus zwei Drucken einer unbetitelten, hochformatigen Radierung vom Sommer 1972 angefertigt, von der weitere signierte und datierte Abzüge erhalten sind: Ein vollständiger Abzug in der Mitte wird flankiert von jeweils zwei übereinander angebrachten Teilen eines weiteren, geviertelten Abzugs. Die Grenzen sind klar erkennbar, dennoch ergeben sich neue Formengefüge und Flächenstrukturen ausbildende Übergänge. Die Teilstücke sind auf den beiden Exemplaren nicht identisch, die Kompositionen variieren in der Breite um einige Zentimeter. Jedoch ist die Grundstruktur gleich: Die beiden Ausschnitte auf der rechten Seite entsprechen der linken Hälfte der Radierung, jene auf der linken Seite stimmen mit der rechten Hälfte der Radierung überein; beiderseits wurden

G182

G181

zudem Oben und Unten vertauscht. Durch diese Anordnung entsteht auf der Collage ›Désassemblé – juxtaposé‹ gewissermaßen ein doppelter Chiasmus, den der Betrachter, durch die strukturellen Wiederholungen anfänglich irritiert, wie in einem Suchbild als Ordnungsprinzip erkennen muss. Die Arbeit Gisèle Celan-Lestranges, in der die Wahrnehmung in besonderer Weise gefordert und thematisiert wird, könnte als eine Hommage an den niederländischen Graphiker Maurits Cornelis Escher gedacht gewesen sein, der am 27. März 1972, also im Entstehungsjahr der Radier-Collage, verstorben war. In der Bibliothek der Künstlerin befinden sich zwei Publikationen zu seinem Werk, eine ist der von Johannes Lodewijk Locher herausgegebene Band ›Le monde de M.C. Escher. L'œuvre de M.C. Escher‹ (Paris 1972). Im Übrigen kann die in den beiden Exemplaren der Radier-Collage von Gisèle Celan-Lestranger angewandte Arbeitsweise auch hinsichtlich einer größeren Anzahl von Werken Paul Klees festgestellt werden. Der von Gisèle Celan-Lestranger bewunderte Künstler hatte wiederholt eigene Arbeiten zerschnitten und die Einzelteile zu selbständigen Werken erklärt oder sie zu einem neuen Ganzen komponiert.

In ihrem Ansatz könnte die zwischen Destruktion und Konstruktion angesiedelte Radier-Collage vielleicht sogar als dekonstruktivistisch bezeichnet werden, da sie in der Konfrontation des Ganzen mit den verschobenen Teilen und in der Neuorganisation die ursprüngliche Komposition in ihren Strukturen hinterfragt. Wie das Konvolut von Graphiken, die im Sommer 1972 entstanden sind, ist wohl auch ›Desassemblé – juxtaposé‹ dem Umfeld der Folge ›Dans le temps divisé‹ (Frühjahr 1972) zuzurechnen. Ihre Komposition ist ebenfalls aufgebaut aus Flächenschraffuren, die mit bizarren und kristallinen Gesteinsstrukturen assoziiert werden können. Es scheint deshalb naheliegend, die im Radierzyklus entwickelte Metaphorik, die die Strukturiertheit von Zeit und die Aspekte ihres Erlebens durch geologische Phänomene veranschaulicht, auch auf die Collage zu übertragen. Das Verfahren, das hier zur Anwendung kommt, ähnelt der Erinnerung: Hier kann eine Zeitphase in einzelne Episoden zerlegt und in modifizierten Verbindungen rekapituliert werden. Beide Dimensionen, die wirkliche und die erinnerte Zeit, organisieren einen neuen Zusammenhang, der unvermutet Einsicht in bestimmte Bezüge erlaubt. Über den Zyklus ›Dans le temps divisé‹ hinausgehend sind in der Radier-Collage die Momente der Zergliederung der Zeit und ihrer Gefügtheit technisch und materiell realisiert.

Die Radierung ›Israël‹ (1973) nimmt in mehrfacher Hinsicht eine Ausnahme-
stellung im Werk von Gisèle Celan-Lestrange ein. Hier werden die in unter-
schiedlichen Grautönen abgestuften Schraffur-Strukturen als eine kartographi-
sche Darstellung des erweiterten Mittelmeerraums lesbar. Unten im Bild steht in
Großbuchstaben »Israël, 27 novembre 1973, Israël !« – es ist das zweite und
letzte Mal, dass die Künstlerin Schrift in eine ihrer Radierungen integriert hat.
Als Anregung hatte eine politische Karte gedient, die am genannten Datum in
der Pariser Tageszeitung ›Le Monde‹ erschienen war. Die Künstlerin hat sie auf
ein Papier aufgeklebt, darunter rechts die Quelle vermerkt (»›Le monde‹, 27
novembre 1973«) und in einer Mappe mit einigen Abzügen der Radierung auf-
bewahrt. Ihre Veröffentlichung stand im Zusammenhang mit Berichten von der
6. Konferenz der Arabischen Liga. Einer der dort getroffenen Beschlüsse war,
dass der Kampf gegen Israel fortgesetzt werden und erst durch einen Rückzug
der Israelis aus den im Sechs-Tage-Krieg 1967 besetzten Gebieten und nach
Anerkennung eines unabhängigen Palästinenser-Staates sein Ende finden sol-
le. Unmittelbar vorausgegangen war diesem Gipfeltreffen der sogenannte Jom-
Kippur-Krieg im Oktober 1973. Unterhalb der Karte von Südeuropa, Nordafrika
und dem Nahen Osten findet sich auf dem Zeitungsausschnitt folgender Kom-
mentar: »Sur cette carte figurent en grise clair les seize pays membres de la
Ligue arabe qui participent à la conférence d'Alger, et en grise foncé les deux
pays – la Libye et l'Irak – qui n'y sont pas représentés.« Auf der Radierung ver-
schwimmt Europa zu einer grauen Fläche ohne Berücksichtigung der Länder-
grenzen; die Krisenregion dagegen ist durch eine der Karte in ›Le Monde‹ ent-
sprechende Differenzierung spezifiziert. Diese Abstufung wurde, wie auf der Fol-
ge der Epreuves d'artistes der Graphik ›Israël‹ zu erkennen ist, während des
Arbeitsprozesses immer deutlicher herausgearbeitet. Die einzelnen Blätter tra-
gen die Bezeichnungen »29 novembre 1973, Paris«, »2 Décembre 1973, Paris«
und »3 Décembre 1973«. Die Künstlerin hat die Arbeit an der Radierung offen-
sichtlich kurz nach dem Erscheinen des Beitrags in ›Le Monde‹ aufgenommen.
Gisèle Celan-Lestranges Radierung mit der Aufrufung Israels – eine politische
Implikatur von dieser Deutlichkeit ist einmalig in ihrem Werk – kann wohl ver-
standen werden als eine pathetische Parteinahme, als Friedenswunsch der
Künstlerin für das Land, klein und weiß inmitten eines dunkel gefärbten feind-
lichen Blocks dargestellt. In drei Epreuve d'artistes ist Israel rot koloriert, was

G190

WK47

WK46

auf den Kontext von Gewalt und Bedrohung verweisen könnte. Auf einem un-signierten und unbezeichneten Abzug wird das im Titel genannte Land rosa-farben hervorgehoben. Bei der Gestaltung der Radierung hat sicherlich auch eine persönliche Verbundenheit mit Israel, die auf ein Sympathisieren mit ihrem verstorbenen jüdischen Ehemann oder mit israelischen Freunden zurückzuführen ist, eine Rolle gespielt. Auch Reisen nach Israel, beispielsweise im Frühjahr 1971, lassen auf eine Affinität für das Land schließen. Die Radierung ›Israël‹ wurde in einer Auflage von 50 Exemplaren hergestellt, es ist anzunehmen, dass sie als Gabe zum Jahresende 1973 konzipiert worden war.

1.3. Natur und Narration. Mythische Radierzyklen

G189 Im Jahr 1973 konzipierte Gisèle Celan-Lestrange zwei Radierzyklen: Das Miniatur-Portfolio ›Angerufen vom Meer‹ wurde von ihr in einer Auflage von sieben Exemplaren mit gefalteten Umschlägen aus verschiedenfarbigem Papier selbst verlegt; die Herstellung datiert, wie die Fertigstellung der Platten, vom Februar 1973. Über einen längeren Zeitraum erstreckte sich die Arbeit an den Radierungen für ›Journal: les minuscules épisodes‹; das Graphikalbum aus hellgrauem Leinen erschien im April 1974, hergestellt in einer Auflage von 50 Exemplaren. G195 Beide Zyklen sind der Natur gewidmet, wobei jeweils ein anderer elementarer Bereich, das Gewässer in ›Angerufen vom Meer‹ und das Gebirge in ›Journal: les minuscules épisodes‹, im Zentrum steht. Selbst in diesen kleinformatischen und ausschnitthaften Landschaftsansichten vermitteln sich dem Betrachter die Ursprünglichkeit und die Urgewalt der Natur. Die Graphikalben entwickeln eine mythische Qualität – ausgehend von ihrer geologischen (implizit kosmogenen) Thematik, innerhalb ihrer Organisation als Zyklus sowie über die in ihrer Struktur angelegte Narrativität. Letztere stellt im Werk Gisèle Celan-Lestranges eine absolute Ausnahmerscheinung dar. Der Eindruck eines Erzählzusammenhangs wird in den Radierfolgen hervorgerufen durch die Reihung der Einzelbilder im Sinne eines gelenkten Verlaufs mit einem Ausgangspunkt und einem Endpunkt wie auch durch den Einbezug von unterschiedlichen Textbestandteilen (Motto und Titel), die die Suggestion eines Geschehens im weiteren Sinn unterstützen. Die Anzahl der Blätter in den beiden Radierzyklen kennzeichnet diese, wie für Mythen charakteristisch, als ein geschlossenes System: Sowohl die Zwölf wie auch die Sieben verweisen in ihrer Symbolik auf Totalität und Kosmogenität.

Ihre eigentümliche Inszenierung und ihr herber Charakter verleihen den Naturdarstellungen eine Enthobenheit, eine Rätselhaftigkeit und Unergründlichkeit. Entsprechend der Intention einer Selbst- und Weltdeutung durch den Menschen im Mythos, scheinen die Ansichten, einzeln und kollektiv, als Visualisierungen von Grunderlebnissen, Unbewusstem, Geistigem aufgefasst werden zu können. Der kleinen Edition ›Angerufen vom Meer‹ (1973), deren Titel dem Gedicht ›Stilleben‹ von Celan entlehnt wurde, ist ein Zitat aus dessen Gedicht ›In Gestalt eines Ebers‹ vorangestellt: »...wo das Meer / seiner Feste finsterstes gibt / auf den Klippen:«. Durch den Doppelpunkt wird eine inhaltliche Beziehung hergestellt zu den sieben Miniaturradierungen, deren Darstellungen somit den genannten Ort, das beschriebene Geschehen zu zeigen scheinen. Ihre Zahl evokiert nicht nur eine komossymbolische Dimension, sondern ruft außerdem den Topos der Sieben Weltmeere auf. Auf die Fernansicht einer Küstenlandschaft in Blatt N° 1 folgen – in einem mit dem Titel korrelierenden Zoomvorgang – die sechs Nahansichten der Blätter N° 2-7, in denen der Mythos Meer, zentral auch in den beiden Texten Celans, beschworen wird (vgl. III 7.2). Die Chronologie der Perspektiven auf die Küstenlandschaft findet in Blatt N° 7, wo der Animiertheit des Meeres und seiner abgründigen »Feier« als dionysischer Tanz der Felsen Ausdruck verliehen wird, einen Abschluss und Höhepunkt zugleich. Der Radierzyklus ›Journal: les minuscules épisodes‹ (1974) zeigt Motive einer Wanderung durch eine Gebirgsregion oder entlang einer Steilküste. Landschaftliche und atmosphärische Eindrücke (»minuscules épisodes«) werden in der Art eines Bilder-Tagebuchs (»Journal«) festgehalten. Innerhalb der Sukzession der zwölf betitelten Radierungen findet eine gerichtete Bewegung vom Aufbruch (N° 1: ›départ‹) bis zur Ankunft (N° 12: ›ici‹) statt, in der zugleich eine zyklische Verknüpfung von Anfang und Ende enthalten ist. Die Entwicklung der in scharfen, gratigen Schraffuren gestalteten und teilweise mit dramatischen Hell-Dunkel-Effekten arbeitenden Radierfolge vollzieht sich möglicherweise nach dem Ablauf eines Tages. Hierauf lässt auch der Titel des vorletzten Blattes N° 11, ›de nuit‹, schließen, dem das Blatt N° 12 mit seinem vollkommen dunklen Hintergrund folgt. Einen taghellen Himmel könnte man hingegen auf Blatt N° 3 vermuten; der Zeitpunkt der fortgeschrittenen Abenddämmerung wird offenbar durch den grauen Himmel auf Blatt N° 10 angezeigt. Zuweilen jedoch sind die Ausschnitte so gewählt, dass, wie dies auf die Blätter N° 1-2 und 4-8 zutrifft und im

Titel von Blatt N° 6 ›sans ciel‹ sogar explizit ausgesprochen wird, der Himmel als Indikator der Tageszeit ausgespart bleibt oder der Hintergrund, wie der tief-schwarze in Blatt N° 9, auch als verschattete Fläche gedeutet werden kann. Die Auflage des Zyklus auf einem Einzelblatt, auf dem das Ensemble der kleinformigen Radierungen als Block aus drei Spalten zu je vier Bildern zu sehen ist, lässt die Binnengliederung des Zyklus deutlich werden. Es sind vier horizontale Dreiergruppen zu erkennen, die wohl in Leserichtung wahrgenommen werden sollen. So kommen in den Blättern N° 1-3 Felswände aus variiertes Perspektive und Distanz ins Bild: In ›départ‹ ist eine Steilwand frontal und aus einiger Entfernung zu sehen, ›silence‹ zeigt die Detailansicht eines Abhanges mit Geröllhalde oder Hangrutsch und in ›au plus près‹ ist eine Steilwand aus einer Untersicht dargestellt. Auf den Blättern N° 4-6 sind Nahansichten verschiedener geologischer Phänomene zu erkennen, eine Felsspalte in ›repli‹, eine Steinhalde mit Schichtungen in ›horizons‹ sowie ein Steinfeld in ›sans ciel‹. Die Darstellungen der Blätter N° 7-9 scheinen Allusionen auf vorgeschichtliche Kulturen zu enthalten: So erinnert die Darstellung auf ›craie et silex‹ – der Titel entspricht ferner dem häufig gemeinsamen Vorkommen der beiden Gesteinsarten in der Natur, etwa Feuersteinknollen in Kreidefelsen – an altsteinzeitliche Werkzeuge der Geröllgeräteindustrie. An einen Menhir oder eine prähistorische Kultstätte lassen die schmalen, aufragenden Gesteinsformen in ›l'aujourd'hui‹ und ›les champs aux idols‹ denken. Einige Situationen beim Gang durch die Natur, die auch mit Schwierigkeiten, Irritationen und Risiken verbunden sein können, werden in den Blättern N° 10-12 in Szene gesetzt: Die Wahl des Weges steht in ›les trois chemins‹ im Vordergrund, die Beschwerne der Wanderung und die Bedrohlichkeit der Felsen bei Dunkelheit wird in ›de nuit‹ angedeutet und in ›ici‹ kommt beim Stillstand der Bewegung an einem Abgrund eine potenzielle Gefährdung zum Ausdruck.

Die symbolische, wohl auf den Jahreslauf anspielende Zwölfzahl der Graphiken von ›Journal: les minuscules épisodes‹ findet eine Entsprechung im Format der 12 x 12 cm großen Blätter. Im Nachlass ist, verwahrt in einer Mappe, ein Konvolut von achtzehn Vorzeichnungen zu der Radierfolge erhalten. In den mit Graphitstift auf Transparentpapier ausgeführten und auf einen Viertelbogen Zeichenpapier aufgeklebten Skizzen, ebenfalls 12 x 12 cm, werden vereinfacht und abstrakt die Grundstrukturen projektierte Kompositionen entworfen, die

Zeichnungen wirken kristallin, teilweise geometrisierend. Nicht alle der Radierungen des Zyklus' sind in dem Konvolut mit einer Skizze vertreten; die realisierten Darstellungen sind im Verhältnis zu den Vorzeichnungen seitenverkehrt. Für die Interpretation des Graphikzyklus' und seiner Einzelblätter sind die knappen poetischen Titel, obwohl sie größtmögliche Offenheit belassen, sinnstiftend. (Allerdings wurde beim Druck der Radierfolge als Ensemble auf einem Einzelblatt – die Kleinstauflage besteht aus fünf römisch nummerierten Exemplaren – vermutlich aus praktischen Gründen auf die Bezeichnungen verzichtet.) Einige weisen den Darstellungen eine metaphorische Qualität zu. So könnten die in der Art eines Tagebuchs festgehaltenen Stationen einer Wanderung durch eine Felsregion als Eindrücke, Elemente oder Erfahrungen einer Lebensreise aufgefasst werden, als Bilder für menschliche Urerlebnisse. Der aufrecht stehende, im Vordergrund platzierte, konisch geformte Fels wird so zum Symbol für das ›aujourd'hui‹, er veranschaulicht die Präsenz der Gegenwart. Unter Rückgriff auf die magische Symbolik der Dreizahl wird die Wegkreuzung auf ›trois chemins‹ zum Bild für das Vorhandensein und die Wahlmöglichkeit verschiedener Formen der Lebensgestaltung, die sich wiederum als entscheidend für die Entwicklung der Biographie und des persönlichen Schicksals erweisen können. Die Bildlichkeit der drei Wege ist auf den Gebieten der Religion, Philosophie und Ethik wiederholt anzutreffen.⁴²³

1.4. Szenische Natur in Eis- und Geoformationen

Die geologische Motivik hat in einigen Radierungen Gisèle Celan-Lestranges von 1974 eine Fortsetzung gefunden, die betreffenden Blätter tragen die Titel: ›Colline double‹, ›Au delà de la façade‹, ›Naissance du glace‹ und ›Le long d'une silence‹.⁴²⁴ Es lassen sich eine zunehmende Differenziertheit und weiter entwickelte Varietäten der Schraffuren feststellen, mithilfe derer die Formationen aus Eis und Stein gestaltet werden. Die Linien- und Punktstrukturen, die die Künstlerin einsetzt, erscheinen für die Thematik besonders angemessen, zumal

⁴²³ So kam der chinesische Philosoph Konfuzius zu der Erkenntnis, der Mensch habe »dreierlei Wege klug zu handeln«; der Anthroposoph Rudolf Steiner beschreibt in zwei Vorträgen (Stockholm, 16./17. April 1912) ›Die drei Wege der Seele zu Christus‹. Darüber hinaus wäre auch ein Bezug zu dem »Dreiweg« aus Celans Gedicht ›Aschenglorie‹ denkbar.

⁴²⁴ Schwierig ist die Datierung der beiden erstgenannten Arbeiten, deren Platten von der Künstlerin mit »1973« bezeichnet wurden. Da einige Abzüge (E.A.) von ihr jedoch mit »1974« bezeichnet worden sind, soll der Zeitpunkt der Fertigstellung für dieses Jahr angenommen werden.

in der Geologie üblicherweise Parallellineaturen und ähnliche Musterungen der Darstellung von Boden- und Gesteinsformen dienen. Die häufig kristalline Organisation der Flächen, die den graphischen Gestaltungsstil von Gisèle Celan-Lestrange seit Anfang der siebziger Jahre mit Abwandlungen fortdauernd und auch in anderen thematischen Kontexten kennzeichnet, scheint jener Eis- und Gesteinsmotivik entwachsen sein. In den vier Radierungen besteht die Darstellungsintention nicht in einer realistisch-dokumentarischen Nachbildung der Oberflächen- und Raumstrukturen in der Natur, sondern intendiert eine künstlerische Inszenierung geologischer Phänomene und markanter Landschaftsformen.

G192 Eine Erhebung mit zwei ähnlichen, sich in der Höhe leicht unterscheidenden Felshöckern wird auf dem Blatt ›Colline double‹ (1974) gezeigt. In der Landschaftsanthropologie werden derartige Erscheinungen im Hinblick auf die weibliche Anatomie ausgedeutet und im Kontext mit Schöpfungsmythen interpretiert. Ein solches Ensemble ist, wenngleich großräumiger, auch auf einer im Nachlass der Künstlerin befindlichen Ansichtskarte des Baou de la Gaude und Baou de St. Jeannet bei Nizza, Département Alpes-Maritimes, zu sehen. Auf der Radierung von Gisèle Celan-Lestrange wird eine kuriose Gesteinsbildung spannungsvoll ins Bild gesetzt, aus leichter Untersicht und vom linken Bildrand ein wenig angeschnitten. Die kräftigen, kontrastreichen und unruhigen Strukturen des Zwillingshügels bilden einen Gegensatz aus zu dem gleichmäßig hellgrau getönten Hintergrund. Vielgestaltig sind die Winkel, Grate und Flächen der Felsformation, ihre Frakturen, Säulenreihungen und Abtreppungen erinnern an Basaltgestein. In seiner Dominanz, Plastizität und Durchformung demonstriert das Felsensemble die Originalität und Imposanz der Natur.

A133
G191 Die Ansicht einer alpinen Landschaft auf der Radierung ›Au delà de la façade‹ (1974) weist eine bühnenartige Gliederung auf. Hierbei ist nicht eindeutig, ob die präpositionale Bestimmung sich auf den Raum diesseits oder jenseits des Betrachterstandpunktes bezieht. Im Vordergrund ist eine vom unteren Bildrand angeschnittene Gruppe aus gedrungenen kubischen Felsblöcken platziert, die von einem Schneefeld umgeben zu sein scheint: Eine weiße, sparsam strukturierte Fläche reicht beidseits bis zum unteren Bildrand und wird im Mittelgrund diagonal nach oben begrenzt. Die Solitärstellung verleiht der Felsgruppe einen kulissenhaften Charakter. Von einem leicht erhöhten Blickpunkt aus, eröffnet sich zum Hintergrund eine weite Perspektive auf ein zerklüftetes Gesteinsge-

füge oder auf eine felsige Hügellandschaft. Aus Schraffurstrukturen aufgebaut, reicht die in Schichten und Kompartimente zergliederte, zunehmend abgeschattete Bildfläche bis zum oberen Bildrand, der Himmel bleibt somit ausgespart.

Die Ursprungsregion eines Hochgebirgsgletschers ist auf der Radierung ›Naissance du glace‹ (1974) dargestellt. Im ›Taschenbuch der Geologie‹ von Brockhaus (Leipzig 1955), das in der Bibliothek der Celans vorhanden war, wird der im Titel der Graphik angesprochene Prozess der Entstehung eines Gletschers detailliert beschrieben und durch eine Schwarz-Weiß-Fotografie der »Gletscherzunge des Mittelbergferners im Ötztal« (Tafel 13) illustriert.⁴²⁵ Ein »Nährgebiet alpiner Gletscher«, bestehend aus »einzelne[n] von Felsgraten begrenzte[n] Firmulden«⁴²⁶, ist auf der Radierung von Gisèle Celan-Lestrange zu sehen: Zwischen den Felsen im Mittel- und Hintergrund haben sich deutlich zwei runde Einbuchtungen ausgebildet, in denen sich der Schnee gesammelt hat und zu Eis wurde. Die Bezeichnung dieses Vorgangs als »Geburt des Eises« erweist sich in Hinblick auf das Herausfließen des Gletschers aus den Firmulden als zutreffend: Durch die entsprechende Ausrichtung der lockeren Schraffuren aus durchbrochenen Linien wird innerhalb der Gletscherfelder ein Abfallen des Bodenniveaus und zugleich eine nach vorne gerichtete Bewegung suggeriert.

Der Gletscher-Thematik ist auch die Radierung ›Le long d'un silence‹ (1974) zuzuordnen, die einer zweiten Plattendatierung zufolge im Januar 1975 nochmals überarbeitet worden ist. Das hochformatige Blatt zeigt vertikal gestaffelte und bogenförmig geschichtete Strukturen, die durch eine unterschiedliche Tönung sowie durch weiß ausgesparte Trennlinien gestaltet sind. Man könnte die Darstellung als einen von einem Gletscher geformten, ausgehöhlten Bergabhang deuten oder als streifenförmige Ablagerung des vom Gletscher mittransportierten Gesteinsschutts: »Man bezeichnet allen vom Gletscher bewegten und abgelagerten Gesteinsschutt mit einem aus den Walliser Alpen stammenden Ausdruck als Moräne und das von den Rändern des Gletschers stammen-

⁴²⁵ Brockhaus – Taschenbuch der Geologie (1955), 126: »Oberhalb der Schneegrenze [...] häuft sich der Schnee an und verwandelt sich allmählich in Firneis, indem der Schnee an der Oberfläche etwas schmilzt, das Schmelzwasser einsickert und wieder zu Eiskörnern erstarrt. Aus dem Firneis entsteht durch Druck und durch das Wiedergefrieren von Schmelzwasser kompaktes Gletschereis. Der ständig wechselnde Vorgang von Tauen und Gefrieren, die Regelation, ist wohl auch die Ursache, daß sich das Gletschereis langsam vorwärts bewegt und vor allem auf geneigter Unterlage ins Gleiten gerät. Es entstehen Eisströme, die Gletscher, die sich aus ihrem Nährgebiet, dem Firnfeld oder der Firmulde, langsam hangabwärts bis unterhalb der Schneegrenze in das Zehrgebiet bewegen, wo sie als Gletscherzunge enden.«

⁴²⁶ Brockhaus Taschenbuch der Geologie (1955), 128.

de, sich streifenförmig anordnende Material als Rand- oder Seitenmoräne.«⁴²⁷ Somit hätte Gisèle Celan-Lestrange hier einen sich nach oben zurückziehenden Gletscher gestaltet, von dem am oberen Blattrand nur noch der vordere Teil der Zunge sichtbar zu werden scheint und an dessen Schmelzkanten sich Auswaschungen und davor Schichtablagerungen gebildet haben. Eventuell beruht die Darstellung auch auf bestimmten Erscheinungen, die bei Gletscherzungen zu beobachten sind, etwa eine durch die Ausformung der jeweiligen Umgebung des fließenden Eises verursachte Spaltbildung, die Entstehung von Ogiven durch jahreszeitliche Veränderung der Fließgeschwindigkeit des Gletschers oder eine Gletschereis-Kaskade jenseits eines Steilabhangs. Der Titel kann auf all diese Vorgänge, die sich lautlos und innerhalb eines ausgedehnten Zeitraums ereignen, bezogen werden. Der Betrachter wird so zum Spurenleser eines mächtigen Naturereignisses. In der Benennung des Blattes greift die Künstlerin auf den französischen Teil eines Titels zurück, den Celan im Jahr 1967 für eine ihrer Radierungen gefunden hatte. Dem Kontext dieser vier Arbeiten ist auch die bereits 1974 konzipierte Graphik für die Edition ›Bei Wein und Verlorenheit‹ (1975) zuzuordnen. Dies lässt vermuten, dass die Darstellungen nicht allein durch das geologische Interesse Gisèle Celan-Lestranges – in ihrer Postkartensammlung finden sich etwa Ansichten des Aletsch-Gletschers und des Rhône-Gletschers – und ihre Affinität zu alpinen Regionen motiviert ist. Es könnte durchaus ein Zusammenhang zur Poetik Paul Celans und ihrer an den Motiven Eis und Gestein orientierten Bildlichkeit bestehen.

G200

A151

1.5. Expressive Existenzsymbolik in Zeichnungen

Im Jahr 1973 hatte sich das künstlerische Interesse Gisèle Celan-Lestranges von der Radierung zur Zeichnung zu verlagern begonnen. In expressiven, gegenstandsnahen oder (teils geometrisierend) semiabstrakten Arbeiten entwickelte sie an der traditionellen Ikonographie orientierte symbolische Gestaltungsformen für grundlegende existenzielle Situationen und Erfahrungen des Menschen. Ihre Buchankäufe vor und um die Mitte der siebziger Jahre belegen eine sehr intensive Auseinandersetzung mit dem Symbolismus in der Bildenden Kunst. Ein von der Künstlerin selbst angelegtes Werkverzeichnis beginnt mit der Serie ›Arbre‹ (1973), vier großformatigen Federzeichnungen mit schwarzer Tusche.

Z023

⁴²⁷ Brockhaus Taschenbuch der Geologie (1955), 128.

Die Darstellungen von Bäumen wurden in einer vom Naturvorbild mehr oder weniger abstrahierenden, mitunter auch verfremdenden Weise realisiert. Sie sind aufgebaut aus differenzierten Parallel- und Kreuzlineaturen, die in ihrer Ausführung, Anordnung und Verfugung flächige und lineare Strukturen ausbilden. Eine unruhige, beinahe dramatische Wirkung entsteht durch die Kleinteiligkeit der Zeichnungen sowie die ausgeprägte Kontrastierung von Hell und Dunkel. Aus der irritierenden, keineswegs realistischen Lichtführung resultiert eine unwirkliche Stimmung in den Bildern. Insbesondere auf Blatt N° 3 entsteht der Eindruck einer eigentümlichen Animiertheit, Emotionalisierung und Subjektivierung der Natur. Auf Blatt N° 1 ist ein Geflecht aus mehreren Baumstämmen zu sehen, drei davon sind in einer steilen Diagonalen ausgerichtet und werden von zwei querliegenden gekreuzt. Zumindest die letzteren beiden könnten als im Fall begriffene oder bereits umgestürzte Stämme gedeutet werden; diese haben aufgrund ihrer sich zur Mitte hin verjüngenden Ausformung eine gewisse Ähnlichkeit mit Knochen. Ein knorriger Baum ragt im Vordergrund von Blatt N° 2 quer durchs Bild, das Wurzelwerk wird vom linken Bildrand angeschnitten; seine Versehrtheit wird durch die Abschürfungen der Rinde zusätzlich betont. Hinter dem Stamm rechts lassen sich drei weitere Bäume mit greifzangenartig geformten Kronen ausmachen, die, wie durch die Kraft des Windes verursacht, leicht nach rechts geneigt sind. Wie im Klagegestus erhobene Hände wirken die beiden sich überkreuzenden, diagonal angeordneten Bäume auf Blatt N° 3. Der im Vordergrund liegende Baum scheint ausgerissen oder umgestürzt zu sein, die im Hintergrund befindliche Figuration kann ambivalent als Wurzel oder Krone gedeutet werden. Das Gewährwerden der Naturgewalt, die die Entwurzelung des mächtigen, kraftvollen Baumes bewirkte, wird verstärkt durch den allseitigen Beschnitt der Darstellung. Im Vordergrund von Blatt N° 4 ragen dem Betrachter zwei gefällte Stämme entgegen. Dahinter sind als Kontrast drei stehende, gedrungene Bäume mit kugelförmigen Kronen, dargestellt als rundliche und weiß geäderte Gebilde, zu sehen. Obwohl auf den Blättern der Serie ›Arbre‹ stets zwei oder mehr Bäume abgebildet sind, steht der Titel im Singular. Möglicherweise liegt hierin ein Hinweis auf eine intendierte symbolische Dimension. Die Funktion des Baumes als Lebenssymbol scheint in diesen Arbeiten jedoch ad absurdum geführt: knochige Baum-Leichen, wehklagende Ast-Arme, klaffende Stamm-Wunden und entstellte Stumpf-Torsos. Analog zur Traumdeutung verweisen die Darstellungen zer-

Z027 störter Bäume auf physische und psychische Zustände des Menschen, auf das
 A085 Erleben von Tod, Leid und Verlust. Ein positives Moment ist in Blatt N° 4 nur mit
 A086 den aufrechten, widerständigen Kronen-Körpern zu assoziieren. In den Kontext
 A127 der Serie gehört eine unbetitelt, signierte Bleistiftzeichnung von Januar 1974,
 eine motivverwandte unsignierte Tuschezeichnung und einige unsignierte Blei-
 stiftzeichnungen, in denen die Motive von Blatt N° 3 variiert wird. Die Thematik
 der Folge könnte von einer im Nachlass erhaltenen Fotografie angeregt worden
 sein, die einige ausgerissene und ausgemergelte Bäume am Meeresufer zeigt.
 Eine Verknüpfung von Baummotivik und Existenzsymbolik liegt auch in Rodol-
 phe Bresdins Lithographie ›Lustspiel vom Tod‹ (1854) vor, die der Künstlerin
 durch einem im Nachlass befindlichen Katalog aus dem Jahr 1972 bzw. von der
 in Köln und Frankfurt/Main gezeigten Ausstellung bekannt gewesen sein dürfte.
 In drei Federzeichnungen mit schwarzer Tusche aus dem Jahr 1973 widmete
 sich Gisèle Celan-Lestrange den geometrischen Raumformen Winkel, Ringwel-
 le, Spirale und Labyrinth in ihrer kulturhistorischen Dimension als Existenzsym-
 bole. Die Darstellungen sind nicht streng abstrakt realisiert, sie bewahren eine
 gegenständliche Assozierbarkeit. An die Geo-Thematik der Edition ›Journal: les
 Z024 minuscules épisodes‹ (1974) scheint die Zeichnung ›Replik‹ (1973) anzuknüpfen,
 ihr Motiv erinnert deutlich an die gleichbenannte Radierung N° 4. Hier könnte
 ebenfalls eine Felsspalte, eine Verwerfung innerhalb einer Gesteinsformation,
 identifiziert werden, deren Oberfläche durch Schraffurstrukturen gegliedert ist.
 Diese Kluft ähnelt einer – wie eine Wunde dunkel umrandete – Aufschürfung in
 Form einer winkelförmigen Rinne. Das Titelwort »repli« ist aus dem Französi-
 schen zu übersetzen mit »Falten«, »Windung« oder »Erhebung«; es kann auf
 einer literarischen Ausdrucksebene weiterhin den »versteckten Winkel« im Her-
 zen oder in der Seele eines Menschen meinen. So wäre die Zeichnung aufzu-
 fassen als symbolische Visualisierung seelischer Verletzungen, unbewusster
 Abgründigkeiten oder verborgener Bedrohungen in der menschlichen Psyche.
 Z025 Auf der Zeichnung ›Avant qu'il ne disparaisse‹ (1973) ist ein Felsentor zu se-
 hen, das als Bild für den Übertritt in einen anderen Bereich gedeutet werden
 könnte; seine Spitze ist in Richtung der Sonne ausgerichtet. Als Symbol zykli-
 schen Lebens wird diese gestaltet als sich zur Mitte hin aufhellende Anordnung
 konzentrisch angeordneter Ringe. Das Personalpronomen »il« im Titel bezieht
 sich höchstwahrscheinlich auf die Sonne, deren grammatisches Geschlecht im

Französischen maskulin ist. Ihr Untergang kann in einem existenziellen Sinn verstanden werden: Auch die Darstellung als Ringwellen, symbolisch gleichbedeutend mit der Spirale, verweist auf Jenseitiges, auf Tod und Auferstehung.⁴²⁸ Der Bildraum könnte als geöffneter Raum einer Höhle gedeutet werden, die ihrerseits als Symbol für das Zentrum des Kosmos gilt und mit den ambivalenten Assoziationen an Geburt und Tod verbunden ist. Durch die sich über die Bildfläche ausbreitenden Ringwellen erscheint diese wie von einer Schwingung durchdrungen zu sein. Hieraus resultiert eine unwirkliche Stimmung, die mit der Erfahrung des Transzendenten und Kosmischen in einer tageszeitlichen und räumlichen Schwellensituation in Zusammenhang gebracht werden könnte. Die Zeichnung ›Fil d'Ariane‹ (1973) setzt den sprichwörtlichen Ariadnefaden überdimensioniert und kristallin aufgebrochen ins Bild. Nach der griechischen Mythologie gab Ariadne, Tochter des Königs Minos auf Kreta, dem Helden Theseus ein Garnknäuel, mit dessen Hilfe er nach seinem Sieg über das Zwitterwesen Minotaurus dem Labyrinth von Knossos entrinnen konnte. Die starken Hell-Dunkel-Kontraste – tiefschwarze Partien stehen neben hellen oder teilweise auch völlig unbearbeiteten papierweißen Partien – entsprechen der im Mythos aufgezeigten Alternative zwischen Tod und Leben. Diese Thematik wird auch durch die Symbolik der Spirale angedeutet, zu deren Form sich der Strang auf der Zeichnung windet. In seiner Verschlungenheit, die sich im Zentrum bis zur Undurchschaubarkeit steigert, nimmt jener Ariadnefaden bei Gisèle Celan-Lestrange selbst die Form eines Labyrinths an.⁴²⁹ Dieses gilt als Veranschaulichung einer von Umweg und Verirrung gekennzeichneten Suche nach dem verborgenen Sinn- und Kraftzentrum des Lebens. Damit werden hier Zweifel zum Ausdruck gebracht an der Existenz oder Wertigkeit eines Hilfsmittels, das Auswege aus verwirrenden, verzweifelten oder chaotischen Lebenssituationen weisen könnte. Insgesamt scheint sich aus dem Gewirr eine dämonische Fratze abzubilden, in ihr manifestiert sich die menschliche Erfahrung eines Bedrohseins und Ausgeliefertseins.

Z026

⁴²⁸ Vgl. die Darstellungen im Lexikon der Symbole (2000), etwa 416f: Spirale/Ringwellen.

⁴²⁹ In ihrem Buch ›La spirale mystique. Le voyage itinérant de l'âme‹ (Paris 1974) schreibt Jille Purce über den Zusammenhang zwischen Spirale und Labyrinth: »La spirale en expansion qui crée et protège le centre, et la spirale en contraction qui la dissout, sont toutes deux des concepts implicites dans le labyrinthe.« (28) – »C'est le fil d'Ariane dont les détours créent le monde et nous permettent de l'embrouiller – ou de le débrouiller.« (28) Die Künstlerin könnte bereits vor Veröffentlichung mit diesen Thesen in Berührung gekommen sein (vgl. 2.3) oder die Betitelung erst danach vorgenommen haben.

2. Experimente: Zeichnung, Radierung (um 1975)

Um die Mitte der siebziger Jahre wird im graphischen Werk von Gisèle Celan-Lestrange eine neues, geometrisch bestimmtes Gestaltungsinteresse evident, das bereits in Zeichnungen von 1973 (vgl. IV 1.5) ansatzweise festzustellen ist. In der Prismatisierung der in Orthogone zergliederten Bildfläche wird im Werkpaar ›Lumière à Prague‹ (1974) einem spirituellen Erlebnis Ausdruck verliehen. Mit geometrischen Formen wie Kreis und Quadrat, Rad und Kugel, die thematisch und symbolisch relevant sein können, werden kosmische Perspektiven, wie etwa in ›La tache aveugle‹ (1974) inszeniert. Dass die Geometrie in diesen Arbeiten aus einer intensiven Auseinandersetzung mit (visionärer) Mystik und ihrer Symbolik resultiert, wird beispielsweise in einer Zeichnung von 1975, ›Vers un centre‹, deutlich. Letztendlich besitzen sie jedoch nur Experiment-Charakter innerhalb des Werks. Die künftige Stilentwicklung von Gisèle Celan-Lestrange setzt an einem Darstellungsmodus an, der in der Zeichnung ›Entre la terre et la nuit‹ (1975) zu beobachten ist: Geometrie dient der Strukturierung und Facettierung der Bildfläche, das Kristalline wird zur Abstraktionsform der Wirklichkeit. Bei der Gestaltung ihrer Bilder hat sich die Künstlerin mitunter eines Hilfsmittels bedient, von dem in einem Brief an die Londoner Freundin Edith Aron, datiert auf den 23. Januar 1975, die Rede ist: »Si un jour tu passes devant un magasin de musique, j'aimerais que tu essaies de me trouver des plumes à tracer des protéés. Cela ne doit pas valoir cher et celle me serait très utile. Une amie musicienne qui compose de la musique m'en a donné une, mais me dit que à Paris ça ne la trouve pas mais à Londres oui – «. Ein solches Rastral kam sicherlich auf den sechs Zeichnungen der Serie ›Interventions sur un même thème‹ (1975) zum Einsatz, deren Blätter an die Frottage ›La mer et la pluie‹ (1925) von Max Ernst, reproduziert in der Edition ›Histoire naturelle‹ (1926), erinnert. Gisèle Celan-Lestrange verwendete diese Feder, mit der man fünf Linien zugleich ziehen kann, möglicherweise auch für die Raster aus horizontal, vertikal und diagonal angeordneten (gestrichelten) Linien sowie Punktmustern, aus denen ihre Graphiken in der zweiten Hälfte der siebziger Jahre aufgebaut sind. Die Künstlerin gebrauchte eine rechteckige, auf ihren Arbeitstisch montierte Standlupe, um kleinteilige graphische Strukturen der Zeichnungen zu realisieren. In einigen Blättern von 1976 werden technisch-visuelle Verfremdungsstrategien angewandt, und ab diesem Zeitpunkt wird, erstmals in ›Terre ébranlée‹ (1976), auch farbige Tinte, häufig in Kombination mit schwarzer Tusche eingesetzt.

A185

2.1. Spirituelles Erleben und Prismatisierung

In der Zeichnung ›Lumière, à Prague‹ (1974) und der als Pendant gestalteten Radierung ›Lumière, vendredi soir à Prague‹ (1974) setzte sich Gisèle Celan-Lestrangé mit dem Motiv des Menora-Leuchters, dem wichtigsten Symbol im Judentum, auseinander. Vermutlich wurde die Zeichnung vor der Radierung entworfen, von der im Übrigen nur ein signierter und mit dem Titel bezeichneter Abzug erhalten ist. Die Komposition der Bilder verhält sich zueinander spiegelverkehrt, sie ist im Ganzen und in den Teilen weitgehend analog. Die einzelnen Darstellungen jedoch erweisen sich als nicht vollkommen identisch; so ist auf der Radierung das hochformatige Bildfeld weniger breit als auf der Zeichnung und zeigt demzufolge einen verengten Ausschnitt. Im jüdischen Kultus ist der siebenarmige Kerzenleuchter von zentraler Bedeutung, etwa bei der Synagogenfeier am Freitagabend, auf den im Titel der Radierung ausdrücklich verwiesen wird. Mit ihr beginnt der jüdische Ruhe- und Feiertag Sabbat, der aufgrund des Schöpfungsberichts in der Bibel (Genesis 1) als siebter Tag der Woche gefeiert wird: »Die Synagoge ist heller erleuchtet als an anderen Abenden, doch das Mincha, das Nachmittagsgebet, wird wie immer gesprochen, und erst das Abendgebet ist ausführlicher und feierlicher.«⁴³⁰ Im Rahmen dieser Feier ist die Siebenzahl nicht nur durch die Menora präsent, sondern auch wegen des Siebengebets: »Die *Schmone Esre* ist am Freitagabend kein Achtzehn-, sondern ein Siebengebet, da zu Ehren des Schabbats die Alltagsbitten ausfallen und festliche, auf den siebenten Tag bezügliche Sätze an ihre Stelle treten.«⁴³¹ Dem Gottesdienst in der Synagoge folgt eine Feier im Familienkreis, bei der zwei Kerzen in Leuchtern entzündet werden. Die Zahl Zwei ist für die Gesamtanlage der beiden Graphiken ebenfalls relevant. Die Bezugnahme auf die Stadt Prag im Titel kann als Hinweis auf deren lange Tradition jüdischer Kultur aufgefasst werden; eventuell liegen dem Bildpaar auch konkrete Eindrücke der Künstlerin während eines Aufenthalts in der Hauptstadt der damaligen Tschechoslowakei zugrunde. In ihrem Nachlass finden sich einige Ansichtskarten des Jüdischen Museums von Prag, darunter eine Fotografie des Innenraums der Staronová Synagoga. Aus der gemeinsamen Zeit mit ihrem jüdischen (seinen Glauben jedoch nicht praktizierenden) Ehemann waren außerdem zwei Menoraleuchter in ihrem Besitz.

⁴³⁰ Hirsch (1966), 86.

⁴³¹ Hirsch (1966), 87f.

Z029
G193

Die Zeichnung ›Lumière, à Prague‹ (1974) und die Radierung ›Lumière, vendredi soir à Prague‹ (1974) bestehen aus jeweils sieben rechteckigen Einzelkompositionen, die sich zu zwei annähernd quadratischen Blöcken gruppieren. Der kleinere besteht aus vier quadratischen Teilen, der größere setzt sich aus drei Teilen zusammen, von denen zwei quadratisch und einer hochrechteckig ist. Über motivliche Ähnlichkeiten sind die Bildfelder am Übergang der Blöcke christlich miteinander verknüpft. Die Zerlegung der auf Vollkommenheit, auf Totalität verweisenden heiligen Zahl Sieben in die Zahlen Drei und Vier indiziert eine symbolische Verbindung von Geist und Materie, von Himmlischem und Irdischem. Dies korrespondiert mit dem mystischen Gehalt der Bilder, der auf das Erleben des Spirituellen zielt. Die einzelnen Bildfelder zeigen unterschiedliche Ansichten des siebenarmigen Kerzenleuchters, wobei die abstrahiert gegenständlichen Darstellungen vom unteren Rand beschnitten werden, so dass der Fuß der Menora nicht ins Bild kommt. Die Organisation der Bildfelder suggeriert in ihrer Reihung einen Verlauf, der auf der Zeichnung in okzidentaler Leserichtung und auf der Radierung – vermutlich bedingt durch die ungespiegelte Übertragung auf die Platte – in orientalischer Leserichtung wahrzunehmen ist. Auch die Möglichkeit einer bewussten Inversion des Ablaufes in der Darstellung auf der Radierung ist denkbar. Das Prinzip einer Entgegensetzung von Statik und Dynamik, teilweise begleitet durch eine gestalterische Umkehrung von Hell und Dunkel, verbindet die Darstellungen des Viererblocks auf der Zeichnung in horizontaler, vertikaler und diagonaler Paarung. Ein weiteres bestimmendes Moment stellt hier die Reduktion der Materialität im Vergleich zwischen dem Quadrat oben links und den drei übrigen Feldern dar. In horizontaler Sukzession wahrgenommen, scheint im oberen Bildpaar das Phänomen einer Dematerialisierung und im unteren Bildpaar das Phänomen einer Dynamisierung vorgeführt zu werden: Während die Darstellung der Kerzenständer im ersten Bildfeld ansatzweise plastisch erscheint, wirken diese im zweiten Bildfeld daneben flächig und in ihrer Helligkeit wie ausgelöscht. In der Abfolge vom dritten zum vierten Bildfeld wird die starre Parallelreihung der gewissermaßen entstofflichten Kerzen in ihren zweidimensionalen Ständern aufgelöst und in eine zweistufig aufsteigende Reihe überführt. Zudem scheinen die Kerzen sowie ihre Ständer in eine nahezu tänzerische Bewegung versetzt. In Überkreuzstellung werden diese Impulse im Dreierblock aufgenommen und erfahren eine, sich auch in vergrößerten Formaten manifestierende Steigerung.

Die Be-Seelung kommt im oberen Bildfeld in den wie in ekstatischer Bewegung schräg geneigten Kerzen und der Ähnlichkeit der Ständer mit pathetisch erhobenen Armpaaren zum Ausdruck. Im unteren Bildfeld wird die Ent-Körperlichung in der Reduktion der Kerzen und der Ständer auf weiße Silhouetten visualisiert. Durch das hochrechteckige siebte Bildfeld wird die Organisation der gesamten Bildfläche in annähernd quadratische Felder, die im Dreierblock überdies größer sind als im Viererblock, gesprengt. Dargestellt ist offenbar dieselbe, wenn auch im Ausschnitt gegebene Szenerie wie in den übrigen sechs Bildfeldern. Doch das Motiv, die Menora, kann hier lediglich erahnt werden, die Kompositionsstruktur ist weitestgehend aufgelöst. Die prismatische Aufsplitterung des Hintergrunds, die durchweg auf allen Darstellungen ausgebildet ist und partiell Verbindungen zwischen den einzelnen Bildfeldern herstellt, findet hier ihren Höhepunkt in einer Auflösung des Motivs und seiner Verschmelzung mit der Fläche. Die Wahrnehmung des Kerzenlichts – die Menora gilt als Symbol religiöser Erleuchtung – scheint sich hier zu einem mystischen Erlebnis zu steigern: Dynamisierung und Dematerialisierung als Gestaltungsprinzipien der beiden Arbeiten von Gisèle Celan-Lestrange veranschaulichen eine Bewegtheit im Inneren und eine Sublimation der Realitätseindrücke. Unklar bleibt die Quelle des prismatisch in einzelne Strahlen zerlegten Lichts, seine Erklärung als Reflexion des siebenfachen Kerzenscheins in den Glasfenstern der Synagoge erscheint kaum hinreichend: Es ist vielmehr Zeichen für die Anwesenheit des Göttlichen. Die im siebten Bildfeld suggerierte Verklärung vermag außerdem in Erinnerung zu bringen, dass die Menora als Kultgerät des Judentums auf eine Erscheinung zurückgeht. Im zweiten Buch Mose wird beschrieben, wie der Prophet von Gott in einer Vision Anleitungen zur Konstruktion des Zeltheiligtums und des siebenarmigen Leuchters erhalten hat. Von dieser Bibelstelle hatte die Künstlerin mit großer Wahrscheinlichkeit Kenntnis: In ihrem Nachlass ist eine Postkarte erhalten, auf der die farbige Darstellung einer Menora zu sehen ist: »Der Leuchter von feinem, getriebenem Golde (Ex 25,31)«. Die Darstellung entstammt einem italienischen Mahzor aus dem Jahr 1441, einem jüdischen Gebetbuch, in dem die Feiertagsstellen aus dem Tanach enthalten sind. Das Original befindet sich, laut Angabe auf der Postkartenrückseite, in der Sammlung Schocken in Jerusalem. Die jüdische Menora beinhaltet, indem sie das ewige Licht Gottes im Weltall mit den sieben Planeten symbolisiert, nicht zuletzt auch einen kosmischen Aspekt.

2.2. Kosmische Perspektiven und Konstruktion

In einigen Arbeiten Gisèle Celan-Lestranges dient die Geometrie einer künstlerischen Kosmographie: Die Kompositionen besitzen einen stark konstruktiven Charakter, sie sind angesiedelt zwischen einer symbolischen Repräsentation des Universums oder einer wirklichkeitsorientierten Darstellung des Weltalls.

Z030 Die Zeichnung ›La tache aveugle‹ (1974) ist aus geometrischen Formen aufgebaut und entwickelt über deren traditionelle Symbolik eine kosmische Vision. Dieser Charakter der Komposition wird durch rätselhafte Lichterscheinungen wie auch durch (Semi-)Transparenzen unterstützt. Die Bildfläche ist in fünf vertikale Bahnen gegliedert, drei breitere in der Mitte und zwei schmalere an den Seitenrändern. Aus dieser Einteilung resultieren Brüche innerhalb der Darstellung, die besonders in der Komposition aus interferierenden Rundformen in der oberen Hälfte des Bildes ersichtlich sind. Das Raster wird wiederum durchbrochen von überlagernd und versetzt angeordneten rechteckigen Motivfeldern in der unteren Bildhälfte. Der Gesamtkomposition liegt eine das Blattformat überschreitende, sich stellenweise nur dezent abzeichnende Anordnung konzentrischer Ringe um einen halb verdeckten Kreis im Zentrum des Bildes zugrunde: ein sphärisches (eventuell auch auf geozentrische Vorstellungen anspielendes) Kosmos-Schema. Das System um einen Mittelpunkt gelegter Ringkreise ist ebenfalls vier weiteren Rundformen inhärent, die durch ihre Flächengestaltung als Scheiben oder Räder erscheinen. Zwei davon sind mit Speichen versehen, sie erinnern an das buddistische Symbol des sogenannten Rads der Lehre, genannt Dharma-Chakra. Als Sinnbild ist das Rad mit dem auf Totalität verweisenden Kreis verwandt: »Während der Kreis statisch wirkt, verleihen ihm Radspeichen den Symbolwert des Drehens und der Dynamik, damit auch von Kreislauf, Werden und Vergehen, Freiheit von örtlicher Bindung. Im weiteren Sinn wird das Rad dann zum Symbol des gesamten Kosmos und seiner zyklischen Entwicklung selbst, die wie ein ›Perpetuum mobile‹ empfunden wird.«⁴³² Das Radsymbol verweist deshalb auf den Lauf des Lebens, der Zeit und des Schicksals, so dass die Assoziation der in reliefartige Ringsegmente untergliederten Rundform mit indianischen Kalendern naheliegend erscheint. An eine kultische Sonnenscheibe erinnert die Rundform links oben; das Rad wie der Kreis mit Mittelpunkt gelten gleichermaßen als Sonnensymbol.

⁴³² Lexikon der Symbole (2000), 353.

Die Gebilde im unteren Drittel der Zeichnung, teils doppelkonisch geformte Verkettungen von rundlichen oder eckigen Scheiben, könnten als Achsenwellen gedeutet und auf die Bewegungsmechanismen des Universums bezogen werden. In den als kleine weiß, grau und schwarz getönten Kreisflächen in der Mitte der Radscheiben dargestellten Naben nimmt die kosmische Dynamik ihren Ausgang. Hier ist zugleich das spirituelle Zentrum des Weltalls symbolisch verortet: »In mystischen Systemen wird Gott als Kreis mit allgegenwärtigem Zentrum paraphrasiert, um Vollkommenheit und Ungreifbarkeit für menschliche Begriffe [...] anzudeuten.«⁴³³ Insbesondere verweist die Konstruktion um einen gemeinsamen Mittelpunkt gezogener Kreise auf die »ursprüngliche Schöpfung Gottes«.⁴³⁴ Alle symbolisch deutbaren Formen sind jedoch in irgendeiner Weise unvollständig und weisen Aussparungen beziehungsweise Unregelmäßigkeiten auf. So ist in Bezug auf das Kraftzentrum des Kosmos in der Zeichnung Gisèle Celan-Lestranges die »tache aveugle«, der blinde Fleck (biologisch die Stelle im Auge, an der keine Lichtempfindung möglich ist) als ein Bereich der Lückenhaftigkeit und Fragmentarizität der Erkenntnisfähigkeit zu identifizieren: Das Göttliche des Universums, traditionell symbolisiert im Licht, bleibt letztlich im Verborgenen, erschließt sich dem sehend-erkennenden Menschen nicht vollständig. Die Schwierigkeit einer Er-Leuchtung könnte sich auch auf die Wahrnehmung des Göttlichen im Menschen beziehen. Der schmale Schatten auf der Kreisfläche in der Bildmitte sowie die Gegenüberstellung von Hell und Dunkel in den Scheibenrädern tragen zur Visualisierung des Phänomens bei.

Auf der Graphik zum Jahreswechsel 1974 wird ein Himmelskörper gezeigt, umgeben von der Dunkelheit des Alls. Wie auf einem Satellitenbild des Planeten Erde können helle Bereiche als Kontinente, dunkle Bereiche als Meer und die hellgrauen Wirbel als Bewegungen der Atmosphäre aufgefasst werden. Das »Fin d'année 1974« erinnert an Arbeiten von Max Ernst aus demselben Jahr, wie »Configuration N° 7«, »Jupiter« oder »Terre«. Ob die Künstlerin diese zum Zeitpunkt der Entstehung ihrer kleinen Radierung kannte, ist nicht mit Eindeutigkeit zu klären. Die Weltraum-Perspektive bildet in besonderer Weise, die Systematik und Gesetzlichkeit des Universums in Erinnerung rufend, einen Bezug zum Anlass des Jahreswechsels. Nicht erst sein Einbezogenheit in dynamische

G198

A187

A188

⁴³³ Lexikon der Symbole (2000), 246.

⁴³⁴ Lexikon der Symbole (2000), 248.

G199

Abläufe, angedeutet durch die Wirbelstrukturen auf seiner Oberfläche, sondern bereits seine Darstellung als runde Fläche lässt den Himmelskörper zum Symbol kosmischer Zyklichkeit werden. Die Kreisfigur scheint bewusst konfrontiert mit dem quadratischen Format des Blattes. In dieser kunsthistorisch etablierten Kombination geometrischer Formen ist eine komplementäre Kosmos-Symbolik impliziert: »Der Kreis steht für Gott und Himmel, das Quadrat für Erde und Mensch.«⁴³⁵ Neben einer wirklichkeitsbezogenen Interpretation des ›Fin d'année 1974‹ ist eine abstrakte Auffassung des Blattes in symbolischer Bedeutungsdimension möglich. Zu einer bibliophilen Edition des Gedichts ›Les cendres de la voix‹ von Philippe Denis, die im August 1975 erschienen ist, hat Gisèle Celan-Lestrange mit zwei Radierungen beigetragen. Die Entwicklung der kleinen querformatigen Graphiken, deren Platten mit »4 mars 27 mars« und »1975« datiert sind, wird durch eine Reihe von Zustandsdrucken dokumentiert. Die Arbeiten zeigen planetare Konstellationen im All und nehmen Bezug auf die kosmische Szenerie im ersten Abschnitt des Gedichts: »Sphère, sphère : / – ce monde double je le parcours / à cheval sur un pli«. Im Vordergrund der Darstellungen sind zwei Kreise oder Kugeln zu sehen, die sich auf Blatt N° 1 gegenüberstehen und in Blatt N° 2 teilweise übereinandergeschoben sind. Auf diese Weise wurde die »monde double« visualisiert, die als Hinweis auf die Duplizität von Diesseitigkeit und Jenseitigkeit aufgefasst werden könnte und sprachlich in der Dopplung »sphère, sphère« vorweggenommen wurde. Im französischen Wort »sphère« ist die geometrische Figürlichkeit (Kreis, Kugel) neben der astronomischen Vorstellung (Himmelsgewölbe) zugleich repräsentiert. Zwischen den Rundformen werden, unschwellig auf der ersten und deutlicher auf der zweiten Radierung, horizontale Verbindungen geschaffen durch gewinkelte und gewellte bandartige Streifen: »je le parcours / [...] sur un pli«. Die Darstellungen sind konstituiert aus unterschiedlich ausgeführten, meist gestrichelten Parallellineaturen. Der hieraus resultierende Eindruck eines Vibrierens, einer Unruhe scheint mit den folgenden Versen zu korrespondieren: »des lumières le jalonnent, / font route / (comme nous – / qui n'avons pour origine / que le tremblement gris de l'élément«. Auf Juni 1975 sind zwei signierte und mit dem Bildtitel ›Les cendres de la voix‹ bezeichnete Federzeichnungen datiert, in denen die Künstlerin die Konstruktionen der Graphiken in leichter Abwandlung und mit stärker ausgeprägten Hell-Dunkel-Kontrasten erneut gestaltet hat.

Z031

⁴³⁵ Lexikon der Symbole (2000), 247.

2.3. Mystisch-visionäre Symbolik und Geometrie

Sehr wahrscheinlich besteht ein Zusammenhang zwischen der geometrisch-abstrakten Formensprache in den Arbeiten, die die Künstlerin Mitte der siebziger Jahre schuf, und der zeitgleichen Beschäftigung Gisèle Celan-Lestranges mit Mystisch-Spirituellem und seiner Symbolik. Hierbei war die Publikation ›La spirale mystique. Le voyage itinérant de l'âme‹ von Jill Purce (Paris 1974) von wesentlicher Bedeutung. Die Rezeption des Buches, in das die Autorin die Ergebnisse ihrer Forschungen zum Labyrinth einfließen ließ, ist durch etliche Bleistiftanzeichnungen belegt; als Erwerbsdatum hat die Künstlerin den »23 Avril 1975« vorn in ihr Exemplar der Abhandlung eingetragen. Mit den Ausführungen der englischen Stimmheilerin, die in der ersten Hälfte der siebziger Jahre auch in Frankreich mit weiteren Artikeln⁴³⁶ und Konzerten – im Rahmen der Zusammenarbeit mit dem Komponisten Karlheinz Stockhausen – und Workshops an die Öffentlichkeit trat, könnte Gisèle Celan-Lestange auch anderweitig und möglicherweise bereits vor dem Jahr 1974 (vgl. IV 1.5) in Kontakt gekommen sein. In der Publikation von Jill Purce wird die geometrische Figur der Spirale als symbolisches Modell der seelisch-geistigen Entwicklung des Menschen dargestellt: »La mesure de ce changement en nous est la spirale: c'est l'itinéraire de notre voyage vers le point où nous sommes, mais à un autre palier.«⁴³⁷ Und zu dieser Spiral-Bewegung führt die Autorin weiter aus: »Vu dans une spirale plate, notre voyage itinérant peut commencer à partir de l'infini et se diriger vers le centre, concentration de l'infini en un point. L'infini est ainsi atteint par un processus de mise en ordre et de concentration. Le Un, qui est partout, peut être trouvé au centre de l'être: une concentration du Un-qui-est-partout dans le Un-centre.«⁴³⁸ Mit diesem Daseins-Zentrum ist das Göttliche in zweifacher Hinsicht gemeint: »Tout mouvement le long de la spirale tridimensionnelle à la fois aspire et ramène vers le centre: Il va vers Dieu extérieur et vers Dieu intérieur. Vu dans le continuum du vortex sphérique, tout trajet qui éloigne du centre en tant qu'individu et en tant que monde matériel, et qui, par conséquent, oriente vers le Dieu transcendant, conduit en même temps vers le centre qui est le Dieu intérieur.«⁴³⁹

⁴³⁶ Zu den Publikationen von Purce gehören: ›The Spiral in Art; Aspirations Towards Eternity‹ (1971) und ›La Spirale dans la Musique de Stockhausen Musique en Jeu‹ (1974).

⁴³⁷ Purce (1974), 7.

⁴³⁸ Purce (1974), 16.

⁴³⁹ Purce (1974), 19.

Z036

Auf die mystische Spiral-Theorie scheint sich die Zeichnung ›Vers un centre‹ (1975) mit ihrem Titel sowie in der Symbolik ihrer Formkonzeption zu beziehen. Der aus geometrischen Figuren aufgebauten abstrakten Komposition liegt die Vorstellung einer mathematisch-gesetzlichen Ordnung der Welt zugrunde. Im Zentrum des hochformatigen Blattes ist ein Quadrat zu sehen, in das ein Kreis eingeschlossen ist. Symbolisch auf das Irdische, Begrenzte, Diesseitige einerseits und das Himmlische, Unendliche, Jenseitige andererseits verweisend, ist der Rahmen vorgegeben, innerhalb dessen der Mensch verortet ist. Darüber hinaus wird in den beiden geometrischen Grundfiguren die Duplizität von Statik und Dynamik im Kosmos repräsentiert. Dem Kreis sind zwei ineinander gewundene, zum Mittelpunkt hin verblassende Spiralen, eine hellere und eine dunklere, eingeschrieben.⁴⁴⁰ Unter mystischem Blickwinkel wäre die Spiralbewegung als Symbol für die Gerichtetheit der Seele aufzufassen, ihre Dopplung berücksichtigt die Annäherung an die absolute Göttlichkeit ebenso wie die Erkenntnis des göttlichen Funkens im Menschen. Denkbar wäre auch eine Kombination

A087

aus Einwärtsbewegung und Auswärtsbewegung. (Eine kleine quadratische, unsignierte Vorstudie zu ›Vers un centre‹ – sie datiert vermutlich von 1975 – zeigt das zentrale Quadrat mit der Zweifachspirale, die sich hier allerdings nicht zu einem Kreis schließt, sondern einen solchen im Zentrum ausspart.) Außerhalb des Spiralkreises wird das Quadrat durch zwei abfallende Diagonalen und mehrere Horizontalen strukturiert, die auf die übrige Bildfläche ausgreifen. Die zentrale Figur des Quadrats scheint sich in konzentrischer Schachtelung bei gleichzeitiger Vergrößerung über das gesamte Blatt auszubreiten, was wiederum die Einteilung des Menschlichen oder Irdischen in verschiedene Bereiche vom Äußeren zum Inneren oder umgekehrt visualisieren könnte.

Nicht nur hieraus resultieren die irritierenden Brechungen, Überschneidungen und Durchdringungen innerhalb der aus gestrichelten Parallellineaturen konstituierten Bildfläche: Diese ist durch weiß aus der Rasterstruktur ausgesparte Linien zugleich horizontal und diagonal untergliedert. Für eine zusätzliche Nuancierung, die auch in einem symbolischen Sinne als Hinweis auf die Erfahrung von Transzendenz gedeutet werden könnte, sorgt der ab- und anschwellende Tonwertverlauf zwischen dem Schwarz des oberen und unteren Bildrands.

⁴⁴⁰ Auf einer im Nachlass erhaltenen Platte ist eine verwandte Komposition zu erkennen, deren Zentrum von einem Quadrat eingenommen wird, in das ein Spiralwirbel eingeschlossen ist. Die Gestaltung des Bildraums lässt an eine Landschaft mit Blick über ein Gewässer denken.

Die Auseinandersetzung der Künstlerin mit Mystischem findet in der vermutlich vorausgegangenen Zeichnung ›Thulé‹ (1975) vor einem mythologischen Hintergrund statt. In der oberen Hälfte des Blattes ist ein hellgrauer Kreis zu sehen, in dem eine Spirale ihren Ausgang nimmt. Ihn umgeben weitere dunklere Kreise wachsender Größe, die von den seitlichen Rändern sowie dem oberen Bildrand beschnitten werden. Ein gleißendes Licht beherrscht das Zentrum des Bildes: Es ist gefasst als im Mittelpunkt des Kreises ansetzendes, etwa gleichschenkeliges Dreieck mit einem beidseitigen Hof. Diffundierend durchdringt und bricht der Strahl die Ringwellen und gießt sich aus über eine Ansammlung schmaler Gebilde in der unteren Hälfte des Blattes, die mit einer schroffen Landschaftsformation, Baumstämmen oder mit schemenhaften Menschenfiguren assoziiert werden können. Der Bildtitel nimmt Bezug auf den Mythos von »Ultima Thule«, einem Land am äußersten Nordrand der Welt. Dieses identifiziert Jean Mabire in seinem Buch ›Thulé, le soleil retrouvé des hyperboréens‹ (Paris 1975) mit dem Land Hyperborea – ob die Künstlerin es rezipiert hat, ist nicht nachweisbar. Dort soll der Sage nach Apollon, der Gott des Lichts und der Kunst, den Winter verbracht haben. Tatsächlich könnte der Spiral-Kreis auf der Zeichnung als Sinnbild der Sonne im Dunkel des Alls aufgefasst werden, die symbolisch als Zentrum von Zyklizität (Kreis) und Evolution (Spirale) innerhalb der Schöpfung (Ringwellen) erscheinen würde. Die Lichtsymbolik verweist zugleich auf das Göttliche als unerklärlichem Ursprung, auf welches das Kreatürliche in seiner Bestimmung (Spirale) ausgerichtet ist. Diese Hinwendung zum Licht, die Begegnung mit dem Ewigen, Absoluten und Jenseitigen wird auf dem Blatt, das den Charakter eines semiabstrakten Sinnbilds besitzt, als eine ins Extreme, Visionäre gesteigerte Grenzerfahrung gestaltet. Das Bildschema der Zeichnung erinnert in verschiedener Hinsicht an das bekannte Frontispiz ›The Ancient of Days‹ von William Blake zum Poem ›Europe: A Prophecy‹ (1794); eine inhaltliche Verwandtschaft mit der Schöpfungsvision Blakes ist evident. Eine Abbildung der Farbgraphik ist beispielsweise in Carolyn Keays Buch ›William Blake. Selected engravings‹ (London 1975) zu finden), die Künstlerin besaß ein Exemplar dieser Publikation, in das sie das Erwerbsdatum »Londres, 24.7.1975« eingetragen hat. Die Beschäftigung mit dem englischen Dichter, Maler, Graphiker und Naturmystiker hatte, wie anhand der Bibliothek Gisèle Celan-Lestranges nachgewiesen werden kann, jedoch bereits Jahre zuvor ihren Anfang genommen.

Die Anlage der Zeichnung ›Thulé‹ könnte außerdem auch von surrealistischen Arbeiten des Malers und Graphikers Max Ernst angeregt worden sein, etwa dem Gemälde ›La Grande Forêt‹ (1927), auf dem sich die Bäume teilweise als Rudimente darstellen. Eine ähnliche Szenerie ist im Hintergrund der Grattage ›Max Ernst montrant à une jeune fille la tête de son père‹ (1927) zu sehen: Vor einem düsteren Himmel steht als großer gelber Ring die Sonne über einem Wald, dessen Silhouette unterhalb der Sonne eine Eindellung ausbildet. Der Wald repräsentiert hier die Ursprünglichkeit und Mysteriosität einer unzivilisierten Natur. Diese kann in einer tiefenpsychologischen Lesart als Symbol für die Präsenz und Macht des Unbewussten in der menschlichen Psyche gedeutet werden. Der Vorgang eines mystisch-visionären Erlebnisses, wie es Gisèle Celan-Lestrange auf ihrer Zeichnung gestaltet hat, ist damit durchaus vergleichbar. Beide Werke sind abgebildet in einem Katalog aus dem Besitz der Künstlerin; dieser war erschienen zur Ausstellung ›Max Ernst‹, die vom 16. Mai bis zum 18. August 1975 in den Galeries Nationales du Grand-Palais in Paris zu sehen war.

2.4. Kristalline Abstraktion der Wirklichkeit

In Hinsicht auf das Gesamtwerk Gisèle Celan-Lestranges ist die geometrische Abstraktion eine temporäre und exzeptionelle Erscheinung geblieben, sie kennzeichnet lediglich einige wenige zwischen 1974 und 1976 entstandene Arbeiten. Die weitere stilistische Entwicklung der Künstlerin gründet auf einer ebenfalls um 1975 geübten Gestaltungsweise, die charakterisiert ist durch eine abstrahierte Wirklichkeitsnähe und mitunter eine Tendenz zum Kristallinen aufweist. Anhand der Graphik, die für die Edition ›Bei Wein und Verlorenheit‹ (1975) konzipiert wurde, wird deutlich, dass die kristallinen Strukturbildungen möglicherweise der Thematik des Geologischen, der seit 1972 wiederholt aufgegriffenen Eis- und Gesteinsmotivik entwachsen sind. Das Kristallinische kommt auf den Arbeiten von 1975 insbesondere in der graphischen Rasterung der Darstellung (›La trace du vent‹), in der Facettierung der Bildfläche (›Entre la terre et la nuit‹) und in der gegenständlich assoziierbaren Formgebung (›Eres‹) zum Ausdruck. Bezüglich der kristallinen Qualität der Bilder Gisèle Celan-Lestranges vollzieht sich ein Wechsel von der Mikroperspektive in Radierungen der fünfziger und sechziger Jahre, deren Bildsprache auf einem mikrolithischen Formvokabular

basiert, hin zur Makroperspektive in den Graphiken seit den siebziger Jahren, die in ihrem Sujet und in ihrer Oberflächenstruktur auf Kristallines rekurren. In der Graphik für die bibliophile Edition ›Bei Wein und Verlorenheit‹ wird die von Paul Celan in seinem Gedicht entworfene surreale Szenerie visualisiert (vgl. II 7.3). Auf der Radierung ist ein Gebirgs Panorama zu sehen: Im Vordergrund hinter einer Gruppe von Formen, die an gebückt schreitende menschliche Gestalten erinnern, erstrecken sich weite Schneefelder bis zur Kammlinie einer Bergformation am Horizont. Die Gestaltungsweise ist an der empirischen Wirklichkeit orientiert, zugleich jedoch lassen einige, die Realität transzendierende Momente eine rätselhafte Stimmung entstehen. Durch perspektivische Mittel werden räumliche Wirkungen erzeugt. Sowohl die Landschaft wie auch die Gestalten sind auf das Wesentliche reduziert, ausgestaltende Details werden vermieden. Die Darstellung ist aufgebaut aus kleinen Flächen, die ihrerseits aus Schraffuren und Punktmustern konstituiert werden. Anstelle von Konturlinien werden die Formen begrenzt durch weiße, lineare Aussparungen innerhalb der graphischen Strukturen oder durch das direkte Aufeinandertreffen unterschiedlich ausgeführter Partien. Die kristallinische Materialität von Schnee, Eis und Gestein wird durch die Brüche innerhalb der Abbildung, durch die Gliederung der Flächen sowie durch die harsche Beschaffenheit der Binnenstruktur herausgearbeitet. Auf der Zeichnung ›La trace du vent‹ wird eine Weitwinkelperspektive auf die Erdoberfläche aus größerer Höhe inszeniert. Obgleich die Darstellung stark abstrahiert wirkt, ist sie dennoch mit realen Gegebenheiten assoziierbar: Der Betrachter kann geomorphologische Erscheinungen und Bildungen erkennen, wie sie in Fels- und Geröllwüsten zu beobachten sind. Dort wird die Physiognomie der Landschaft hauptsächlich durch den Wind geformt: Durch transportierten Staub, Sandkörner oder Gesteinspartikel kommt es zu Abtragungen von Bodensubstanz und Abschleifungen an Felsformationen. Die sogenannte äolische Erosion tritt vorwiegend in Trockenregionen auf, die von starker Verwitterung und spärlicher Vegetation geprägt sind, und bringt typische Landschaftsformen hervor. In der Mitte der Zeichnung ist eine Felsbildung zu erkennen, die an eine venezianische Halbmaske erinnert. Sie weist deutliche Erosionserscheinungen auf, hat jedoch, aufgrund ihrer Festigkeit dem Wind standgehalten, während die sie umgebenden Flächen von Abrasion gekennzeichnet sind und entsprechende erodierte Bodenstrukturen aufweisen. Nicht nur die kleinteilige Zer-

G200

Z034

splitterung der Bildfläche, sondern vor allem auch die feingestrichelte Rasterung der Flächensegmente verleiht der Darstellung einen kristallinen Charakter.

Z035 Die Federzeichnung ›Entre la terre et la nuit‹, deren Titel wohl auf die Existenz des Menschen zwischen Immanenz und Transzendenz verweist, zeigt das Panorama einer Berglandschaft von einem erhöhten Standpunkt aus. Auch hier konstituiert sich die Komposition aus horizontal ausgerichteten Strichrasterstrukturen, wobei die Formbildung wiederum erfolgt durch das Aufeinandertreffen unterschiedlich gestalteter Flächen und durch Aussparungen innerhalb des Rasters, die als helle Linien erscheinen. Eine weite Hügellandschaft breitet sich über vier Fünftel der Bildfläche aus und wird im Hintergrund durch einen als dunkles Band erscheinenden Fluss begrenzt. Am jenseitigen Ufer erhebt sich ein hohes Gebirge, das partiell etwas verhüllt ist, rechts der Mitte ragt steil ein spitzer Gipfel heraus. Die nächtlich anmutende Szenerie im Hintergrund – mit einer Aufhellung links der Mitte – lässt die helle Beleuchtung des Vordergrunds auf den Schein des Mondes zurückführen; ferner könnten dort auch schneebedeckte oder vereiste Partien vermutet werden. Aufgrund der sich überlagernden und durchdringenden dreieckigen und trapezförmigen Flächenstücke, aus denen die Bergregion komponiert ist, gewinnt die Naturperspektive eine kristalline Qualität, die ein wenig an kubistisch-expressionistische Arbeiten erinnert.

G203 Auf der kleinformatigen Radierung, die der Vorzugsausgabe von Heft N° 4 der Zeitschrift ›Clivages‹ (1976) beigelegt wurde und das spiegelverkehrte Pendant zu Blatt N° 1 der Zeichnungen-Serie ›Eres‹ (1976) darstellt, wurde ein Kristall zu einer Bergformation umgemünzt (vgl. IV 3.2). Augenscheinlich zeigt das Blatt eine alpine Bergkette mit gezacktem Kammlinienverlauf und im Vordergrund, unterhalb eines horizontalen Uferstreifens, ein leicht bewegtes Gewässer. Als

A124 Anregung für diese Darstellung hatte die Abbildung 66 aus Carl Strüwes Bildband ›Formen des Mikrokosmos‹ (1955) gedient, die »Kristalle vom Kaliumchlorid« zeigt und im Buch mit dem assoziativen Titel »Arktische Landschaft« beachtet wird. Auf der Radierung ›Eres‹ wird die Mikrofotografie als Ausschnitt und in Seitenverkehrung nachgebildet; die Ähnlichkeit wird auf den ersten beiden Blättern der Zeichnungen-Serie noch deutlicher. In Bezug auf die Abbildung N° 66 wird die abstrakte Kristallstruktur von Strüwe als gegenständliche Landschaftsstruktur gedeutet, diese Fotografie ist der Abteilung »Magie der Ähnlichkeit« zugeordnet. Gleichermaßen geht Gisèle Celan-Lestrange in den Arbeiten

der Werkgruppe ›Eres‹ vor und betont in der offensichtlich umdeutend vorgenommenen Übernahme des Erscheinungsbildes eines Kristalls die abstrakten Qualitäten einer grundsätzlich wirklichkeitsnah erscheinenden Naturansicht. In diesem Sinne schreibt Strüwe in der Einleitung zu seinem Bildband: »Im Makrokosmos ist die dargestellte Silhouette eines Baumes oder eine herausgehobene Wasserspiegelung grafische Abstraktion von ähnlicher Gültigkeit.«⁴⁴¹ Im Zuge dieser neuerlichen Beschäftigung der Künstlerin mit dem Strüwe-Band gegen Ende des Jahres 1975 entstand außerdem der auf Dezember 1975 datierte Zustandsdruck einer Graphik: Die Darstellung dreier kegelartiger Gebilde entspricht der Abbildung N° 15, die das »Kristallbild der Hippursäure« zeigt. Die im Gegenständlichen verwirklichte Kristallmotivik gewinnt in den Zeichnungen ›Hommage à E.A.‹ und ›Terre ébranlée‹ von 1976 außerdem eine symbolische Bedeutung. In der Art eines Dingsymbols wird der kantige Kristall auf einer kleinen unsignierten Zeichnung inszeniert, die vermutlich auch um die Mitte der siebziger Jahre entstanden ist. Er besitzt meist dreieckige oder trapezförmige Facetten und erscheint in surrealer Manier vor einer abstrahiert ausgeführten, leicht bergigen Landschaft. Der Kristall, der vermutlich das Ewige, Überdauernde, Transszendente innerhalb des Kosmos repräsentieren soll, ähnelt in seiner Gestalt jenem kristallinen Gebilde, das in der unteren Hälfte der Arbeit ›Après moi le sommeil‹ (1958) von Max Ernst zu erkennen ist. Im Nachlass der Künstlerin ist eine Postkarte dieses Motivs vom Musée Nationale d'Art Moderne in Paris, versehen mit dem Copyright der Editions Braun von 1971, erhalten.

G201

A125

A088

A186

2.5. Technisch-visuelle Verfremdungsstrategien

Bestimmte Gestaltungsformen, die um die Mitte der siebziger Jahre in Werken von Gisèle Celan-Lestrange zu beobachten sind, könnten von zeitgenössischen Strömungen wie der Pop Art, Minimal Art, Op Art und der Medienkunst – in Paris fand 1975 das zweite ›Rencontre International de Vidéo‹ statt – beeinflusst sein. Ein solcher Zusammenhang mit aktuellen Kunstrichtungen wird etwa in ›Vers un centre‹ (1975) evident: Die zentrale Figur des Kreis-Spiral-Quadrats, die ähnlich auf einer kleinen undatierten und unsignierten Vorstudie zu sehen ist, erinnert an eine »unité plastique« des plastischen Alphabets von Victor Vasa-

Z036

A189

⁴⁴¹ Strüwe (1955), 22.

rely und seiner Serigraphie ›Oerveng‹ (1970) zu dem Gedicht ›Clairities‹ von Charles Philbrick; letztere zeigt jedoch versetzt angeordnete konzentrische Kreisinge im Quadrat. Eine Nähe zur Op Art ergibt sich auch durch optisch irritierende Strukturbildungen innerhalb der hier erstmals realisierten strengen Rasterung der Bildfläche. Auf den Maler und Graphiker Vasarely, dem wichtigsten Vertreter der Op-Art, geht die Auffassung des Kunstwerks als Bildschirm (›écran‹) zurück. Diese Vorstellung scheint Gisèle Celan-Lestrange in einigen Arbeiten von 1975/76 aufzugreifen, in denen sie mit Rasterstrukturen, Moiré-wirkungen, Streifenbildungen, Flimmereffekten, Tonwertverläufen und Montagevarianten arbeitet. Diese visuellen Strategien führen zu einer Verfremdung des Bildgegenstands und sind offensichtlich an medientechnischen Verfahren orientiert: Derartige Phänomene sind bei fotochemischen und digitalen Reproduktionsmethoden, bei der Erzeugung und Wiedergabe von Fernsehbildern oder bei der Aufnahme und Schnittbearbeitung von Filmen zu beobachten. In diesen Arbeiten Gisèle Celan-Lestranges sind mit den genannten optischen Gestaltungsmitteln nicht nur bestimmte inhaltliche Implikaturen verbunden. Sie dienen ferner dazu, die Wahrnehmung des Betrachters – der so, wie auch von Künstlern der Op-Art oder Videokunst angestrebt, durch visuelle Reize in den künstlerischen Prozess einbezogen wird – zu verunsichern, anzuregen und zu fordern. Die Verfremdungsstrategien lassen die Rezeption, das Sehen und das davon abhängige Deuten selbst zum Thema werden. Letztlich werden hier, damals wie heute aktuell, bestimmte visuelle Medien, mit deren speziellen Qualitäten graphisch umgegangen wird, und ihre Präsenz in Kunst und Lebenswelt reflektiert. In nahezu allen Arbeiten Gisèle Celan-Lestranges aus der zweiten Hälfte der siebziger Jahre ist die Bildfläche durch eine Punkt- oder Strich-Rasterung gekennzeichnet. Diese ist meist mit großer Regelmäßigkeit, zuweilen auch mit nahezu geometrischer Strenge in Form von unterbrochenen horizontal und vertikal, gelegentlich auch diagonal angeordneten Parallellineaturen ausgeführt. Im letzteren Fall nimmt die graphische Rasterung – sie erinnert an Ergebnisse des Reproduktionsverfahrens der Autotypie, der Raster- oder Netzätzung – einen nahezu technischen Charakter an. Eine weitergehende Modulation dieser Strukturen wird erreicht durch die Dichte, die Stärke und den Tonwert der Bildelemente. Auf diese Weise wird in den Zeichnungen und Graphiken die Darstellung in ihrer Gestalthaftigkeit und Materialität realisiert, formbildend wirkt

auch das unmittelbare Aneinandergrenzen unterschiedlicher Strukturen; an die Stelle von Konturen treten lineare, weisse Aussparungen innerhalb der Rasterung. Aufgrund der Kleingliedrigkeit und Vielteiligkeit der Rasterung sowie der Art ihrer Zusammensetzung scheint die Bildfläche mitunter zu vibrieren, die Komposition fluktuiert in der visuellen Perzeption durch den Betrachter permanent zwischen Konstruktion und Auflösung.

In der sechsteiligen Serie ›Cadrans‹ (1975) werden Gestaltungsprinzipien aus Kineastik und Fototechnik angewandt: Multiplikation eines variierten Elements, Sequenzstruktur, Blendverfahren, Mehrfachbelichtung. Gisèle Celan-Lestrange scheint mit der seriellen Komposition an die Pop Art und mit der geometrischen Grundstruktur sowie den durch graphische Rasterung erzeugten Irritationen an die Op Art anzuknüpfen. Für die Konzeption der Blätter ist die Figur des Quadrats bestimmend: Die sechs Federzeichnungen besitzen dasselbe quadratische Format, die Bildfläche ist, mehr oder weniger ersichtlich, in neun gleichgroße quadratische Felder unterteilt und die zusätzlichen Grundelemente innerhalb der Kompositionen sind ebenfalls quadratisch. Die Anlage erinnert an eine Reihe zwischen 1952 und 1967 entstandener minimalistischer Arbeiten des amerikanischen Künstlers Ad Reinhardt: Sie sind gekennzeichnet durch eine vereinfachte geometrische, vorwiegend quadratische Aufteilung der Bildfläche und eine nahezu monochrome, im Tonwert nur geringfügig modifizierte Farbgebung. Die einzelnen Bildfelder auf den Zeichnungen sind mit gestrichelten, sich gelegentlich überlagernden Parallellineaturen von unterschiedlicher Dichte, Stärke, Tonwertigkeit und Anordnung ausgestaltet. Auf Blatt N° 6 ist in den neun Quadratfeldern ein aus Schraffuren konstituiertes geologisches Motiv enthalten, das als Mineral oder als Felsgebilde interpretiert werden könnte. Mit Ausnahme des letzten, wird die Einteilung der Bildfläche auf allen Blättern durchbrochen durch ein Quadrat (Blätter N° 1 und 5) oder mehrere zusätzliche Quadrate (Blätter N° 2, 3, 4). Sie sind durchweg versetzt zur Grundstruktur platziert und überlappen sich in der Regel, wodurch zuweilen eine unbestimmte Räumlichkeit suggeriert wird. Hier rekurriert die Gestaltung deutlich auf filmische Schnitt- und Blendetechniken, wobei Blatt N° 6 auch an eine Installation aus mehreren Bildschirmen erinnert. Die Anleihen aus dem Bereich des Filmischen, der Videokunst bewirken, dass die Darstellungen als Standbilder oder Sequenzen einer als Vorgang strukturierten technisch-künstlerischen Inszenierung aufgefasst werden können.

Z033

A191

Somit wird das Spiel mit Linie, Fläche und Raum ergänzt durch die Zeit als vierter Dimension. Auf diese scheint der Titel der Serie ›Cadrans‹ zu verweisen, ein Begriff, der aus dem Französischen mit »Zifferblatt« oder »Sonnenuhr« (cadran solaire) zu übersetzen ist. Im Hinblick auf die Komposition ist sicherlich auch die wortspielerische Allusion auf die Begriffe »cadrat« und »quadrant« intendiert. Das Motiv des Gesteins oder Minerals in einigen Quadraten könnte ebenfalls als ein Symbol für die Zeit aufgefasst werden. Zudem wird in den Blättern meist dieselbe geologische Formation gezeigt, jedoch wohl – wie die differierenden Hell-Dunkel-Wirkungen annehmen lassen – zu unterschiedlichen Tageszeiten. An die Serie ›Cadrans‹ knüpft Gisèle Celan-Lestrange möglicherweise in zwei Arbeiten aus dem Folgejahr an: mit trapezähnlichen Figuren von kristallinischer Qualität, geometrisch abzuleiten von einem deformierten Quadrat. So zeigt das Blatt ›Chemins de mémoire‹ (1976) eine Art Trapez mit einem in seinem Inneren eingeschlossenen Mineral. In der Zeichnung ›Au ras de terre‹ (1976) tritt eine ähnliche trapezoide Form auf, um die Vertikale gedreht, vervielfacht und perspektivisch gereiht. Die so entstandenen Figuren sind mit weiteren farblich abgesetzten Trapezoiden ausgestaltet. Der Bildraum bleibt auf beiden Blättern weitgehend unbestimmt; er könnte allenfalls als eine weite, surrealistische Landschaft gedeutet werden. Die Fiktionalität der Darstellungen wird verstärkt durch einige auf technische Vorgänge und Phänomene zurückzuführende Verfremdungsstrategien: Innerhalb der graphischen Rasterstruktur werden Muster und horizontale Balken ausgebildet, die Moiré-Effekten und Störungstreifen ähneln. In dieser Weise ist auch die verbleibende Bildfläche auf der erstgenannten Zeichnung gestaltet, die in Hinsicht auf den Eindruck von Räumlichkeit noch unbestimmter bleibt. Die Hell-Dunkel-Modulation erinnert an technisch erzeugte Farbverläufe, zumal die Künstlerin in diesen Bildern neuerdings auch farbige Tinte verwendet hat (vgl. IV 2.6). Als Reflexe von Verfahren aus der Fotografie oder Filmtechnik können in ›Chemins de mémoire‹ der Montagecharakter der Bildkonzeption und in ›Au ras de terre‹ die Ähnlichkeit der Bildstruktur mit Ergebnissen, die durch Mehrfachbelichtung oder durch multiplikatorische Tricktechnik (Kombination mehrerer Bilder durch Zusammenblenden beziehungsweise Auflösung einer Sequenz in Einzelbilder durch Verlangsamung der Geschwindigkeit) erzielt wurden, erkannt werden.

Z048

Z047

2.6. Farbeinsatz und symbolistischer Gestus

Z045

Nachdem Gisèle Celan-Lestrange die Zeichnung ›Hommage à E.A.‹ (1976) mit dunkelbrauner Tinte, »encre bistre«, realisiert hatte, sind im selben Jahr – wie sie in einem Verzeichnis selbst festgehalten hat – vier weitere Arbeiten entstanden, in denen neben schwarzer Tusche auch farbige Tinten Verwendung fanden: Die erste ist mit ›Terre ébranlée‹ betitelt, es folgen ›Au ras de terre‹, ›Chemins de mémoire‹ und ›Orienté vers l'aube‹. Häufig mischen sich farbige Federstriche in die ansonsten mit schwarzer Tusche ausgeführten Zeichnungen, mitunter sind Partien aber auch vollständig in Farbe ausgeführt. Das Kolorit wirkt sehr dezent, die Palette der Farbtöne ist stark begrenzt. In der Regel hat die Künstlerin eine oder zwei farbige Tinten in verschiedenen Nuancen oder Intensitäten verwendet, um eine Akzentuierung und Differenzierung der Darstellungen zu erreichen. Die Farbgebung lässt jedoch, auch da, wo sie auf empirische Phänomene verweist, nicht den Aspekt des Realistischen hervortreten, sondern verstärkt vielmehr die Fiktionalität oder Surrealität der Kompositionen. Die Atmosphäre der Arbeiten bestätigt den Betrachter in der Vermutung einer symbolischen Bedeutung und in seinem Versuch, dieser in den Bildern auf die Spur zu kommen. Überwiegend mit schwarzer Tusche ausgeführt, ist die Zeichnung ›Terre ébranlée‹ (1976) in variierender Quantität und Qualität mit blauen Strichen durchsetzt. Aus einem geologischen Gefüge inmitten aufgebrochener Erd- und Gesteinsschichten erwächst eine zwar vielteilige, aber kohärente mineralische oder auch glaziale Struktur, die in einer rätselhaft unnatürlichen Weise aus der ansonsten dunklen Umgebung herausleuchtet. Es könnte sich um eine Konglomeration von Mineralien, um Figurationen aus Eis oder um eine Gruppe Stalagmiten handeln. Aufgrund der filigranen Formgebung, der punktgerasterten Struktur und der leuchtenden Helligkeit gewinnt das Gebilde eine gewisse Fragilität und Transparenz. Sein kristallinischer Charakter wird durch die im Übergangsbereich zu den geologischen Schichtungen senkrecht gelagerten und blau getönten Schraffuren zusätzlich betont. Der Titel der Zeichnung könnte sich auf Psalm 18,6f der Bibel (»Dans ma détresse, j'ai invoqué l'Eternel, J'ai crié à mon Dieu; De son palais, il a entendu ma voix, Et mon cri est parvenu devant lui à ses oreilles. / La terre fut ébranlée et trembla, Les fondements des montagnes frémirent, Et ils furent ébranlés, parce qu'il était irrité.«) oder auf die Lyrik Paul Celans (vgl. III 7.5) beziehen; die Erschütterung, auf die er verweist, ist als

Ursache für das Hervortreten oder für die linksseitige Beschädigung der mineralogischen Figuration anzunehmen. Der Vorgang eines Erd-Bebens ist in den Störungen und Wellen innerhalb der Schichtungen, aber darüber hinaus auch in der optischen Vibration der variiert ausgeführten Rasterstrukturen repräsentiert.

Z047 Auf der Zeichnung ›Au ras de terre‹ (1976) wird ein Landschaftsraum entworfen, der auf zwei sich zur Horizontlinie hin aufhellende Flächen reduziert ist. Diese Vorstellung wird unterstützt durch die Farbigkeit: Der untere Bereich (Erde) ist in Brauntönen gestaltet, der obere Bereich (Himmel) in Abstufungen von Grau. Im Zentrum des Bildes sind fünf flächige Trapezoide zu sehen, die – in tiefenge-staffelter Reihung und perspektivischer Verkleinerung – in den Hintergrund über-gehen. Mit Blick auf futuristische Gestaltungsmuster könnte diese Anordnung als Versuch gedeutet werden, einen Bewegungsvorgang zu suggerieren. Die Gebil-de sind in verschiedenen Erdfarben – von Dunkelbraun, über Rotbraun bis hin zu Orange – getönt, wodurch ihre Zusammensetzung aus ineinandergeschachtelten Trapezformen betont wird. Nicht nur im Rückgriff auf Mittel technischer Verfrem-dung, die sich in der horizontalen Streifenbildung und der Multiplikationstechnik dokumentiert, wird die Künstlichkeit oder Fiktionalität der Darstellung evident: Die Trapezsegel-Flotte erweckt den Eindruck als schweben sie über dem Erdboden. So scheint das Bild einen Zustand zu beschreiben, der, zwar dem Realen nahe, jedoch im Imaginären angesiedelt ist. Durch die kristalline Ausgestaltung der ab-gehobenen Trapeze erfährt die Ausdrucksform eine Konsolidierung.

Z048 In der Zeichnung ›Chemins de mémoire‹ (1976) werden die zentralen Motive aus den vorangehenden Arbeiten miteinander kombiniert: Das Blatt wird domi-niert von einem kristallinen Trapezoid, vergleichbar den (spiegelverkehrten) Formen auf ›Au ras de terre‹, in das ein mineralisches Gebilde eingeschlossen ist, welches dem auf ›Terre ébranlée‹ abgebildeten durchaus ähnlich ist. Durch seine partielle braunrote Färbung hebt es sich vor dem fast ausschließlich in Graustufen gestalteten Hintergrund ab. Eine realistische Deutung des Bildraums, beispielsweise als eine Landschaft mit einem schmalen, hinter einem Gewässer liegenden Uferstreifen und einem sich über dem Horizont erhebenden Himmel, ist möglich, aber nicht zwingend. Verfremdend wirkt die Unterteilung der aus Schraffurstrukturen aufgebauten Bildfläche in horizontale Streifen, innerhalb derer sich ein an- und wieder abschwellender Tonverlauf abzeichnet. Der fik-tionale Charakter dieser Form-Vision ist evident, er fordert den Betrachter zu

einer metaphorischen Deutung heraus. Der Titel legt nahe, das kristalline und seinerseits ein Mineral einfassende Trapezoid – geometrisch ein verformtes, das Irdische symbolisierende Quadrat – als Bild für die Erinnerung aufzufassen, die sich als hermetische Projektion in einem weiten Zeiten-Raum bewegt.

Eine Naturszenerie zum Zeitpunkt einer fortgeschrittenen Morgendämmerung scheint auf der Zeichnung ›Orienté vers l'aube‹ (1976) gestaltet. Der Tagesanbruch wird durch das helle Licht, das von links oben einfällt, angezeigt. Am morgendlichen Himmel sind langgezogene, aus Punktrastern konstituierte Gebilde zu sehen, die, vor allem im linken oberen Bereich, als Wolken gedeutet werden können. Allerdings besitzen diese kristallinen Gebilde zugleich Ähnlichkeit mit mineralischem Gestein, was im rechten unteren Bereich besonders deutlich wird. (Eine vergleichbare metamorphe Qualität ist auf der Graphik zum Jahreswechsel 1976/77 nachzuvollziehen.) Die Rätselhaftigkeit der Darstellung, möglicherweise soll hier einer Stimmung des Unwirklichen in der Natur während der Dämmerung entsprochen werden, wird durch die Farbgebung aufrechterhalten: Vorwiegend mit schwarzer Tusche angefertigt, wird die Zeichnung von braunen Federstrichen unterwandert, und dieses Rotbraun – einerseits eine Erdfarbe, andererseits mit Erscheinung und Gestimmtheit während des Sonnenaufgangs kompatibel – unterstützt beide Deutungsvarianten der Szene. Mit der im Titel genannten Ausrichtung nach Osten, zum Licht des kommenden Tages, könnte ein symbolischer Gehalt assoziiert werden. Die Spiritualität der Zeichnung erweist sich nicht zuletzt in einer gewissen Nähe zu der Ästhetik fernöstlicher Kunst, mit der sich Gisèle Celan-Lestrange damals bereits auseinandergesetzt hat. Deutlich macht sich in den besprochenen Zeichnungen mit farbiger Tinte eine sich bereits in Arbeiten von 1975 manifestierende Tendenz zu symbolistischem Ausdruck bemerkbar. Dabei hat – neben Motivwahl und Komposition – auch die Farbgebung Anteil an der Konstitution bestimmter Symbolgehalte. Diesem Kontext gehören stilistisch außerdem vier unsignierte und undatierte Federzeichnungen aus dem Nachlass der Künstlerin an. Die Art ihrer Ausführung und der Einsatz von Farbe lassen vermuten, dass sie um 1976 entstanden sind. Zwei der Blätter stellen geometrisch-abstrakte Kompositionen dar und knüpfen an die mystische Symbolik von ›Vers un centre‹ (1975) und ›Thulé‹ (1975) an. Insbesondere an letztere erinnert der Aufbau der Bilder aus Spiralen beziehungsweise (konzentrischen) Kreisen und gleichschenkligen Dreiecken, in

Z049

A090-

A092

dem die Antagonismen von Dynamik und Statik, von Zyklizität und Stabilität anschaulich werden.⁴⁴² Während auf dem mit brauner und grüner Tinte ausgeführten Blatt die aufwärtsgerichtete Spitze des Dreiecks – für den Betrachter allerdings unsichtbar – in die Mitte der sich am oberen Bildrand verflüchtigen Spirale zielt, stehen sich auf dem in Braun gehaltenen Blatt zwei dieser Motivkombinationen spiegelbildlich gegenüber, wobei die Rundformen in fragmentarischer Form auftreten. Die beiden Zeichnungen erinnern an zwei Arbeiten von Paul Klee – in Bezug auf die horizontale Parallelbänderung der Formen und der Bildfläche sowie aufgrund der Dreiecksmotivik. Auf dem Aquarell ›Doppelzelt‹ (1923) sind nebeneinander zwei Dreieck-Paare zu sehen, die sich an den Spitzen berühren, wobei die rechte Figur nach oben verschoben erscheint. Dagegen zeigt Klees Aquarell ›Eros‹ (1923/24) zwei gleichschenklige Dreiecke, die sich überlappen; sie wurden übereinandergeschoben in einer durch den vertikal aufgerichteten Pfeil unten angezeigten Bewegungsrichtung. Diese scheint in den beiden, mit den Grundflächen zueinander ausgerichteten Dreiecken auf einer der beiden Zeichnungen von Gisèle Celan-Lestrange eine Fortführung gefunden zu haben.

A089

Eine weitere Arbeit weist neben geometrischen Figuren (Quadrat, Trapez) auch gegenständliche Elemente (Kerzenleuchter) auf; die Präsentation von Realien innerhalb einer Viereckform erinnert an die sechsteilige Serie ›Cadrans‹ (1976). Auf einer querformatigen Federzeichnung mit schwarzer Tusche und farbiger Tinte meint der Betrachter zunächst eine realistische Szenerie erkennen zu können: Sie zeigt eine Anordnung von Bohlen oder Stelen inmitten einer abstrahierten Uferlandschaft; die Fläche des Strand es ist vorn in Brauntönen gehalten, die Wasserfläche dahinter wurde in blaugrünen Tönen gestaltet. Die zwölf Objekte werden in einer waagrechten Reihe, liegend, lehnd oder stehend, präsentiert; einige davon scheinen in einen Schwebestand überzugehen und könnten so als Verweis auf die Existenz metaphysischer Phänomene interpretiert werden. Mit dem symbolistischen Gestus in den Mitte der siebziger Jahre entstandenen Arbeiten korrespondiert das etwa zeitgleiche kunsthistorische Interesse Gisèle Celan-Lestranges für den Symbolismus, das in ihrer Bibliothek dokumentiert ist.

⁴⁴² Eine ähnliche symbolisch aufzufassende geometrisch-abstrakte Komposition stellt das ›Alt bild Nr. 1‹ (1915) der schwedischen Künstlerin Hilma af Klint dar, deren Arbeiten vor einem spiritistische Hintergrund theosophischer bzw. antroposophischer Prägung zu deuten sind. Ihr Werk wurde jedoch erst in den achtziger Jahren der Öffentlichkeit zugänglich gemacht.

3. Wirklichkeitsfiktionen. Radierungen, Zeichnungen (1976-78)

In ihren Arbeiten aus der zweiten Hälfte der siebziger Jahre inszenierte Gisèle Celan-Lestrange Ansichten von kargen, weiten Küsten- oder Berglandschaften, in denen der Mensch keinen Platz hat. Die Vorstellung einer »Natur vor der Schöpfung«, liegt ihnen zugrunde, wie es die Künstlerin 1981 im Gespräch mit Walter Greinert formulierte und präziserte, sie beziehe sich »auf eine Zeit vor dem Menschen«. Obgleich an realen geographischen Gegebenheiten orientiert, scheinen die Landschaften vielmehr im Bereich des Fiktionalen angesiedelt zu sein, eine konkrete topografische Bestimmung wäre ohne Belang. In diesen Natursichten thematisiert und reflektiert Gisèle Celan-Lestrange (teilweise durchaus experimentierfreudig) die Erfassung sowie das Erleben und Deuten von Wirklichkeit durch den Menschen, hier durch den Betrachter. In der Regel bestehen die Darstellungen aus wenigen Flächenpartien, die konstituiert und rhythmisiert werden durch winzige graphische Elemente (Striche, Kreuze, Punkte, Haken). Die Verdichtung oder Ausdünnung dieser kleinteiligen Binnenstrukturen ermöglichen Hell-Dunkel-Abstufungen und lassen den Eindruck von Raumtiefe entstehen. Gelegentlich sind Bildideen sowohl als Federzeichnung wie auch als Radierung realisiert; stilistisch sind die beiden Ausdrucksarten bei Gisèle Celan-Lestrange ohnehin eng miteinander verwandt. Häufig sind die Darstellungen an romantischen Topoi und Kategorien orientiert: Mit der Kunst und Literatur der Romantik, insbesondere auch der deutschen, hat sich die Künstlerin, die seit 1968 als Sekretärin am Institut d'Études Germaniques der Sorbonne tätig war, eingehend befasst. So ist etwa die Lektüre von Maurice Bessets Abhandlung ›Novalis et la pensée mystique‹ (1947) durch Exzerpte in einem Arbeitsheft für Oktober 1975 belegt. In ihrem Nachlass befinden sich außerdem Publikationen über Caspar David Friedrich: der Katalog zur Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle von 1974 mit dem Erwerbsdatum »12. XII 1974« und der monographische Band (o.J.) mit einem Text von Johannes Beer, der, laut Eintragung, seit dem »5. XII. 1975« in ihrem Besitz war.

In Bilderfolgen veranschaulichte Gisèle Celan-Lestrange 1976 zentrale Aspekte der Wirklichkeitswahrnehmung, etwa ihre Prozessualität und Perspektiviertheit. Mit Landschaftsansichten, in denen mit Spiegelungen und Verdopplungen gearbeitet wird oder die wie Vexierbilder funktionieren, hinterfragte sie das Realitätsempfinden des Menschen im weiteren Sinne, wobei die Wahrnehmungsfä-

higkeit des Betrachters auf die Probe gestellt wird. Darüber hinaus lassen sich diese Darstellungen als bildkünstlerische Umsetzungen zweier ästhetischer Gestaltungsprinzipien der Romantik, der Ironie und des Paradoxon, auffassen. Eine Art visionärer Wirklichkeitserweiterung wird in einigen Zeichnungen von 1977 erkennbar, in denen die Künstlerin magisch-imaginäre Räume gestaltet. Andere Landschaften führen das Zusammenspiel von Himmel, Land und Meer in Verbindung mit den Wirkungen des Lichts vor und lassen dem Betrachter in subjektivem Erleben das Kosmisch-Elementare der Natur bewusst werden. Weiterhin kann Landschaft zum menschlichen Erfahrungsraum werden, wenn die Bilder sich dem betrachtenden Subjekt durch ihre Betitelung als Medium allgemeiner Reflexionen und Vorstellungen anbieten.

3.1. Inszenierung von Realität in Bilderfolgen

Im Jahr 1976 entstanden mehrere Serien von Zeichnungen, in denen Gisèle Celan-Lestrange grundsätzliche Momente der Realität und ihrer Wahrnehmung als Natur-Bildersequenzen zur Anschauung bringt: die Erfahrung von Räumlichkeit (›Suite 1-5‹), das Auftreten virtueller Erscheinungen (›Eres‹), der Nachvollzug tageszeitlicher Vorgänge (›La chute du jour‹), das Phänomen atmosphärischer Wandlungen sowie die Möglichkeit der Einnahme verschiedener Blickwinkel auf die Landschaft (›Les distances du ciel‹). Der letztere Aspekt scheint in der dreiteiligen Serie ›Trois regards sur le lac de N.‹ (1978) wieder aufgegriffen worden zu sein. Eine Nähe zur Romantik erweist sich etwa in der kontemplativen Betrachtung der Naturerscheinungen und Naturprozesse, in der Schilderung tageszeitlicher Schwellensituationen und in der Betonung der Perspektiviertheit von Wirklichkeitserfahrung.

Z043 In der Abfolge der fünf kleinformatigen Blätter der ›Suite 1-5‹ (1976) findet der Vorgang eines allmählichen Auszoomens statt – von der Nahansicht der Felsgruppe über die Fernansicht der Landschaft bis hin zur Panoramaansicht des Himmels. Parallel dazu ist eine Anhebung des Blickwinkels zu bemerken. Die Aufhellung des Himmels oberhalb der Berglandschaft und die Verdunklung zum oberen Bildrand hin, zeigen den Zeitpunkt der Abenddämmerung am Übergang zur Nacht an. Dies könnte erklären, weshalb sich die Formen derart vage aus den Schraffurstrukturen herauslösen und bestimmen lassen. Anhand dieser Naturimpression wird eine vom Speziellen zum Allgemeinen gehende Betrach-

tungsweise vorgeführt, die das Einzelne als Teil eines Ganzen begreifen lässt. Nicht nur die Erweiterung der Perspektive, auch die Erschwertheit des Erkennens und die Konnotiertheit der schwellenhaften Tageszeit könnten als reflexive Momente im Hinblick auf die Wirklichkeitswahrnehmung aufgefasst werden.

In den fünf Blättern der Serie ›Eres‹ (1976) wird die Ansicht eines Gebirgsparanoramas hinter einem Gewässer, in dem sich das Bergmassiv spiegelt, schrittweise in vertikaler Richtung nach unten geschwenkt (vgl. IV 3.2). Sukzessive rückt die Uferlinie beziehungsweise Spiegelachse höher, bis schließlich die Bildanlage von Blatt N° 5 die Umkehrung von Blatt N° 1 darstellt. Die Veränderung der Perspektive während dieses Vorgangs – vom Bergmassiv zu seiner Spiegelung – bewirkt eine zunehmende qualitative Verlagerung der Wahrnehmung vom Realen zum Virtuellen. Mit wachsendem Anteil des Spiegelbilds an der gesamten Bildfläche gewinnt dieses, entgegen dem realen Objekt, eine unwirkliche Helligkeit. Am Ende stellt es nicht mehr nur ein virtuelles Abbild der landschaftlichen Wirklichkeit dar, sondern wird als Hauptthema inszeniert. Es hat sich gewissermaßen verselbständigt und seiner realen Referenz entledigt. Im Gespräch mit Walter Greinert hat die Künstlerin diesen Umstand als »le reflêt du Néant« beschrieben. Möglicherweise ist das Schlussbild auch Hinweis auf eine mittelbare Erfahrbarkeit des Metaphysischen zu verstehen, oder es will die Wirklichkeitswahrnehmung in einer ähnlichen Weise wie Platons Höhlengleichnis qualifizieren. Durch den Titel, die pluralische Form von frz. ère, werden die Verschiebungen zwischen Realität und Virtualität mit einer geschichtlichen Dimension in Verbindung gebracht, insofern als die Wirklichkeitsvorstellungen in verschiedenen »Zeitaltern« oder »Epochen« mitunter differieren. Die Benennung der Serie könnte im Hinblick auf das zionistische Motto »Eres Israel« [Land Israel], auch eine politische Aussage implizieren.⁴⁴³

Z044

Die drei Zeichnungen der Serie ›La chute du jour‹ (1976) stellen den Einbruch der Dunkelheit in einer Gebirgslandschaft als Ablauf dar und reflektieren so die Prozessualität als Charakteristikum der Realität. In der Sukzession der Blätter wird die Blickperspektive modifiziert im Sinne eines Auszoomens von der Nahansicht einer Felsformation über die Fernsicht der Gebirgslandschaft hin zu ei-

Z041

⁴⁴³ Im Nachlass von Gisèle Celan-Lestrange findet sich ein Heft mit dem Titel »Erres«, bei dem es sich wohl um die Dokumentation einer literarischen Tagung handelt, die im Januar 1976 an der Universität Toulon stattgefunden hat. Enthalten ist darin unter anderem ein Beitrag von Pierre Manuel und Jean Delord mit dem Titel ›Erres‹ (S. 3-6). Ob und inwiefern ein Bezug zu der Zeichnungen-Serie der Künstlerin besteht, ist unklar.

nem Himmelspanorama. Die Konzeption kann hinsichtlich der Strategien der Wirklichkeitswahrnehmung in Korrespondenz zur ›Suite 1-5‹ gedeutet werden. Auf Blatt N° 1 sind Lichtverhältnisse anzunehmen, wie sie bei niedrigem Stand der Sonne am frühen Abend vorherrschen. Die Verunklärung der Konturen und Strukturen der Felsen ist wohl auf die Wirkung dieses abendlichen Lichts zurückzuführen. Ein in Graustufen übersetzter Sonnenuntergang wird auf Blatt N° 2 gezeigt: Als kleines dunkles Kreissegment über der Felslandschaft ist die Sonne dargestellt, kurz bevor sie hinter dem Horizont verschwindet. Während der darauffolgenden Abenddämmerung scheint der Himmel auf Blatt N° 3 vom Restlicht der Sonne wiederum erhellt, jedoch senkt sich die Dunkelheit der Nacht herab. Die kleine, nur vage innerhalb des vielfach facettierten Himmels zu erkennende Rundform rechts oben im Bild lässt sich als Mond interpretieren. Durch die atmosphärischen Vorgänge während der Dämmerung am Übergang zur Nacht kann die Wirklichkeit als seltsam verändert wahrgenommen werden. Dieser Eindruck einer gewissen Transzendierung korrespondiert mit der stufenweisen Anhebung des Betrachterstandorts im Verlauf der drei Zeichnungen. Die Zeichnung ›Les distances du ciel‹ (1976) könnte ihren Titel in Anlehnung an die Wendung »des Himmels Fernen« aus Novalis' fünfter ›Hymne an die Nacht‹ (1800) in der Übersetzung von Armel Guerne (Falaize 1950) erhalten haben:

Z042

Les distances du ciel s'étaient comblées de mondes rayonnants. C'est dans un sanctuaire plus profond, dans ce plus haut espace du sentiment que s'était retirée l'âme du monde avec ses pouvoirs, pour y régner jusqu'à l'aube du jour de la splendeur universelle. La lumière n'était plus le séjour des dieux ni leur céleste signe; – du voile de la Nuit, ils s'étaient recouverts. La Nuit devint le coeur puissant des révélations – où étaient revenus les dieux – où ils s'étaient endormis, pour resurgir au monde après sa transfiguration, sous de nouveaux et plus magnifiques visages.

Jedoch lässt der Titel auch an Paul Celans Gedicht ›Zu beiden Händen‹ denken: »fern / allen Himmeln, nah / allen Himmeln: / Wie / wacht es sich da! Wie / tut sich die Welt uns auf, mitten / durch uns!« Über die zusammenhängend mit schwarzer Tusche gestaltete Federzeichnung wurde ein Gitter aus weißem Zeichenkarton gelegt, so dass fünfzehn Landschaftsausschnitte in drei horizontalen Reihen zu je fünf verschiedenen Bildern entstehen – in einem Dreischritt wird auch in der fünften ›Hymne an die Nacht‹ die Entwicklung der Menschheit dargestellt. Diese können, einzeln oder in untergliederten Panoramareihen, als eine in Leserichtung zu rezipierende Bilderserie wahrgenommen werden.

Diese Art der Inszenierung erinnert an Fensterausblicke oder an ein kartographisches Koordinatensystem und wurde in ähnlicher Weise von Gerhard Richter in Fotoserien und Gemälden zur Wolken-Thematik (1970) angewandt.⁴⁴⁴ In ›Les distances du ciel‹ geht es um die Beziehung von Himmel und Erde sowie um die Weite von Naturraum und Atmosphäre. In einem Arbeitsheft hat Gisèle Celan-Lestrange sich das Novalis-Zitat vom »Ozean der Luft« notiert. Tatsächlich kann die mittlere Ausschnittsreihe ambivalent als Meeresoberfläche oder als Wolkenhimmel gedeutet werden. In der oberen wie auch der unteren Reihe sind fünf Ansichten einer Küstenlandschaft zu erkennen: über einer bewegten Wasserfläche erhebt sich der wolkenverhangene Himmel. Aufgrund der perspektivischen Darstellungsweise erscheint der Abstand zwischen Wasser und Himmel, abhängig von der Stärke und der Art der Bewölkung, unterschiedlich groß, in der oberen Reihe weiter als in der unteren. Der Tonwertkontrast, der im Vergleich der beiden äußeren Reihen festzustellen ist, deutet zudem auf eine tageszeitliche Differenzierung hin: Während oben die Landschaft zu einem späteren Zeitpunkt der Abenddämmerung gezeigt wird, ist dieser unten zugunsten der inzwischen hereingebrochenen, wie vom Mondlicht erhellten Nacht überschritten. In der fünfzehnteiligen Zeichnung von Gisèle Celan-Lestrange werden somit Aspekte der Modalität, Prozessualität und Multiperspektivität der Wirklichkeitswahrnehmung zur Anschauung gebracht.

A194

A195

Die Serie ›Trois regards sur le lac de N.‹ (1978) besteht aus drei kleinen, stark querformatigen Federzeichnungen, die mit schwarzer und farbiger Tinte ausgeführt und in ein Gitter-Passepartout aus weißem Zeichenkarton montiert wurden. Sie zeigen drei verschiedene Ansichten einer Seelandschaft: Das im Titel verdeckt benannte Gewässer im Vordergrund (vgl. IV 3.5) wird begrenzt durch ein bergiges Ufer, über dem der Himmel erkennbar wird. Die Zusammenschau der Zeichnungen lässt dem Betrachter die Optionalität und Diversität mehrerer Perspektiven auf ein und dieselbe Wirklichkeit zu Bewusstsein kommen.

Z070

Für die dreiteilige Serie ›Double‹ (1977/78), geschaffen für den gleichnamigen, 1978 erschienenen Gedichtband der französischen Dichterin und Übersetzerin Martine Broda, ist das Motiv der Spiegelung programmatisch. Die drei Zeichnungen kreisen um die Gegenüberstellung von Wirklichkeit und Illusion, mit der sich die Vorstellung von der Doppelbödigkeit der Realität verbindet.

Z064

⁴⁴⁴ Stückelberger (2005), 167.

3.2. Natur in Spiegel-, Doppel- und Vexierbildern

Einige Arbeiten von Gisèle Celan-Lestrange aus der zweiten Hälfte der siebziger Jahre sind in ihrer Konzeption und Ausführung darauf angelegt, den Betrachter hinsichtlich seiner Wahrnehmungsfähigkeit und seines Wirklichkeitsverständnisses zu irritieren. Diese Naturansichten gewinnen durch Strategien der formalen Spiegelung, der kompositionellen Dopplung und des strukturellen Changierens eine besondere Hintergründigkeit. In der Romantik, vor allem im Bereich der Literatur, ist die Wirklichkeitsdarstellung durch dieselben Motive geprägt. Dahinter steht eine Auffassung von Realität als einem Produkt, das aus dem Zusammenwirken gleichermaßen konträrer wie komplementärer Komponenten hervorgeht. Gemeint ist die vielfach beschriebene Duplizität von innerer und äußerer Realität, von Imagination und Empirie, von Rationalität und Irrationalität sowie von Bewusstem und Unbewusstem. Eine diesbezügliche Reflexion von Wirklichkeit, ihrer Aspekte und Dimensionen, in der Wahrnehmung des Menschen findet offenbar auch in den Graphiken von Gisèle Celan-Lestrange statt.

Z038 In der Werkgruppe ›Le gris et la côte‹, bestehend aus einer Bleistiftzeichnung
Z039 (1976), einer Tuschezeichnung (1976) und einer Radierung (1977), finden – in
G205 der Art einer diskreten vertikalen Spiegelung – Landschaftsformen einen Wiederhall am Himmel. Das in den Arbeiten variierte Bildschema einer vereinfachten Küstenansicht erinnert an Caspar David Friedrichs Gemälde ›Mönch am Meer‹ (1808-10), das in mehreren Publikationen, die die Künstlerin besaß, abgebildet ist; auch eine Postkarte mit einer Reproduktion dieses Werks ist im Nachlass erhalten. Auf der Bleistiftzeichnung ist vorn ein keilförmiger Landstrich zu sehen, der sich in Richtung der linken unteren Bildecke verjüngt. Das dahinterliegende Gewässer wird in der Ferne des jenseitigen Ufers von einer schwarzen Hügelkette begrenzt, die etwa auf der Höhe des ersten Blattdrittels verläuft. Darüber erhebt sich, dunkelgrau und strukturiert, der weite Himmel, an dem sich eine ambivalent interpretierbare meteorologische Erscheinung abzeichnet: Die hellgraue Fläche am oberen Blattrand könnte, hell und weich schattiert, als Wolkenschicht oder zum anderen als Auflockerung oberhalb einer düsteren Wolkenwand aufgefasst werden. In jedem Fall stellt diese Partie am Himmel ein spiegelbildliches Pendant zu der Küstenformation dar, die Symmetrieachse ist auf mittlerer Bildhöhe zu vermuten. Auf der Tuschezeichnung wurde die Szenerie in vertikaler Spiegelung gestaltet; hier fällt eine stärkere Differenzierung der

Landschaft auf, beispielsweise ist der Aufbau des jenseitigen Ufers aus Strand und Bergkette, deren Gipfel sich in der Wasserfläche reflektieren, gut erkennbar. Die Monochromie der Himmelsspiegelung zur Felszunge erreichte die Künstlerin, indem sie die oberen zwei Drittel der Bildfläche mit einheitlich grau getöntem Papier hinterlegte. Deutlich treten auch die einzelnen, unterschiedlich dicht bewölkten Himmelspartien hervor. In dieser Anlage wurde die Darstellung auf die Kupferplatte übertragen, so dass, bedingt durch die drucktechnische Umkehrung des Motivs, die Küstenansicht auf der Radierung wiederum in gleicher Ausrichtung wie auf der Bleistiftzeichnung zu sehen ist. Innerhalb der Werkgruppe wird die Wirklichkeit zum Objekt einer spielerischen, imaginativen Manipulation. Wie auf der Tuschezeichnung erscheinen ebenso in der Radierung, wo im Bereich des Himmels die Aquatintatechnik zum Einsatz kam, die Hell-Dunkel-Kontraste gegenüber der Bleistiftzeichnung erheblich gesteigert. In der Konzeption dieser Werkgruppe scheint eine, auch im Titel der verwandten Zeichnung ›Au revers de l'espace‹ (1976) anklingende, metaphysische Dimension der Wirklichkeit zum Ausdruck gebracht zu werden – eine Relation von Irdischem und Zölestischem, von Materiellem und Ideellem.

Z040

Eine Erweiterung von Wirklichkeit wird in der Werkgruppe ›Horizon double‹, zu der zwei Federzeichnungen und eine Radierung zählen, offenbar durch eine räumliche Dopplung vorgenommen: Zwei Ansichten einer Küstenlandschaft werden in einer Weise synthetisiert, dass eine Erfassung der Darstellung als logisches Ganzes nicht möglich ist. Auch andere Künstler, wie Gerhard Richter mit seinen als Umkehrbilder funktionierenden Landschaften, eine solche stellt etwa das Ölgemälde ›Seestück (See-See)‹ (1970) dar, entwickelten in den siebziger Jahren Bildkonzepte, die auf eine Irritation des Betrachters in Bezug auf den Naturraum und damit der dargestellten Wirklichkeit abzielen. Das Motiv der Arbeiten mit dem Titel ›Horizon double‹ wurde möglicherweise angeregt von einer im Nachlass der Künstlerin erhaltenen Fotografie von Gilles Ehrmann: Sie zeigt eine zum Meer hinaus gerichtete Strandansicht, die horizontal in mehrere Bereiche untergliedert ist; von den Strukturentsprechungen zwischen Himmel und Strand könnte die Konzeption der kleinen Zeichnung ausgegangen sein. Der Idee des verdoppelten Horizonts könnte jedoch auch die Ansicht einer Meereslandschaft bei Sonnenuntergang zugrundeliegen. In einem von Gisèle Celan-Lestrangé angelegten Verzeichnis der Zeichnungen werden zwei mit »étude pour

G211

Z061

Z062

A192

A196

A134

horizon double« benannte Arbeiten erwähnt. Beide waren im Jahr 1977 entstanden in Vorbereitung einer Radierung, die verwendet wurde als Frontispiz für den bibliophilen Band ›Poèmes‹ (1978), eine Sammlung von Gedichten Paul Celans in der französischen Übersetzung von André du Bouchet. Hier soll die zweite der mit farbiger Tinte angefertigten Studien für ›Horizon double‹ behandelt werden. Die zweigeteilte Darstellung ist aufgebaut aus mehreren waagrecht übereinandergelagerten und unterschiedlich strukturierten Flächen. Unten im Bild ist eine Küstenlandschaft dargestellt: Hinter einem flachen Felsrücken scheint ein Stück Strand zu liegen; die von Wellen belebte Wasserfläche wird begrenzt vom jenseitigen Ufer. Dort türmt sich ein etwas dunkler gestaltetes Bergmassiv auf, über dem der Bereich des Himmels Raum greift. Hier scheint ein fast unmerklicher Übergang in eine zweite Landschaftsansicht stattzufinden, die Himmelspartie der unteren Szenerie könnte auch als Küste in der oberen Szenerie gedeutet werden. Als Grenze zwischen beiden Teilen der Zeichnung könnte auch eine Linie angesehen werden, die weiß aus den Schraffuren ausgespart wurde und leicht gegendiagonal ausgerichtet ist. Die Wasserfläche oben im Bild ist durch Strukturen gekennzeichnet, die als Wellen und Strömungen aufzufassen sind; über der Horizontlinie erstreckt sich, in einem bläulichen Ton gehalten, der Himmel. Die Suggestion einer zweiten Wirklichkeit oder einer in die Realität hineinverwobenen anderen Wirklichkeitsebene lässt sich mit dem Gedankengut der Romantik wie auch mit der Poetik Paul Celans (vgl. III 6.4) in Verbindung bringen.

Eine Herausforderung an die Wahrnehmung des Betrachters stellen weiterhin die optisch vibrierenden Landschaftsansichten auf ›Au creux de l'aube‹ und ›Dessin‹, zwei Federzeichnungen mit farbiger Tinte aus dem Jahr 1977 dar.

Z055 Auf der Zeichnung ›Dessin‹ fallen zunächst zwei unterschiedlich strukturierte, hart aneinandergrenzende Flächen ins Auge. Bei eingehender Betrachtung bildet sich eine Raumvorstellung heraus – die untere Partie kann als Meer, die obere Partie als Himmel identifiziert werden. Die Farbigkeit lässt auf einen Zeitpunkt kurz vor dem Aufgang der Sonne oder kurz nach dem Untergang der Sonne schließen, ihr orangefarbener Lichtschein wird auf der bläulichen Wasserfläche reflektiert. Die Unbestimmtheit oder Verschwommenheit des Raums

Z054 im oberen Bereich der Zeichnung ›Au creux de l'aube‹ liegt in ihrer Thematik begründet: Gezeigt wird eine Küstenlandschaft während der frühen Morgendämmerung. Die sich zum Horizont hin aufhellende, vorwiegend blau gestaltete

Wasserfläche und der dunkle, in seinen Strukturen mit der braunen Hügellandschaft im Vordergrund korrespondierende Himmel scheinen unmerklich, ohne dezidierte Begrenzung ineinander überzugehen. Die Tatsache, dass sich die beiden Zeichnungen in ihrer Räumlichkeit nicht unmittelbar und eindeutig erschließen lassen, kann als Hinweis auf das Wesen der Wirklichkeit verstanden werden. Hierin unterscheiden sich die beiden Arbeiten der Künstlerin von Caspar David Friedrichs Blatt ›Meer mit aufgehender Sonne‹, einer Federzeichnung mit Sepia über Bleistift aus dem Jahr 1826, dem sie motivisch und stilistisch nahestehen. Es ist abgebildet als Nr. 184 im Ausstellungskatalog der Hamburger Kunsthalle (1974), der sich, wie bereits erwähnt, seit Ende des Erscheinungsjahres im Besitz Gisèle Celan-Lestranges befand.

A202

3.3. Magische Wirklichkeit und visionäre Räume

In Nachfolge der romantischen Koalition von Rationalität und Irrationalität, von Wirklichkeit und Phantasie, gestaltete Gisèle Celan-Lestranger in einigen Zeichnungen Landschaften, die im Realen verankert sind und zugleich ins Imaginäre vordringen, surreale Naturszenarien mit symbolistischem Ausdrucksgestus.

Die Fiktionalität dieser Naturräume wird zusätzlich betont durch die Wirkung des Lichts, das, wie Walter Greinert die Künstlerin nach dem 1981 in ihrem Atelier geführten Gespräch zitiert hat, »nicht rationell, sondern erdacht, erfunden« ist.

Die imaginative – magische oder visionäre – Dimension ist verbunden mit dem Motiv der Steinreihen, das in einer Gruppe von fünf Werken bearbeitet wurde. Es ist wohl inspiriert von den neolithischen Alignements, wie sie in Frankreich, etwa in der Bretagne, zu finden sind und der Künstlerin aus eigener Anschauung bekannt waren. Den Steinfeldern in der Umgebung von Carnac, wo sowohl einzelne Menhire wie auch Reihen und Kreise aus Megalithen erhalten sind, wird, neben einer Bestimmung im Zusammenhang mit der Beobachtung astronomischer Ereignisse, vor allem eine kultisch-religiöse Bedeutung zugeschrieben.

Auf der Zeichnung ›Echo‹ 1 (1977) ist eine ausgedehnte Seelandschaft unter grauem Himmel zu sehen. Das Gewässer wird durch einen im Vordergrund quer durchs Bild verlaufenden schmalen Streifen Land untergliedert. Es wirkt insgesamt ruhig, allenfalls sanfte Wellenbewegungen zeichnen sich ab, seine Oberfläche scheint das Licht zu reflektieren. Die Farbigkeit ist beschränkt auf Grau- und Blautöne, letztere sind im Bereich des Meeres dominanter. Im Hintergrund

Z056

ist die Horizontlinie nicht deutlich zu erkennen, der Übergang zwischen Wasser und Luft verschimmt im Dunst. Der Himmel erscheint von Wolken verhangen und wie am Abend leicht verdüstert; dunklere Partien in der rechten oberen Bildhälfte könnten vom Betrachter als Silhouette eines Bergmassivs aufgefasst werden. Innerhalb der realistisch gestalteten Landschaft findet eine irrealere Erscheinung statt: Im Luftraum schweben, den Gesetzen der Schwerkraft zuwider, hellgraue stelenförmige Gebilde, die eine nach rechts geöffnete Schlaufe formieren. Dies könnte als Visualisierung der Bewegungs- und Wiederholungsstruktur eines Echos sowie des Vorgangs einer Ausbreitung von (Wellen-)Signalen durch die Atmosphäre gedeutet werden. Die Steinformation am Himmel ist zudem mit der Ansammlung von Steinblöcken auf der Landzunge in Beziehung zu setzen.

Z060

Eine Weiterführung der Thematik findet in der Zeichnung ›Echo 2‹ (1977) statt. Das Blatt zeigt eine gedoppelte Landschaftsansicht mit schlaufenartig angeordneten Steinreihungen, die im unteren Teil auf dem Erdboden und im oberen Teil in der Himmelssphäre angesiedelt sind. Wie in ›Horizon double‹ (1977) wurden hier zwei Ansichten kombiniert; auf mittlerer Höhe findet ein weicher, durch das jeweilige Verblässen beider Darstellungen erreichter Übergang zwischen den gestaffelten Bildräumen statt. Die Gegenüberstellung eines realen Raumkonzepts unten und eines unrealen Raumkonzepts oben repräsentiert offenbar die Dualität von Wirklichem und Unwirklichem. Auf das wahrnehmungspsychologische Phänomen eines Verschwimmens von Faktizität und Fiktion könnte die Verunklärung der Grenze zwischen den Bildteilen verweisen. Die Unbestimmtheit der Zwischenzone veranlasst den Betrachter zwischen den Wirklichkeitsbereichen der Empirie und der Imagination zu wechseln – eine besondere Fähigkeit des menschlichen Geistes. Die Steinreihung auf der Erde findet in der Formation am Himmel, die mit jener in ›Echo 1‹ annähernd identisch ist, einen Widerhall. Diese Bezogenheit von Terrestrischem und Zölestischem wird betont durch die einheitliche Brauntönung.

Ähnlich wie in der unteren Hälfte von ›Echo‹ 2 lassen sich die Panoramen auf den Zeichnungen ›Répétition‹ 1 und 2 (1977) zunächst im Irdischen verorten. Die Steinreihungen sind eingebettet in einen Landschaftsraum, dessen Weite durch das extreme Querformat, die perspektivische Abstufung der Stelen sowie durch den Anschnitt der Formation durch die Blattränder hervorgehoben wird.

Z058

Auf ›Répétition 2‹ bleibt die Lokalität weitgehend unbestimmt: Zu sehen ist ein

ausgedehntes hügeliges Gelände, das gegliedert wird durch geologische oder vegetative Strukturen. Die Begrenzung des Ausschnitts wird hier durch den Verzicht auf eine Horizontlinie unterstrichen. Innerhalb dieser Ebene erstreckt sich, angepasst an die Landschaftsphysiognomie, eine Kolonne schmaler, leicht nach hinten geneigter und sich nach oben hin verjüngender Steine, die aufgrund der grauen Schattierungen zumindest ansatzweise Plastizität gewinnen. Sie kommt von links unten ins Bild, nähert sich in einer flachen Diagonale dem rechten Blatt- rand, von dem sie auf mittlerer Höhe angeschnitten wird; nach einer als ovale Kurve gestalteten Umwendung strebt die Steinreihe in einer flachen Gegendiagonalen der linken oberen Ecke zu und verliert sich dort für den Betrachter in der Ferne. Das diffuse und grelle Licht, das im Bildzentrum manifest wird, lässt die Darstellung unwirklich oder überwirklich erscheinen. Dieser Eindruck wird durch die verfremdende Wirkung der monochrom eingesetzten Sepiatinte verstärkt.

Der Landschaftskontext war in ›Répétition 1‹ weiter ausgeformt worden: Eine nahezu identische Formation gereihter Stelen greift Raum in einem hohen, karstigen Gebirge. Oberhalb des langgezogenen Kamms ist der Himmel als schmaler hellgrauer Bereich am Horizont zu erkennen. Obwohl die Steinreihe größenperspektivisch dargestellt ist und sich offenbar an die Unebenheiten des Geländes anpasst, erscheint sie wie ein nicht wirklich geerdeter, übergroßer Fremdkörper innerhalb der Berglandschaft. Die strahlend weißen Steine wirken durch den Verzicht auf differenzierende Schattierungen flach und körperlos, was die Irrealität der Darstellung unterstreicht. Die Ausführung der Federzeichnung mit graublauer Tinte verstärkt die Ausprägung einer Abstrahierung. In ›Répétition‹ 1 und 2, wird eine Transzendierung der Wirklichkeit vorgenommen: Die Realität nimmt eine besondere imaginative Qualität an. Beide Arbeiten weisen eine spürbare Nähe zum Visionären auf. Das Alignement der Steine dient weiterhin dazu, das abstrakte Prinzip der Wiederholung konkret zu veranschaulichen, zugleich könnte auch die Inszenierung der Vorstellung von Unendlichkeit intendiert sein.

In der Zeichnung ›Utopie, île de nulle part‹ (1977) hat Gisèle Celan-Lestrange das Motiv der Steinreihung, hier in einer eher statischen Umsetzung, erneut aufgegriffen. Auf einer von links ins Bild ragenden Landzunge im Meer sind schmale Felsstelen senkrecht aufgestellt, sie sind teilweise eng zu einzelnen Gruppen gefügt. (Das Motiv erinnert ein wenig an die Felsformation im rechten Mittelgrund des Gemäldes ›Nordische See im Mondlicht‹ (1824) von Caspar

Z057

Z063

David Friedrich.) Vorn sind drei Blöcke zu erkennen, hinten bilden weitere eine Reihe aus, die sich in perspektivischer Verkleinerung zum linken Blattrand hin fortsetzt. Die Landschaft erscheint abgeschieden und unberührt von jeder Zivilisation; sie vermittelt dem Betrachter das Gefühl von Isolation und Einsamkeit. Hier scheinen andersgeartete Gesetzmäßigkeiten zu gelten in Bezug auf Raum und Zeit: Die am Himmel und auf dem Wasser sich erweisenden alogischen Lichtverhältnisse lassen auf eine Simultaneität von Nacht und Tag schließen, beide Bildbereiche gehen nahtlos ineinander über. Auf diese Weise nimmt die Darstellung einen unwirklichen und imaginären Charakter an: Der griechischen Bedeutung des Titelwortes gemäß entwirft die Zeichnung einen »Nirgendort«. Mit dem Untertitel »île de nulle part« bezieht sich die Künstlerin zudem auf den Staatsroman ›De optimo rei publicae statu deque nova insula Utopia‹ (1516) des englischen Gelehrten Thomas Morus. In der Zeichnung wird in vergleichbarer Weise eine Fiktion von Wirklichkeit inszeniert.

3.4. Elementare Natur im subjektiven Erleben

In manchen Landschaften von Gisèle Celan-Lestrange liegt der Schwerpunkt auf einer Darstellung der Elementarität der Natur. Es vermittelt sich in der Präsentation des Meeres, des Landes und des Himmels, aber auch in der Veranschaulichung atmosphärischer Prozesse. Eine kosmische Perspektive ist dabei bereits in der Inszenierung und Organisation des Naturraums enthalten. Oder wie sich Arnold Kohler in einem Artikel für die Zeitschrift ›Cooperation‹ aus dem Jahr 1977 ausdrückte: »tout ici est évocation cosmique«. Im subjektiv bestimmten Betrachten und Durchdringen der Naturansichten Gisèle Celan-Lestranges erschließen sich Einsichten in die Ordnung des Kosmos. Diese sieht Silvio Acatos in seiner für die Zeitschrift ›Construire‹ (Juni 1978) verfassten Rezension der Ausstellung in der Galerie Ditesheim in der Struktur der Bilder repräsentiert: »Miroirs de la nature, ces œuvres sont fondamentalement une création naturelle: de même que chaque forme organique ou inorganique est la somme de ses composants identiques, de même chaque œuvre ici est la somme de ses constituants semblables. Mais la biologie montre que le tout est toujours plus que la somme de ses parties.« Und er folgert daraus: »Et, dans une œuvre de l'artiste française, un ordre d'une étonnante simplicité finira par dire la nuance, le frissonnement, la moire du réel. L'ordre seul est ce qui se transcende lui-même.

Dessins et gravures de Gisèle Celan-Lestrange illustrent les processus d'élaboration de notre univers. L'art est la face cachée de la science.« Eine Nähe zur Auffassung von Natur in der Romantik ist auch hier deutlich erkennbar. Romantische Landschaftsbilder leisten eine Beschreibung – und zugleich eine Charakterisierung – der Natur und lösen damit ganz bestimmte Affekte beim Betrachter aus: Das Gefühl des Eingebundenseins stellt sich in der Anschauung der Elementarität und Universalität der Natur ein, das Gefühl der Sehnsucht wird ausgelöst durch den Nachvollzug der Unendlichkeit und Weite des Landschaftsraums, das Gefühl der Ehrfurcht entwickelt sich angesichts der Grandiosität und Erhabenheit der Landschaft. In den Arbeiten Gisèle Celan-Lestranges lassen sich diese romantischen Merkmale wiederfinden, wenn auch in einer sublimierten, undramatischen beziehungsweise unpathetischen Ausformung.

Das Blatt ›Dessin‹ (1977) konfrontiert den Betrachter unmittelbar mit den Elementen: Auf zwei Flächen reduziert, bringt die Landschaft in ihrer differenzierten Binnenstrukturierung das Wirken von Naturkräften am Himmel (Wind, Wolken) und im Wasser (Strömungen) sowie ihr Zusammenspiel zur Anschauung. Die Federzeichnung lässt in ihrer vereinfachten Komposition an einige der Arbeiten von Bernhard Lüthi denken, die im Jahr 1977 in der Kestner-Gesellschaft Hannover gezeigt worden sind. Ein Exemplar des Katalogs zu dieser Ausstellung von Arbeiten des Schweizer Malers und Kurators ist in der Bibliothek von Gisèle Celan-Lestrange vorhanden. Auf die Nähe zu Caspar David Friedrichs Gemälde ›Meeresküste bei aufgehender Sonne‹ (1824) wurde bereits hingewiesen. Verbindend sind Aspekte, die der Kommentar im Katalog zur Caspar David Friedrich-Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle (1975, 275) hervorgehoben hat: »Die ›Natur‹ kehrt zu den ›Elementen‹ zurück, die ›Landschaft‹ wird ›Kosmos‹.« Motivisch verwandt ist die Zeichnung ›Dessin‹ von Gisèle Celan-Lestrange auch mit Arbeiten wie der Offsetlithographie ›Seestück II‹ (1970) von Gerhard Richter: Während sich die Darstellung auf beiden Blättern durch Ortlosigkeit und Menschenleere auszeichnet, fällt auf, wie beherrscht die Künstlerin die Bewegungen von Wasser und Wolken in ihrer Naturansicht gestaltet hat. Als Beispiel für elementare Phänomene und universale Gesetzmäßigkeiten wird in der Zeichnung ›Au creux de l'aube‹ (1977) das atmosphärische Ereignis der Morgendämmerung ins Bild gesetzt. Der Landstrich im Vordergrund nimmt die Funktion einer Barriere ein, durch die der Betrachter auf Abstand gehalten wird.

Z055

A197

A193

Z054

- Z050 Diese Strategie wurde ebenfalls in der Arbeit ›Distance aveugle‹ (1977) angewandt: Der zerklüftete Felsrücken vorne im Bild repräsentiert das diesseitige Ufer, an das ein Gewässer grenzt. Im Hintergrund liegt, aufgrund der Entfernung und der Dunkelheit nur schemenhaft erkennbar, das jenseitige Ufer mit einer Bergkette. Mehr als die Hälfte des Bildes wird vom Himmel eingenommen, der sich über der nächtlichen Landschaft erhebt. Diese wird von einem diffusen, von einem Dunstschleier oder einer Wolkenschicht gedämpften Licht links oben erhellt. Eine grundsätzliche Ambivalenz prägt die Darstellung von Natur, die in ihrer Unnahbarkeit und Anziehungskraft präsentiert wird. Obwohl die Dimensionen des Kosmos im Verborgenen bleiben, scheint dennoch deren Ahnung möglich. Auf diese verbleibende Unbestimmtheit, die durch die Verschleierung der Lichtquelle hervorgerufen wird, nimmt die Bezeichnung des Bildes offenbar Bezug. Die Künstlerin zitierte hier den Titel einer Sammlung von Prosagedichten des Schweizer Lyrikers Pierre Chappuis (Moutier 1974). Zwei der Miniaturen, N° 20 und 32, sind ebenfalls mit ›Distance aveugle‹ betitelt, unmittelbare Zusammenhänge zu der Zeichnung lassen sich jedoch nicht herstellen. Zu einem der Texte, er trägt den Titel ›Au-dessus de l'ombre‹ besteht jedoch auch ein motivischer Konnex: »Au-dessus de l'ombre, plus haut, à ciel ouvert, s'édifie se dissipe (*et les mots sont comme inutiles*). Éclaboussures, ruines. La mer passant par dessus, lustrale, ou la montagne, crayeuse, brille à travers le feutre du soir, très haut fronton d'écume (et le regard se lave à telle eau).«⁴⁴⁵ Die literarischen Impressionen von Chappuis funktionieren nach dem Prinzip der subjektiven Wahrnehmung und einführenden Beschreibung der Natur. Einen ähnlichen Zugang legt die Zeichnung nahe: In der Stille der Landschaft entwickelt sich eine geheimnisvolle Stimmung von großer Intensität – der Betrachter wird dazu aufgefordert, diese auszuloten.
- Z051- Die drei Federzeichnungen mit dem Titel ›Sous la froide clarté‹ (1977), die beiden
Z053 kleinformatigen Blätter werden im Werkverzeichnis der Künstlerin als Studien bezeichnet, zeigen nächtliche Ansichten von Küstenlandschaften, in denen sich das kalte Licht des Mondes auf einer glatten Meeresoberfläche spiegelt. Ein typisch romantisches Motiv, wie es etwa auch Caspar David Friedrich in seinem Gemälde ›Meeresküste bei Mondschein‹ (um 1830) gestaltet hat. Das Felsufer im Vordergrund trägt zur Entstehung eines räumlichen Eindrucks bei und
- A201

⁴⁴⁵ Chappuis (1974), 85.

macht dem Betrachter seine Position am Rande der Naturszenerie bewusst. Dahinter eröffnet sich eine unverstellte Sicht über das Gewässer bis hin zum Horizont, der etwa auf der Höhe des unteren Bilddrittels angesetzt ist. Die restliche Bildfläche wird vom Himmel eingenommen, sie ist durch vielfältige Brüche innerhalb ihrer unregelmäßigen und kleingliedrigen Strukturierung gekennzeichnet. Der Mond wurde als leuchtend helles Parallelogramm gestaltet, das sich, zur Veranschaulichung des ihn umgebenden Hofes sowie seines ausstrahlenden Lichtscheins, mehrfach in geometrisierenden, polygonalen und einander durchdringenden Formen weiter über den Himmel fortzusetzen scheint. Im Nachlass der Künstlerin ist außerdem eine Platte mit diesem Motiv erhalten. Die Hauptarbeit dieser Werkgruppe, deren Format doppelt so groß ist wie das der beiden Studien, ist wirklichkeitsorientiert mit Schwarz- und Braun-Tönen für den Nachthimmel und mit Blau-Grau-Tönen für die Wasserfläche gestaltet. In ihrer Komposition diesem Blatt sehr ähnlich, erscheint die zweite Studie von ›Sous la froide clarté‹ durch ihre braun-schwarze Farbigkeit leicht verfremdet. Die erste Studie von ›Sous la froide clarté‹ zeichnet sich durch eine eher realistische Farbgebung aus: Für den Nachthimmel wurde Schwarz und Blau verwendet, in blaugrauen Tönen changiert das Wasser, das Land ist mit brauner Tinte ausgeführt. Zwei Variationen des Bildschemas lassen sich in dieser Arbeit feststellen: Zum einen ist der Mond nicht – wie auf den beiden anderen Zeichnungen – rechts oben, sondern im linken oberen Blattviertel zu sehen. Zum anderen ragt nicht nur am unteren Rand, sondern auch am Horizont von links ein Landvorsprung ins Bild; entlang der Horizontlinie scheinen sich die Umrisse weiter entfernter Berge schemenhaft vor dem dunklen Himmel abzuzeichnen. Auf allen drei Blättern erweist sich die Lichtführung als nicht-logisch, geradezu irrational erscheint sie in der Hauptarbeit und besonders in der zweiten Studie. Die Naturansichten sind von einer rätselhaften und zugleich kontemplativen Stimmung beherrscht. Der Topos der Mondnacht verweist auf eine besondere, vielschichtige Wahrnehmung von Wirklichkeit; der Landschaftsraum repräsentiert in seiner Konzeption eine unbegrenzte Weite und kosmische Ganzheit. Auf der Zeichnung ›Eloge du Nord‹ (1978) wurde eine Eislandschaft, wie sie in nördlichen Polarregionen anzutreffen ist, gestaltet. Im Vordergrund bildet die hellgraue Schnee- oder Eisdecke am diesseitigen Ufer ein Hindernis zwischen Betrachter und Landschaft. In den dunklen, vorwiegend graublauen Wellen des

Z065

Meeres treiben einzelne hellgraue Eisschollen. Im Hintergrund ist ein flacher, von Schnee und Eis bedeckter Landzug zu erkennen, rechts der Bildmitte ragt die Spitze eines Berges steil auf. Die Gestaltung des Himmels zeigt den Zeitpunkt der Dämmerung an: Am Horizont ist ein heller, gelblicher Bereich zu sehen, darüber türmen sich bandartig und sich zunehmend zum Schwarz verdunkelnde Wolkenschichten, die von rotbraunen Tönen unterlaufen werden. Das Blatt stellt eine karge, abweisende und lebensfeindliche Natur dar, die auf den Betrachter durchaus auch eine bedrohliche Wirkung haben kann. Majestätisch bietet sich die Landschaft des Ewigen Eises dar und rechtfertigt insofern das im Titel erklärte Anliegen vom »Lobpreis des Nordens«. Thematisch ließe sich ein Bezug zu Caspar David Friedrichs Gemälde ›Das Eismeer oder Die verunglückte Hoffnung‹ (1821) herstellen. Auf die Inszenierung einer sinnbildlichen Konfrontation des Menschen mit der Übermacht der Natur wird jedoch in der Zeichnung Gisèle Celan-Lestranges verzichtet.

3.5. Landschaft als menschlicher Erfahrungsraum

In der zweiten Hälfte der siebziger Jahre erweisen sich die Landschaften von Gisèle Celan-Lestranger mitunter als Medium allgemeiner Überlegungen und Vorstellungen. Die Naturansichten können dem Betrachter einen Erfahrungsraum bereitstellen – nicht nur in Bezug auf das Kosmisch-Naturhafte (vgl. IV 3.4), sondern auch im Hinblick auf das Menschlich-Existenzielle. In der Regel geben die Titel der betreffenden Arbeiten einen Hinweis auf eine solche Lesart der Bilder, die ebenfalls in romantischer Tradition zu sehen ist. Befördert wird diese Bedeutungsdimension der Landschaften durch ihre Abstrahiertheit, aber auch durch ihre Universalität, zumal eine Lokalisierung, Wiedererkennbarkeit oder Erinnerungsfunktion der Naturansichten nicht intendiert sind. Eine Ausnahme stellt die farbige Zeichnung ›Trois régards sur le lac de N.‹ (1978) dar, deren Titel eine anonymisierte, wohl auf den Lac de Neuchâtel verweisende Ortsangabe enthält und eine Verortung insofern als Möglichkeit andeutet. Im Entstehungsjahr des Blattes hatte sich die Künstlerin, zur Eröffnung ihrer Ausstellung in der Galerie Ditesheim, tatsächlich im Schweizerischen Neuchâtel aufgehalten. Inszeniert als Paradigmen von Natur sind die Landschaften von Gisèle Celan-Lestranger weitgehend offen für subjektive, die Raumstrukturen und Stimmungswirkungen besetzende Projektionen des Betrachters.

Beispielhaft für einen solchen Vorgang ist das Zustandekommen des bibliophilen Buches ›Cassure claire‹ (1978), das ein Gedicht von Pierre Chappuis und als Frontispiz eine Radierung von Gisèle Celan-Lestrange enthält. Von dieser Graphik hatte, wie durch brieflich mitgeteilte Aussagen des Dichters aus dem Jahr 2006 belegt, die poetische Reflexion ihren Ausgang genommen: »Pour Cassure claire, M. François Ditesheim, ayant décidé de consacrer une exposition au travail de Gisèle, avait accepté l'idée de prendre en charge un livre fait en collaboration et je crois me souvenir que nous avons décidé, Gisèle et moi, de nous mettre au travail chacun de notre côté, le premier ayant abouti faisant part à l'autre le résultat auquel il serait arrivé –«. Und er hält fest: »Il s'agissait bien sûr d'un poème, ou d'une gravure allant à la rencontre de l'autre, de ce que nous connaissions déjà de son œuvre. Sauf erreur, le poème a été finalement écrit en second, en fonction de la gravure dont il essaie, si je puis dire de rendre compte.« Der Gedichttext geht aus von einer Beschreibung der als Seelandschaft identifizierten Naturansicht (»lac d'obsidienne«) und einer subjektiven Ausdeutung der im Bild vorherrschenden Atmosphäre (»Muette, somnambulique«, »Happé. Saisi. Prisonnier d'un écho inentendu«). Dabei erfährt die Landschaftsdarstellung der Graphik eine sinnbildliche Aufladung durch ins Ontologische, Allgemeine, Existenzielle (»un avant-nâitre«) ausgeweitete Reflexionen. Das assoziative, tastende Vorgehen manifestiert sich in Syntax (Verkürzungen, Reihungen) und Textstruktur (Leerräume). Dass der Mensch in der als urtümlich vorgestellten Landschaft keinen Platz hat, wird derart berücksichtigt: Das lyrische Ich, Beobachter und Interpretator, nimmt sich als Person so weit als möglich zurück, spricht von sich nur in Klammerbemerkungen: »(je n'y marche [...])«, »dans le débris de l'ombre // (reflet de ma propre absence)«.

In einer existenziellen Bedeutung lässt sich die Landschaftsansicht auf der Zeichnung ›Passage‹ (1978) auffassen. Auf dem Blatt eröffnet sich eine vom diesseitigen Ufer ausgehende weite Perspektive über eine Wasseroberfläche hinweg zu einem jenseitigen Ufer. Am hoch angesetzten Horizont ist, in blass-gelber Farbigkeit gestaltet, ein Bergzug oder eine Hügelkette zu erkennen. Im dazwischenliegenden Gewässer zeichnen sich verschiedenartige Strömungen ab, zwei Felsinseln verstärken den Eindruck von Tiefenräumlichkeit. Der dunkle Himmel ist in Form einer langgestreckten, angeschnittenen Raute aufgerissen, ein heller Lichtschein überflutet die Landschaft und wird von der Wasserfläche breitflächig

reflektiert; er bedingt eine stellenweise Verunklärung der Darstellung. Der Blick des Betrachters wird durch die Raumstruktur und die Lichtführung förmlich in die Ferne gezogen – entsprechend thematisiert der Titel des Blattes den Vorgang des Über-Setzens zum gegenüberliegenden Ufer. Das französische Wort »passage« kann mehrere Bedeutungen haben: Durchgang oder Durchfahrt, Überqueren oder Überfahrt, aber auch kurzer Aufenthalt. Alle diese Begriffe implizieren jedoch eine Begrenztheit, eine Verlaufszeit sowie eine Bestimmung. Dies könnte bezogen werden auf die menschliche Existenz im Hinblick auf die Lebensspanne eines Menschen, die Dauer eines Lebensabschnitts, die Phase einer Neuorientierung oder auf ein Übergangsstadium im eschatologischen Sinne. In vielen Kulturen wird der Übergang vom Leben zum Tod als das Überqueren eines Stromes aufgefasst. So galt in der antiken Mythologie die Vorstellung, dass die Seelen der Verstorbenen einen Fluss, genannt Styx (griech.) oder Acheron (röm.), passieren müssten, um schließlich in die Unterwelt, die als Hades (griech.) oder Orkus (röm.) bezeichnet wurde, zu gelangen. Die gleißende Helligkeit des Lichts und die dramatische Öffnung des Himmels am Horizont könnten durchaus hindeuten auf eine Imagination oder Vision des Jenseits. Ein allgemeineres Erlebnis von Transzendenz scheint in der Federzeichnung »Dans le silence de l'écho« (1978) visualisiert worden zu sein. Die Titelwendung hat die Künstlerin auf ein Blatt, eingelegt in eines ihrer Arbeitshefte, notiert und als Zitat aus »Avril au bord de la mer« (1979) von Jean-Pierre Burgart gekennzeichnet. Über ein ausgedehntes Gewässer hinweg gleitet der Blick des Betrachters bis zum Horizont, wo ein jenseitiges Ufer zu erkennen ist. In der Ferne liegend erscheint der Gebirgszug als schmale Silhouette und wirkt durch sein strahlendes Weiß wie entmaterialisiert; darüber erhebt sich, hell erleuchtet, der Himmel. Ein nahezu weißes Licht ergießt sich in die Landschaft und wird auf der Wasserfläche, die drei Viertel des Bildes einnimmt, in sich gegenseitig durchdringenden diagonalen Bahnen reflektiert. Die fiktionale Lichtführung verleiht der Naturansicht, vom hier mystisch aufgeladenen Element des Wassers dominiert, etwas rätselhaft Unwirkliches. Es entsteht – in einer den Betrachter geradezu vereinnahmenden Weise – eine Stimmung auf dem Bild, die als zeitenthoben, lautlos und in einer eigentümlichen Weise spannungsgeladen charakterisiert werden kann. Auf diese Atmosphäre bezieht sich auch der Titel, der vermutlich das Erlebnis der Stille zwischen dem ausgesendeten Ruf und der

Z067

erwarteten Antwort des Echos bezeichnet. Durch das Gleißeln und Fluten des Lichts erfährt die Landschaftsansicht eine Verklärung, als wäre sie über den Bereich des Natürlichen hinausgehoben, die Wirklichkeit erscheint transzendent. Vor dem Hintergrund der traditionellen Symbolik, nach der das Licht etwa im Judentum wie auch im Christentum als Manifestation des Göttlichen gilt, könnte hier das Licht auf das Wirken metaphysischer Kräfte im Irdischen hindeuten. Das Göttliche, Überwirkliche wird dadurch im Lebensbereich des Menschen wahrnehmbar; es erfährt (in einem Paradoxon formuliert) einen stillen Widerhall. Ein Versuch der Charakterisierung menschlichen Daseins könnte der Federzeichnung ›Diurne‹ (1978) zugrundeliegen. Mit Blick auf zwei weitere, kleinformatige Zeichnungen aus demselben Jahr, ließe sich die Darstellung auf dem Blatt als Uferansicht bestimmen. Kompositionell ist sie in besonderer Weise arrangiert: Mehr als zwei Drittel der Fläche wird von einem Gewässer eingenommen; dieses scheint unten im Bild seicht, so dass die gewellten oder gefurchten Strukturen des sandigen oder schlammigen Untergrundes sichtbar werden. Der Himmel wurde in grauen und hellbraunen Tönen gestaltet, durch den Einsatz weißer und schwarzer Pastellkreide gewinnt er ein weiches, wolkig-dunstiges Erscheinungsbild. Dem Horizont vorgelagert, ihn teilweise verdeckend, liegen mehrere langgezogene, wie gewunden aussehende Felsgebilde im Wasser, die eine rundliche Formation ausbilden. In einer auf den 22. Mai 1979 datierten Liste von Titelentwürfen findet sich auch die Wendung »arc diurne«; dies legt die Vermutung nahe, dass die Zeichnung erst einige Zeit nach ihrer Entstehung benannt wurde und ihr Titel auf den Bogen bezogen sein könnte, den die Sonne im Verlauf eines Tages beschreibt. Auf deren Kreisbahn könnte das Rund aus Felsgebilden anspielen. Diese bilden auf der Federzeichnung eine Barriere, so dass die freie Sicht in die weite Meereslandschaft in gewisser Weise behindert ist – nur an den seitlichen Bildrändern kann der Blick über die Felsen hinweg bis zum Horizont in die Ferne gleiten. Vielleicht soll die Raumstruktur einen Hinweis geben auf die menschliche Erkenntnisfähigkeit und ihre Grenzen. Die Motivik des »Tages«, die im Titel ›Diurne‹ (frz. am Tage) anklingt und manifest wird in der Helligkeit des Himmels und dem nahezu übernatürlich strahlenden Weiß der Lichtreflexe im Wasser, intendiert einerseits eine Assoziierbarkeit von Rationalität und Bewusstheit, aber auch die Möglichkeit, im Rahmen der Begrenztheit menschlicher Existenz Überwirkliches zu erfahren.

Z071

4. Seelenresonanzen: Pastell, Graphik (1979-83)

Bereits in einigen Arbeiten aus dem Jahr 1978 kündigt sich ein Wechsel der Technik an: Gisèle Celan-Lestrange begann zunächst, ihre Federzeichnungen mit Pastellkreidestiften zu akzentuieren und gestaltete dann erstmals einzelne Blätter ausschließlich in diesem Medium. Die strenge, feingliedrige Komposition der Federzeichnungen wurde in der Folge abgelöst durch eine weiche, flächige Gestaltungsweise. Seit 1979 verwendete die Künstlerin neben schwarzer und weißer auch farbige Pastellkreide, teils eingesetzt auf aquarelliertem Grund. Mit diesen – bis zum Ende der Schaffensphase 1984 entstandenen – Werken hatte sie teil an der »renaissance aujourd’hui du pastel«, von der Jean Clair in seinem Beitrag im Katalog zur Ausstellung ›Le Pastel‹ im Chateau d’Ancy-le-France 1980 sprach.⁴⁴⁶ Obwohl in den Bildern Gisèle Celan-Lestranges in der Regel nicht die Darstellung konkreter Landschaften intendiert ist, lassen sich, etwa mithilfe ihrer Sammlung von Postkarten, Vorbilder ausmachen: Ansichten der bretonischen Atlantikküste und der normannischen Küste des Ärmelkanals, Bergpanoramen mit Seen aus dem Snowdonia National Park in Wales oder mitteleuropäischen Hochgebirgen, vulkanische Landschaften auf Lanzarote oder Felsformationen in der Judäischen Wüste mit dem Toten Meer. Die besondere Affinität Gisèle Celan-Lestranges zur Romantik, vor allem zu den Landschaften von Caspar David Friedrich, wurde bereits in den Federzeichnungen aus den vorangegangenen Jahren offenbar und manifestiert sich ebenfalls in ihren zwischen Ende der siebziger bis Mitte der achtziger Jahre entstandenen Arbeiten in Pastelltechnik. Auch andere zeitgenössische Künstler haben sich in ihren Arbeiten mit der Landschaftsmalerei der Romantik auseinandergesetzt, was von Gisèle Celan-Lestrange mit großer Wahrscheinlichkeit registriert wurde: Mit dem österreichischen Künstler Jörg Ortner, der seit Anfang der sechziger Jahre in der französischen Hauptstadt ansässig war, verband sie eine langjährige Freundschaft. Und sicherlich waren ihr auch die Landschaften des deutschen Malers und Grafikers Gerhard Richter bekannt, dessen Arbeiten Anfang des Jahres 1977 in einer großen Retrospektive im damals neu eröffneten Centre d’Art et de Culture Georges Pompidou in Paris zu sehen gewesen waren; eine Publikation ist im Nachlass jedoch nicht erhalten.

A128-
A133

⁴⁴⁶ Im Nachlass findet sich ein Exemplar dieses Katalogs, das ihr einer der teilnehmenden Künstler, Jörg Ortner, gewidmet hat.

In mehreren Punkten lassen sich die Pastelle von Gisèle Celan-Lestrange mit den Landschaftsbildern der Romantik in Verbindung bringen: Ihre Naturdarstellungen zeichnen sich durch eine (wenn auch disziplinierte) Subjektivität und (reflektiert wirkende) Fiktionalität aus. Gelegentlich wird die Horizontlinie zur Natur-Chiffre für Grenzerfahrungen des Menschen. Mehrere Arbeiten haben das Erinnern und Gedenken zum Thema. In der Atmosphäre und Raumkonzeption der stillen und menschenleeren, weiten und sich ins Unendliche öffnenden Landschaften werden menschliche Zustände (Einsamkeit, Sehnsucht) visualisiert. In anderen Bildern macht sich eine Beseelung der Natur bemerkbar, wodurch die Landschaft eine Poetisierung erfährt. Die zunehmend skizzenhafte Ausführung ihrer Pastellbilder korrespondiert mit der romantischen Kategorie des Fragmentarischen. Manche Motive wurden von Gisèle Celan-Lestrange nicht nur mit Pastellkreide gestaltet, sondern, auf der Suche nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten, auch mit Ölfarbe auf Leinwand. Im Nachlass sind einige weder signierte noch datierte Gemälde erhalten, die in keinem Verzeichnis erwähnt werden. Sie sind wohl zur selben Zeit wie die motivverwandten Pastelle (1980-82) bzw. in der ersten Hälfte der achtziger Jahre entstanden. Um diese Zeit hat sie sich, wie etwa an der Datierung »2.2.1982« in ihrem Exemplar von ›La Science de la peinture‹ (Paris 1902) ersichtlich, mit den Techniken der Malerei beschäftigt. Wie François Ditesheim, der Schweizer Galerist der Künstlerin, in seinem Vorwort zum Werkkatalog Gisèle Celan-Lestranges berichtet, hat insbesondere die Reise nach Israel 1980 der Auseinandersetzung mit der Farbe einen starken Impuls gegeben. Ab 1983 verändert sich der Charakter der Arbeiten mit Pastellkreide: die Farbigkeit wird kräftiger, der Auftrag pastoser, der Gestus dynamischer. Gisèle Celan-Lestrange unterscheidet auf dem Titelblatt eines ihrer Verzeichnisse: »Dessins 1981-82 (Crayons pastels sur fond aquarellé) / Pastels 1983«. Drei unbetitelte Federzeichnungen mit schwarzer und farbiger Tinte von 1982, die erhabene Gebirgs- und Seelandschaften zeigen, sowie zwei motivisch an ›Taire encore‹ (1980) anknüpfende Arbeiten mit Pastellkreide, eine davon ist signiert und auf 1982 datiert, werden im Verzeichnis der Künstlerin nicht erwähnt. An ihnen wird jedoch der stilistische Übergang gut nachvollziehbar: Ihre dynamische, die Konturen auflösende Ausführung verleiht den Darstellungen eine Gespanntheit und Stimmungsgeladenheit, die an Landschaftsgemälde des englischen Romantikers William Turner erinnert.

Z082-
Z084
P055
A104
P033

4.1. Disziplinierte Subjektivität und Fiktionalität

In einem Artikel über seinen Besuch 1980 im Pariser Atelier der Künstlerin hat Graf Christoph von Schwerin deren mit Pastellkreide gestaltete Landschaftsansichten folgendermaßen charakterisiert: »Man wäre versucht, hier von einer Neuen Romantik zu sprechen – wozu die Malerin nur sagt, dies sei ein legitimer Ausdruck unserer Zeit –, wenn man zugleich nicht auch einer mäßigenden Melancholie gewahr würde, eine Ernüchterung erführe, die das Schöne wieder in Frage stellt.« Er urteilt über ihre Arbeit: »Der untrügliche Sinn für die magische Wirkung ihrer Mittel bewahrt die Malerin jedoch davor, den Raum der Kunst zu verlassen. Nichts Süßliches, Geschmäckerliches ist in diesen dennoch romantischen Bildern zu finden.«⁴⁴⁷ Diese Kontrolliertheit und Reflektiertheit der fiktionalen, teils surrealen Landschaften in ihrer dennoch subjektiven Inszeniertheit ist generell ein wichtiges Merkmal der Arbeiten von Gisèle Celan-Lestrange.

P032

Das Blatt ›Avec sel et brome‹ (1979) zeigt eine durch aufziehendes Unwetter verdüsterte Küsten- oder Uferszenerie. Ihre geheimnisvolle Dramatik jedoch erfährt durch die Bildbezeichnung eine Relativierung: Im Titel wird das auf Elementarität zielende Naturverständnis der Romantik durch die Nennung zweier Stoffe, die im Meerwasser enthalten sind, in geradezu wissenschaftlicher Weise konkret – und erfährt damit zugleich eine romantische Ironisierung. In der Werkliste der Künstlerin sowie in einem ihrer Arbeitshefte findet sich hierzu die wahrscheinlich aus einem Lexikon abgeschriebene und auf den 22. Mai 1979 datierte Notiz: »Avec sel et brome : iode – brome : corps simple, métaloïde de la famille des halogènes, rouge foncé à odeur suffocante que l'on extrait des eaux de la mer, des gisements salins.« Als Anregung hatte wohl das Synonymwörterbuch ›Larousse analogique‹ gedient, das im Abschnitt »Mer«, unter »Produits de la mer« unter anderem anführt: »Sel. Brome. Iode, etc.« Der Farbigkeit des Elements Brom entsprechen die dunkelroten Töne, die sich, besonders am rechten Bildrand, in das Grau des horizontalen Landstrichs im Hintergrund gemischt haben. Ähnlich kamen wohl auch die violetten Nuancen im Blaugrau der davorgelagerten Wasserfläche oder des Uferbereichs zustande.

P046

Auf der Pastellkreidezeichnung ›Sans titre 5‹ (1981) ist eine Küstenlandschaft kurz nach dem Sonnenuntergang, getaucht in ein warmes rötlich-gelbes Licht, zu sehen. Der Großteil der Bildfläche wird vom Bereich des Ufers eingenom-

⁴⁴⁷ Christoph Graf von Schwerin (1980), 23.

men: einem von Wasserläufen und Stillwassern durchsetzten Sandstrand oder Wattgebiet. Im Hintergrund liegt das hell glänzende Meer, auf dessen Oberfläche das Restlicht der Sonne reflektiert wird; der Himmel weist den typischen Farbverlauf vom Orange zum Bläulichen auf. Dennoch wird die emotionsgeladene Atmosphäre der topisch-romantischen Naturansicht gemäßigt durch die indirekte Lichtquelle und die filtrierende Wirkung des Dunstschleiers.

Durch den Titel wird der Arbeit ›Gris dans un horizon oblique‹ (1983) in romantischer Nachfolge ein ironisches Potenzial verliehen. Vom erhöhten Betrachterstandpunkt aus eröffnet sich der Blick auf eine Meerlandschaft kurz nach Sonnenuntergang, wie die Färbung des Himmels nahelegt. Von rechts ragt das Küstenland in der Form einer vom Wasser umgebenen Halbinsel ins Bild, dahinter lassen sich schmale Landstreifen als Wellenbrecher beziehungsweise Bühnen oder Salinen deuten. Die Horizontlinie verläuft auf diesem Blatt nicht waagrecht, sondern leicht nach rechts geneigt. Die emphatische Inszenierung schafft durch verfremdende Gestaltungsformen den Eindruck der Fiktionalität. Eine Art von Keimzelle für viele der Arbeiten mit Pastellkreide auf aquarelliertem Grund aus dem Jahr 1979 stellt der Zyklus ›Cœur d'eau‹ dar, den Gisèle Celan-Lestrange in einem ihrer Werkverzeichnisse als »suite de 10 dessins pour un poème d'A.C. Restrat 1979« erwähnt. Dieser wurden auf dem Datenblatt zwei weitere Pastellzeichnungen, motivlich eng verwandt und zeitlich unmittelbar verbunden, als Blätter N° 11 und N° 12 zugeordnet. Der Thematik des Gedichts entsprechend sind auf den Pastellen Meeresansichten (N° 1 und 6), Küstenstriche (N° 3), Wattlandschaften oder Salinen (N° 7 und 10), Priele oder Strömungen (N° 2 und 8) zu erkennen. Die teilweise verfremdende Gestaltungsweise sowie die dezente, in Schwarz-, Blau-, Orange-, Ocker- und Brauntönen gehaltene Farbigkeit verleiht den Bildern eine wirklichkeitsenthobene Stimmung. Eine abgeklärte Ruhe beherrscht die zumeist flächig gestalteten Darstellungen, trotz teilweise dynamischer Formbildungen (N° 5). Den Arbeiten liegt eine mit dem Titel⁴⁴⁸ korrespondierende Auffassung von Natur als Organismus zugrunde, Wasser wird als bewegtes, belebtes Element gestaltet. Teils rufen die Darstellungen Assoziationen mit Adern oder Gefäßsystemen hervor (N° 4 und 9). Auf der Grundlage der Pastellkreidezeichnungen entstand zudem eine unsig- nierte, vermutlich von 1979 datierende zwölftellige Federzeichnung mit schwar-

P060

P004

A093

⁴⁴⁸ Die bildliche Wendung »cœur d'eau« kommt bei René Char vor: ›Fureur et mystère‹ (1948). Auch in Albert Camus Roman ›La mort heureuse‹ (1971) wird sie verwendet.

zer und farbiger Tinte, wie auch zwölf, als Ensemble auf einem Blatt gedruckte Radierungen, von denen acht 1980 in einer bibliophilen Edition publiziert wurden. Wie aus einem im Nachlass erhaltenen Brief des Autors, Alain-Christophe Restrat, vom 8. Januar 1979 hervorgeht, wurde wohl zu diesem Zeitpunkt die Planung des Buches in Angriff genommen. Die Pastellserie könnte, wie die Datierung 1978 auf dem ersten Blatt vermuten lässt, unabhängig vom Gedicht begonnen, dann aber im weiteren Verlauf darauf bezogen worden sein. Am 2. Mai 1979 trug die Künstlerin unter der Überschrift »A.C. Restrat« Zitate aus dessen Gedicht ›Coeur d'eau‹ in eines ihrer Arbeitsbücher ein, die zeigen, welche Wendungen ihr bedeutsam erschienen, welche poetischen Bilder am meisten Wirkung auf sie und ihre Arbeit hatten. Die Motive der Radierungen entsprechen den Zeichnungen 1 (N° 1), 2 (N° 2), 3 (N° 6), 5 (N° 7), 6 (N° 5), 7 (N° 4), 9 (N° 8); eine Variante der zweiten Kreidezeichnung wurde zusätzlich als dritte Radierung in die bibliophile Edition aufgenommen. Seinem Gedicht legt Restrat eine physisch-vitale Auffassung des Wassers (»cœur d'eau«) zugrunde, wobei die Vorstellung der Körperhaftigkeit in den Bereich des Sprachlichen übergreift (»mots soient lèvres«, »ce corps de consonnes / que la langue-instrument aïlait«, »dans la nuit syllabique du sang / visage aux yeux de voyelles«). Diese Textstrategie kulminiert in der Parallelisierung der Vitalität des Wassers mit der dichterischen Schaffenskraft, wie sie in der letzten Strophe vorgenommen wird: »cette écume dans la main : / la mer et le mot / mêlés au geste de l'eau«. Das Gestische dominiert nicht nur das Gedicht, sondern auch die in der Edition enthaltenen, den Text unterteilenden Radierungen von Gisèle Celan-Lestrange: Hier werden die »gestes de l'eau« – als Bewegungen des Wassers oder der Formationen im Sand und Schlick – in körperhafter Wirkung anschaulich. Zwei Tage vor Drucklegung des Buchs, am 27. Februar 1980, äußerte sich Restrat in einem Brief an die Künstlerin über das gemeinsame Werk: »Pour moi le livre est essentiel, ce qui demeure c'est ton travail si proche du mien et qui a apporté au texte beaucoup, au-delà. Ce que tu as donné, j'en suis fier, heureux«. In weiteren Arbeiten von 1979 greift Gisèle Celan-Lestrange augenscheinlich diese Küsten-Motivik auf, sie tragen mitunter Titel, die Restrats Gedicht entnommen sind: ›Contre-même‹, ›Table d'eau‹ 1-3, ›Contrainte du ciel‹, ›Geste de l'eau‹. Die subtilen, abstrahierten Darstellungen sind in einer dezenten, auf Braun, Orange, Grün, Schwarz und Blau konzentrierten Farbigkeit gehalten.

Mit großer Sensibilität entwickelte Farbnuancen und Lichterscheinungen lassen rätselhaft intensive Stimmungswirkungen entstehen, die die Aufmerksamkeit des Betrachters fesseln. »L'air l'eau et la terre accordés« – dieses handschriftliche Notat aus einem Arbeitsbuch Gisèle Celan-Lestranges, datiert auf September 1979, scheint das künstlerische Anliegen der um 1979/80 entstandenen, stillen, in sich ruhenden Landschaften in Pastelltechnik auf den Punkt zu bringen.

4.2. Horizont als Chiffre für Realitätserweiterung

In zwei Serien von Pastellzeichnungen aus dem Jahr 1979, »L'horizon et son écho« 1-3 und »D'un horizon à l'autre« 1-3, hat die Künstlerin den Horizont, die Grenzlinie zwischen Erde und Himmel, zum Thema gemacht. Eine Ergründung des Gegenübers von Irdischem und Zölestischem scheint hier jedoch nachrangig. Das Phänomen landschaftlicher Horizontbildung, wie es auf den genannten Bildern dargestellt wird, könnte im Sinne der übertragenen Bedeutung des Begriffs auf den geistigen Gesichtskreis des Menschen, definiert durch dessen Wahrnehmungs- und Erkenntnisfähigkeit, verweisen. Anknüpfend an die Arbeiten aus der zweiten Hälfte der siebziger Jahre lässt Gisèle Celan-Lestranger den Horizont und seinen Wiederhall in der Landschaft nun zur Chiffre für ein in der Romantik wurzelndes, erweiterbar gedachtes Wirklichkeitsverständnis werden. Die drei Blätter mit dem Titel »L'horizon et son écho« (1979) zeigen, ausgehend von dem Motiv auf Blatt N° 2 der Serie »Coeur d'eau«, eine Meereslandschaft in variierten Inszenierungen: Küste und Himmel nehmen jeweils verschiedene Anteile der Bildfläche ein. Die Farbgebung, obgleich an der Natur orientiert, lässt keine naturalistische Wirkung entstehen, vielmehr macht sich eine fortschreitende Verfremdung des Motivs bemerkbar. Im Bereich der Atmosphäre zeichnen sich dezente waagrechte Linien ab, die als verhaltene Wiederholungen des Horizonts interpretierbar sind. Hiermit korrespondiert im Vordergrund der Darstellungen die horizontale Gliederung der Salinenanlage oder der Wattregion durch den Wechsel von quergelagerten Wasserflächen und schmalen Landwällen. Auf dem hochformatigen Blatt »L'horizon et son écho« 1 verläuft die Horizontlinie, betont durch einen mittigen Lichtreflex, auf der Höhe des ersten Bild Drittels; als ihr Echo könnte beispielsweise ein schmaler, in Dreifünftelhöhe partiell sichtbarer, von der Sonne aufgehellter Streifen am ansonsten dunstigen, wolkenbedeckten Himmel aufgefasst werden. In eben dieser Höhe ist, dem

P008-

P010

Himmel weniger Raum gebend und die Weite des Landes betonend, auf dem querformatigen Blatt ›L'horizon et son écho‹ 2 die reale Horizontlinie angesetzt. Sie scheint ebenfalls in den waagrechten Strukturen des Wolkenhimmels nachzuklingen, wobei ihre bläuliche Färbung, Erdoberfläche und Luft grenzen in einer Wasserfläche aneinander, dort wiederaufgenommen wird. Etwa auf halber Bildhöhe verläuft die im Dunst verschwimmende Horizontlinie auf dem hochformatigen Blatt ›L'horizon et son écho‹ 3. In ihrer Unbestimmtheit könnte sie in den grauen, jedoch auch in den blauen Bändern am düsteren Himmel einen Widerhall finden. Die Landschaft erscheint in die Atmosphäre hinaufprojiziert.

A134

Als Anregung für das Bildkonzept könnte eine Postkarte aus dem Nachlass von Gisèle Celan-Lestrange gedient haben. Dem Titel der Serie ›L'horizon et son écho‹ sind mehrere von der Künstlerin in ein Arbeitsheft notierte Versionen vorausgegangen: »Horizontale trois fois / Horizon répété / Horizon 3 / deporté dans l'horizontale [...] / l'horizontal et son écho / l'horizontal et son écho double«; »écho de l'horizon / horizon à nouveau / double écho de l'horizon«. Hier werden jedoch nicht, wie in der Werkgruppe ›Horizon double‹ (1977/78), zwei gleichgeordnete Szenen miteinander verbunden (vgl. IV 3.3). Die Multiplikation der Horizontlinie, die als Produkt einer Imagination oder als korrespondierende Struktur im Wolkenhimmel aufgefasst werden kann, scheint hinzudeuten auf das integrale Vorhandensein anderer Wirklichkeitsebenen, Bereiche geistigen Erlebens und Erfahrens jenseits der empirischen Realität; und sie impliziert so eine Transzendenzerfahrung. Das Bildkonzept kann ebenfalls als Konkretisierung der metaphorischen Bedeutung des Horizont-Begriffs verstanden werden.

P016-

P018

In drei Arbeiten mit dem Titel ›D'un horizon à l'autre‹ (1979) wurde in nur leicht abgewandelter Weise eine Küstenlandschaft gestaltet; ihre düstere, unwirkliche und unheimliche Stimmung lässt auf ein heraufziehendes Unwetter schließen. Eine ausgedehnte, durch teilweise helle Lichterscheinungen nuancierte und strukturierte Fläche vorne ist als Gewässer interpretierbar und wird in einiger Entfernung durch einen quergelagerten Gebirgszug begrenzt. Darüber erhebt sich ein verdunkelter Himmel. Er wird auf den Blättern 1 und 2 in unterschiedlicher Stärke vom rechten Bildrand her erleuchtet, auf Blatt 3 klart er sich insgesamt zum oberen Bildrand auf. Auch hier sind horizontale Wiederholungsstrukturen am Himmel auszumachen. Da die Bergkette rechtsseitig im Dunst zu verschwinden scheint, ist der Horizont nur verschwommen erkennbar. Links im Bild

dagegen treten die Formgrenzen klar hervor, die waagrechte und durch Lichtreflexe akzentuierte Linie der Wasserfläche wie auch die Kontur des Berglands. Dort, im dunklen Bereich des Hintergrunds, scheint sich der Landschaftsraum jedoch weiter fortzusetzen: Bei genauerem Hinsehen zeichnet sich, jenseits des vordergründigen Gesichtsfelds ein vage zu erahnendes Gebirge beziehungsweise eine Wasserfläche und damit eine unbestimmte weitere Sichtgrenze ab. Auf dem Blatt ›D'un horizon à l'autre‹ 1 wird im linken Bildbereich hinter der Bergkette der Ausschnitt einer Landschaft sichtbar; die alternierend hell-dunkle Schichtung paralleler Horizontalen erinnert nicht zuletzt an die Arbeiten von ›L'horizon et son écho‹ (1979). Wie in Blatt ›D'un horizon à l'autre‹ 2 wird auf diese Weise die tatsächliche Begrenzung der Szenerie im Hintergrund und der Übergang zur Atmosphäre verunklart. Die Suggestion einer rückwärtigen Fortsetzung der Landschaft ist auf dem Blatt ›D'un horizon à l'autre‹ 3, wo im Vordergrund links wohl ein diesseitiges Ufer erscheint, am schwächsten ausgeprägt. Die im Titel explizit thematisierte buchstäbliche Horizont-Erweiterung mag eine Ahnung von der Natur, vom Wesen des Daseins vermitteln: Sie deutet hin auf die Existenz eines Bereichs, der das Gewohnte, Naheliegende und Offensichtliche in der Auffassung des Menschen übersteigt. In der Überschreitung des Horizonts erweist sich die Relativität der Wirklichkeitswahrnehmung, die Möglichkeit, deren Grenzen zu verschieben – im Rahmen des Empirischen oder des Imaginativen. Möglicherweise sind die Serien ›L'horizon et son écho‹ (1979) und ›D'un horizon à l'autre‹ (1979) von der romantischen Literatur beeinflusst, etwa durch die Dichtung Victor Hugos, dem Hauptvertreter der französischen Hochromantik, in dessen Werk dem Horizont eine wichtige Bedeutung zukommt. Diese hat Michel Collot im Kapitel »Échos et rimes d'›horizon‹, dans la poésie de Victor Hugo«⁴⁴⁹ im zweiten, mit »D'un horizon à l'autre« überschriebenen Teil seiner Abhandlung ›L'horizon fabuleux‹ (Paris 1988) gewidmet. Es kann sicherlich davon ausgegangen werden, dass sich die Künstlerin mit der Literatur der französischen Romantik auseinandergesetzt hat. Ähnliche Wiederholungsstrukturen am Himmel wie auf den beiden Serien sind ebenfalls in der Pastellkreidezeichnung ›Mémoire, la rime‹ (1979) festzustellen. Über das gemeinsame Thema der Küstenlandschaft, die horizontale Gliederungsstruktur der Komposition und die mehrfache Brechung des Landschaftsraums ergibt sich eine Verbindung zu dem

P027

⁴⁴⁹ Collot (1988), Bd. 1, 125-57.

A198 Pastell ›Giovanni, nuée daivienne, Buonconsiglio‹ (1979) von Jörg Ortner. Der seit 1962 in Paris ansässige und damals mit Gisèle Celan-Lestrange befreundete österreichische Künstler wird der Strömung einer »Nouvelle subjectivité«⁴⁵⁰ oder »Neo-Romantik«⁴⁵¹ zugeordnet.

4.3. Gedächtnissymbolik in Ansichten der Natur

In einigen Pastellkreidezeichnungen von Gisèle Celan-Lestrange werden Landschaftstrukturen auf Mechanismen der Erinnerung bezogen, sie repräsentieren die Konservierung von Ereignissen oder beinhalten das Andenken an Geschehnisse. Eine derartige Bedeutungsebene eröffnet sich in vier Arbeiten aus dem Jahr 1979; gemeinsam ist ihnen die Motivik flacher Felsformationen im Meer, wie sie bereits in einigen Federzeichnungen von 1978 realisiert worden sind. Bekanntermaßen ist eine symbolische Bedeutung des Geologischen in Bezug auf den Kontext von Gedenken und Gedächtnis auch in anderen Werken von Gisèle Celan-Lestrange zu konstatieren (III 7.5). Eine solche Qualität der Naturansichten auf vier Werken von 1979 – sie erinnert an den Stellenwert des Erinnerns und Bewahrens aufgrund des erstarkten historischen Bewusstseins in der Epoche der Romantik – wird durch die fiktionale Präsentationsweise betont.

P027 In der Pastellkreidezeichnung ›Mémoire, la rime‹ (1979), die Darstellung wurde
G213 1980 außerdem als Radierung realisiert, wird die Funktionsweise von Erinnerung durch eine nach dem Prinzip des Reims organisierte Bildstruktur reflektiert. Auf den ersten Blick könnte der Landschaftsraum, entsprechend der Wahrnehmung von Zeit als Kontinuum, durchaus als zusammenhängend aufgefasst werden. Bei näherem Hinsehen jedoch zerfällt die Komposition, vergleichbar den getrennten Zeitschichten der Vergangenheit und Gegenwart, in zwei übereinandergeordnete Hälften. Die Zweiteiligkeit des Blattes manifestiert sich im Vorhandensein zweier Horizonte und in der Unterbrechung des schräg einfallenden und jeweils von der Wasserfläche gespiegelten Lichts. Im Bereich eines hellen, auf mittlerer Höhe leicht diagonal durchs Bild verlaufenden Streifens, der als alogische Lichterscheinung zu begreifen ist, gehen die Küstenbereiche, ganz ähnlich wie in den Arbeiten der Werkgruppe ›Horizon double‹ (1977), ineinan-

⁴⁵⁰ So der Titel einer von Jean Clair und Dominique Pallut organisierten Ausstellung im Palais des Beaux-Arts in Brüssel (11. Mai – 17. Juni 1979), zu der Ortner eingeladen worden war.

⁴⁵¹ Dieser Rubrik wird Ortner durch die Organisatoren der Ausstellung »Paris 1960-1980. Panorama der zeitgenössischen Kunst in Frankreich« (Wiener Festwochen, 14. Mai – 25. Juli 1982) zugeordnet.

der über. Der obere Bildbereich zeigt ein Gewässer, das in der Ferne von Hügelland begrenzt wird; auf dem unteren ist eine bis zum Horizont reichende Wasserfläche zu sehen, in die von rechts eine hügelige Landzunge hineinragt. Die Platzierung der nähergerückten Felsformation sowie die mögliche Deutbarkeit als Bildvordergrund durch die Ambivalenz der Gesamtkonzeption erwecken den Eindruck, die untere Ansicht sei dem Betrachter nähergerückt. In der Wiederaufnahme und Abwandlung des Motivs (Hügelland) zwischen oberer (Vergangenheit) und unterer Landschaft (Gegenwart) soll die mit dem Reim – definiert als bezugschaffende Wiederholung von Lauten – analogisierte Erinnerung in ihrer Struktur veranschaulicht und charakterisiert werden: Die Erinnerung reproduziert Erscheinungen der Vergangenheit in der Gegenwart, jeweils abhängig vom Zeitabstand und von der Individualität des erinnernden Subjekts, in teilweise abgewandelter Form. Denkbar wäre auch eine Interpretation der Darstellung als erinnernde Verknüpfung einer vergangenen und einer gegenwärtigen Erfahrung unter einem bestimmten, beide verbindenden Aspekt.

Die Pastellkreidezeichnung ›Onde amère‹ (1979) zeigt, in Anlehnung an den Zyklus ›Coeur d'eau‹, eine Wattlandschaft mit Sandbänken und Prielen im Vordergrund; einige Felsbrocken bilden eine quer durchs Bild verlaufende Reihe aus. Im Hintergrund liegt, im Dunst nahezu verschwindend, das offene Meer. Da die Horizontlinie ungefähr auf der Höhe des ersten Bilddrittels verläuft, wird ein Großteil der Bildfläche vom weiten, hell erleuchteten Himmel eingenommen. Die Titelworte der »bitteren Welle« sind als bildliche Wendung wiederholt in der europäischen Literatur anzutreffen. Sie dient dort entweder der dichterischen Beschreibung des Meeres oder veranschaulicht die Überwältigung eines Subjekts durch starke, meist quälende und beunruhigende Emotionen. Zuweilen besteht außerdem ein Zusammenhang mit dem Ereignis eines Todes oder einer Todesahnung. Unter dem Datum des 22. Mai 1979 hat die Künstlerin den Titel des Blattes in eines ihrer Arbeitshefte notiert; hier findet sich eine Sammlung von Begriffen, die von Gisèle Celan-Lestrange offenbar auf der Suche nach geeigneten Bildtiteln zusammengestellt wurde. Das Stichwort »Larousse analogique« im Arbeitsheft verweist auf das Synonymwörterbuch – relevant ist dort der Abschnitt »mer« auf Seite 357 – als Quelle für die poetische, in ihrer Bildlichkeit auf die Meereswelle rekurrierende Wortverbindung. Diese tritt, bezogen auf die Pastellzeichnung, sowohl in einer konkreten wie auch in einer übertragenen Verwen-

P023

dung auf: Sie kennzeichnet die Thematik der Meeresansicht, könnte jedoch darüber hinaus den Wall aus massigen Felsgebilden im Mittelgrund bezeichnen. Diese wäre als symbolische Petrifikation einer leidvoll-bitteren Erfahrung aufzufassen. Durch Anwendung auf die Stein-Welle wird der Charakter des Sprachbilds verändert, es bezieht sich nicht auf Vorübergehendes, sondern auf Dauerhaftes. Eine weitere Pastellzeichnung aus dem Jahr 1979 trug ursprünglich den Titel »Voies d'eau«⁴⁵², unter dem das Blatt auf einer vom 28. Mai 1979 datierenden Liste für die Ausstellung der Galerie Ditesheim in Neuchâtel aufgeführt wird. Anschließend hat ihn die Künstlerin jedoch auf dem zugehörigen Datenblatt in ihrem Werkverzeichnis wieder gestrichen und sich stattdessen für die Benennung ›15 avril 1979‹ entschieden. Im Werk Gisèle Celan-Lestranges ist die Betitelung von Arbeiten mit einem Datum sehr selten, nur drei solcher Fälle sind bekannt. Hier wird eine besondere Bedeutsamkeit dieses Datums suggeriert, die Pastellzeichnung will offenbar an genau diesen Tag, den Ostersonntag 1979 und eventuell an ein bestimmtes Ereignis erinnern. In den Unterlagen der Künstlerin ist jedoch kein Hinweis darauf zu finden, welches – weltpolitische oder persönliche – Ereignis gemeint sein könnte. Sollte sich der Titel tatsächlich auf ein historisches Geschehnis beziehen, erscheint eine Vermutung vorstellbar: Am 15. April 1979 war es im damaligen Jugoslawien zu einem schweren Erdbeben gekommen, das schwere Schäden verursacht hatte. Wie Inseln im Meer, von denen es eine Vielzahl im Adriatischen Meer vor der Küste Ex-Jugoslawiens gibt, erscheinen die vier Felsformationen auf der Pastellzeichnung. Im unteren Drittel ähnelt die Darstellung der Küstenansicht auf dem Blatt ›Onde amère‹, die Perspektive aufs Meer hinaus ist jedoch, durch die hoch gelegene Horizontlinie, weiter angelegt. Die Querbänderung der Landschaft im Vordergrund könnte auch als Hinweis auf eine Eruption aufgefasst werden. Eine unwirkliche, beinahe bedrohliche Stimmung entsteht durch die undurchschaubare Lichtführung sowie durch die braun-grünliche Farbgebung. Die Betitelung der Arbeit könnte auch in einem Zusammenhang mit Jean-Pierre Burgarts Essay ›Avril au bord de la mer‹ (1979) stehen, dessen Lektüre durch eine Notiz in einem Arbeitsheft der Künstlerin für Frühjahr 1979 nachzuweisen ist.

⁴⁵² Entsprechende Titelentwürfe finden sich in einem Arbeitsheft gemäß dem auf den 24. April 1979 datierten Eintrag »voie d'eau . voix d'eau . voies d'eau, d'eaux . voix des eaux«, wie auch im Kontext einer Auflistung von Textzitate aus dem Gedicht ›Coeur d'eau‹ von Alain Christophe Restrat unter dem Datum des 2. Mai 1979: »voie d'eau / voix d'eau / voies d'eau«.

Auf der Pastellzeichnung ›Yamith (née de la mer)‹, entstanden 1979, ist eine Meerlandschaft mit zwei kargen Inseln zu sehen. Die hellgrauen Gesteinsformationen erscheinen aufgrund ihrer Ausformung in mehrere rundliche Abschnitte und durch die Ausführung der Darstellung in Pastelltechnik regelrecht weich, so dass die Inseln ein wenig an Schaumkronen erinnern. Dieser Eindruck wird noch verstärkt durch eine um die Inselformen besonders intensive und differenzierte Lilafärbung. Mit dieser Wirkung korrespondiert der Untertitel, der als Anspielung auf den griechischen Mythos von der Geburt der Göttin Aphrodite aus den Wellen des Meeres interpretiert werden kann. Der Titel wäre demnach ein Ausdruck einer besonderen Wertschätzung der landschaftlichen Schönheit. Einen Hinweis auf den Sinngehalt des Bildes, der im Titelwort »Yamith« – auch bekannt als meist weiblicher Vorname im spanischen Sprachraum – impliziert ist, gibt der Eintrag vom 2. Mai 1979 in einem der Arbeitsbücher Gisèle Celan-Lestranges: »Yamith: née de la mer / (ville du Sinaï que les israëliens vont abandonner)«. Somit ist die Pastellzeichnung als Hommage an die israelische Siedlung im Nordosten der Sinai-Halbinsel, die die Israelis seit dem Sechs-Tage-Krieg bewohnten, zu verstehen. Zugleich erinnerte die Künstlerin an das historisch-politische Ereignis der Räumung Yamits, die im Friedensvertrag zwischen Ägypten und Israel vom 26. März 1979 vereinbart und schließlich am 23. April 1982 auch durchgeführt wurde. Die Inszenierung der symbolischen Landschaft, im Zwielflicht und zur Dämmerstunde, kann im Hinblick auf den Umbruch in der Geschichte der Siedlung Yamit und auf die Ungewissheit der Zukunft in jenem Gebiet gedeutet werden. Der Rekurs auf den Mythos der Meeresgeburt könnte ein Verweis sein auf die erdgeschichtliche Entstehung der ans Mittelmeer grenzenden Halbinsel und auf die Relativität politischer Besitzansprüche.

4.4. Einsame Landschaft als Ausdruck der Seele

Die Pastellzeichnungen Gisèle Celan-Lestranges knüpfen thematisch an die Federzeichnungen der zweiten Hälfte der siebziger Jahre an, entwickeln jedoch ein höheres emotionales Wirkungspotential. In romantischer Tradition kann die ausgedehnte und unbelebte Landschaft auf den Arbeiten als »Projektion der seelischen Empfindungen des Einsamen«⁴⁵³ aufgefasst werden. Diese Qualität ist bei

⁴⁵³ Rauch (2007), 324.

Caspar David Friedrich besonders ausgeprägt – ihm hat bereits Graf Christoph von Schwerin die Pastellzeichnungen von Gisèle Celan-Lestrange als »Bilder innerer Landschaften« nahegerückt. In ihren Arbeiten wird die Einsamkeit in der Natur präsentiert, ohne dass, wie bei Friedrich häufig der Fall, eine oder mehrere – meist in Rückansicht dargestellte – Projektionsfiguren zwischen dem Bild und dem Betrachter vermitteln würden. Der Tiefenraum der weiten und leeren Landschaft wird für diesen zum Resonanzkörper eines In-Sich-Hineinhörens; es gibt kein erzählerisches Detail, das von dieser Konzentration ablenken würde. Nicht nur die abstrahierte Raumkonzeption und die unwirkliche Lichtführung, sondern auch die weiche, fließende Ausführung der Arbeiten mit Pastellkreiden, lässt eine dichte Atmosphäre der Stille und des Stillstands entstehen, die vom Betrachter als Zeitlosigkeit oder Zeitenthobenheit empfunden werden kann.

P030

Auf der Pastellkreidezeichnung ›Entre deux bleus‹ (1979) ist eine Landschaft zu sehen, die am Meer wie auch in den Bergen angesiedelt werden könnte. Die großräumige Naturansicht ist auf die wesentlichen Elemente reduziert: Über ein Gewässer hinweg richtet sich der Blick auf einen kargen und offenbar teilweise bewaldeten Bergzug; im oberen Bereich breitet sich der dunkle Nachthimmel aus. Angesichts der Ruhe und Weite der Landschaft vermittelt sich dem Betrachter ein Gefühl von Einsamkeit, das durch die besondere, geheimnisvolle Stimmung der nächtlichen Szenerie verstärkt wird. Die insgesamt verdunkelte Landschaft wird vom Licht des Mondes, der außerhalb des Bildes zu vermuten ist, nur stellenweise erleuchtet. Breitflächig wird der Bergrücken in der linken Bildhälfte von der wohl senkrecht darüber befindlichen Lichtquelle angestrahlt, deren Schein auf der Wasseroberfläche als sich nach vorne verbreiternde Bahn und in zwei Lichtflecken, einem kleinen vor dem jenseitigen Ufer und einem großen rechts der Mitte im Vordergrund, widergespiegelt wird. Explizit wird durch den Titel auf den Raum zwischen den als Pendants aufeinander bezogenen »Bläuen«, der zölestischen und der terrestrischen, hingewiesen. Dieser Bereich wird dem Betrachter zugeordnet, dessen Standort ungefähr auf gleicher Höhe angesetzt ist wie die in der Mitte von Himmel und Wasser verlaufende Gebirgsformation. Hiermit wird eine Verortung des Menschen im Kosmos vorgenommen, er gehört einem Zwischenbereich an, in welchem er die gegensätzlichen Dimensionen der Begrenztheit und Immanenz auf der einen Seite und die der Unbegrenztheit und Transzendenz auf der anderen Seite erfahren kann.

Die sich gravitatisch vor ihm ausbreitende Landschaft lässt den Betrachter die Unermesslichkeit und Unergründlichkeit der Natur spüren, in der er sich, erfüllt von Faszination und Ehrfurcht, zugleich involviert wie isoliert empfinden mag. Die Pastellzeichnung ›Le tain du temps‹ (1979) zeigt eine Ufer- oder Küstenlandschaft: Eine abgeschiedene Bucht liegt in der Dämmerung, das Wasser wird bewegt von Wellen, die, sich kräuselnd, am unteren Blattrand am Strand auftreten. Auf der Wasseroberfläche zeichnen sich die Reflexe des Abendlichts ab, ein unwirklich heller Lichtfleck befindet sich genau im Zentrum des Bildes. Hinter einer schmalen Landzunge wird im Hintergrund der rechten Bildhälfte das offene, bis zum Horizont reichende Gewässer sichtbar. In Hinsicht auf den Titel könnte diese Darstellung der Natur als Spiegelbild der existenziellen Befindlichkeit des Menschen und der Situation des Individuums in der postmodernen Gesellschaft aufgefasst werden. In einer erdgeschichtlichen Perspektive erweist sich die Landschaft in ihrer innerhalb von Jahrtausenden geformten Physiognomie darüber hinaus selbst als ein Ausdruck der Zeit: Diese hat sich in Form von kurz- oder langfristigen Veränderungsprozessen in der Gestalt der Erde niedergeschlagen. Schließlich spiegeln auch die kosmischen, meteorologischen oder physikalischen Abläufe, die in der Naturansicht wahrgenommen oder als ihr zugrundeliegend angenommen werden können (Tageszeiten, Jahreszeiten, Wettererscheinungen, Gezeitenrhythmus, Wellenbewegung) die Zeitlichkeit wider. In diese buchstäbliche Reflexion der Zeit fügt sich zudem die Gegenüberstellung der Begrenztheit der Wasserfläche in der Bucht und die Unbegrenztheit der offenen See am Horizont: Sie kann übertragen werden auf das Verhältnis des Endlichen und des Unendlichen, des Vergänglichen und des Ewigen. Letzteres, als besondere Qualität von Zeit, scheint sich in der Lichterscheinung auf der Spiegelfläche des Wassers zu manifestieren.

P029

In der Pastellzeichnung ›Taire encore‹ (1980) wird eine ausgeprägte Fernperspektive entworfen: Die Horizontlinie ist außerordentlich hoch angesetzt, nahezu drei Viertel der Bildfläche werden von einem Gewässer, das als Meer oder als See interpretiert werden kann, eingenommen; im Hintergrund ist schemenhaft Uferland zu erkennen. Der Naturraum entwickelt beim Nachvollzug seiner Ausdehnung eine Sogwirkung auf den Blick des Betrachters. Zugleich jedoch wird dessen Aufmerksamkeit von den verschiedenartigen Lichtreflexen, die auf der Wasserfläche zu beobachten sind, in Anspruch genommen.

P033

Eine Atmosphäre der Stille herrscht in der nächtlichen und unbelebten Landschaft vor. Durch starke Hell-Dunkel-Kontraste, etwa auf der Wasserfläche im Vordergrund und im Bereich des Himmels im Hintergrund, nimmt sie den Charakter einer übermächtigen Strenge an. Dieser korrespondiert mit der als Rezeptionsanweisung an den Betrachter zu verstehenden Aufforderung im Titel, (noch) nichts verlauten zu lassen, sich nachhaltig auf die Stimmung des Bildes einzulassen, ihr in sich Widerhall zu geben und sich ihrer Qualität bewusst zu werden. In Anschauung der Landschaft (und Wahrnehmung des Zustands von Einsamkeit) soll er einen Gleichklang zwischen Innen und Außen entstehen lassen, diesem nachhören. Das Fortsetzen des (Ver-)Schweigens zeugt von einer bewussten Zurücknahme des Individuums angesichts der Größe und Erhabenheit der Natur, die ihm zugleich seine Stellung im Kosmos vor Augen führt.

P034 Von einem erhöhten Standpunkt aus ist auf der Pastellzeichnung ›Zwei Sonnen gibt's, hörst du / zwei / nicht eine –/Ja und‹ (1980) das Panorama einer einsamen Meereslandschaft unter einem dunstigen, wolkenverhangenen Himmel inszeniert. Der Titel zitiert die letzte Strophe des späten Gedichts ›Ortswechsek von Paul Celan, das posthum in der Sammlung ›Zeitgehöft‹ (1976) veröffentlicht wurde. Vor dem Hintergrund dieses Gedichttextes entwickelt die Arbeit eine philosophische Bedeutung (vgl. III 7.4). Durch die Bildbezeichnung wird die Fiktionalität der Lichtführung ausdrücklich thematisiert und in einem metaphysischen oder existenzsymbolischen Sinn kommentiert. Die dezente Farbigkeit der Naturdarstellung, für die die Künstlerin eine begrenzte Palette aus gedeckten Blau-, Braun-, Gelb- und Grüntönen verwendet hat, verleiht der Darstellung im Zusammenspiel mit dem ruhigen, gleichmäßigen Auftrag der Pastellkreide eine spezifische Getragenheit und Abgeklärtheit. Diese Wirkung erfährt eine Intensivierung durch das am Wolkenhimmel links gebrochene, auf der Wasserfläche in der Bucht als unklare Reflexion gleißend erscheinende Zwielight in warmen Gelbtönen.

4.5. Sehnsuchtsgestus der Landschaftsräume

Auf den Arbeiten von Gisèle Celan-Lestrange lässt sich die Landschaft häufig verstehen als Manifestation einer Empfindung des In-die-Ferne-Gerichtetseins, einer subjektiven Sehnsucht nach der Entgrenzung und nach dem Unendlichen. Auf diesen – wiederum romantischen – Aspekt ihrer Arbeiten, die sich insofern noch in einer weiteren Hinsicht als Seelenlandschaften erweisen, hatte eben-

falls Graf Christoph von Schwerin im Anschluss an das Gespräch mit der Künstlerin hingewiesen: »Man denkt sofort, und Gisèle Celan streitet das nicht ab, an die Intensität der Sehnsucht in den Landschaften Caspar David Friedrichs.«⁴⁵⁴ Auf den Pastellzeichnungen um 1980 sowie auf vereinzelt Federzeichnungen mit farbiger Tinte aus dem Jahr 1982 wird der Sehnsuchtsgehalt in der Raumkonzeption der Landschaften umgesetzt. Er kommt zum Ausdruck in der Einnahme eines hoch gelegenen Blickpunkts, in der Weitenperspektivierung der Ansichten, in der Blickführung auf den Horizont hin, in der Inszenierung der Natursicht durch eine Öffnung, in der Darstellung von Durchlässen innerhalb der Landschaft und nicht zuletzt in der dezidierten Gegenüberstellung von Begrenztem und Unbegrenztem durch entsprechende geographische Gegebenheiten. Die Sehnsuchtslandschaften von Gisèle Celan-Lestrange können eine transzendente Dimension beinhalten, welche durch die Lichtführung, die auf die Bereiche des Zölestischen oder Numinosen verweist, eine Verstärkung erfährt. Auf der Pastellzeichnung ›Sans titre‹ 2 (1981) breitet sich das Panorama einer Küstenlandschaft vor dem Betrachter aus. Der Blick von einer Anhöhe aus gleitet, angezogen von der Lichtquelle im Hintergrund, über einen das Bild schräg durchlaufenden Bergrücken hinweg; der Vordergrund scheint von Nebelschwaden verdeckt. Dahinter ist ein verzweigtes Flussdelta oder eine ausgedehnte Bucht zu erkennen, die in einer engen und leicht diagonalen Passage ins Meer mündet. Dieses nimmt im Hintergrund die Bildfläche in voller Breite ein. Die Tiefe des Landschaftsraums wird durch eine hoch gelegene Horizontlinie betont, über der lediglich ein schmaler Streifen Himmel zu sehen ist. Auf den Wasserflächen spiegelt sich das Sonnenlicht, insbesondere im Bereich des Meeres sind links der Mitte starke flächige und bahnenartige Lichtreflexe ausgebildet, die den Übergang zum Himmel verunklären. Hierdurch wird der von der Natursicht suggerierte Eindruck einer Grenzenlosigkeit gesteigert und um eine metaphysische Komponente bereichert.

In ihren Arbeiten hat Gisèle Celan-Lestrange wiederholt Landschaftsformen dargestellt, in denen – mit dem psychischen Empfinden einer Sehnsucht nach dem Unbegrenzten korrespondierend – eine gerichtete Erweiterung in Form eines Durchgangs, Durchbruchs oder Durchblicks zum Offenen hin vollzogen wird. Auf mehreren Pastellzeichnungen ist eine Bucht oder die Mündung eines

P043

⁴⁵⁴ Schwerin (1980), 23.

P049 Stroms zu sehen. Die Ausdehnung des Meeres ins Unbestimmte kommt durch
die Ausgestaltung des Tiefenraums auf Blatt ›Sans titre 6‹ (1981) in besonderer
Weise zur Geltung. Aus einer steilen Perspektive gesehen, wird die Öffnung der
begrenzten Wasserfläche einer Bucht zu einer als unbegrenzt assoziierten Mee-
P050 resoberfläche auf der Pastellzeichnung ›Sans titre 7‹ (1981) in einer nahezu
sachlich erscheinenden Weise veranschaulicht. Das Motiv wurde von der Künst-
A103 lerin ein weiteres Mal auf einem unsignierten, großformatigen Ölgemälde reali-
siert; in seiner kräftigen und opaken Farbigkeit wirkt es flächiger als das leichte
und luzide Pendant in Pastelltechnik. Der Vorgang der Erweiterung des Raums
P058 wird auf dem Blatt ›Cassure oblique‹ (1983), wie im Titel angedeutet, durch die
Schrägperspektive auf die Passage zwischen Bucht und Meer hervorgehoben.
Eine von zwei unsignierten Federzeichnungen mit schwarzer Tusche, vermut-
A095 lich aus dem Jahr 1982, nimmt das Motiv des Pastells in einem stärker fokus-
A096 sierten, auf die nähere Umgebung der Passage gerichteten Blickwinkel auf.
Eine Fernperspektive ins Unbegrenzte wird auf einigen Arbeiten nur durch ei-
nen in Frontalansicht gegebenen Einschnitt in die Landschaft möglich. So do-
P037 miniert auf der Pastellzeichnung ›Sans titre 3‹ (1980) eine große schroffe Fel-
senformation, die die freie Sicht zum Meer hin behindert. Eine solche ergibt
sich, über eine Bucht hinweg, lediglich am linken Bildrand, wo der Bergzug zu
einem niedrigen Terrain hin abfällt. Ein Ausbrechen des Blicks in den weiten
Z084 blauen Himmel wird auf einer Federzeichnung mit farbiger Tinte, ›Sans titre 3‹
(1982), durch eine Öffnung zwischen zwei Bergen inszeniert. Das Gebirge be-
grenzt ein Gewässer, auf dessen Oberfläche sich in breiten, gebrochenen Bah-
nen das Sonnenlicht widerspiegelt. Ein tiefe Schlucht zwischen zwei steilen
Z083 Berghängen ist auf einer weiteren Federzeichnung, ›Sans titre 2‹ (1982), zu se-
hen. Die Ebene im Vordergrund, bei der es sich eher um ein Geröllfeld als um
eine Wasserfläche handeln könnte, öffnet sich zu einem dramatisch gestalteten
Z082 Himmel. Auf ›Sans titre 1‹ (1982) eröffnet sich der Blick in die Weite der Land-
schaft um die Spitze eines hohen schneebedeckten, gratigen Gipfels herum.
P051 In einer Werkgruppe aus zwei Pastellzeichnungen, ›Sans titre 8‹ (1981) und
P052 ›Sans titre 1‹ (1982) sowie drei unbetitelten und unsignierten Ölgemälden, ›Sans
A100- titre‹ 2-4, wird der Blick auf eine Küstenlandschaft gerichtet. Oben werden die
A102 Bilder, jeweils von der linken Ecke ausgehend, abgeschlossen durch eine bo-
genförmig begrenzte Form, die als Felsendach (oder Teil eines Felsentors) ge-

deutet werden kann, Vergleichbare Ausblicke sind mehrfach in der Postkartensammlung von Gisèle Celan-Lestrange zu finden. In diesem angenommenen Standort und der sich hieraus ergebenden Perspektive ist das Gefühl der Sehnsucht nach Entgrenzung, sein Ausgang und sein Ziel, sinnbildlich erfasst. Die Gliederung der Landschaft thematisiert das Verhältnis zwischen Begrenztem und Unbegrenztem als ein differenziertes Wechselspiel: Wie eine Barriere ist die schmale Landzunge im Vordergrund quer durchs Bild gelegt und die zu vermutende Mündung des dahinter abgeschlossenen Gewässers ins Meer ist auf der Darstellung nicht zu sehen. Dagegen wird die Unendlichkeit des Himmels, der Eindruck wird evoziert von der räumlich unbestimmten Weite, durch ein indirektes und diffuses Licht, vermutlich das des Mondes, ins Transzendente gehoben. Zugleich jedoch wird der Himmel nur ausschnitthaft sichtbar.

In ihrer Farbgebung korrespondieren die drei Malereien mit der in Blau- und Brauntönen gestalteten Pastellzeichnung ›Sans titre 8‹ (1981); die Palette des ›Sans titre 1‹ (1982) wird dagegen verstärkt von hellen Ockertönen bestimmt. Insgesamt sind die Ölgemälde gekennzeichnet durch eine kompaktere Flächenbehandlung, eine intensivere Farbigkeit und eine plastischere Formgebung. Die größte Nähe besteht zwischen ›Sans titre 8‹ in Pastell und dem ›Sans titre 4‹ in Öl. Die beiden anderen Gemälde, ›Sans titre 2‹ und ›Sans titre 3‹, treffen sich in der kontrastreicheren Ausführung, die insbesondere an den Hell-Dunkel-Effekten auf der Landzunge im Vordergrund zu beobachten ist, wodurch eine Dynamisierung oder Dramatisierung erreicht wird. Im Vergleich zum ›Sans titre 8‹ breitet sich der Schein des indirekt einfallenden Mondlichts, dessen Quelle jedoch niemals zu erkennen ist, auf den übrigen Arbeiten weiträumiger aus und erscheint zugleich deutlich intensiviert. Die in der Raumkonzeption – dem Hervor-, Heraus- oder Hindurchtreten des Blicks in die atmosphärische Weite – verwirklichte Sehnsucht nach dem Unendlichen wird durch den von der Küstenlandschaft repräsentierten Motivkomplex zusätzlich betont: Ihre Elemente (Nacht, Blau, Mond) sind nicht erst seit der Romantik mit einer entsprechenden Symbolik behaftet.

4.6. Beseeltheit der Natur und ihre Poetisierung

In einigen Pastellen von 1983 gestaltete Gisèle Celan-Lestrange Gebirgslandschaften, in denen die Elementarität der Natur, wie sie in der vereinfachten Darstellung von Bergmassiven, Schneefeldern und Felsbrocken anschaulich wird,

eine besondere Affektivität und Dramatik entstehen lässt. Mit dem Naturverständnis der Romantik korrespondierend, erweisen sich diese Ansichten zum einen als Seelenlandschaften, zum anderen lassen sie den Betrachter eine innere Beseeltheit erahnen. Hervorgerufen wird der Eindruck der Animiertheit und Gestimmtheit der Natur durch die Kraft und Dynamik dieser in einer fließenden, die Umrisse auflösenden und kontrastbildenden Malweise realisierten Arbeiten.

P069 Das Pastell ›Mars‹ (1983) zeigt die Ansicht eines Geländes im Hochgebirge; auf dem größtenteils schneebedeckten Hang sind mehrere Felsgebilde verteilt. Im schräg von rechts oben einfallenden Licht bilden diese dunkelblaue Schattenflächen aus, die in einem starken Kontrast zu den hellen Schneefeldern stehen. Das Gelände im Vordergrund liegt weitgehend im Dunkeln, wie das unter einer Abrisskante vorzustellen ist. Im Hintergrund sind weitere schneebedeckte Gipfel zu erkennen, deren Umrisse im Dunst der Ferne verschwimmen. Möglicherweise durch Schneeverwehungen werden auch die Felsformationen im oberen Bereich des Bergabhanges zu Schemen verunklärt. Die lockere und verwischte Formgebung sowie der von diagonalen Anordnungen bestimmte Bildaufbau verleihen der Naturdarstellung Bewegtheit und Lebendigkeit. So entsteht eine Aufbruchstimmung, die mit dem bevorstehenden, durch den Monatsnamen im Titel angedeuteten Frühlingsanfang assoziiert ist. Noch herrscht winterliche Frische vor, doch hat die Schneeschmelze bereits begonnen. Weiter fortgeschritten ist diese auf dem Pastell ›Rumbo a marzo‹ (1983), in dem das Motiv des alpinen Felsengeländes aufgegriffen wird. Der spanische Titel ist mit »Kurs auf März« zu übersetzen, wobei der jahreszeitliche Umschwung außerdem in den hellen, verschiedenfarbigen Pastelltönen zum Ausdruck kommt.

P070 Wiederholt werden auf Pastellen Gisèle Celan-Lestranges aus dem Jahr 1983 einzelne oder auch mehrere Felsbrocken dargestellt – im Vorder- oder Mittelgrund der Blätter platziert, wirken sie in auffälliger Weise exponiert. Der Betrachter sieht sich einem Stein oder einer Steingruppe gegenüber, als solle ihm »der Fels ein eigentümliches Du«⁴⁵⁵ werden, wie Novalis in seinem naturphilosophischen Romanfragment ›Die Lehrlinge zu Sais‹ (1798-1800) formuliert hat. Im Hinblick auf die Darstellung von Natur rücken diese Arbeiten Gisèle Celan-Lestranges in die Nähe einer »Romantisierung«⁴⁵⁶ der Wirklichkeit, wie sie Novalis in seinen theoretischen Fragmenten (1799-1800) für die Dichtung postu-

⁴⁵⁵ Novalis (2008), 189.

⁴⁵⁶ Novalis, Werke, 2 Bände, München 1978, Bd. 2, 334.

liert und folgendermaßen erläutert hat: »Die Welt muß romantisiert werden. So findet man den ursprünglichen Sinn wieder. Romantisieren ist nichts als eine qualitative Potenzierung. [...] Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnisvolles Ansehen, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe, so romantisiere ich es.« Hiermit verwandt ist die Tendenz zu einer Poetisierung der Natur als einer transzendenten Modifikation von Wirklichkeit. Sie manifestiert sich auf dem Pastell ›A la faveur d'une nuit‹ (1983) in der Auffassung der Nacht als besonderem, das Tagbewusstsein des Menschen übersteigendem Erlebensraum. Diese Dimension wird durch den Titel des Blattes, der an die französische Redewendung »à la faveur de la nuit« (im Schutze der Nacht, begünstigt von der Nacht) angelehnt ist, herausgestellt und pointiert. Die nächtliche Gebirgslandschaft, die weist große Ähnlichkeit mit jener auf dem Pastell ›Mars‹ (1983) auf, wird von einer geheimnisvollen Stimmung beherrscht. Die Darstellung einer alpinen Felshalde zeichnet sich durch starke Hell-Dunkel-Kontraste aus zwischen der in helles Mondlicht getauchten schneebedeckten Fläche im Mittelgrund und den verschatteten Partien im Vorder- und Hintergrund des Bildes. Wiederum lässt der dynamische Malgestus die Natur animiert, wie von einer Bewegung ergriffen, von einer Kraft durchströmt erscheinen. Die unwirkliche Szenerie wird um eine mythische Komponente bereichert durch die halb im Licht und halb im Dunkeln liegende Felsformation am oberen Bildrand: ein Steinkreis, der plastischer und deutlicher erscheint im Blau der Nacht. Auf die symbolische Bedeutung des Blau in der Romantik rekurriert die Künstlerin mit der Nennung der Farbe im Titel zweier Pastelle von 1983, ›Dans l'angle du bleu‹ und ›Répétition du bleu‹. Das Blau symbolisiert die Sehnsucht nach dem Unendlichen und wird somit auch zum Wahrzeichen romantischer Poesie; ein prominentes Beispiel ist die »blaue Blume« in Novalis' Romanfragment ›Heinrich von Ofterdingen‹ (1802). In den Pastellen steht die Farbe für eine Poetisierung der Landschaftsdarstellung, die sich in der Erhebung in einen anderen Wirklichkeitsbereich manifestiert. Das Pastell ›Répétition du bleu‹ (1983) zeigt, wie bereits das Blatt ›Mars‹, ein hochgelegenes Berggelände vor einem alpinen, im Dunst verschwimmenden Panorama im Hintergrund. Auf einer unsignierten Federzeichnung mit schwarzer Tusche und Sepia, die vermutlich in zeitlicher Nähe entstanden ist, hat die Künstlerin eine ähnliche Szenerie gestaltet. Der Titel bezieht sich wohl auf das

P067

P068

A099

mehrmalige Auftreten blaugrüner Partien in der Gebirgslandschaft, wobei der Farbton, abgeschwächer und flächiger, ebenfalls im Bereich des Himmels wieder aufgenommen wird. Über diese Wiederholung der Farbe Blau wird eine Verbindung zwischen Himmel und Erde, zwischen Oben und Unten hergestellt.

P081 In einer Bergregion ist auch das Motiv des Pastells ›Dans l'angle bleu‹ (1983) angesiedelt. In seiner bläulichen Verschattung korrespondiert der Vordergrund, wo drei rohe Felsbrocken platziert sind, mit dem blauschwarzen, zumindest partiell den Nachthimmel repräsentierenden Hintergrund; auf diese rechte obere Bildecke scheint sich der Titel zu beziehen. Durch den auch im linken unteren Bildbereich angedeuteten Blauton werden in einer Diagonale nicht nur Himmel und Erde sowie das Hier und Dort, sondern vielleicht auch das Jetzt und das Später, das Diesseits und das Jenseits miteinander verspannt.

P066 Eine Verknüpfung von Oben und Unten könnte das Thema des Pastells ›Du chant des idoles‹ (1983) sein: die metamorphen Gebilde erinnern sowohl an Wolken wie auch an Steine (vgl. IV 5.1) und lassen den Betrachter bezüglich ihrer Verortung im Himmel oder auf dem Erdboden im Unklaren. Das in diesem Kontext mehrfach bearbeitete Thema der Hochgebirgslandschaft wurde hier transzendiert: Die merkwürdig schwerelosen Gebilde werden in einem unbestimmten Raum präsentiert; das irrealer Licht, die subtilen Brechungen und Überlagerungen im mittleren Bildbereich lassen eine unwirkliche Atmosphäre entstehen. Die auf Braun, Gelb und Weiß reduzierte Farbpalette, aber auch die ausgeprägten Hell-Dunkel-Kontraste verleihen der Komposition einen dramatischen Charakter. Im Titel wird durch die Präposition »vom« eine dichterische Erzählhaltung eingenommen, die mythischen Stein-Idole erfahren eine Animierung zu singenden Wesen. Hier zeigt sich eine Verwandtschaft mit der romantischen Auffassung von Naturwirklichkeit, wie sie in Eichendorffs Gedicht ›Wünschelrute‹ (1835) zum Ausdruck kommt: »Und die Welt hebt an zu singen / triffst du nur das Zauberwort«. Das Schweben und Kreisen der Wolken-Steine scheint von einem mystischen (sphären-)musikalischen Ereignis begleitet zu sein, es wird manifest in einem durch die dynamische Gestaltung und spannungsreiche Komposition erzeugten optisch-rhythmischen Vibrieren.

5. Himmelspanoramen: Graphik, Malerei (1983-87)

Die Darstellung des Wolkenhimmels hat in einigen Pastellen von Gisèle Celan-Lestrangé aus dem Jahr 1983 eine besondere Bedeutung und Eigenständigkeit gewonnen. In den Zeichnungen und Temperamalereien der Folgejahre wurden die Wolken- und Himmelszenarien zum zentralen Thema. Auch in Radierungen, in den achtziger Jahren selten geworden, wird diese Motive aufgegriffen, etwa in einer kleinen Graphik, die als Gruß zum Jahresende 1983 gestaltet worden ist. Mit ihren Wolkenbildern stellt sich die Künstlerin in eine lange Tradition unterschiedlich motivierter Darstellungen des bewölkten Himmels. Von je her faszinierte das sich in einem unendlichen Prozess realisierende Naturphänomen in seiner Elementarität, Mutabilität und Temporalität. Um 1800 jedoch hatte eine intensive Auseinandersetzung mit den Wolken etwa zeitgleich in Wissenschaft und Kunst eingesetzt. Ein wichtiger Impuls war von Luke Howards Abhandlung ›On the Modifications of Clouds‹ (1803) ausgegangen.⁴⁵⁷ Während des »grandiosen Jahrzehnt[s] der Wolkenbilder um 1820«, wie Hartmut Böhme formuliert, betrieben die Künstler intensive Wolkenstudien, auf ihren Werken bilden die Wolkenkonstellationen eine »autonome Himmelslandschaft«⁴⁵⁸ aus. Bis in die fünfziger Jahre des 19. Jahrhunderts hinein hält diese Welle der Wolkenmalerei in Europa an. Mit der Thematik setzten sich viele Romantiker und Vorimpressionisten, darunter John Constable, Johann von Dillis, Caspar David Friedrich, Adolf Menzel, Johan Christian Clausen Dahl, Carl Blechen und William Turner, auseinander. Das Interesse für den bewölkten Himmel lässt sich auch im 20. Jahrhundert und bis in die zeitgenössische Kunst nachweisen. Eine besonders intensive Beschäftigung mit Wolken belegen etwa die Werke von Gerhard Richter; seine Wolkenbilder, Fotografien und Malereien, sind hauptsächlich zwischen 1969 und 1976 sowie vereinzelt auch danach entstanden. Der mit Gisèle Celan-Lestrangé befreundete Graphiker und Maler Jörg Ortner schuf ebenfalls Wolkenbilder, etwa das Gemälde ›...dont le nuage n'est pas le substitut‹ von 1979, das möglicherweise anspielt auf die steil aufragende Wolkenformation in der bekannten Fotografie ›Cloud, New Mexico‹ (1933) des Amerikaners Edward Weston. Für den Kunsthistoriker und Theologen Johannes Stückelberger sind Wolkenbilder »mehr als eine Untergattung der Landschaftmalerei«, er möchte von ihnen

G216

A199

⁴⁵⁷ Vgl. Stückelberger (2005), 165.

⁴⁵⁸ Böhme (2005), 13/14.

»als einer eigenen Bildgattung« sprechen.⁴⁵⁹ In seiner Abhandlung ›Wolkenbilder. Deutungen des Himmels in der Moderne‹ untersucht er Darstellungen des bewölkten Himmels, dessen Auffassung sich infolge einer »kopernikanische[n] Wende in der Wahrnehmung des Unendlichen« um 1800 gewandelt habe: »Und diese neue Sicht auf den Himmel, die Auseinandersetzung mit dem Unendlichen als Erfahrung im Diesseits, bleibt ein Thema, das die Künstler über die Romantik hinaus bis in die Gegenwart beschäftigt.«⁴⁶⁰ Fünf grundlegende Aspekte prägen laut Stückelberger die künstlerische Auseinandersetzung mit den Wolken: Natur, Imagination, Zufall, Abstraktion und Metapher.⁴⁶¹ Und diese lassen sich durchaus auch bei Gisèle Celan-Lestrange wiederfinden: Der Übergang zur Region des Himmels findet im Werk der Künstlerin bereits auf einigen Pastellen von 1983 statt; hier vollzieht sich, auf der Basis der Zufallsgestalt, die beide Elemente annehmen können, eine Metamorphose zwischen Stein und Wolke. In den Wolken szenarien, die aus der Horizontal- oder Vogelperspektive gezeigt werden, ist eine Verschiebung von realistischen, in der Natur beobachtbaren Wolkenformationen hin zu fiktionalen, erfundenen Wolkenkompositionen zu konstatieren.⁴⁶² Mitunter bringen die Darstellungen des bewölkten Himmels auch geistige Inhalte zum Ausdruck oder stehen für den Erfahrungsbereich des Nicht-Fasslichen. Die Wolken-Motivik erfährt in der Regel eine Abstrahierung, die in den Pastellen durch einen teilweise naturfernen Monochromismus und in den Federzeichnungen durch eine Stilisierung der Naturformen erreicht wird. Nach reinen Himmelspanoramen fand in den folgenden Arbeiten von Gisèle Celan-Lestrange das Zölestische im Terrestrischen wieder einen Gegenpart: Nun wurde mit den auf menschliche Zivilisation weisenden Häusergruppen in der Landschaft das Verhältnis von Natur und Kultur in den Blick gerückt. Eine Umorientierung im Technischen fand im Jahr 1984, aus dem die beiden vorerst letzten Pastelle datieren, statt. Möglicherweise hatte die Pastellmalerei – von der im Übrigen Gisèle Celan-Lestrange nach der Erinnerung ihres Sohnes Eric meinte, es ließen sich in ihr über die Wirkung der Farbe allzu leicht Effekte erzielen – für die Künstlerin ihren Reiz verloren. Sie wandte sich wieder verstärkt der Federzeichnung zu und fand eine neue Herausforderung in der Arbeit mit Temperafarben.

⁴⁵⁹ Stückelberger (2010), 369.

⁴⁶⁰ Stückelberger (2010), 11 und 70.

⁴⁶¹ In: Wolken. Welt des Flüchtigen, Wien 2013, 27-35. Vgl. auch Stückelberger (2010), 10/11.

⁴⁶² Auch hier geht es um eine »Erfindung des Himmels« als einem »Ort der Projektion«, wie es im Katalog zur Ausstellung ›Wolkenbilder‹ im Aarauer Kunsthaus formuliert wird (2005, 9).

5.1. Metamorphose von Steinen und Wolken

Auf einer Tuschezeichnung des chinesischen Künstlers Ni Yuanlu aus dem 17. Jahrhundert ist ein bauschiges, sich geschwungen in die Vertikale ausdehnendes Gebilde zu sehen. In kalligraphischen Zeichen ist links oben notiert: »Nicht verrückt, nicht vorgetäuscht, vielleicht Wolken, vielleicht Stein.« Eine ganz ähnliche Ambivalenz bezüglich der Materialität des Dargestellten, die schon zuvor in der Zeichnung ›Orienté vers l'aube‹ (1976) festzustellen ist, findet sich ebenfalls auf einigen der Pastelle von Gisèle Celan-Lestrange aus dem Jahr 1983: Dort sind Objekte zu sehen, die an Steine und zugleich aber auch an Wolken erinnern. Für diese metamorph erscheinenden Gebilde hat der französische Schriftsteller Henri Raynal in seiner Rede zur Eröffnung der Ausstellung von Pastellen der Künstlerin in der Galerie La Hune (1984) den Begriff »nuogers« geprägt: »C'est un mot que j'invente. J'éprouve le besoin de le fabriquer, avec nuages et rochers, pour désigner les masses rassemblées par Gisèle Celan-Lestrange dans plusieurs pastels récents, étant donné qu'elles peuvent être regardées indifféremment comme nébuleuses ou minérales, voire les deux à la fois.« Hinsichtlich ihrer Stofflichkeit ambig sind die weißgrauen Objekte auf dem Pastell ›Sans titre 7‹ (1983). Ihr dunstig-weiches Erscheinungsbild, das durch die leicht verwischte, diffuse Formgebung erzielt wird, stellt die mögliche Deutbarkeit der Darstellung als Felsbrocken an einem Meeresufer, die teils auf dem gelblichen Sandstrand und teils im blaugrauen Flachwasser platziert sind, sofort wieder in Frage. Insofern ist auch die Möglichkeit, dass die Gebilde über einer abstrahierten, aus der Luft gesehenen Landschaft schweben, zu erwägen. Die Metamorphose zwischen Stein und Wolke, wie sie auf einigen der Pastelle stattfindet, erfährt eine Erweiterung, wenn die Gebilde mitunter an Lebewesen denken lassen: »Nous ne nous le représentons pas comme élaboré par une force en marche, inventé par une énergie immensément active. C'est pourquoi il est important qu'un souffle pousse les roches entraînées dans une migration de feuilles mortes, que tels blocs ne répugnent pas à avoir quelque peu l'allure de taureaux ou de sangliers, tandis que d'autres pierres qui processionnent se rapprochent par l'aspect de personnages enveloppés dans des burnous ou des habits de moines.« Für Raynal ist diese interpretatorische Mehrdeutigkeit ein wichtiges Merkmal dieser Schaffensphase: »l'indétermination joue un rôle essentiel dans les œuvres de cette nouvelle période de Gisèle Celan-Lestrange.

P078

Elle nous libère du connu.« Tatsächlich wirken die Steinbrocken, die im Vorder-
 P076 grund zweier unbetitelter Arbeiten von 1983, dem ›Sans titre 5‹ und dem ›Sans
 P077 titre 6‹, zu sehen sind, ein wenig wie vereinfachte menschliche Gestalten in un-
 förmigen grauen Gewändern, die Raynal als arabischen Burnus oder Mönchs-
 kutten beschreibt. Ausschreitend und in einer Art Karawane scheinen sie in ei-
 ner Bewegung von links nach rechts begriffen, diesen Eindruck erweckt zumin-
 dest die schräge Ausrichtung der Formen und der malerische Duktus der Flä-
 chengestaltung. Die leicht hügelige Umgebung lässt, da die Ockerfarbe domi-
 niert, an eine Dünen- oder Wüstenlandschaft denken. Sie ist bis auf farbliche
 Abstufungen und Schattierungen, die sich durch das in beiden Fällen von rechts
 einfallende Licht ergeben, jedoch nicht weiter charakterisiert. Ähnlich wie in der
 G189 Schlussradierung des Zyklus ›Angerufen vom Meer‹ (1973) oder in den Graphi-
 G129 ken der sechziger Jahre, beispielsweise dem ›Fin d'année 1968‹, verbleibt die
 Möglichkeit, in der Darstellung menschliche Figuren zu assoziieren, im Bereich
 des Vagen. Auffällig ist jedoch, dass die menschenähnlichen Steinformen in al-
 len drei Schaffensphasen mit einer kreisartigen Bewegung verbunden sind.
 Auf einigen Arbeiten sind die Gebilde in kreisartiger oder elliptischer Form an-
 geordnet, was Assoziationen an prähistorische Kultstätten weckt. Dies ist etwa
 P064 bei dem Pastell ›Mémoire horizontal‹ (1983) der Fall, dessen Titel – es handelt
 sich, wie die Initialien »A.M.A.« hinter dem Notat in einem Arbeitsheft der Künst-
 lerin nahelegen, offenbar um ein Zitat der französischen Dichterin und Überset-
 zerin Anne-Marie Albiach – auf die Funktion der Steingruppierung als Gedäch-
 nisstätte verweist. Im Mittelgrund des Pastells verlaufen zwei Reihen grauer
 Steinblöcke, die vermutlich, der Bildausschnitt lässt das jedoch nicht erkennen,
 in einem Bogen zusammentreffen; sie umschließen eine gelbliche Fläche, eine
 graugrüne liegt vor der ersten Steinreihe. Zwei Gebilde im Vordergrund schei-
 nen jedoch über einer grauen Partie, die mit dem Bereich des Himmels korres-
 pondiert, zu schweben. Die Motivik des Pastells wurde von Gisèle Celan-
 A096- Lestrangé außerdem in drei unsignierten und undatierten Federzeichnungen mit
 A098 schwarzer Tusche, die vermutlich um 1983 entstanden sind, bearbeitet.
 Besonders augenfällig wird der metamorphe Charakter der Steinwolken oder
 P082 Wolkensteine auf den beiden Pastellen ›Assaut de l'oblique‹ 1 und 2 (1983).
 P083 Durch den verstärkt mit schrägwinkligen Anordnungen operierenden Bildaufbau
 wird – im Zusammenwirken mit der lockeren, die Konturen verwischenden Mal-

weise – eine intensive Dynamik erzeugt. Die beiden Arbeiten sind deutlich als Pendants konzipiert: Sowohl in ihrer auf Erdtöne wie Rot-Braun, Ocker-Gelb, Weiß-Grau und Schwarz konzentrierten Farbgestaltung als auch in ihrer spiegelbildartig von abfallender und ansteigender Diagonale bestimmten Grundanlage der sanft hügeligen, wüstenähnlichen Landschaftsformationen. Eine Bewegung geht weiterhin von den elliptischen beziehungsweise perspektivisch verzerrten kreisartigen Formkonstellationen aus. Ob diese graubraunen, unregelmäßig geformten und teilweise bauschig wirkenden Objekte am Erdboden oder in der Luft anzusiedeln sind – darüber kann der Betrachter letztlich keine Gewissheit erlangen. Verunklärt wird die Raumsituation zudem durch den Umgang mit Licht und Schatten: Es wird keine Erdung der Objekte angestrebt, die ihre Schwere und Massivität veranschaulicht und sie eindeutig als Steine qualifiziert, stattdessen wird der Eindruck erweckt, als schwebten sie. Diese Eigenschaft würde wiederum nahelegen, dass es sich bei den Gebilden um Wolken handelte, wenn sie nicht, entgegen der für Wolken aufgrund ihrer Materialität eigentlich zu erwartenden Leichtigkeit und Asomatie, derart körperhaft wirkten. In den beiden Pastellen werden Himmel und Erde, Oben und Unten auf eine rätselhafte, surreale Weise miteinander in Beziehung gesetzt. Infolgedessen nimmt die Atmosphäre hier den Charakter des Mystischen oder des Kosmisch-Visionären an. Die hier augenscheinlich vollzogene, auch im Titel angesprochene Levitation (vgl. 7.5) könnte als Visualisierung eines psychologischen Phänomens aufgefasst werden, das der französische Philosoph Gaston Bachelard in seiner Abhandlung ›L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement‹ (Paris 1943) mit der Bezeichnung »imagination ascensionelle«⁴⁶³ benannt hat. In der Vorstellung des Menschen können Naturgesetze überwunden werden, die Empirie wird transzendiert. Zu solcher geistig-imaginativen Tätigkeit, deren Auftreten und Kraft in den Pastellen thematisiert ist, wird nicht zuletzt auch der Betrachter, die Darstellung interpretierend und nachvollziehend, herausgefordert. Gisèle Celan-Lestranges »nuogers« (Henri Raynal) verbinden grundlegende Gegensätze von Steinen und Wolken – bezüglich der Beschaffenheit (Schweres vs. Leichtes), der Verortung (Unten vs. Oben) und der Zeithaltigkeit (Dauer vs. Flüchtigkeit). In der Metamorphose der Elemente, die Steine und Wolken repräsentieren, vollzieht sich der Übergang vom Ter-

⁴⁶³ Bachelard (1943), 17.

restrischen zum Zölestischen. Im Folgenden wird das Interesse der Künstlerin vorübergehend auf eben diesen Bereich, den Wolkenhimmel, gerichtet sein.

5.2. Über den Wolken – Landschaften aus der Luft

In mehreren Pastellen hat Gisèle Celan-Lestrange die Perspektive von einem erhöhten, oberhalb der Wolken gelegenen Blickpunkt aus auf die Erdoberfläche inszeniert. Wie von einem hohen Berggipfel oder von einem Flugzeug aus, eröffnet sich dem Betrachter durch eine aufgelockerte Dunstschicht, in der Regel bestehend aus Schleierwolken und Haufenwolken, die Sicht auf Bergzüge und Ebenen. Im Nachlass der Künstlerin befinden sich mehrere Farbfotografien, die vom Flugzeug aus aufgenommen sind und Perspektiven durch und auf die Wolkendecke zeigen, wie sie in ähnlicher Weise auch auf ihren Bildern zu sehen sind. Durch eine lockere, summarische, die Konturen verwischende Malweise wird die Bewegtheit und Schwerelosigkeit der Wolken suggeriert. Aus der Vogelperspektive gezeigt, nehmen die Landschaften auf diesen Pastellen gewöhnlich die gesamte Bildfläche ein, wobei die Darstellungen infolge der Begrenzung durch die Blattränder als Ausschnitte aus einem weiteren geographischen beziehungsweise meteorologischen Zusammenhang gekennzeichnet werden.

A135

P079

P080

Auf dem Bildpaar ›L'impatience du temps‹ 1 und 2 (1983) lassen Farbgebung und Strukturierung die Erdoberfläche als eine felsige Wüstenlandschaft mit gelblichen Sandflächen und braunen Bergzügen aus der Vogelschau erahnen. Teilweise ist sie durch eine weiße Wolkenschicht verdeckt oder zeichnet sich undeutlich hinter den Dunstschwaden ab. Vor allem im Zentrum und im Hintergrund der Pastelle breiten sich Zirruswolkenfelder aus, aber auch im Vordergrund scheint die Darstellung leicht verschleiert zu sein. Vereinzelte Kumuluswolken korrespondieren in ihrer Gestaltung zuweilen mit den Gesteinsformationen auf der Erde. Diese Analogie soll dem Betrachter, so ist zu vermuten, den grundlegenden Unterschied hinsichtlich ihrer Materialität, den Gegensatz der Elemente zu Bewusstsein kommen lassen, zugleich aber auch – wie in vielen Landschaften Ferdinand Hodlers – die gegenseitige Bezogenheit von Erde und Himmel zum Ausdruck bringen. Die Benennung der beiden Pastelle durch ein Zitat aus dem Gedichtband ›État‹ (1971)⁴⁶⁴ von Anne-Marie Albiach erfolgte

⁴⁶⁴ Albiach, Anne-Marie: État, Paris: Mercure de France 1971, 115.

offenkundig einige Zeit nach ihrer Entstehung. Die entsprechende Notiz »L'impatience du temps A.M.A.« der Künstlerin in einem ihrer Arbeitshefte datiert auf den 1. Februar 1984. Wie der Titel nahelegt, sind hier die Wolken aufgrund ihrer Ephemerität als Metapher für Zeitlichkeit aufzufassen: Im unaufhaltsamen Vorüberziehen und stetigen Gestaltwandel der Wolken wird das Vergehen von Zeit als Bewegung und Veränderung anschaulich. Dieser dynamische Prozess steht in einem Kontrast zur statischen Zuständigkeit der Landschaft, die vor dem Hintergrund der Erdgeschichte einen komplementären Aspekt von Zeit, ihre Kontinuität im Überdauern, repräsentiert. Auf diese Weise wird, wenngleich das Bildwerk lediglich eine Momentaufnahme zu zeigen imstande ist, in der Gegenüberstellung des Flüchtigen und des Beständigen außerdem ein grundlegender Antagonismus des Kosmos zum Ausdruck gebracht.

Das Pastell ›Sans titre‹ 8 (1983)⁴⁶⁵ zeigt dem Betrachter ein stark vereinfacht dargestelltes Landschaftspanorama in der Überschau, die Ansicht wirkt wie von milchig-weißem Dunst verschleiert. Von links nach rechts zieht eine hellgraue Wolkenschicht durchs Bild, darüber können einzelne weißgraue Kumuluswolken unterschieden werden. Mit der Bewegungsrichtung der Wolken korrespondiert der Verlauf des rötlich-braunen Gebirgszugs, so dass die gesamte Komposition von einer flach abfallenden Diagonale dominiert wird. Im Querformat wird die Breitenausdehnung der Erd- und Wolkenformationen, möglicherweise als Verweis auf die Unendlichkeit des kosmischen Raums, hervorgehoben.

P084

In den hochformatigen Pastellen ›A la surface des fonds‹ 1 und 2 (1983) steht dagegen die Tiefenräumlichkeit der Darstellung im Vordergrund. Mit der Betitelung des Bildpaars wird zum einen die Wahl des in großer Höhe befindlichen Blickpunkts thematisiert, zum anderen wird die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die wahrzunehmende Oberflächenbeschaffenheit der Erdgestalt gelenkt. Die Wortverbindung des Titels taucht bereits vier Jahre zuvor in einem Arbeitsheft der Künstlerin auf, notiert unterhalb eines auf den 2. Mai 1979 datierten Eintrags, mit einem Titelentwurf »Planéité des eaux«, der auf die Ebenheit und Ausgedehtheit der Meeresoberfläche verweist. Dies lässt darauf schließen, dass sich die Wendung »A la surface des fonds« zunächst mit den Tiefen der Ozeane, mit dem Meeresgrund konnotiert gewesen sein könnte. Die Übertragung der Wendung auf die Luftansichten der beiden Pastelle kann wiederum in

P085

P086

⁴⁶⁵ Diese Arbeit scheint eine besondere Bedeutung für die Künstlerin besessen zu haben; auf der Rückseite des Rahmens steht der Vermerk »pas à vendre«.

Anspielung auf Novalis geschehen sein: Im ersten Kapitel des philosophischen Romanfragments ›Die Lehrlinge zu Sais‹ (1802) wird über den Lehrmeister gesagt: »Ins Luftmeer sah er ohne Rast, und ward nicht müde seine Klarheit, seine Bewegungen, seine Wolken, seine Lichter zu betrachten.«⁴⁶⁶ In umgekehrter Blickrichtung wird ein solches »Luftmeer«, dessen Oberfläche die aus der Vogelperspektive gesehene Wolkenschicht darstellt und dessen Grund der Erdboden in der Tiefe bildet, auf den beiden Pastellen inszeniert.

Das Zitat »l'océan de l'air« – so die französische Übersetzung der Metapher – hatte sich Gisèle Celan-Lestrange bereits im Zusammenhang mit der Lektüre der Abhandlung ›Novalis et la pensée mystique‹ von Maurice Besset im Oktober 1975 in eines ihrer Arbeitshefte notiert. Auch der Philosoph Gaston Bachelard nimmt, wiederum in der Schrift ›L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement‹ (Paris 1943), Bezug auf den Topos eines »océan celeste«.⁴⁶⁷

Das Pastell ›A la surface des fonds‹ 1 ähnelt in der Farbigkeit und Motivik dem Bildpaar ›L'Assaut de l'oblique‹ (1983), insbesondere Blatt N° 1. Dieselben warmen Erdtöne (Braun, Rot, Gelb) sind hier vorherrschend und bilden einen Gegensatz zu seinem in kühlen Farbtönen (Weiß, Grau, Blau) gestalteten Pendant ›A la surface des fonds‹ 2. Insofern als das Blau auf Meeresflächen oder auf Flussläufe hindeuten könnte, wird hier die Konfrontation der Elemente Erde und Luft, um ein weiteres, nämlich das Wasser, ergänzt. In einer Doppelbezüglichkeit verweist der Titel im Fall von Blatt N° 2 des Bildpaars ›A la surface des fonds‹ auf das metaphorische Luftmeer und zugleich auch auf die Wassertiefen des Ozeans in der wörtlich verstandenen Bedeutung.

Mit den Landschaften aus der Luft zielt Gisèle Celan-Lestrange nicht nur darauf, dem Betrachter die Elementarität der Natur erfahrbar werden zu lassen. Vielmehr kommt in dem hoch über den Wolken angesiedelten und die Tiefendimensionen verdeutlichenden Blickwinkel eine bewusste Distanznahme im Sinne einer Hinterfragung der Wirklichkeit und ihrer Wahrnehmung zum Ausdruck: Hinter Wolkenschichten und Dunstschleiern wird das Terrestrische zur Ahnung, das Vertraute offenbart sich in einer neuen, ungekannten Qualität. In der Perspektive dieser Bilder manifestiert sich nicht zuletzt eine spezielle Methodik des Vorgehens (vgl. V), die für das Werk der Künstlerin beispielhaft ist.

⁴⁶⁶ Novalis (2008), 166.

⁴⁶⁷ Bachelard (1943), 74.

5.3. Wolkenlandschaften als Ausdruck der Psyche

In ihren letzten beiden Pastellen von 1984 gestaltete Gisèle Celan-Lestrange ein Hochgebirgspanorama aus einer leichten Untersicht. Zuvor jedoch waren mehrere Darstellungen entstanden, in denen der Blick auf die Wolkengebilde konzentriert ist und die Physiognomie der Erde, die stellenweise und vor allem im unteren Bereich der Bilder durchscheint, keine weitere Relevanz besitzt. Diese Wolkenlandschaften entwickeln eine starke Dynamik durch diagonale oder kleinteilige Kompositionsstrukturen sowie eine fließend-modulierende Gestaltungsweise. Von einem hochgelegenen Betrachterstandpunkt aus werden Phänomene der Troposphäre, der Wetterschicht der Erdatmosphäre, mit stark reduzierter Raumperspektive inszeniert. Die Darstellungen könnten auf konkreten Beobachtungen des Wolkenhimmels und bestimmter Wetterlagen beruhen. Es ist zumindest durchaus möglich, sie nach der international gültigen Konvention einer wissenschaftlichen Klassifikation von Wolken zu beschreiben, die auf Howards Abhandlung ›On the Modification of Clouds‹ (1803) zurückgeht. Dennoch ist der fiktionale Charakter der Pastelle aus den Jahren 1983/1984 offenkundig; Die rhythmisierten Kompositionen vermitteln oft im Zusammenwirken mit der gewählten Farbgebung, einen spezifischen Stimmungswert oder Symbolgehalt. Auf den drei Arbeiten der Serie ›Terre de ciel‹ (1983) sind Wolken szenarien zu sehen, deren Strukturen in Analogie zum Terrestrischen aufgefasst werden sollen. Der Titel deutet die dargestellten Wolkenlandschaften als »Himmelerde«. In ›Terre de ciel 1‹ handelt es sich hauptsächlich um Stratokumulus-Wolken, haufenartige und stellenweise abgedunkelte Formationen; links oben sind in einem kleinen Bereich faserartige, in einem Haufen auftretende Zirkokumulus-Wolken erkennbar. Als Kumuli, wohl ebenfalls grobballigere Stratokumulus-Wolken, könnten die Konstellationen auf ›Terre de ciel 2 identifiziert werden. Ähnlich verhält es sich mit ›Terre de ciel 3, wobei hier unten im Bild zum Teil auch schichtartige und tiefhängende Stratus-Wolken zu erkennen sind. Eine Nähe zum Phänomen des Kumulonimbus, der Gewitterwolke, ist sowohl beim zweiten wie auch beim dritten Bild der Serie zu bemerken. Die Unwettertendenz scheint sich in hellen und dunklen Grautönen, die die Künstlerin hier verwendet, und in der Dynamik der Szenarien zu bestätigen. Die gelb-rötliche Färbung der Wolkenlandschaften, die insbesondere Blatt N° 2 und N° 3 bestimmt, weist auf den Zeitpunkt der Dämmerung hin, bei Aufgang und Untergang der Sonne sind

P087-
P089

derartige Farbwirkungen aufgrund von Lichtbrechungen zu beobachten. Die drei Arbeiten der Serie sind, obgleich von individueller Eigenart, durch farbliche Korrespondenzen miteinander verbunden. Dabei ist ein Hervortreten insbesondere einer der drei Grundfarben in Abstufungen und Mischungen zu bemerken: Bei Blatt N° 1, der insgesamt jedoch farblich ausgewogensten Arbeit, sticht das Grau-Blau hervor, auf Orange-Gelb liegt der Schwerpunkt in Blatt N° 2 und in Blatt N° 3 herrscht eine Tonskala vor, die sich im Rosa-Roten bewegt.

P091

Die Tendenz zur Monochromie – wird in einigen anderen Pastellen von Gisèle Celan-Lestrange noch deutlicher, etwa auf dem ›Sans titre 9‹ (1983): Das Himmelspanorama mit Kumuluswolken erfährt durch die Gestaltung in hellen und kräftigen Rottönen eine Intensivierung, Emotionalisierung und Dramatisierung. Seit den fünfziger Jahren bis in die achtziger Jahre war die monochromische, mit einem Grundton in seinen Modulationen umgehende Malerei im internationalen Kunstschaffen allgemein verbreitet. Sie zielt in der Regel darauf ab, Farbwirkungen und deren Einfluss auf die Stimmung und Bedeutung des Bildes in der Wahrnehmung durch den Betrachter zu erkunden und zu demonstrieren.

Die Pastelle ›L'envol et la chute‹ und ›Migration du bleu‹ – sie datieren von 1983/84 – kontrastieren in der Farbgebung durch die Dominanz von einerseits warmen und andererseits kalten Farben. Auf beiden dient die Farbe nicht in erster Linie der Wiedergabe realer Naturerscheinungen. Aufgrund ihrer psychischen Wirkungskraft und ihres symbolischen Ausdrucksgehalts hat sie, im Zusammenspiel mit Komposition und Titel, Anteil daran, dass die Wolkenlandschaften als Ausdruck des Seelisch-Geistigen aufgefasst werden können.

Im Rahmen seiner Abhandlung ›L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement‹ (Paris 1943) hat der französische Philosoph Gaston Bachelard dem Psychischen den Bereich der Luft, des Zölestischen zugewiesen: »la vie spirituelle est caractérisée par son opération dominante: elle veut grandir, elle veut s'élever. Elle cherche instinctive la hauteur.«⁴⁶⁸ Die in der (Traum-)Vorstellung des Menschen vollzogenen Bewegungsformen werden von ihm begriffen als: »une multitude d'images où l'imagination projette des impressions intimes sur le monde extérieur.«⁴⁶⁹ In den einzelnen Kapiteln widmete sich Bachelard unter anderem: »La Rêve de vol« (I), »La chute imaginaire« (III), »Le ciel bleu« (VI) und »Les nuages« (VIII). Er betont dabei auch die altbekannte Bedeu-

⁴⁶⁸ Bachelard (1943), 55.

⁴⁶⁹ Bachelard (1943), 11.

tung der Wolken als Projektionsfläche für den menschlichen Geist: »Les nuages [...] sont les objets d'un onirisme du plein jour. Ils déterminent des rêveries faciles et éphémères. [...] Bref, la rêverie des nuages reçoit un caractère psychologique particulier: elle est une rêverie sans responsabilité. [...] Le nuage nous aide à rêver la transformation.«⁴⁷⁰ In den Wolken also können Imaginationen des Menschen eine, wenngleich veränderliche, Gestalt finden. Ob Gisèle Celan-Lestrangé die Überlegungen des Philosophen rezipiert hat, ist bislang nicht bekannt; dies erscheint aber als durchaus denkbar: Die Bewegungsstrukturen am erfundenen Wolkenhimmel ihrer Bilder repräsentieren in ähnlicher Weise eine psychische Aktivität des Menschen wie das von Bachelard behandelte »mouvement de l'imagination« in seinen atmosphärisch angesiedelten Spielarten.

Hinsichtlich des Pastells ›L'envol et la chute‹ (1983/84) und seiner Thematik ist ebenfalls eine Nähe zu den Überlegungen Bachelards festzustellen; ursprünglich hatte die Bildbezeichnung »Le vol et la chute« gelautet. Die im Titel angesprochenen Bewegungsrichtungen, die gleichermaßen auf entsprechende antagonistische Phänomene des Kosmos wie auch auf Prinzipien menschlicher Existenz verweisen, werden visualisiert in der ambivalenten Bildanlage: Die Komposition wird dominiert von einer aufsteigenden Diagonale; ein Gegengewicht bildet die absteigende Tendenz, die in der Formgebung der Wolkenbauische mit ihren nach rechts oben gerichteten Schweifen, angezeigt wird. Auch Bachelard erwähnt die »liaison fréquente de la chute au vol dans nos rêves«⁴⁷¹ im Hinblick auf die Komplementarität der beiden Bewegungen. Er weist darauf hin, dass das Begriffspaar das zu fassen vermag, was Novalis unter der Doppelnatur des Menschen verstand. Der Grundmechanismus von Aufstieg und Fall zeigt sich darüber hinaus in vielen Bereichen menschlicher Existenz.⁴⁷² In ihrer ambivalenten, auf Leben und Tod verweisenden Symbolik und ihrer zugleich mit Vitalität und Aggressivität verbundenen Wirkung korrespondiert die Farbe Rot mit der Dramatik und Existenzialität des Themas.

Das Pastell ›Migration du bleu‹ (1983/84) ist, dem Titelwort der Wanderung entsprechend, durch eine ausgeglichene dynamische Komposition gekennzeichnet: In der oberen Bildhälfte ragt eine hellblaue Wolkenschicht in einer abfallenden Diagonale ins Bild, in der unteren Bildhälfte dagegen bilden geschweifte Kumu-

⁴⁷⁰ Bachelard (1943), 239f.

⁴⁷¹ Bachelard (1943), 47.

⁴⁷² Vgl. Bachelard (1943), 120: Psyche, Entwicklung, Schicksal, Ethik oder Theologie.

luswolken, hellblau und bräunlich gefärbt, eine ansteigende Diagonale. Beide Bewegungen scheinen an einem Dunstloch in der Wolkendecke in Gestalt einer weißlich verschleierte, gelbbraunen Fläche zeitweilig zur Ruhe zu kommen. Mit der im Titel erwähnten Bewegungsart korrespondiert die ruhige und zugleich angeregte Stimmung, die von den Blautönen, die das Bild insgesamt dominieren, ausgeht. Die Farbe Blau gilt als Symbol für Unendlichkeit, für Spiritualität und überhaupt für Geistig-Gedankliches. Insofern hat sich auch Bachelard in einem Kapitel seiner Abhandlung mit dem Topos des blauen Himmels im Bereich der Literatur, insbesondere der deutschsprachigen, beschäftigt; in einem weiteren widmete er sich den Wolken. In der Titelwendung »Wanderung des Blau« hat Gisèle Celan-Lestrange beide atmosphärischen Phänomene, die Bewegung der Wolken am blauen Himmel, miteinander verschmolzen. Sie ist zu lesen als ein Bild für das Wandeln des Geistes auf Gedanken-Wegen, für eine temperierte und abgeklärte Disposition, für eine Gerichtetheit ins Unendliche. Die Verweisfunktion der Wolkenszenarien auf innere Vorgänge wird durch eine angesichts der Verortung und der Bewegungsart naheliegende Allusion auf die Symboltiere der menschlichen Seele verstärkt: Das französische Wort »envol« bezeichnet auch das Auffliegen oder Emporfliegen von Vögeln und zur Benennung des Vogelflugs wird im Französischen der Begriff »migration« verwendet. Die Himmelszenarien Gisèle Celan-Lestranges können als Repräsentation einer geistigen Daseinsebene gelten, ähnlich wie die Wolken in der ostasiatischen Kunst den Zustand des (Tag-)Traumes oder der Imagination anzeigen sollen.⁴⁷³

5.4. Schau des Unfasslichen im bewölkten Himmel

In zahlreichen Federzeichnungen stellte Gisèle Celan-Lestrange seit 1984 den Wolkenhimmel dar, der traditionell als ein Terrain des Geistigen, Spirituellen aufgefasst werden kann. Wie die Wolkenlandschaft ein immaterielles Pendant zur physischen Erdgestalt bildet, so kennzeichnet das Gegenüber von Körper und Geist die Existenz des Menschen. Die ferne Himmelsregion wird in vielen Kulturen als Sitz des Göttlichen angenommen und als Ort, in den die Seelen der Verstorbenen eingehen; sie repräsentiert einen dem Irdischen entgegengesetzten Bereich. Obwohl diese metaphysische Bedeutungsdimension in den um

⁴⁷³ Vgl. Brinker (2005), 51ff.

die Mitte der achtziger Jahre entstandenen Wolkenbildern für Gisèle Celan-Lestrange eher nicht im Vordergrund stand und Kunsthistoriker, wie etwa Johannes Stückelberger, die Ansicht vertreten, dass der bewölkte Himmel ohnehin seit dem frühen 19. Jahrhundert seine Funktion, das Jenseits zu repräsentieren, verloren habe, sind solche Konnotationen im Sinne einer Auseinandersetzung mit Eschatologischem auch nicht völlig auszuschließen: Im April 1984 war die Künstlerin erneut mit dem Tod konfrontiert worden, als ihre jüngere Schwester, Solange de Bourgies, sowie deren Ehemann Christian bei einem Verkehrsunfall ums Leben kamen. Der Wolkenhimmel auf den Bildern von Gisèle Celan-Lestrange könnte, allgemeiner gesprochen, als Repräsentanz eines geistigen Erfahrungsbereichs verstanden werden. Der Blick in den bewölkten Himmel gleicht, so Stückelberger, einer Erforschung des Unergründlichen und Unerklärlichen, das eben auch Teil der menschlichen Existenz ist.⁴⁷⁴ In Bezug auf die von ihm untersuchten Wolkenbilder verschiedener Künstler des 20. Jahrhunderts stellt er folgende These auf: »Die Anschauung des Unendlichen im Endlichen wird zu einem Leitthema der Moderne.«⁴⁷⁵ Dieses generelle Anliegen lässt sich auch in den Arbeiten Gisèle Celan-Lestranges nachvollziehen.

Die Federzeichnungen der Künstlerin präsentieren den bewölkten Himmel in Szenerien aus gezupften, flockenartigen, welligen oder rundlichen Gebilden mit dünnen Ausläufern. Gelegentlich wecken diese abstrahierten, teilweise stilisierten Formen Assoziationen an organische Strukturen. In den Darstellungen manifestiert sich die Vielfalt und Wandelbarkeit des Phänomens Wolken. Durch die Komposition, die Formgestaltung und die Kleinteiligkeit wird eine Dynamik und Dramatik erzeugt, die durch starke Hell-Dunkel-Kontraste noch verstärkt wird. Die Formen werden meist durch gestrichelte Linien oder Punkte umrissen, sie sind aus dunklen graphischen Strukturen ausgespart und gewinnen durch deren Differenzierung über die Variation der Strichlagen und die Verdünnung der Tinte plastische Wirkung. Die meisten Zeichnungen sind mit schwarzer Tusche oder mit Sepia, teils auch kombiniert, ausgeführt. Die Ansichten, inszeniert als Vogelperspektive von einem hoch gelegenen Betrachterstandpunkt aus, sind in der Regel auf den bewölkten Himmel konzentriert; jedoch kommt auf manchen Blättern zudem die Physiognomie der Erde in unterschiedlichem Ausmaß ins Bild.

⁴⁷⁴ Vgl. Stückelberger (2010), 369.

⁴⁷⁵ Stückelberger (2010), 70.

Z091- Z093 Eine weite Küstenlandschaft ist beispielsweise auf den Zeichnungen ›Sans titre 5‹ (1984) und ›Sans titre 6‹ (1984) sowie ›Sans titre 1‹ (1985) unterhalb der Wolkenformationen zu erkennen; die Bereiche Himmel und Erde werden über strukturelle Korrespondenzen miteinander in Beziehung gesetzt. Auf anderen Blättern tritt die Landschaft nur ansatzweise oder peripher in Erscheinung; am unteren Rand des ›Sans titre 4‹ (1986) ist ein Gebirgszug als schmaler Streifen unter einem imposanten Himmelspanorama dargestellt.

Z108

Z094- Z096 In den drei Federzeichnungen der Serie ›Les marges du ciel‹ (1985) werden Ansichten des Wolkenhimmels inszeniert, dessen Ausdehnung in die Höhe (Blatt N° 1 und 2) sowie in die Breite (Blatt N° 3) durch die Ausrichtung des Formats betont wird. Die literarische Wendung des Titels hebt die Weite des mit Unbegrenztheit, Offenheit und Freiheit assoziierten Himmelsraums hervor, der sich dem erforschenden und auslotenden Blick des Betrachters darbietet. Die Diversität der teilweise fiktional erscheinenden Formen und Strukturen vermag dessen Vorstellung zu beschäftigen, sie herauszufordern. Insofern kann der Himmelsraum hier als Sinnbild für die Kapazitäten des menschlichen Geistes, für seine Möglichkeiten hinsichtlich der Imagination und Investigation aufgefasst werden. Im Kontext ihrer Publikation mit dem Essay ›La mémoire des mots. Comme je lis Paul Celan‹ von Edmond Jabès werden die Wolkenpanoramen auf den drei Blättern der Folge ›Les marges du ciel‹ zu Visualisierungen der in Konzentrationslagern ermordeten und verbrannten Opfer des Holocausts (vgl. III 7.5). Die Gestaltung des bewölkten Himmels auf Federzeichnungen Gisèle Celan-Lestranges könnte außerdem mit den bildlichen Beschreibungen der Wolken in Gedichten Paul Celans als den »droben mit- / ziehenden weißen // Metastasen« (›Largo‹ aus dem Band ›Atemwende‹ von 1967) oder auch als »Lungengeäst« (›Cello-Einsatz‹ aus dem 1971 posthum veröffentlichten Band ›Schneepart‹) in Beziehung gesetzt werden (vgl. III 7.5).

Z109 Die imaginativen Himmelspanoramen weisen mitunter eine Nähe zum Halluzinatorischen auf, das sich in einer stark abstrahierten und modifizierten Darstellung der Wolken dokumentiert. Auf dem ›Sans titre 5‹ (1986) ist der Himmel über einer Gebirgslandschaft in der Art eines Mycels, wie das Geflecht aus fadenförmigen Zellen (Hypen) eines Pilzes genannt wird, angefüllt mit stark stilisierten Wolken. In den Formationen aus rundlichen (floccus oder mammatus) und gewellten faserigen (fibratus) Gebilden soll möglicherweise die atmosphäri-

sche Gespanntheit und das Flimmern bei gleißender Sommerhitze zur Anschauung kommen. (Eventuell ist auch eine Visualisierung von Strahlung intendiert, zumal nach dem Reaktorunfall in Tschernobyl im April 1986 eine radioaktive Wolke über Europa zog.) Die Zeichnung wurde, neben vier weiteren, in dem Gedichtband ›Hundstage‹ (Zürich 1986) von Franz Wurm, reproduziert. Diese landläufige Bezeichnung der heißesten Tage des Jahres in den Monaten Juli und August ist etymologisch auf das Sternbild des Großen Hundes zurückzuführen. Den Griechen galt sein hellster Stern Sirius wegen seines Erscheinens in den frühen Morgenstunden dieser Jahreszeit als Verursacher der größten Sommerhitze. Hierin fände die Ähnlichkeit der leuchtend hellen Wolkenformen mit teleskopisch vergrößerten Ansichten von Sternen eine Erklärung. Für eine Vorzugsausgabe der Sammlung des Schweizer Lyrikers hat Gisèle Celan-Lestrange 1986 außerdem eine in 35 Exemplaren gedruckte Graphik entworfen, die offensichtlich ihre letzte Arbeit in dieser Technik geblieben ist.

G220

Ausschließlich auf den Himmel gerichtet ist der Blick auf der Federzeichnung ›Eclats d'ailleurs‹ (1986). Sie zeigt im Kontrast mit den braunen Partien hell weiß erscheinende Strukturen in Form von rundlichen und faserigen Wolkengebilden. Angesichts der verfremdeten Darstellungsweise kann sich beim Betrachter die Assoziation einer astronomischen Erscheinung, eines leuchtenden Sternnebels, einstellen. Insofern könnten die so gestalteten Himmelsobjekte eine Verweisfunktion über die Erdatmosphäre hinaus ins Extra-Terrestrische annehmen. Dieser Aspekt wird verstärkt durch ihre Betitelung, die sie erscheinen lässt als Manifestationen eines andersgearteten, entfernten und unbekanntem Bereichs, mit dem eine Vorstellung von Transzendenz verknüpft werden kann. Als Sinnbild eines Blickes in die Abgründe der menschlichen Seele oder einer düsteren, die Existenz des Menschen bestimmenden Schicksalhaftigkeit könnte der Wolkenhimmel auf der Federzeichnung ›Ciel d'ombre‹ (1986) aufgefasst werden: Über einer Berglandschaft türmt sich eine riesige Unwetterfront aus stürmisch bewegten Wolkenformationen. Diese entwickeln, geprägt durch starke Kontraste und eine abfallend-diagonale Tendenz, eine äußerst dramatische und affektive Wirkung. Der Titel, möglicherweise ein Zitat aus der Todesvision in Victor Hugos Roman ›Le dernier jour d'un condamné à mort‹ (1829), betont die beunruhigend und bedrohlich erscheinende Verdunklung des Himmels.

Z107

Z106

Z114- Eine Reflexion der Zeit und ihres Erlebens findet in der Serie ›L'impatience du
 Z116 temps‹ 1-3 (1986) statt: In den Bewegungen und Veränderungen am stilisierten
 Wolkenhimmel, insbesondere auch in der Abfolge der strukturell ähnlichen Bil-
 der, wird die Kontinuität und Prozessualität der Zeit zur Anschauung gebracht.
 Parallel zur Zeichnung betätigte sich Gisèle Celan-Lestrange um die Mitte der
 achtziger Jahre und darüber hinaus sporadisch im Bereich der Temperamalerei.
 So ließ die Künstlerin ihren Schweizer Galeristen François Ditesheim in Neu-
 châtel in einem Brief vom 20. Oktober 1984 wissen: »Demain je me remets à
 mon propre travail interrompu depuis mon départ aux USA. D'abord je dois ter-
 miner un suite de dessins à la plume dont vous avez vu les premiers à la Prône
 puis ce serait à nouveau les pastels [...] la peinture parallèlement j'espère.«

T001 In zwei signierten Bildern von 1984 und 1986 gestaltet sie Himmelspanoramen,
 T005 in denen der gegenstandsferne Einsatz von Farbe eine abstrahierende Wirkung
 hervorruft – hier dominieren Töne, die eher mit Erdhaftem verbunden werden,
 wie Braun, Ocker, Grau und Grün. Nur punktuell treten auf den beiden Arbeiten
 die eigentlichen Farben des Himmels, Weiß und Blau, in Erscheinung. Weitere
 unsignierte und undatierte Arbeiten in Temperatechnik, teils sehr großformatige,
 sind im Nachlass erhalten; sie weisen eine Tendenz zum Monochromismus auf.

5.5. Natur und Kultur, Immanenz und Transzendenz

Nachdem sich Gisèle Celan-Lestrange in ihren Arbeiten zeitweise nahezu aus-
 schließlich auf Ansichten des bewölkten Himmels konzentriert hatte, trat im Jahr
 1986 der terrestrische Bereich wieder stärker in den Vordergrund. Es entstan-
 den eine Vielzahl von Federzeichnungen und Temperamalereien, die teilweise
 unsigniert blieben. Manche zeigen Gebirgszüge unter einem ausgedehnten
 Wolkenhimmel, auf anderen sind Panoramen von Berglandschaften zu sehen,
 in die häufig zu Quadern und Kuben vereinfachte Häusergruppen integriert
 sind. Das Thema klingt teilweise noch in der Werkgruppe ›Point de fuite‹ (1987-
 Z122- 88) nach. Angeregt wurden diese Arbeiten durch eine Reise nach Marokko, die
 Z127 die Künstlerin gemeinsam mit ihrem Sohn Eric im Oktober 1985 unternommen
 A105 hatte. Im Nachlass von Gisèle Celan-Lestrange sind einige Schwarz-Weiß-
 A136- Fotografien größeren Formats erhalten, die vermutlich Ansichten marokkani-
 A139 scher Landschaften zeigen: felsige Gebirgszüge, Bergdörfer auf Anhöhen oder
 Felsabhängen und treppenartig angelegte Bergterrassen, die von arabisch ge-

kleideten Arbeitern bewirtschaftet werden. Sie könnten in der Art einer Gedächtnisstütze als Anregung für die Bilder gedient haben, wie einige ebenfalls im Nachlass befindlichen farbigen Postkarten, deren Motive durch rückseitige Aufschriften erklärt werden: »Tinerhir«, »Ouarzazate«, »Village dans les vallées de Boumalène du Dades«, »Village de la vallée de l'Ourika«, »Sable de Zagora«. Eine der ersten Arbeiten, in der die Eindrücke des Marokko-Aufenthalts verarbeitet wurden, ist ein noch im Jahr 1985 entstandenes ›Sans titre‹ in Temperatechnik. Die Absicht, erneut andere Maltechniken zu erproben, hatte die Künstlerin, wenn sich auch der Zeitplan durch eine Reise in die USA sicherlich verschoben hat, in einem Brief an François Ditesheim vom 6. Mai 1985 bereits angekündigt: »En octobre je voudrais bien enfin arriver à faire de la peinture à l'huile et quelques pastels aussi.« Die Darstellung eines Bergpanoramas mit mehreren Dörfern ist vermutlich im Atlasgebirge anzusiedeln. Entsprechend ist die Farbigkeit bestimmt von warmen Erdtönen wie Gelb, Ocker und Braun, die bereits die Nähe der Wüste Sahara ahnen lässt. Die Wellenstrukturen erinnern an terrassierte und somit der Landwirtschaft nutzbar gemachte Berghänge. In der Ferne – die durch perspektivische Mittel wie das Verblässen und Verkleinern der Häuser-Kuben verdeutlicht wird – sind weitere Siedlungen zu erkennen. Diese sind wohl im Tal unterhalb des Gebirges gelegen, der diagonal verlaufende ockerfarbene Streifen ist als ausgetrocknetes Flussbett zu deuten. Auf den »Topos eines Verknüpfens von Natur und Kultur« in den Zeichnungen Gisèle Celan-Lestranges aus diesem Zeitraum hat bereits Bernard Fassbind hingewiesen: »Die architektonischen Elemente zeigen sich als eingebettet in die Umgebung, in den natürlichen Bereich; selbst das Menschenhand verrärende Gebaute ist der Natur zugehörig.«⁴⁷⁶ Eine Konfrontation der geometrischen Formen arabischer Architektur mit den organischen Landschaftsformen des marokkanischen Hochgebirges ist auch auf zwei weiteren signierten Temperamalereien zu beobachten. Hier vollzieht sich die Integration der Häuserkuben, der Zeugnisse menschlicher Kultur, in den Kontext der Natur nicht nur durch eine formale Anpassung an deren Physiognomie, sondern zusätzlich durch ein Harmonisieren in der tendenziell monochromisierenden Farbgebung. Mittels der einheitlichen Palette aus Grün, Blau und Gelb – nur sparsam kommt Schwarz bei der Ausbildung von Schattenwirkungen zum Einsatz – werden auf

A140-

A141

T002

⁴⁷⁶ Fassbind (1991), 28.

T004 dem ›Sans titre 2‹ (1986) Übergänge und Verbindungen zwischen den Wellen
oder Hügeln der Berglandschaft und den in sie eingebetteten blockartigen Häu-
 T003 sern geschaffen. Aus ihrer Naturumgebung herauszuwachsen scheinen die
beiden Siedlungen auf dem ›Sans titre 1‹ (1986); die kontrastarme, auf dezente
Erdtöne (Ocker, Braun, Olivgrün) beschränkte Farbigkeit und der die Formen
verunklärnde Duktus begünstigen die Einpassung der Häuser in das Bergland.
 Größere städtische Ansiedlungen an der Küste, in einem Tal oder auf sanft an-
 steigenden Hügeln am Fuß des Hochgebirges gelegen, sind auf den Federzeich-
 Z104 nungen ›Sans titre 2‹ (1986), ›Sans titre 3‹ (1986) und ›Sans titre 6‹ (1986) zu
 Z105 sehen. Mit den Häuserkuben als Manifestationen der Zivilisation dringt ein in-
 Z111 direkter Verweis auf den Menschen in die Bilder ein. Seine Gestalt selbst ist
allerdings auf keiner dieser Arbeiten zu finden, sie bleibt – wie das für das Werk
der Künstlerin kennzeichnend ist – von der Darstellung gänzlich ausgespart.
 Der Ort in den Bergen scheint für Gisèle Celan-Lestrange gleichzeitig verbun-
 den zu sein mit dem Zustand einer Enthobenheit, einer psychischen Elevation,
 in dem das Metaphysische, Göttliche erfahrbar werden kann. Auch hier greift
 die Künstlerin auf einen weitverbreiteten Topos zurück: den des heiligen Ber-
 ges. Angesichts ihrer eindrucksvollen Mächtigkeit, ihrer erschwerten Zugäng-
 lichkeit und ihres Hinaufreichens in große Höhen, gelten Berge in der Kulturge-
 schichte weltweit häufig als Sitz des Göttlichen, als geeigneter Ort für heilige
 Stätten, Gottesbegegnungen und Selbsterfahrungen. Eine ihrer Federzeich-
 nungen von 1986 wurde als Titelbild für die im Folgejahr erschienene Publika-
 Z110 tion ›Des lieux divins‹ des französischen Philosophen Jean-Luc Nancy verwen-
det. Von der Ansicht einer kargen Hochgebirgslandschaft mit einigen zwischen
schroffen Felsformationen errichteten Bergdörfern, geht eine besondere Ruhe
und Abgeklärtheit aus. Die Stimmung wird ins Übernatürliche gesteigert durch
das gleißende Licht, in das die Szenerie partiell getaucht ist.
 Z113 Auf der Federzeichnung ›Sans titre 8‹ (1986) wird das Panorama einer weiten
Gebirgslandschaft mit mehreren Siedlungen entworfen, ihr Ansteigen ist mit
der Vorstellung von Abgeschlossenheit konnotiert. Während die Darstellung im
Vordergrund kräftig und deutlich ausgeführt ist, wird sie zum oberen Blattrand
hin zunehmend blasser und schemenhafter. Den perspektivischen Mitteln
kommt hier wohl eine tiefere Bedeutung zu: Vom Sichtbaren, Fasslichen im
Vordergrund schweift der Blick in die Ferne zum Unsichtbaren, Unfasslichen.

Eine Begegnung mit dem Metaphysischen findet Ausdruck in einigen Arbeiten Gisèle Celan-Lestranges von 1987: Hier wurden Naturansichten gestaltet, in denen die Berglandschaft sowie der sich darüber wölbende Himmel von einer eigentümlichen Bewegung, einer rätselhaften Vibration ergriffen zu sein scheint. Diese wird auf dem Blatt ›A l'extrême bord‹ (1987) ersichtlich in den Wellenstrukturen, bezüglich derer die Felsen, die Häuserkuben wie auch die Wolken miteinander korrespondieren. In dieser formalen Assimilation findet eine Verschmelzung von Zölestischem und Terrestrischem – den Bereich des Menschen implizierend – statt. Die Darstellungsweise lässt sich ausdeuten im Hinblick auf eine gesteigerte Sensibilität des Erlebens, die im Titel der Zeichnung eine Erklärung findet: Er bezeichnet die besondere geographische Lage des Gebirgsdorfes auf einem Felsgrat mit steil abfallenden Felsen, deren Höhe und Exponiertheit durch den Abstand zu der Wolkenfront am Himmel zusätzlich betont wird. Zugleich wird in der Bildbezeichnung eine existenzielle und spirituelle Grenz-Erfahrung angesprochen, die durch einen solchen Ort katalysiert und außerdem versinnbildlicht werden kann. Die Harmonisierung und Intensivierung der Landschaftspanoramen durch eine alles durchdringende Bewegung – sie erinnert in der Federzeichnung ›Sans titre 1‹ (1987) an das atmosphärische Phänomen des Hitzeflimmerns – macht die Vereinbarkeit von Immanenz und Transzendenz innerhalb der Lebenswirklichkeit des Menschen durch eine symbolistische Rhythmisierung anschaulich, es offenbart sich die Präsenz und die Erlebbarkeit des Überirdisch-Unendlichen im Irdisch-Begrenzten.

Z118

Z117

6. Naturphänomene: Zeichnung, Tempera (1988-89)

In ihren Bildern beschäftigte sich Gisèle Celan-Lestrange gegen Ende der achtziger Jahre mit Phänomenen der Natur zwischen Materialität und Immaterialität. Den Darstellungen liegen meist konkrete Seherfahrungen und Beobachtungen zugrunde, die künstlerisch umgesetzt wurden. Das Sinnlich-Wahrgenommene durchläuft dabei einen Transformationsprozess und erfährt eine Abstrahierung. Wichtige Impulse für die Arbeit der Künstlerin gingen von einem Aufenthalt auf Korsika im Sommer 1988 aus. In anschließend gestalteten Federzeichnungen mit schwarzer Tusche und farbiger Tinte sind Reflexe der dort gesammelten Eindrücke festzustellen. Im Herbst 1988 entstanden Arbeiten in Temperatechnik, die erneut das grundsätzliche Bedürfnis Gisèle Celan-Lestranges dokumentieren, sich nicht nur im Graphischen, sondern auch im Malerischen zu betätigen. Vom Dezember 1988 datieren Federzeichnungen auf monochrom aquarelliertem Grund, wobei das Arbeiten in Serien charakteristisch ist für diese Phase: Der Einfluss des Sonnenlichts auf die Erscheinung besiedelter Landschaft wird auf den Blättern der Folge ›Lumière verticale‹ veranschaulicht, während in jenen der Serie ›Renversement‹, ebenso in den Arbeiten aus deren Umkreis, der Manifestation von Kräften und Gesetzen in landschaftlichen Strukturgefügen nachgegangen wird. Weitere drei Serien von kleinformatigen Federzeichnungen aus dem Jahr 1989, ›Terre d'ombre‹, ›Lumière de sable‹ und ›Chant des pierres en chemin‹, sind dem Zusammenspiel der Elemente, den Wirkungen des Lichts und der Ausbildung von Strukturen in der Natur gewidmet. Hier haben sich landschaftliche Seherfahrungen, die die Künstlerin bei ihren Spaziergängen an der Somme, an deren Ufer, beziehungsweise in der Baie de la Somme, Ende März 1989, oder während des Aufenthalts in Le Havre im August/September 1989 gewann, niedergeschlagen. Auch von den Erinnerungen der Afrika-Reisen, die die Künstlerin im Oktober 1985 (Marokko) und im Winter 1987 (Senegal) unternommen hatte, könnte sie, eventuell aktualisiert durch Bildbände oder Fotografien, angeregt worden sein. Die Federzeichnungen von 1988/89 zeichnen sich meist durch eine dezente Farbigkeit und eine luzide Transparenz aus. Von der monochromen Lasierung der Bildflächen geht zuweilen eine abstrahierende Wirkung aus. Bereits die Gestaltungsart dieser Landschaftsansichten könnte von fernöstlicher Landschaftskunst (vgl. IV 7) inspiriert sein. Doch im Unterschied zur ostasiatischen Malerei liegt den Arbeiten

von Gisèle Celan-Lestrange keine lineare Gestaltungsweise zugrunde, die Formbildung geschieht zumeist nicht durch Konturen, sondern durch Aussparungen in den Strukturen aus Mikrozeichen oder durch Abgrenzung gegen Leerflächen. Die Bildmotive sind zudem nicht mit dem Pinsel, sondern mit der Feder ausgearbeitet. Zu den Gemeinsamkeiten mit der fernöstlichen Kunst zählen die Verwendung von Wasserfarbe oder farbigen (Aquarell-)Tinten und die Tendenz zum Monochromismus; bis auf die Hintergrundtönung wird Farbe jedoch nicht koloristisch eingesetzt. Unsigniert geblieben sind einige Malereien aus dem Nachlass, die die Motivik dieser Arbeiten aufgreifen und vermutlich in den Jahren 1989/90 entstanden sind.

6.1. Naturerinnerungen und Landschaftsderivate

Im Sommer 1988 hat Gisèle Celan-Lestrange vom 15. bis zum 24. August 1988 ein befreundetes Paar aus Paris in dessen Ferienhaus in Rogliano auf der Mittelmeerinsel Korsika besucht. Die französische Gemeinde (Département Haute-Corse) liegt unterhalb des Monte Poggio auf Cap Corse, einer Halbinsel im Norden Korsikas. Während dieses Aufenthalts ist eine im Nachlass erhaltene Farbfotografie entstanden, die die Künstlerin vor einem blaugrünen Felsen aus gefaltetem Schiefer zeigt. Aus diesem heraus wächst ein Strauch mit kleinen gelben Blüten, vermutlich handelt es sich um eine Ginsterpflanze. In der Hand hält sie einige Steinbrocken. Aufgenommen wurde das Bild von der Literaturwissenschaftlerin und Übersetzerin Ursula Sarrazin. Auf der Rückseite ist, vermutlich in Anspielung auf ein in dieser Zeit geführtes Gespräch, ein Zitat aus einem Friedrich Hölderlin zugeschriebenen und aus dessen Zeit im Tübinger Hölderlinturm datierenden Text notiert: »In lieblicher Bläue blüht... / août 1988 / Rogliano«. Die Fotografie ist ein Beleg für das sich im Werk von Gisèle Celan-Lestrange wiederholt dokumentierende Interesse an geologischen, aber auch pflanzlichen Strukturen. Bekanntlich besaß sie auch eine Gesteinssammlung. Wie die Künstlerin in ihrem Brief vom 19. Oktober 1988 an Ursula Sarrazin ausführt, hat das Bild ihr persönlich in besonderer Weise bewusst gemacht, wie sehr das Erlebnis von Natur und Landschaft ihre Arbeit beeinflusst: »Moi qui n'aime ni me faire photographier, ni surtout le résultat pour une fois je la trouve vraiment bien et puis ... imagine-toi toute la semaine j'étais avec une peinture qui m'a donné joie, désespoir, effort, espoir, déception et qui je crois depuis

A145

aujourd'hui est Là donc en bas chez moi, je crois terminée et ... Les couleurs sont celles de la photo que tu m'envoies.« Und sie fährt fort: »Incroyable je t'assure parce qu'une gamme que je n'avais jamais expérimentée. Bleu (un peu vert) disons pétrole et ocre jaune avec des blancs froids vert bleu et chauds vers ocre clair ... Je t'assure que cette photo est un choc pour moi.« Das Gemälde, von dem Gisèle Celan-Lestrangé in ihrem Brief spricht, lässt sich aufgrund einer Notiz in einem von der Künstlerin selbst angelegten Verzeichnis ihrer Werke mit großer Wahrscheinlichkeit identifizieren. Auf dem Datenblatt einer Temperamalerei von 1988, die möglicherweise zunächst nur als Schwarz-Weiß-Fotografie dokumentiert gewesen war, wird deren Farbigkeit von der Künstlerin als »dominante bleu pétrole-ocre jaune« beschrieben.

T006 Es handelt sich um das ›Sans titre 1‹ (1988), dessen Darstellung einer kargen Felslandschaft in einer der Gebirgsregionen Korsikas, vermutlich im Désert des Agriates verortet werden könnte. Ein heller Weg führt in ein stark zerklüftetes Gelände, das gegliedert wird durch rohe Steinbrocken und spärlichen Pflanzenbewuchs, durch schroffe Felswände und scharfe Einschnitte oder Abhänge. Im Hintergrund zeichnen sich vor dem verdunkelten Himmel die Umrisse mehrerer sanft gewellter Bergzüge in der Ferne ab. Dieselbe Naturansicht wurde, geringfügig modifiziert und in einer auf Weiß, Gelb sowie Ockertöne verschiedener Helligkeitsabstufungen beschränkten Farbpalette, auf dem ›Sans titre 2‹ (1988) gestaltet. Im Hintergrund scheint sich hier die Felslandschaft fortzusetzen. Die Variation der Farbgebung deutet auf die Intention der Künstlerin hin, die Wirkung einer Naturansicht bei unterschiedlichen Lichtverhältnissen festzuhalten. Ausgeführt in einer flüssigen und kompakten Malweise, bilden die Kompositionen ein lockeres Gefüge aus disparaten Farbflächen aus.

T007 Ihre Erwartung und Absicht, die Erinnerungen des Korsika-Aufenthalts in einer künstlerischen Umsetzung zu verarbeiten, formulierte Gisèle Celan-Lestrangé im Brief vom 19. Oktober 1988 an Ursula Sarrazin sehr deutlich: »le soleil, les pierres, les porches-arches, la porte de la toute dernière [...], les graphismes, les crevasses, plis, stratifications de si loin et les herbes d'aujourd'hui de même au loin les forêts à peine dites. [...] c'est le diable si je n'en fais pas quelque chose dans les semaines qui viennent avec à nouveau du bleu pétrole et de l'ocre.« Zunächst rekapituliert die Künstlerin hier allgemein landschaftliche sowie architektonische Eindrücke. Die weiteren Überlegungen könnten – exem-

plarisch – ihren Ausgang genommen haben von einer zweiten Fotografie, die Gisèle Celan-Lestrange zusammen mit der Porträtaufnahme zugesandt wurde. Das hochformatige Bild ist von Ursula Sarrazin augenscheinlich unweit desselben Ortes aufgenommen worden. Es zeigt einen sporadisch bewachsenen Bergabhang, an dem der felsige Untergrund aus gefaltetem, zerklüftetem Grünschiefer zutage tritt; an seinem Fuße wachsen grüne Pflanzen. Auch über dem kahlen Fels ist grüner Pflanzenbewuchs zu sehen sowie, angeschnitten durch den oberen Bildrand, eine Reihe von Nadelbäumen. Die Naturerscheinungen werden im Brief als Symbole verschiedener Zeitschichten interpretiert: So steht das uralte Gestein für die Vergangenheit, die kurzlebigen Pflanzen für die Gegenwart und die dauerhaftere Waldlandschaft für die Zukunft.

A143

Den Einschätzungen Gisèle Celan-Lestranges entsprechend, finden diese Impressionen, insbesondere jene aus der korsischen Natur, einen Niederschlag in weiteren unbetitelten und von der Künstlerin nicht verzeichneten Temperamalereien von 1988: Sie zeigen abstrahierte Darstellungen von Bäumen oder Sträuchern in Ocker, Gelb, Weiß, Blaugrün und Graubraun, mitunter, beispielsweise auf dem ›Sans titre 3‹ (1988), in monochromer Farbigkeit. Die vegetabilen Formen – vertikale Baumstämme oder Pflanzen mit seitlichen, teilweise waagrechten Verzweigungen – sind häufig lediglich angedeutet, beziehungsweise unvollständig ausgeführt, Brüche und Leerstellen kennzeichnen die Kompositionen.

T008

Der fragmentarische Charakter der Bilder wird in der umrisshaften Gestaltung einiger Baumstrünke auf dem ›Sans titre 9‹ (1988) besonders deutlich. Auf dem ›Sans titre 5‹ (1988) könnte die Schemenhaftigkeit und Aufhellung der Formen angeregt sein durch die Wirkung des gleißenden Sonnenlichts oder von der Anschauung eines zerstörten Baumbestands nach einem Waldbrand. Möglicherweise veranschaulichen die rudimentären, verunklärten Baumdarstellungen jedoch auch die im oben erwähnten Brief mit dem Zukünftigen verbundenen Vorstellung der »in der Ferne kaum angedeuteten Wälder«.

T014

T010

Eine Nähe mancher Arbeiten, etwa dem ›Sans titre 4‹ (1988), zum Motiv einer im Nachlass von Gisèle Celan-Lestrange erhaltenen Ansichtskarte vom Col de Bavella – »La Croix et la statue de Notre-Dame des Neiges« – ist unverkennbar: Zwischen Felsen und Steinhäufen ist eine Gruppe von Nadelbäumen zu sehen, die in ihrer horizontalen Verzweigung und flachen Bekronung mit der Form des Kreuzes auf dem linken Hügel korrespondieren. Eine Ähnlichkeit mit

T009

A144

A107 den beschriebenen – um die Motivik Bäume/Geäst kreisenden – Arbeiten in
Temperatechnik von 1988 sowie mit einer querformatigen, unsignierten und
Z129 undatierten Temperamalerei in Ocker, Schwarz, Gelb und Grau aus dem Nach-
lass ist hinsichtlich der Federzeichnung ›Transition‹ (1988) festzustellen. Der
Titel der letzteren Komposition scheint sich auf formale Übergänge oder Über-
leitungen zwischen Gesteinsstrukturen und Geäst zu beziehen. Um diese zu
realisieren, ist die Darstellung im Tonwert partiell bis zur Andeutung zurückge-
nommen. Hier könnte wiederum eine Reflexion der durch die beiden Materien
verkörperten Dimensionen von Zeitlichkeit intendiert sein. Dem Motivkreis ge-
Z130 hören zwei weitere Federzeichnungen von 1988 an (vgl. IV 6.3), ›Assaut des
Z131 verticales‹ und ›Fin d'année 1988‹, letzteres wurde reproduziert auf der Gruß-
karte zum Jahreswechsel 1988/89.

6.2. Fusionierende Kontrastwirkungen des Lichts

An die Thematik einer Verbindung von Natur und Kultur, wie sie bereits von
1985 bis 1987 in Arbeiten behandelt wurde, deren Motivik von der Gebirgsland-
schaft Marokkos inspiriert war, knüpft Gisèle Celan-Lestrange in ihren Feder-
zeichnungen von 1988 erneut an: Einige Blätter zeigen auf Felsen errichtete,
sich in den Naturraum integrierende Häuser; doch scheinen sie, wie Architektur
und Landschaft vermuten lassen, nicht mehr in Nordafrika, sondern vielmehr in
Südeuropa angesiedelt zu sein. Ein solches »village perché« ist beispielsweise
Z125 auf ›Pointe de fuite 4‹ (1988), einer Federzeichnung mit schwarzer Tusche, zu
sehen, im Hintergrund breitet sich das Meer unter dem bewölkten Himmel aus.
Aufgrund zahlreicher Aufenthalte in Südfrankreich waren der Künstlerin Ansied-
lungen wie diese vertraut, in ihrem Nachlass finden sich außerdem mehrere
Ansichtskarten des Bergdorfes Tourettes-sur-Loup im Département Alpes-
Maritimes. Im Verzeichnis ihrer Werke hat Gisèle Celan-Lestrange nach den
beiden motivähnlichen Felslandschaften vom Oktober 1988 (vgl. IV 6.1) noch
T015 eine dritte Arbeit in Temperatechnik, das ›Sans titre 10‹ (1988), registriert; ab-
geheftet wurde allerdings nur ein leeres Datenblatt, das mit einer kleinen Farb-
fotografie versehen wurde. Das Bild zeigt ein Dorf in den Bergen, über dem sich
ein weiter, blauer Himmel mit weißgrauer Bewölkung erstreckt. Im grellen Son-
nenlicht, das von vorne rechts und beinahe senkrecht einzufallen scheint, ent-
steht der Eindruck, als würden die hohen, flachgiebligen Steinhäuser mit Sattel-

dächern oder Pultdächern verschmelzen mit dem felsigen Untergrund, dem sie angepasst wurden. Ihre schmalen, leuchtend hellen Fassaden erscheinen zusätzlich in die Höhe gezogen. Der Raum zwischen den Häusergruppen wird überwiegend durch bläuliche Verschattungen, zum Teil auch durch weißliche Nebelschwaden verunklärt. Die Farbpalette, sie ist reduziert auf Blau, Grau und Weiß, setzt die Bereiche des Terrestrischen und Zölestischen in Beziehung. Ein graphisches Pendant zu dieser Temperamalerei stellt das ›Sans titre 1‹ (1988), eine Federzeichnung mit schwarzer Tusche, dar. Die tiefenperspektivisch angeordneten Felsenhäuser verflüchtigen sich etwa auf mittlerer Höhe im Weiß des Papiers. Die Leerfläche – sie nimmt einen Großteil der oberen Bildhälfte ein – könnte als tiefhängende Wolkenschicht interpretiert werden. Die Farbwirkungen des Temperabildes sind auf der Zeichnung in Hell-Dunkel-Kontraste übersetzt. Das Gestein unterhalb der Häuser wird durch helle, gewellte Strukturen angedeutet, die beim Betrachter aber auch die Assoziation mit Wurzelwerk hervorrufen können.

Z128

Die Integration von Natur und Kultur scheint für Gisèle Celan-Lestrange in den Arbeiten von 1988 in erster Linie als eine optische Erscheinung von Interesse zu sein, die durch die fusionierende Wirkung des Lichts zustandekommt. Dies wird in den Blättern der Werkgruppe ›Lumière verticale‹ (1988) deutlich, deren Motivik eindeutig und unmittelbar auf die Seherfahrungen des Aufenthalts auf Korsika im August 1988 zurückzuführen ist. Im Nachlass der Künstlerin ist eine Postkarte des Bergdorfes Nonza, gelegen am Cap Corse im Nordosten der Mittelmeerinsel, erhalten. Zu sehen ist ein Ensemble aneinandergfügter, in einem hellen Ocker getünchter Häuser, die, mehrstöckig, in die Felsen hineingebaut sind. Entsprechende Ansichten werden auf den neun kleinformatigen Federzeichnungen in unterschiedlichen Variationen gestaltet: Sie zeigen auf steilen Bergabhängen oder Felsen errichtete Siedlungen oder Häusergruppen in einem grellen, nahezu senkrecht einfallenden Sonnenlicht. Durch das »lumière verticale« entstehen Kontraste, die die Fronten der teilweise stark vereinfacht dargestellten Häuser hell und vollkommen plan erscheinen lassen. Mitunter gehen Bauwerk und Untergrund auch nahezu ununterscheidbar ineinander über.

Z132-

Z140

A142

Die Keimzelle der Werkgruppe stellt eine hochformatige Federzeichnung mit schwarzer Tusche und Sepia dar, die im Werkverzeichnis der Künstlerin mit einem gesonderten Datenblatt vertreten ist. Sie wurde vermutlich bereits vor

Z132

Oktober 1988 geschaffen, während die übrigen Blätter von Dezember 1988 datieren und auf einem gemeinsamen Datenblatt registriert sind, wo auch der Titel »Lumière verticale« festgelegt wurde. Aufgrund ihres Sujets kann die unbetitelte Arbeit jedoch in den Zusammenhang der Serie eingegliedert werden; dies erscheint legitimiert durch den Umstand, dass die Künstlerin die Zeichnung auf der Ausstellung in der Galerie Ditesheim im Jahr 1990 gemeinsam mit vier weiteren Arbeiten unter dem Serientitel hatte präsentieren lassen. Hinsichtlich seiner Gestaltung nimmt Blatt N° 1 dennoch eine Sonderstellung ein: Im Unterschied zu den anderen Blättern ist die Darstellung der meist dreiecksgiebligen Häuser auf dem felsigem Untergrund und der landschaftlichen Umgebung wesentlich stärker ausgearbeitet. Dies wird insbesondere im Vergleich mit Blatt N° 8 deutlich, einer Federzeichnung mit schwarzer Tusche und blauer Tinte auf hellgelb aquarelliertem Grund, das eine nahezu identische Ansicht eines Bergdorfs zeigt. Auf dieser Arbeit scheint sich die Zeichnung oben und unten ins Weiß des Papiers hin aufzulösen, was ihr einen skizzenhaften, fragmentarischen Charakter verleiht.

Generell hat sich die Künstlerin in den Blättern N° 2 bis 9 der Serie »Lumière verticale« auf die Darstellung der Häusergruppen konzentriert, die teilweise auf die Umrisse reduziert ist; weite Teile der Blätter sind kaum bearbeitet oder bleiben gänzlich leer. Die Federzeichnungen, jeweils vier im Hoch- und Querformat, sind mit schwarzer Tusche und farbiger Tinte in kurzer, zum Teil sich kreuzender Strichelung, beziehungsweise mit Punkten auf einem dezent und durchscheinend monochrom in Gelb, Rosé, Sepia oder Grün aquarellierten Grund ausgeführt. Mit Kreide hat Gisèle Celan-Lestrange Weißhöhungen vorgenommen, die die Intensität des einfallenden Sonnenlichts veranschaulichen sollen. Auf dem Datenblatt im Werkverzeichnis sind drei weitere Arbeiten durch kleine qualitativ minderwertige Fotografien dokumentiert. Da sie jedoch mit rotem Kugelschreiber durchgestrichen wurden, ist anzunehmen, dass sie nicht mehr existieren oder nie fertiggestellt worden sind. Weiterhin ist ersichtlich, dass der Titel erst nachträglich – oben links findet sich zunächst nur die allgemeine technische Beschreibung »dessins à la plume« – und in drei Anläufen gefunden worden ist. Auf dem Datenblatt der Serie sind, am rechten Rand und dem endgültigen Titel vorangehend, zwei Titel notiert, die von der Künstlerin offensichtlich vorübergehend erwogen und schließlich wieder ausgestrichen worden sind:

»L'abrupt« und »Pietra serena«. Während der Titel »lumière verticale« den Akzent insbesondere auf das Optisch-Immaterielle, auf das Licht und die Manifestation seines Wirkens in der Landschaft, legt, hätten die Titelentwürfe hingegen das Geologisch-Materielle stärker betont. Durch einen Titel wie »L'abrupt« (frz. Steile, Steilwand) wäre die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die Physiognomie der Landschaft und die daran angepasste, im Sonnenlicht mit dieser verschmelzenden Bauweise gelenkt worden. Die Wendung »Pietra serena«⁴⁷⁷ hätte in ihrer wörtlichen Übersetzung (ital. heller Stein) auf die Beschaffenheit der Häuser und Felsen, aber auch auf ihre Wahrnehmung im Sonnenlicht hingewiesen. Dieser Titelentwurf könnte durch den gleichlautenden, jedoch zusammen geschriebenen Namen eines Ortes auf Korsika inspiriert worden sein. Die Motivik der Serie ›Lumière verticale‹ wurde in zwei unsignierten Temperamalereien, einer hochformatigen Arbeit in Rosé-Tönen und einer querformatigen Arbeit in Ocker-Tönen, realisiert; sie sind wohl ebenfalls 1988 entstanden.

A108

A109

6.3. Abstraktionen natürlicher Formen und Gefüge

Ebenfalls vom Erlebnis der Landschaft Korsikas angeregt ist die Werkgruppe ›Renversement‹ aus den Jahren 1988/89 sowie drei Federzeichnungen von 1988, die offensichtlich mit ihr in Verbindung stehen. In diesen Arbeiten hat Gisèle Celan-Lestrange zum Teil metamorphe Strukturkompositionen gestaltet: Sie sind aufgebaut aus Abstraktionen von Bildungen und Gefügen der Natur, die zugleich als Manifestationen ihrer Gesetzlichkeiten gelten können. Als Ableitungen von Naturformen sind, wie im Vergleich mit der Zeichnung ›Transition‹ aus dem Jahr 1988 ersichtlich (vgl. IV 6.1), die Gebilde und Strukturen auf den Blättern ›Assaut des verticales‹ (1988) und ›Fin d'année‹ (1988), aufzufassen. Die hellgrauen, säulenartigen Längsformen mit Ein- und Ausbuchtungen an der Basis sowie mit kurzen Fortsätzen am Schaft auf ›Assaut des verticales‹ können als Abkürzungen von Bäumen mit verzweigten Wurzeln und flachen Kronen oder hoch abgeschnittenen Baumstrünken mit Astansätzen gedeutet werden. Das Strukturgeflecht, auf dem die Vertikalen gründen, könnte jedoch nicht

Z129

Z130

⁴⁷⁷ Als Fachterminus bezeichnet »pietra serena« einen grauen, sehr feinkörnigen Sandstein, der vor allem in der Renaissance für Dekorationen in Kircheninnenräumen verwendet wurde. Den Begriff hatte die Künstlerin am 1. Februar 1984 in ein Arbeitsheft notiert, mitsamt der Erklärung: »gris de la pierre tendre pour l'intérieur des églises«. Derselbe Eintrag findet sich in den Notizen zur Italienreise 1982, in deren Kontext ihr der Terminus erstmals begegnet zu sein scheint.

nur als Wurzelwerk, sondern auch als Gestein interpretiert werden. Es erinnert an Bildungen der durch Verwitterung ausgehöhlten Tafoni-Felsen (kors. pietra tafunata: durchlöcherter Stein), wie sie auf Korsika insbesondere in der Region der Calanche auftreten. Der Titel spielt auf die Formation aus gruppierten und gereihten Baumsäulen an, die als bedrängende Präsenz oder machtvolle Dominanz empfunden werden kann. Zugleich geht von dem rätselhaften Einfall des Lichts, das die Darstellung verunklärt, eine mysteriöse Wirkung aus.

Z131 Der Abstraktionsprozess ist auch anhand des ›Fin d'année 1988‹, einer Federzeichnung mit schwarzer Tusche und Sepia, nachvollziehbar: Auf diesem Blatt weisen einige der Baum-Kürzel oben noch deutliche, normalerweise den Übergang vom Stamm zur Krone markierende Astgabelungen und unten Ansätze der Hauptwurzeln am Stamm auf. In anderen Bereichen jedoch sind die Naturformen wesentlich stärker zu vertikalen Fragmenten stilisiert und schematisiert. Das gewellte, verzweigte Strukturgeflecht in den Zwischenräumen kann auch hier sowohl als Wurzelwerk wie auch als felsiger, aufgebrochener Untergrund gedeutet werden. Während die Farbgebung in Schwarz und Braun die Thematik des Erdhaften unterstreicht, entsteht jedoch zugleich der Eindruck einer Luzidität und Fazilität: Die hellen und flächigen Längsformen wurden schablonenartig aus der subtilen graphischen Struktur – die Komposition erinnert ein wenig an das Verfahren der Spritztechnik – ausgespart, was ihnen eine Körperlosigkeit und Transparenz verleiht. Eine Transzendierung der Empirie erzielte die Künstlerin hier außerdem durch die nicht-realistische Raumsituation und unwirkliche Lichtverteilung. Die Vertikalen auf dem Blatt wurden annähernd in zwei horizontale Reihen angeordnet; die so entstehende Schwelle korrespondiert mit der Vorstellung eines Übergangs vom alten zum neuen Jahr, womit die Verwendung des Motivs als Fotografie auf der Grußkarte, die Gisèle Celan-Lestrange zum Jahreswechsel 1988/89 verschickte, erklärbar sein könnte.

Z141 Aus dem ›Fin d'année‹ (1988), das vermutlich von Herbst 1988 datiert, ist die im Dezember 1988 geschaffene Serie ›Renversement‹ hervorgegangen. Sie besteht aus sechs kleinformatigen Federzeichnungen, die mit schwarzer und farbiger Tinte auf einem mit Aquarellfarben in zarten Grün-, Gelb- Sepia- oder Rosé-Tönen kolorierten Grund ausgeführt sind. Nur das erste Blatt ist querformatig ausgerichtet, die übrigen fünf Blätter hochformatig. Die Darstellungen zeigen schmale, flächige Längsformen, die, papierfarben ausgespart oder weiß

gehört, an Halme, Bäume oder auch an Gesteinsstrukturen denken lassen. Entsprechend wären die länglichen, zuweilen parallel angelegten Wellenbildungen als Wurzelwerk, Geäst oder Stratifikationen zu deuten. Der Kontrast von Statik und Dynamik, der durch das Nebeneinander der strengen Vertikalen und der unruhig wirkenden Verzweigungen entsteht, prägt die Bilder grundlegend. Der Titelbegriff »renversement« (dt. Umkehrung, Umkippen, Umsturz, Umsteuerung, Vertauschung) verweist auf verschiedenartige, jedoch allesamt durch Brüche geprägte Strukturphänomene in der Natur, die in den sechs Federzeichnungen Gisèle Celan-Lestranges zum Ausdruck kommen. Konkret kann er über die im Französischen existierende Redewendung »renverser les arbres« auf die Darstellungen bezogen werden, insbesondere auf die Blätter N° 1 und N° 4-6, die um die Thematik des Waldbruchs zu kreisen scheinen: Die Kompositionen können als fragmentarische Baumgestalten mit offenliegendem Wurzelwerk oder freigelegtem Felsgestein gedeutet werden. Während in den Blättern N° 1 und 5 das Aufbrechen von Strukturen oder Verlagerungen innerhalb der Gefüge zu beobachten ist, scheint auf den Blättern N° 4 und 6 die Zerstörung und Auflösung der ursprünglich anzunehmenden Formen weiter fortgeschritten. Ein anderes Phänomen, bei dem Formen umgekippt werden, ist auf den Blättern N° 2 und 3 veranschaulicht: Die an einem Ufer wachsenden Bäume und Sträucher werden hier zum einem an der Wasserfläche gebrochen und zum anderen in optischer Verkürzung auf ihr gespiegelt. Das Thema dieser beiden Zeichnungen hat die Künstlerin auch malerisch umgesetzt, die in Grau- und Ockertönen mit Weiß gestaltete Arbeit ist unsigniert.

A106

Im Hinblick auf die Phänomene der Spiegelung und Brechung könnte der Titelbegriff »Renversement« außerdem auf den Bereich der Musik verweisen, in dem die Künstlerin möglicherweise der Natur vergleichbare Strukturen wiedererkannt hat. Unter »Umkehrung« wird in der Musiktheorie die Substitution von Tönen und Stimmverläufen in der Vertikalen, also bei Intervallen und Akkorden, verstanden. Bei gleichbleibendem Rhythmus wird die Richtung, in die die einzelnen Tonschritte eines Themas oder Motivs ausgeführt werden, umgekehrt. Weiterhin könnte auf die Serie »Renversement« das Prinzip der Komposition von Variationen über ein gewähltes Thema übertragen werden. Nicht zuletzt ließe sich die Gestaltungsweise in den Arbeiten Gisèle Celan-Lestranges mit den musikalischen Begriffen des Diminuendo und Crescendo beschreiben:

Der allmählichen Zurücknahme der Klangstärke entspricht auf den Blättern die Reduktion der Tonstärke der Zeichnung, also eine Aufhellung durch Ausdünnung der Strukturen und durch Verdünnung der Tinte. Mit der allmählichen Zunahme der Klangstärke korrespondiert die Intensivierung der Tonstärke der Zeichnung (Verdunklung) durch Erhöhung der Pigmentkonzentration der Tinte und durch Verdichtung der Strukturen. Insbesondere bei den Blättern N° 1 und N° 5 ist bezüglich der Präsentation ein graphisches Crescendo zum Bildzentrum hin und ein graphisches Diminuendo zu den Blatträndern hin festzustellen.

Z142- Der Werkgruppe ›Renversement‹ gehören noch vier weitere Federzeichnungen
Z145 von 1989 an. Die querformatigen Arbeiten ›Renversement 1‹ und ›Renversement 3‹ sind motivlich nahezu identisch. Sie sind offensichtlich abgeleitet von den Blättern N° 2 und 3 der Serie ›Renversement‹ und zeigen, in der Farbigkeit verschieden, ein lichtdurchflutetes Unterholz an einem Ufer, das sich auf der Oberfläche eines davorliegenden Gewässers spiegelt, beziehungsweise sich unter Wasser an ihr bricht. Hieran knüpft auch das hochformatige Blatt ›Renversement 2‹ (1989) an, jedoch auf einer höheren Abstraktionsstufe. Die Darstellung eines stark stilisierten Waldes scheint auf ›Renversement 4‹ (1989) intendiert. Die häufig an beiden Schmalseiten aufgeschlitzten Längsformen erinnern, Wurzel und Krone andeutend, an die Gebilde auf Blatt N° 5 aus dem
G130 Künstlerbuch ›Schwarzmaut‹ (1969).

6.4. Wind, Wasser, Licht, Sand. Spiel der Elemente

Dem Zusammenwirken der Elemente und ihrer Kräfte in der Natur hat Gisèle Celan-Lestrange ihre beiden Folgen ›Terre d'ombre‹ und ›Lumière de sable‹ aus dem Jahr 1989 gewidmet; die kleinformatischen Federzeichnungen wurden mit schwarzer Tusche, teilweise auch mit Aquarellfarben, auf einem zumeist dezent kolorierten Grund ausgeführt und mit farbiger Pastellkreide akzentuiert. Die Naturansichten führen dem Betrachter die Modellierung der Erdmaterie durch Wind und Wasser, die Ausbildung zufälliger und zugleich regelhafter Strukturen sowie den Einfluss des Lichts auf die Erscheinung der Landschaftsformen hinsichtlich ihrer Farbwirkung und ihrer durch Schattenbildung herausgearbeiteten Plastizität vor Augen. In den Arbeiten haben Seheindrücke von Aufhalten an Gewässern und in Küstenregionen einen Niederschlag gefunden, konkret könnten sie angeregt worden sein von den Spaziergängen an der

Somme, einem in den Ärmelkanal mündenden Fluss in der nordfranzösischen Region Picardie, Ende März 1989, oder von einem Besuch der Hafenstadt Le Havre an der normannischen Küste von August bis Anfang September 1989. Während dieses längeren Urlaubs sind die drei im Werkverzeichnis der Künstlerin auf August 1989 datierten Blätter der Serie ›Terre d'ombre‹ entstanden. Die Darstellungen sind als Panoramaansichten von Dünenlandschaften, eventuell auch als Nahansichten von wasserdurchsetzten Wattgebieten oder Strandzonen zu deuten. Ihr Titel »Terre d'ombre« ist identisch mit der französischen Bezeichnung für das natürlich vorkommende braune Farbpigment Umbra (lat. Schatten), einer eisen- und manganoxidhaltigen Tonerde, deren verschiedene Farbnuancen von der Herkunft und Verarbeitung des Rohstoffes abhängig sind; in gebranntem Zustand besitzt Umbra beispielsweise eine rotbraune Färbung. Der Verweis auf die Erdfarbe schwingt im Titel mit und kennzeichnet die Farbgebung der drei Federzeichnungen, in denen, flächig oder nur punktuell, Umbratöne eingesetzt werden. Dennoch ist anzunehmen, dass die Farbe Umbra für die Benennung durch die Künstlerin nicht vorrangig war. Im Hinblick auf den alternativen Titel »Plis d'ombre«, den sie in ihr Werkverzeichnis notiert hat und der mit »Schattenfalte« oder »Schattenfalten« ins Deutsche übersetzt werden könnte, scheint es vielmehr so, als habe Gisèle Celan-Lestrange die Genitivmetapher »Terre d'ombre« in einem wörtlichen Sinn aufgefasst: Übersetzt als »Schattenerde« stellt er eine poetische Wendung für bestimmte Erscheinungen in der Natur dar.

Z146-

Z148

Die Arbeiten thematisieren die Licht-Schatten-Wirkungen auf der Oberflächenstruktur einer tiefenräumlichen, zum Horizont hin verblassenden Landschaft. Auf dem querformatigen Blatt N° 1, einer Federzeichnung mit schwarzer Tusche und rotbrauner Pastellkreide auf orangebraun aquarelliertem Grund, sind in warmen Erdtönen erscheinende Sanddünen zu erkennen. Diese sind mit kaltweißen Wasserläufen und Wasserlachen – es handelt sich um den durch Auskratzung sichtbar gemachten Papierton – durchsetzt. Über der Landschaft, die in große, mitunter parallel geschwungene Bahnen oder Wellen gegliedert ist und innerhalb derer vorn sowie im Mittelgrund rechts eine ader- oder wurzelartig verzweigte Struktur ausgebildet wird, erhebt sich als Freifläche der Himmel. In seiner Kolorierung könnte er auf die Zeit des Sonnenuntergangs hinweisen. Dagegen werden die beiden hochformatigen, sich motivisch sehr nahestehen-

den Blätter N° 2 und 3 nahezu vollständig von einer ausgedehnten Strand- oder Dünenlandschaft eingenommen. Diese wird durch eine etwa in der Mitte befindliche Fläche, die als Sandebene oder auch als Gewässer mit glatter Oberfläche interpretiert werden kann, horizontal in zwei Partien gegliedert: Im unteren Bereich sind, ähnlich wie auf Blatt N° 1, gewundene und vermutlich durch Wasserläufe und Stauwasser durchzogene Sandbahnen zu sehen, im oberen Bereich lassen sich Dünen mit abschüssigen und ebenen Flächen sowie erhabenen, teilweise wellenartigen Texturen erkennen. In ihrer Abfolge vollziehen die drei Blätter der Serie ›Terre d'ombre‹ eine zunehmende Aufhellung hinsichtlich der Farbigkeit – von einem kräftigen Orangebraun über ein helles Ocker bis zu einem leuchtenden Zitronengelb. Die Farbgebung auf Blatt N° 3 – sie ist bestimmt von der Darstellung einer Reflexion des strahlend hellen Sonnenlichts, die auf glatten Flächen besonders intensiv ist – und beinahe eine Blendwirkung empfinden lässt. Durch die Lichtwirkung wird das Profil der Landschaftsformen herausgearbeitet.

Z166 In ›Autre echo d'une terre‹ (1989), einer querformatigen Federzeichnung mit schwarzer Tusche und blauer Tinte auf einem weißen Grund, hat Gisèle Celan-Lestrangé die Motive im großen Format gestaltet. Möglicherweise ist der Titel als Wiederaufnahme der von Paul Celan gefundenen Bezeichnung einer Radierung ›Echo d'une terre – Echo einer Erde‹ (1967) zu verstehen. Die Anspielung bezieht sich offensichtlich auf die entgegengesetzte Perspektivierung: hier werden Strukturen in der Mikrosicht, dort in der Makrosicht gezeigt.

G108 Um Impressionen von Naturstrukturen, geformt durch Wind und Wasser, unter bestimmten Lichteinwirkungen handelt es sich auch in den fünf Arbeiten der Serie ›Lumière de sable‹ (1989). Die rahmenden Blätter N° 1 und N° 5 sind hochformatig, während die mittleren drei Arbeiten im Querformat angelegt sind. Die hier gestalteten Sandformationen mit ihren zumeist schräg angelegten Wellen und Rillen, sanft geformten Mulden und Flächen können als Nah- oder Detailansichten eines Strand- oder Wattgebietes identifiziert werden. Bei diesen Arbeiten, mit Ausnahme von Blatt N° 4, fällt auf, dass die Abstraktheit der Landschaftstextur die räumliche Wirkung reduziert. Wie der Titel deutlich macht, zielt die Folge auf die Darstellung und Nachempfindbarkeit der besonderen Qualität des vom Sand, vor allem von den glatten und direkt angestrahlten Partien, reflektierten, weichen und warmen Sonnenlichts. Thematisiert wird darüber hin-

aus jedoch auch die spezifische und zugleich variierende Farbwirkung, in der die Naturmaterie, abhängig von ihrer Zusammensetzung und Ausformung, unter Einfluss des Lichts erscheint. Die Federzeichnungen mit schwarzer Tusche und farbiger Aquarelltinte sind auf koloriertem Grund ausgeführt; einzelne Partien wurden mit Pastellkreiden akzentuiert. Ihre Farbpalette, die Künstlerin hat vorwiegend Töne wie Ocker, Gelb und Rotbraun verwendet, entspricht der natürlichen Farbigkeit des Sandes. Dies trifft insbesondere auf die Blätter N° 1 und N° 5 zu, auf denen kleinere Wasserlachen oder starke Lichtreflexe als weiße Partien erscheinen, innerhalb derer durch Auskratzen aus dem farbig aquarellierten Grund der Papierton sichtbar gemacht wurde. Bei den Blättern N° 2, N° 3 und N° 4 kamen außerdem rötlich-violette und bläulich-grüne Töne zum Einsatz, die nicht ausschließlich mit der Konsistenz des Sandes oder der Tageszeitlichkeit des Lichts erklärt werden können; die Natur erscheint hierdurch verfremdet. In den Titeln der Folgen ›Terre d'ombre‹ (1989) und ›Lumière de sable‹ (1989) werden die gegensätzlichen Phänomene von Dunkelheit (»Schatten-Erde«) und Helligkeit (»Sand-Licht«) in der Natur hervorgehoben. Die Darstellungen werden meist in den der Thematik adäquaten Naturtönen – umbra-braun und sandfarben – gestaltet. Die subtile Mikrostruktur der Zeichnungen lässt den Betrachter darüber hinaus die Vorstellung von der Körnigkeit des Sandes assoziieren. Im Nachlass Gisèle Celan-Lestrange sind einige unsignierte, vermutlich zeitnah entstandene Arbeiten erhalten, die die Motive der beiden Serien aufgreifen; ihr unvollendeter Zustand erweist sich in der rohen, skizzenhaften Ausführung.

6.5. Rhythmische Strukturbildungen in der Natur

Als einer Werkgruppe zugehörig sind die beiden Folgen ›Chant des pierres en chemin‹ (1989) zu betrachten, die aus drei beziehungsweise fünf kleinformatigen Federzeichnungen bestehen und mit Aquarelltinten auf koloriertem Grund ausgeführt sind. Auf diesen Blättern hat Gisèle Celan-Lestrange abstrahierte Naturformen – das Hauptmotiv stellen hier größtenteils flächig erscheinende Steingebilde dar – zu rhythmisierten Strukturen komponiert. Der Begriff des Rhythmus wird in der Musik auf die Gliederung einer Komposition hinsichtlich ihrer Zeitstruktur angewandt. Diese wird maßgeblich bestimmt durch Faktoren wie Tempo, Tondauer und Tonstärke. In der Bildenden Kunst, speziell im Be-

reich der Zeichnung und Malerei, kann die Strukturierung des Bildes als Ausdruck eines Rhythmus aufgefasst werden. Relevant ist hierbei die Modulation des Tonwerts, die Variation der Wirkungskraft von Formen, etwa durch eine unterschiedliche Gestaltung bezüglich ihrer Größe, sowie die Realisierung eines dynamischen Duktus in Anordnungen bestimmter Gebilde, nicht zuletzt im Wechsel mit Leerflächen.

- Z152 Wie die dreiteilige Folge ›Chant des pierres en chemin‹ von Oktober 1989 vermuten lässt, ist ihre Thematik aus den kurz zuvor, im August 1989, entstandenen Arbeiten von ›Lumière de sable‹ hervorgegangen. Sie scheint gleichermaßen von jenem Aufenthalt an der Nordküste Frankreichs im Sommer 1989 angestoßen worden zu sein. Die drei Federzeichnungen nehmen eine Mittelstellung zwischen Stein- und Sandmotiv ein: Auf dem querformatigen Blatt N° 1 sind im unteren Bereich Steinformen aus der feinen graphischen Textur ausgespart. Bis auf einen schmalen keilförmigen Streifen am oberen Bildrand ist die restliche Bildfläche bedeckt mit Sandstrukturen, in die kleinere Steinchen integriert sind; die Zeichnung verblasst zum oberen Blattrand hin. Das Blatt N° 2 zeigt, im Hochformat, unten zwei Steinfelder und darüber, abgeteilt durch eine Freifläche, eine schmale, leicht schräg angelegte Sandzone. Ausschließlich diagonale Sandwellen sind auf dem ebenfalls hochformatigen Blatt N° 3 zu sehen. Auf allen drei Federzeichnungen ist die Darstellung teilweise bis zur Andeutung zurückgenommen, sie scheint in die Leerfläche hinein zu schwinden, die sich in der Abfolge der Arbeiten immer weiter ausdehnt und dadurch eine kompositionelle Spannung erzeugt. Miteinander verbunden werden die Blätter durch eine gemeinsame Farbpalette, bestehend aus den Grundfarben Rot, Gelb und Blau. Auf die vorangegangenen Arbeiten von ›Lumière de sable‹ (1989) verweisen auch die Sandwellenstrukturen auf den Blättern N° 3 und 4 der fünfteiligen Folge ›Chant des pierres en chemin‹ (1989). Hier jedoch steht eindeutig das Motiv des Steins im Vordergrund. Viele der stilisierten – meist ausgehend von einem Oval entwickelten – Steinformen erscheinen, ausgespart aus der Mikrozeichenstruktur dieser Arbeiten, hell und flächig; andere gewinnen durch Schattierungen andeutungsweise Plastizität. Mitunter werden die Gebilde auch durch fragmentarische Konturlinien bestimmt. Die fünf hochformatigen Federzeichnungen zeigen Landschaftsausschnitte, die von vielgestaltigen Steinmustern dominiert werden: In Blatt N° 1 wird eine weite Perspektive entworfen, auf Blatt N° 2 hat
- Z153

ein Zoomvorgang auf einen kleineren in Nahaussicht gegebenen Bereich stattgefunden; auf Blatt N° 3 werden die Strukturen in einer steileren, aus größerer Distanz eingerichteten Perspektive gezeigt; eine flachere in die Ferne gerichtete Ansicht wurde auf Blatt N° 4 gestaltet. Während auf diesen Arbeiten kein ausgeprägter Horizont zu erkennen ist, wird auf Blatt N° 5 eine Weitperspektive bis zum Horizont dargestellt. Eine an der Natur orientierte Farbgebung harmonisiert diese in den Erdtönen Ocker, Grau und Braun gestalteten Blätter. Die Motive der Werkgruppe ›Chant des pierres en chemin‹ hat die Künstlerin auch in unvollendeten und unvollendeten Malereien umzusetzen versucht.

Die scheinbar zufällige Anordnung von Steinformen auf den Federzeichnungen der beiden Folgen – sie ist durch die Wendung »en chemin«, also wie »auf einem Weg« oder »unterwegs« angetroffen, charakterisiert – wird durch den Titel als musikalisches Ereignis gedeutet. Das französische Wort »chant« bedeutet Gesang, Lied, Melodie und Versdichtung. Es wird, ähnlich wie im Deutschen, jedoch auch verwendet für Klänge und Geräusche in der Natur wie etwa Tierlaute (»le chant des oiseaux«, »le chant du coq«, »le chant des insectes«), das Plätschern des Wassers (»le chant de l'eau«) oder das Säuseln bzw. Rauschen des Windes (»le chant du vent«). Hierbei handelt es sich nun tatsächlich um akustische, die Bezeichnung als »Gesang« rechtfertigende und nahelegende Phänomene. Die Vorstellung eines »chant des pierres en chemin« ist dagegen vollkommen abstrakt und beruht auf einer unterschwelligeren Übertragung musikalischer Kategorien auf die allenfalls optisch – in der Natur zudem haptisch – wahrzunehmenden Strukturen, die die Künstlerin auf den Federzeichnungen der beiden Folgen von 1989 dargestellt hat. Bildnerische Entsprechungen lassen sich für die meisten musikalischen Gestaltungsprinzipien, wie Metrik und Rhythmik, Melodik und Harmonik, Dynamik und Technik finden: So könnten die einzelnen Steinformen mit Tönen gleichgesetzt werden und die Steingruppen mit Akkorden; kleinere oder größere Steinmuster sind als Motive oder Themen aufzufassen. Die sich innerhalb der Steinmuster abzeichnenden Bewegungen entsprechen Tonfolgen in musikalischen Kompositionen. Innerhalb der Steinlandschaften werden Rhythmen und Satzstrukturen ausgebildet, Leerflächen markieren Pausen, bilden aber auch den Hintergrund für die vor der Stille wahrzunehmenden Tonereignisse. Somit ließe sich das Bildgefüge in Teilen als Melodie und insgesamt als Gesang deuten. Die unterschiedliche Farbgebung auf

den Blättern kann in Korrespondenz zu der unterschiedlichen Klangfarbe und Tonart von Musikstücken begriffen werden. Für die bildnerische Komposition in ihrer spezifischen Gestaltung gilt auch: Die Modulation der Intensität und Qualität der Farbtöne entspricht der Dynamik und Tonalität in der Musik. Wie ein Musikstück dem Hörer, vermittelt auch eine bildnerische Darstellung dem Betrachter eine spezifische, jeweils in individueller Weise erfahrbare Gestimmtheit. Die Werkgruppe ›Chant des pierres en chemin‹ sollte nicht zuletzt auch im Zusammenhang mit dem ausgeprägten Interesse der Künstlerin für Musik, vor allem auch für die klassische Moderne, beurteilt werden. Ihre Bekannten und Freunde berichten, dass Gisèle Celan-Lestrange in Paris regelmäßig Konzerte besuchte und ihrer künstlerischen Arbeit häufig zu den Klängen klassischer Musik nachging. Zu ihren Favoriten gehörten etwa die Komponisten Johann Sebastian Bach, Ludwig van Beethoven, Don Carlo Gesualdo, Georg Friedrich Händel, Wolfgang Amadeus Mozart, Claudio Monteverdi, Franz Schubert, Robert Schumann, Antonio Vivaldi, aber auch Arnold Schönberg und Igor Strawinsky. Für Wahrnehmungen wie die Assoziation des »chant des pierres en chemin« soll die Künstlerin, so die Auskunft ihres Sohnes Eric Celan, ein besonderes Sensorium gehabt haben.

An die kleinformatigen Folgen aus dem Jahr 1989 anknüpfend, hat Gisèle Celan-Lestrange die Thematik im Folgejahr noch einmal in vier Federzeichnungen mit schwarzer Tusche und farbiger Tinte auf weißem oder farbig aquarelliertem Grund aufgenommen (vgl. IV 7.4). Die Darstellung rhythmisierter Steininformationen auf den Arbeiten ›Chant des pierres en chemin‹ 1-4 (1990) gewinnt durch die Inszenierung im Großformat eine gesteigerte Präsenz und erfährt insofern eine Intensivierung ihrer Wirkungskraft auf den Betrachter.

Z173-

Z176

7. Sublimation: Zeichnungen (Ende 1989-91)

Auf den Werken der letzten beiden Lebensjahre Gisèle Celan-Lestranges sind Abstraktionen geologischer Strukturen und Landschaftsansichten zu erkennen. Es handelt sich in erster Linie um Federzeichnungen mit schwarzer Tusche (teils auch in Kombination mit Kobalt) oder mit farbiger Aquarelltinte sowie Bleistift- und Kohlezeichnungen. Die Motive der Zeichnungen hat die Künstlerin außerdem in (unsignierten) Tempera- und Ölmalereien aufgegriffen, die in ihrem Nachlass erhalten sind. Mit Dünen, Uferregionen und Küstengebieten lassen sich die zwischen Ende 1989 bis etwa Herbst 1990 entstandenen Arbeiten in Verbindung bringen: Die Natureindrücke ihrer Aufenthalte an der Somme (Ende März 1989) und an der nordfranzösischen Kanalküste (August/September 1989) scheinen weiter nachzuwirken, jedoch auch Seherfahrungen, die die Künstlerin während eines Kurzurlaubs in der Lagunenstadt Venedig, Ende Oktober bis Anfang November 1989, gewinnen konnte, mögen für ihre Arbeit inspirierend gewesen sein. Manche Zeichnungen auf weißem Grund können mit schroffen Gebirgs- oder Schneepanoramen assoziiert werden. In den ab Ende 1990 gestalteten Zeichnungen werden Geoformationen ins Bild gesetzt, die Darstellungen sind allem Anschein nach in Gebirgs- und Gletscherregionen zu verorten.

Bereits in den Zeichnungen und Malereien der Künstlerin aus dem Jahr 1988, noch deutlicher dann allerdings in den Arbeiten der letzten Jahre macht sich der Einfluss traditioneller Kunst aus Fernost bemerkbar. In China hatte die Landschaftsmalerei seit der Tang-Dynastie (618-907) an Bedeutung gewonnen, eine Blüte erlebte sie während der Song-Zeit (960-1368) – meist in Form von monochromen Tuschemalereien. Von japanischen Zen-Mönchen wurde diese Tradition Ende des 13. Jahrhunderts in ihre Heimat gebracht und stellte, bekannt unter den Bezeichnungen »Sumi-e« oder »Suiboku-ga«, vom 14. bis zum 16. Jahrhundert die wichtigste Gattung dar; bis ins 19. Jahrhundert war diese Form der Kunstaübung in Japan bestimmend. Einige Gestaltungsprinzipien in den Zeichnungen Gisèle Celan-Lestranges aus ihren letzten Jahre erweisen sich als Berührungspunkte mit der ostasiatischen Landschaftsmalerei: Durch die Fragmentarizität und Evokativität der Naturansichten wird die Imagination des Betrachters verstärkt herausgefordert. Die Leerflächen absorbieren den Blick und befördern eine meditative Haltung. Im Nachvollzug der Abstraktion, die den Charakter dieser Darstellungen bestimmt, erschließt sich die Spiritualität der

Landschaften. Gelegentlich wird, mitunter angestoßen von den Bildbenennungen, eine poetische Auffassung der Werke nahegelegt. In der Dynamik der rhythmisierten Kompositionen manifestiert sich, dem Rezipienten intuitiv erfassbar, das vitale Prinzip der Natur. Mitunter wirken deren Strukturen anthromorph. Bis auf diese vage Assoziationsmöglichkeit hat die Künstlerin den Menschen – der auch in fernöstlichen Landschaften, sofern überhaupt präsent, eine untergeordnete Stellung einnimmt – aus ihren Bildern gänzlich verbannt.

Das Interesse für die Kunst Chinas und Japans manifestiert sich auch in der Bibliothek Gisèle Celan-Lestranges (vgl. VI), in der unter anderem eine Reihe von Katalogen der auf ostasiatische Kunst spezialisierten Pariser Galerie Jannette Ostier vertreten sind. Dass dieses bereits seit den siebziger Jahren bestand und auch noch in den achtziger Jahren vorhanden war, beweist das jeweilige Erwerbsdatum, das die Künstlerin in die betreffenden, teilweise mit Anstreichungen versehenen Bücher eingetragen hat: ›Poésie et spiritualité dans les peintures japonaises du XV^e au XIX^e siècle‹ (»27.XI.1976«), ›Pierres de rêve‹ (»23 décembre 1979«), ›Les jardins d'or du Prince Genji. Peintures japonaises du XVII^e siècle‹ (»21 novembre 1980«); der Ausstellungskatalog ›Peintures japonaises. XVe – XIXe siècle‹ wurde 1985 publiziert. Als Hauptquelle für Informationen über die fernöstliche Kunst und Kultur ist vermutlich die Publikation ›Introduction à l'art de la Chine et du Japon‹ von Laurence Binyon (Paris 1968) anzusehen. Dessen Ausführungen hat die Künstlerin, wie einige Lese Spuren in ihrem, bereits im September 1971 erworbenen Exemplar belegen, nachweislich rezipiert.

Bezüglich der Arbeiten aus den letzten beiden Lebensjahren von Gisèle Celan-Lestranger ist ferner eine Nähe festzustellen zu Zeichnungen von Zoran Musič aus den Jahren 1976 und 1977, die, abgebildet im Katalog ›Musič. Peintures dessin‹ (Saint-Étienne 1977), um Motive wie ›Rochers‹ oder ›Montagnes de neige‹ kreisen. Die Publikation war in der Bibliothek der Künstlerin vorhanden, möglicherweise hat sie die betreffende Ausstellung des ihr auch persönlich bekannten jugoslawisch-italienischen Malers und Grafikers besucht. Die mit Kohle und Pastellkreiden gestalteten Arbeiten von Musič könnten ebenfalls von fernöstlicher Kunst inspiriert sein: Die Darstellung der Landschaft wird auf wenige Andeutungen reduziert, das Papierweiß dominiert die Gesamtwirkung.

A203

A204

7.1. Evokationspotential von Landschaftsfragmenten

Seit Ende 1989 sind die Werke Gisèle Celan-Lestranges im Allgemeinen durch einen lockeren Bildaufbau gekennzeichnet. Das abstrahierte Landschaftsmotiv wird zur Andeutung reduziert und ausgedehnte Leerflächen sind von konstitutiver Bedeutung. Die Künstlerin setzt in ihren Zeichnungen auf die aktive Mitarbeit, auf die Imagination des Betrachters: Er ist gefordert, die fragmentarische Darstellung von Natur zu identifizieren, zu interpretieren und, soweit möglich und nötig, im Sinne einer kohärenten Vorstellung vom Bildraum zu komplettieren.

Bis zum Äußersten getrieben wurde das Gestaltungsprinzip in den drei Blättern der Serie ›Une ligne‹ vom Dezember 1989: Nurmehr ein schmaler, fein strukturierter Streifen ist zu sehen, der etwas unterhalb der Mitte des Blattes horizontal oder in einer leicht ansteigenden Diagonale, verläuft. Die restliche Bildfläche jedoch bleibt kontrastierend leer. Die Federzeichnungen wurden ausgeführt mit schwarzer und farbiger Aquarelltinte auf einem weißen (Blatt N° 1) und auf hellgrün beziehungsweise roséfarbenen (Blätter N° 2 und 3) kolorierten Grund.

Die Darstellung lässt sich assoziieren mit einer aufgeworfenen Sanddüne, einer vom Gewässer umspielten Uferkante, einer zerklüfteten Küstenlinie, einer bankartig ausgebildeten Flussstufe oder auch mit der Front einer am Strand flach ausbrandenden Welle. Die unbearbeiteten Partien der Blätter, insbesondere der untere Bereich, könnten als Geländeebenen oder Wasseroberflächen aufgefasst werden, auf denen das Sonnenlicht reflektiert wird. Auf dessen Wirkung ist möglicherweise auch die Konturierung des Landschaftsfragments nach unten und die Auflösung nach oben hin zurückzuführen. Der Titel charakterisiert die abstrakte Auffassung und Präsentation von Natur auf diesen Federzeichnungen und initiiert somit gleichzeitig eine entsprechende, ebenfalls abstrahierende Wahrnehmung und Auslegung durch den Betrachter. Im Anschluss an die dreiteilige Serie ›Une ligne‹ (1989) wurden von Gisèle Celan-Lestrange einige Variationen dieses Landschaftsmotivs in weiteren Arbeiten, teilweise horizontal gespiegelt und auf unterschiedlich gefärbtem Papier, ausgeführt. Die Künstlerin verschenkte diese kleinformatigen Blätter als Gaben zum Jahreswechsel 1989/90 an Freunde und Bekannte. In seiner Assoziierbarkeit mit einer Schwelle könnte das fragmentarische Landschaftsmotiv als Übergang zwischen dem Vergangenen, das dem Vergessen anheimgestellt ist, und dem Kommenden, das noch im Ungewissen liegt, betrachtet werden.

Z154-

Z156

Z161-

Z165

Aus demselben Zeitraum stammen die Blätter der Folge ›Lumière étale‹; die Blätter N° 1-4 sind Ende 1989 entstanden, Blatt N° 5 datiert von Anfang 1990. Wiederum handelt es sich um Federzeichnungen mit schwarzer und farbigen Aquarelltinten auf weißem oder koloriertem Grund, teilweise kommt auch gelbe Pastellkreide zum Einsatz. Die Blätter zeigen Landschaften, die in einer Flussregion oder in Küstennähe verortet werden können. Sie sind, insbesondere im Hintergrund, durch Sandwellen, Gesteinsbänke, eventuell auch durch Böschungen und Pflanzenbewuchs gegliedert. In ihrer abstrahierenden und reduzierten Ausformung lassen diese Naturpanoramen der Imagination des Betrachters umso größeren Spielraum. Im Vordergrund dieser Arbeiten ist ein schmales, horizontales Landschaftselement zu sehen, das durch eine etwa zwei Drittel des Bildes einnehmende Leerfläche verläuft. Daran schließt sich auf den Blättern N° 2 und N° 4 nach oben eine Anordnung inselartiger Bildungen an. Die Formation ähnelt dem auf den Zeichnungen der Folge ›Une ligne‹ (1989) dargestellten Naturfragment. Auf den Blättern der wohl anschließend entstandenen Serie ›Lumière étale‹ ist dieses als eine Uferbank oder Düne in den Kontext einer erweiterten Landschaft eingebettet, ohne jedoch seine durch die Präsentation bedingte Bedeutungsoffenheit aufzugeben.

Mit den Arbeiten der Serie ›Lumière étale‹ setzte die Künstlerin ihre Erkundung von Naturphänomenen, insbesondere im Hinblick auf das Erscheinen von Landschaft im Sonnenlicht, fort, die bereits den beiden Folgen ›Lumière verticale‹ (1988) und ›Lumière de sable‹ (1989) zugrunde gelegen hatte. Der Titel der im Dezember 1989 entstandenen Zeichnungen resultiert möglicherweise aus der Übertragung eines Fachbegriffs aus Nautik und Ozeanologie auf das Licht: In Verbindung mit dem Meer bezeichnet das französische Wort »étale« (dt. gleichbleibend, gleichmäßig, unverändert) einen Zustand, der im Deutschen »Stillwasser« genannt wird. Hiermit sind zum einen stehende Gewässer oder unbewegte Flussregionen gemeint, zum anderen aber auch der Moment des Gezeitenwechsels. Im Bild des »stehenden Lichts« kristallisiert sich die stille Atmosphäre der Fluss- oder Küstenlandschaft, die von einem Innehalten geprägt ist. Die Intensität des sich in die Natur ausbreitenden Sonnenlichts kommt zum Ausdruck durch die Reflexion auf den weitläufigen Leerflächen sowie durch die vereinfachte Horizontalstruktur der Landschaft, deren Abstraktheit durch waagrechte, mit gelber Pastellkreide gesetzten Striche betont wird.

Die Zeichnungen aus den letzten beiden Lebensjahren der Künstlerin stehen mit ihrer abstrahierenden und fragmentarischen Darstellung von Natur, die gerade aufgrund ihrer Reduziertheit eine besondere Evokationskraft entfaltet, der ostasiatischen Kunst augenscheinlich nahe. Dem zweiten der sechs Gesetze zufolge, die der chinesische Maler und Kunstkritiker Xie He in seinem Traktat (um 500) beschrieben hatte und die jahrhundertlang als Malereikanon Gültigkeit hatten, soll Landschaft in ihrer Grundstruktur erfasst werden. Diese tritt – wie auch in den Arbeiten Gisèle Celan-Lestranges – umso deutlicher hervor, je konsequenter die Darstellung auf das Wesentliche beschränkt wird. So komponiert ist etwa die ›Paysage au clair de lune‹, eine monochrome Tuschemalerei des Japaners Kano Motonobu aus dem 16. Jahrhundert, aus zwei höhenversetzt am rechten und linken Rand platzierten Häusergruppen zwischen Bäumen. Im Hintergrund zeichnet sich eine vage Gebirgssilhouette ab, im Vordergrund sind zwei Felsen durch eine Brücke verbunden, auf der eine kleine und vereinfachte menschliche Figur zu erkennen ist. Der im Titel hervorgehobene Mondschein ist in diesem Blatt tatsächlich von besonderer Bedeutung: Wenn auch nur rückwärtig von der Sonne angestrahlt, so geht von dem Himmelskörper ein helles, intensives Licht aus, das bestimmte Partien der Landschaft wie ausgelöscht erscheinen lässt. Die ökonomische Gestaltungsweise ostasiatischer Künstler beruht nach allgemeiner Auffassung auf einer – in den Zeichnungen von Gisèle Celan-Lestrangle ebenfalls verifizierbaren – Erfahrung hinsichtlich der Rezeption von Bildern: »C'est par des indications de ce genre que l'imagination, excitée et poussée d'elle-même à l'action, sentait son énergie bien plus fortifiée que par le spectacle de formes parfaites et achevées.«⁴⁷⁸ Hierin erkennt Laurence Binyon den innersten Kern der fernöstlichen Landschaftsmalerei: »Tous les effets de ce genre dépendent de l'art d'évocation.«⁴⁷⁹ Diesem Darstellungsprinzip kommt eine meteorologische Erscheinung entgegen, die auf Werken chinesischer und japanischer Künstler häufig auftritt: der Nebel. Von einem »fantôme de paysage«⁴⁸¹ ist in einem Katalog der Galerie Janette Ostier die Rede bezüglich der ›Paysage de brume‹, eine Tuschemalerei auf Seide aus dem 17. Jahrhundert des Japaners Kano Yasunobu: Hier legt

A205

A206

⁴⁷⁸ Binyon (1968), 98.

⁴⁷⁹ Binyon (1968), 99.

⁴⁸¹ Peintures japonaises XV^e-XIX^e siècle (1985); Abb. Nr. 17.

sich ein milchig-weißer Schleier über die Landschaft, von der im Zentrum des Bildes nur steile, bewaldete Felsen und im Vordergrund einige flache Hügel, Baumkronen und Hausdächer deutlicher hervortreten, während die restliche Umgebung dagegen lediglich schemenhaft zu erahnen ist. Die Assoziation einer Nebellandschaft kann sich auch bei einigen Zeichnungen Gisèle Celan-Lestranges einstellen. In der Folge ›Lumière étale‹ bleibt der Naturraum in seiner Tiefe unbestimmt, der Horizont schwimmt im Dunst.

7.2. Suggestivität der absorbierenden Leerflächen

Als Komplement zu den Landschaftsabbreviaturen resultieren die Freiflächen auf den letzten Zeichnungen Gisèle Celan-Lestranges aus dem ihnen zugrundeliegenden, mit der Ästhetik fernöstlicher Kunst, insbesondere der Landschaftsmalerei, korrespondierenden Konzept. Dieses rekapitulierte Binyon wie folgt:

»Dans leur littérature comme dans leur art, les Chinois et les Japonais font, de l'évocation ou de la suggestion, un principe esthétique. [...] l'art et la poésie de la Chine dénoncent une crainte instinctive de l'étalage, une grande confiance dans la puissance féconde de la suggestion, de cet élément subtil qui doit pénétrer dans l'esprit du spectateur ou du lecteur pour s'y compléter ensuite.«⁴⁸²

In ihrer Suggestivität erweisen sich die Leerräume auf ostasiatischen Bildern als signifikant in einem doppelten Sinn: Im Zusammenhang der Darstellung verweisen sie auf konkrete Elemente der Landschaft, gleichzeitig jedoch lassen sie die Unermesslichkeit als abstraktes Moment der Wirklichkeit erlebbar werden. Gedeutet werden können die Freiflächen vom Betrachter zumeist als Himmelsgewölbe, Wolkendecke, Nebelschwaden, Schneefelder oder Wasserflächen.

A207 Auf der ›Paysage Haboku‹ des japanischen Künstlers Morikage Hitsu, einer aus dem 17. Jahrhundert datierenden lavierten Tuschemalerei, lässt die Andeutung einer Horizontlinie vage erahnen, wo Himmel und Erde aufeinandertreffen. Ansonsten ist die Bildfläche, auf der partiell leichte Schattierungen gesetzt wurden, beinahe als ein Kontinuum wahrnehmbar. Doch lassen Naturfragmente die Vorstellung einer dunstverschleierte Landschaft entstehen, in der einige Hügel und Felsen aus dem Nichts des Sees – auf dem links ein Boot zu erkennen ist – ragen und sich vor der Leere des Himmels abzeichnen. Die Freiflächen vermitteln

⁴⁸² Binyon (1968), 32.

den Eindruck einer räumlichen Unbestimmtheit und Weite, die, insbesondere im Bereich des Himmels, mit einer Unendlichkeitsahnung verbunden sein kann. Wie leere Bereiche zur Verunklärung oder Auflösung des Landschaftsraums beitragen, ist auch auf einer Tuschemalerei auf Seide des Japaners Kano Tsunenobu zu beobachten: Seine ›Paysage Lacustre‹ aus dem 17. Jahrhundert führt dem Betrachter eine von einem erhöhten Standpunkt aus gegebene weite See-landschaft vor Augen. Als kaum bearbeitete, ineinander übergehende Partien gestaltet sind die Wasserfläche, der Himmel und die Nebelfelder, aus denen, fragmentarisiert und in der rechten Bildhälfte horizontal gestaffelt, die Naturformen hervortreten. Zahlreiche Dunstschwaden verschleiern die Übergänge zwischen den unterschiedlichen elementaren Bereichen, was, beispielsweise im Mittelgrund der Zeichnung, zu einer weitgehenden Auslöschung einer sich in die Leerfläche des Gewässers hinein erstreckenden schmalen Landzunge führt. Den ostasiatischen Landschaftsbildern verwandt ist der Umgang mit Freiflächen in den Zeichnungen Gisèle Celan-Lestranges: Sie sind ebenso gekennzeichnet durch eine Ambivalenz von Bestimmtheit und Unbestimmtheit der Leerräume. Zwei ihrer Federzeichnungen mit schwarzer und farbiger Tinte aus dem Jahr 1989, auf dem ›Sans titre 3‹ wurde grüne, auf dem ›Sans titre 4‹ (1989) braune Tinte verwendet, zeigen Ansichten von Sandstrukturen oder Dünenformationen. Zwischen den Landschaftsfragmenten dehnen sich ungestaltete Bereiche aus. Diese können als Sand- oder Wasserflächen aufgefasst werden, auf denen das Sonnenlicht reflektiert wird, welches auch die Schattenbildungen innerhalb des Sandprofils bewirkt. In den unbearbeiteten Partien vollzieht sich eine Öffnung, eine Erweiterung des Bildraums ins Ungewisse. Von dieser Leere, die auch als Repräsentation des Unergründlichen und Unendlichen zu interpretieren ist, wird der Blick des Betrachters stark angezogen, geradezu absorbiert. Sie kann ihm, in eine meditative Stimmung versetzt, als Projektionsfläche seiner Empfindungen und Reflexionen dienen – durchaus auch in einer spirituellen Hinsicht (vgl. IV 7.3). Eine solche Kontemplation geht häufig einher mit dem Erleben einer Zeitenthobenheit, auf das Gisèle Celan-Lestranger in ihren Arbeiten möglicherweise ganz bewusst abzielte. In einem Katalog der Pariser Galerie Ostier von 1979 hat sich die Künstlerin eine Überlegung Gaston Bachelards markiert, die dieser in seiner Schrift ›Intuition de l’instant‹ (1932) formuliert hatte: »Dès que nous sommes immobiles, nous sommes ailleurs; nous rêvons dans un monde

A208

Z170

Z171

immense. L'immensité est le mouvement de l'homme immobile. L'immensité est un des caractères dynamiques de la rêverie tranquille. [...] Dans de telles rêveries qui séparent de l'homme méditant, les détails s'effacent, le pittoresque se décolore, l'heure ne sonne plus, et le temps s'étend sans limites«. Zitiert wurde diese Passage aus dem Traktat des französischen Philosophen im Katalog von der französischen Kunsthistorikerin Nelly Delay in ihrem Aufsatz über die Funktion und Bedeutung der »pierres de rêve« in der ostasiatischen Kunst.

Z167-

Z169

Auf den drei Federzeichnungen der Folge ›Les plis de silence‹ (1989) wurden ebenfalls Landschaftsformationen aus Sand in Nah- oder in Weitsicht gestaltet. Ein spannungsvolles Wechselspiel entwickelt sich zwischen Naturfragmenten und Freiflächen. Während auf Blatt N° 1 ein kompositionelles Gleichgewicht angestrebt wird, ist der Schwerpunkt auf Blatt N° 2 in die obere Bildhälfte und auf Blatt N° 3 in die untere Bildhälfte verschoben. Die leicht diagonal angelegte wellenförmige Bildung im Vordergrund der Blätter N° 1 und N° 3 weist außerdem eine deutliche Ähnlichkeit mit dem entsprechenden landschaftlichen Element auf den Arbeiten der Folgen ›Une ligne‹ (1989) und ›Lumière étale‹ (1989) auf. Der poetische Titel – er entspricht der französischen Übersetzung einer Metapher aus einem Gedicht der jüdischen Schriftstellerin Else Keren⁴⁸³ und könnte eventuell auch mit Paul Celans Prosatext ›Gespräch im Gebirg‹ (1959) in Beziehung gesetzt werden – interpretiert die Sandstrukturen auf den Zeichnungen als »Falten«: So werden in der Geologie durch seitliche Kraftwirkung entstandene, aus Einwölbungen und Auswölbungen bestehende Verformungen ursprünglich ebener Schichten bezeichnet. Durch die Naturkräfte Wind und Wasser sind im Sand Aufwerfungen entstanden, dazwischen bieten die vertieften Bereiche dem Licht eine Reflexionsfläche. Der Eindruck einer »Stille« vermittelt sich dem Betrachter durch die vom Weiß des Papiers dominierten Freiflächen, durch die auch als transparent auffassbare Leere, aus welcher sich die rudimentären Landschaftsformen heraus zu kristallisieren oder sich darin zu verflüchtigen scheinen. Einen Großteil der Bildflächen einnehmend, geht von den

⁴⁸³ Das Gedicht ›Als die Schale zerbrach‹ wurde in der Sammlung ›...dann ging ich über den Pont des Arts‹ (1983) publiziert: »Die Schale zerbrach / das Klirren verfängt sich / in den Falten / der Stille / und die Waage kommt / in das Zeichen Schuld / Das Gestern liegt in Scherben / glitzerbunt verloren / Ich sammle sie / in meine Urnen.« Es ist nicht unwahrscheinlich, dass Gisèle Celan-Lestrange die in Czernowitz geborene Autorin kannte: Else Keren (geb. Schächter) war 1947 von Bukarest aus nach Paris ausgewandert, wo sie ein Studium der Fächer Englisch und Französisch aufnahm und sich auch künstlerisch betätigte. Damals hatte sie auch die Bekanntschaft Paul Celans gemacht. Seit 1950 lebte sie in Israel, wo sie 1995 verstarb.

unbearbeiteten Partien auf den Blättern der Folge ›Les plis du silence‹ (1989) eine besondere Faszination aus: Der Landschaftsraum wirkt wie aufgebrochen, weitet sich aus ins Unendliche; dabei entwickelt er eine außergewöhnliche Sogwirkung auf den Blick des Betrachters. Dieser versenkt sich immer weiter in die Leerräume, die, auch in der von ihnen verkörperten Stille, dem Betrachter zu einem psychischen Resonanzraum werden können. So wird die Anschauung des Bildes letztlich zur einer Schau des Innerlichen.

7.3. Naturbetrachtung und Spiritualitätserfahrung

Wie bereits im Hinblick auf die Arbeit ›Les plis du silence‹ (1989) deutlich wird, entwickelt sich in den späten Zeichnungen Gisèle Celan-Lestranges eine Spiritualisierung der Naturwahrnehmung, die auf die Erfassung des Wesentlichen, die Ahnung des Unendlichen und auf die Erfahrung des Numinosen gerichtet ist. Entsprechend wird eine Sublimation von Wirklichkeit in den Bildern vollzogen, die mittels Gestaltungsprinzipien wie der Evokation durch Formenabbeviaturen (IV 7.1) und der Suggestion durch Freiflächen (IV 7.2) erreicht wird. Eine durch Abstrahieren vergeistigt erscheinende Landschaft ist auf dem Blatt ›A la surface des fonds‹ (1990) zu sehen. Es handelt sich um eine Federzeichnung, ausgeführt mit schwarzer und grüner Aquarelltinte auf einem einheitlich goldgelb getönten Papiergrund. Auch hier wird Spannung erzeugt durch die Beziehung zwischen den Leerflächen und dem zur Andeutung reduzierten Motiv. Die Szenerie einer Dünen- oder Uferlandschaft wird von einem erhöhten Blickpunkt aus gezeigt: In der unteren Bildhälfte sind Formationen aus Sand zu sehen, sie stoßen an eine jenseitig wiederum von Aufwerfungen begrenzte Ebene oder Wasserfläche. In gleicher Weise könnte die ausgedehnte unbearbeitete Partie in der oberen Bildhälfte gedeutet werden, wo im Hintergrund weitere Landerhebungen erkennbar werden. Möglicherweise könnten diese jedoch auch als eine Wolkendecke am Himmel über einer Dünenlandschaft aufgefasst werden. Der Titel – dieselbe Bezeichnung hatte die Künstlerin an zwei Pastelle aus dem Jahr 1983 (vgl. IV 5.2) vergeben – charakterisiert eine Perspektive auf die Natur, die sich der Betrachter zu eigen machen soll: auf die Oberfläche des Erdbodens soll der Betrachter sein Augenmerk richten. In einem übertragenen Sinn gibt die Titelwendung »A la surface des fonds« die Zielrichtung einer meditativen Betrachtung der Naturansicht vor: Der erforschende Blick auf die Land-

Z172

schaftsstrukturen korrespondiert mit einer Annäherung an die grundlegenden Gesetzmäßigkeiten des Kosmos, an den Urgrund der Welt. Das französische Substantiv »fond« wird nicht nur mit »Grund, Boden, Sohle, Mulde« übersetzt, sondern bezeichnet auch das Wesentliche, die Essenz, den Kern und das Innerste einer Sache oder eines Zusammenhangs. Die Zeichnungen Gisèle Celan-Lestranges initiieren eine letztlich auf spirituelle Gehalte gerichtete Vertiefung des Betrachters in eine abstrahiert dargestellte Natur. Diese Funktion hatten auch die ostasiatischen Landschaftsbilder, die, alternativ zur direkten Anschauung der Natur⁴⁸⁴, auch zur Meditation im Kontext des Zen-Buddhismus verwendet wurden. Ein Meditationsbild liegt etwa in der ›Paysage Zen‹ des japanischen Künstlers Kano Naonobu, einer stark hochformatigen Tuschemalerei aus dem 17. Jahrhundert, vor: »Cette peinture est traitée avec un minimum de moyens, une absence même d'accent, une unité grise de l'encre qui donnent toute l'importance à l'espace. Une impression de temps suspendu et de solitude en émane.«⁴⁸⁵ Am rechten unteren Bildrand ist eine menschliche Behausung angedeutet, ihr Standort inmitten der Natur und am Rande eines Felsens lässt eine Einsiedelei vermuten. Oberhalb eines kleinen Baumes im Vordergrund ragt in der Ferne ein Berggipfel aus dem von einer ungestalteten Fläche suggerierten Nebelmeer. Ein selbstreflexives Moment besteht darin, dass das Bild die kontemplative Betrachtung der Landschaft, für die es Ersatz bietet, thematisiert und zugleich initiiert: Die Perspektive auf die Natur, wie sie sich dem Einsiedler zur Meditation darbietet, wird vom Rezipienten bei der Anschauung des Bildes übernommen.

Die spirituelle Dimension des Meditierens angesichts einer Landschaft oder eines Landschaftsbildes innerhalb des in Ostasien verbreiteten Chan- oder Zen-Buddhismus hat auch Binyon betont: »Pour les sages Zen [...], la contemplation de la nature ne constituerait pas un plaisir de la sensibilité, mais une discipline reconstituante.«⁴⁸⁶ Gisèle Celan-Lestranger hat diese Passage in ihrem Exemplar der ›Introduction à l'art de la Chine et du Japon‹ (1968) angestrichen. Der Begriff »Zen« geht auf das chinesische »Chan« zurück und bedeutet im Japanischen

⁴⁸⁴ Vgl. die Ausführungen von Sabine Hesemann in: *Ostasiatische Kunst* (1998): »Landschaftsmalerei ist ein Substitut für die mit öffentlichen Ämtern nicht zu vereinbarende Landschaftserfahrung, das Bild ist Ersatz für die Natur und kann dieselben Gefühle beim Betrachter auslösen wie das Naturerleben.« (152)

⁴⁸⁵ *Peintures japonaises XV^e-XIX^e siècle* (1985); Nr. 16.

⁴⁸⁶ Binyon (1968), 41.

schen »Versenkung«. Die Meditation ist in der religiösen Praxis von zentraler Bedeutung, er gilt als Weg zur Bewusstseinsweiterung und zur Erleuchtung. Beeinflusst ist diese Richtung des Buddhismus vom Daoismus (chin. dao: Weg, Bahn), eine in China entstandene und im Chan-Buddhismus präsente, wie auch den Zen-Buddhismus in Japan prägende philosophische Lehre und Religion. Vom Daoismus, der ein sich in allen Naturerscheinungen manifestierendes und in der Meditation erfahrbares Weltgesetz annimmt, ist die fernöstliche Landschaftsmalerei geprägt. Der Betrachter dieser Werke kann sich wahrnehmen »en concordance spirituelle avec la totalité du paysage; le vide ›plein‹ va faire du spectateur un méditant, puis un voyant conscient de sa place ›élément du Cosmos‹ et partant de sa véritable place en lui-même.«⁴⁸⁷ In Anschauung der Natur auf den Bildern ist er dem Dao, dem Urgrund des Kosmos, auf der Spur. Im Daoismus begründet ist auch die Auffassung von den beiden konträren und komplementären kosmischen Kräften des Yin und Yang. Hierzu finden sich ausführliche Erläuterungen in einem Aufsatz ›Lecture des pierres. Formes, Veines, Calligraphies‹ von Nelly Delay, publiziert in einem Katalog der Galerie Janette Ostier aus dem Jahr 1979; auf den betreffenden Seiten sind im Exemplar aus dem Nachlass von Gisèle Celan-Lestrange zahlreiche Randanstreichungen festzustellen. Eine Polarität dokumentiert sich in den Arbeiten der Künstlerin im Wechselverhältnis der Naturfragmente und der Leerflächen; die Abstraktion der Darstellung erleichtert die Einsicht in das Wirken eines universellen Prinzips in der Natur. Wie in der ostasiatischen Landschaftsmalerei ist auch in den Zeichnungen aus den letzten Lebensjahren Gisèle Celan-Lestranges eine Restriktion im Bereich der Farben festzustellen, die die Konzentration des Betrachters begünstigen kann. Auf der Mehrheit der Blätter dominiert das Weiß des Papiers: In seiner Helligkeit und Klarheit übt die Nicht-Farbe auf die Psyche des Betrachters eine emotional neutralisierende Wirkung aus. Das Weiß vermittelt eine Atmosphäre der Ruhe, der Stille und des Schweigens, die die Empfänglichkeit für eine Erfahrung von Spiritualität zu steigern vermag. Sie gilt in vielen Kulturen als Farbe des Lichts und wird zumeist mit dem Reinen, Unschuldigen, Göttlichen in Verbindung gebracht. Im Buddhismus gilt sie darüber hinaus als Symbol der Trauer. Das Weiß auf den Arbeiten Gisèle Celan-Lestranges könnte auch als das Ergebnis einer extremen Lichtdramaturgie aufgefasst werden: Wie durch Überbelichtung oder

⁴⁸⁷ Ostier (1979), o.S.

Z177-
Z180

Überkontrastierung erscheinen die planen oder vertieften Bereiche der Naturansicht in einem kalten, leuchtenden Weiß. Und wie durch eine daraus resultierende Überzeichnung erscheinen die erhabenen oder strukturierten Partien der Landschaft fragmentarisiert und abstrahiert. Hierin vollzieht sich der Prozess einer Spiritualisierung und Transzendierung des Wirklichen. Beispielhaft kommt dieser Vorgang in einer Gruppe aus vier unbetitelten Federzeichnungen vom August 1990 zum Ausdruck. Auf diesen Blättern verflüchtigen sich, mit schwarzer Tusche und Kobalt gestaltete, Wirklichkeitsreste, starke Kontraste ausbildend, im Weiß des Papiers. Die abstrahierende Ent-Sinnlichung der Naturdarstellung ist am weitesten fortgeschritten auf dem ›Sans titre 3‹ (1990). In ihrer Sublimiertheit gewinnt die Landschaft auf diesen Bildern eine mystisch-spirituelle Dimension, die sich dem Betrachter in der Anschauung der Zeichnungen erschließen kann.

7.4. Poesie der Landschaft und ihre Offenbarung

A209

Die Landschaftsmalerei und die Dichtung Ostasiens, beide sind in ihrer Spiritualität unübersehbar mit dem Zen-Buddhismus verbunden, werden von denselben Prinzipien künstlerischer Gestaltung bestimmt: der Ökonomie der Mittel und der Andeutungscharakter der Darstellung. (Auf literarischem Gebiet sind besonders bekannt die in japanischer Tradition entstandenen Kurzgedichtformen des Tanka und des Haiku.) Auf die wesenhafte Nähe von ostasiatischer Kunst und Poesie wies Kuo Hsi, ein chinesischer Landschaftsmaler des 11. Jahrhunderts, hin: »Ein Gedicht ist ein Bild ohne Form, ein Bild ist Gedicht, das Form hat.«⁴⁸⁸ So ist es naheliegend, dass zuweilen Verse in Form von Kalligraphien Eingang in die Bilder ostasiatischer Künstler fanden. Ein Beispiel hierfür ist die ›Paysage au Fuji‹ des japanischen Künstlers Chikanobu Hitsu, einer Tuschemalerei auf Seide vom Ende des 17. Jahrhunderts, deren poetische Qualität durch die Gedichtzeilen zusätzlich betont wird. Vorne rechts im Bild tauchen drei rundliche Berge aus einem Nebelmeer auf, das sich weithin bis zum heiligen Berg Fuji im Hintergrund des Bildes erstreckt. In diesem schemenhaft entworfenen Tiefenraum werden Landpartien als leichte Schatten angedeutet. Während vorne die schwarzen Hügel mit dem weißen Dunst kontrastieren, hebt sich der Vulkan als helle Silhouette vom partiell dunkler getönten, diffusen Himmel ab. In der Leere

⁴⁸⁸ Zit. nach Otto Fischer: Chinesische Landschaftsmalerei, München 1923, 129.

des Landschaftsraums links ist dem Bild eine poetische Kalligraphie von Kano Minenobu eingeschrieben: Wie unterschiedlich hohe Rauchsäulen scheinen die vertikal angeordneten Zeichenreihen aus den Nebelschwaden emporzusteigen. Der poetische Charakter der Arbeiten Gisèle Celan-Lestranges aus ihren letzten Lebensjahren liegt in deren, mit der Kunst Ostasiens korrespondierenden, Ästhetik begründet. Hinsichtlich der Poesie ihrer Landschaften ist auch die Titelgebung, die einen nicht unwesentlichen Einfluss auf die Wahrnehmung und Deutung der Darstellung und der Atmosphäre eines Bildes ausübt, bedeutsam. Dies gilt etwa für die vier Blätter der Serie ›Chant des pierres en chemin‹ von 1990, mit der die Künstlerin an die zwei gleichnamigen, drei- und fünfteiligen Folgen kleinformatiger Federzeichnungen von 1989 anknüpfte. Der Titel arbeitet mit der rhetorischen Figur der Prosopopöie bzw. Personificatio: Im Bild des »Gesangs der Steine« wird unbelebten Dingen eine Stimme zuerkannt. In der Bildbezeichnung dokumentiert sich so eine poetische Auffassung von Natur, in der musikalische Strukturbildungen wahrgenommen werden (vgl. IV 6.5).

Wenngleich bezüglich der Blätter der Serie ›Chant des pierres en chemin‹ mit Sicherheit die Assoziation des Musikalischen vorrangig ist, verweist der Begriff des – angesichts der in der Mehrzahl angesprochenen Steine – hier chorisch aufgefassten Gesangs auch auf die Dichtung. Diese ist durch ihre ursprünglich gesangliche Vortragsweise sowie die Form des Liedes mit der Musik verbunden; eine Ablösung des Gesangs vom Sprachlichen tritt erst im 20. Jahrhundert auf. Auf den vier Blättern wird eine Tiefenräumlichkeit erzeugt durch eine differenzierte Größenstaffelung und eine subtile Hell-Dunkel-Abstufung innerhalb der Mikrostruktur aus kleinteiligen Bildelementen. Im Hintergrund verblasst die Darstellung und löst sich – immer stärker gelichtet – in der unbearbeiteten Fläche auf, die als Bereich des Himmels aufzufassen ist: Der Gesang der Steine verhallt in der Ferne und der Betrachter hört ihm nach. Umgekehrt kann jedoch auch die zunehmende Steigerung der Intensität der Farbtöne und der Größe der Formen zum Vordergrund hin als ein Anschwellen des Gesangs gedeutet werden. Insofern könnte die französische Wortverbindung »en chemin« auch mit »nahend«, »unterwegs« oder »im Anzug befindlich« übersetzt werden. Im Unterschied zur Folge ›Les plis du silence‹ (1989) wird in den Zeichnungen nicht das Schweigen oder die Stille thematisiert, sondern die Lautäußerung im Sprachlich-Musikalischen. Die Möglichkeit einer metaphorischen Verknüpfung

Z173-

Z176

des Motivs des Steins mit dem des Sprechens, insbesondere dem dichterischen, war Gisèle Celan-Lestrange nicht zuletzt aus dem Werk Paul Celans bekannt. So vollzieht sich im Gedicht ›Matière en Bretagne‹ aus dem Band ›Sprachgitter‹ von Paul Celan eine Gleichsetzung von Wort und Stein; »Ich ging / den gega-belten Weg, den ihr wiest, mein Mund / spie seinen Schotter«. Doch auch im Zusammenhang der Beschäftigung mit ostasiatischer Kunst ist ihr diese Gleichsetzung begegnet: In der Einleitung zum Katalog ›Poésie et spiritualité dans les peintures japonaises‹, der anlässlich einer Ausstellung in der Galerie Janette Ostier 1976 publiziert worden war, hat sich die Künstlerin das folgende, nicht weiter gekennzeichnete, Zitat angestrichen: »les mots n'étant que les cailloux«. Die Ähnlichkeit dieser Vorstellung mit der Lyrik und Poetik ihres Mannes, der etwa in seinem Gedicht ›Zur Nachtordnung‹ das Bild des »hagel- / äugige[n] Weißkies- / stotterer[s]« entworfen hat, wird ihr sicherlich aufgefallen sein. Mit der Bezeichnung »Gesang der Steine«, aufgefasst als imaginiertes Bild eines poetisch-musikalischen Ereignisses oder Wahrnehmung einer ideellen Strukturbildung, ist nicht zuletzt auch ein bestimmtes Ausdruckspotential verbunden – durch den Titel wird der Komposition explizit eine Mitteilungsfunktion zugesprochen. Über ihren Gesang, der in der Anordnung und Gestaltung der Formen realisiert wurde, kommunizieren die Steine – als Pars pro toto für die Natur – im Verlauf der Bildrezeption mit dem Betrachter der Federzeichnungen. Dieser ist gefordert, das ihm Vermittelte, insoweit er dafür empfänglich ist, gleichermaßen affektiv wie intellektuell aufzunehmen und weitergehend auszu-deuten. Das Verfahren erinnert ein wenig an die Geomantie, eine Praxis, in der die Naturerscheinungen im Hinblick auf die Zukunft und das Weltgeschehen in-terpretiert werden.

Die sich im Gesang offenbarende Natur auf den vier Blättern der Folge ›Chant des pierres en chemin‹ (1990) nimmt einen nahezu mythischen Charakter an: Die Physiognomie der rhythmisierten Landschaften – mit der musikalischen Prinzipien und Strukturen nachempfundenen Anordnung der Steine – kann als Projektion der Gesetzmäßigkeiten des Kosmos oder der Entwicklungsgeschichte der Erde betrachtet werden. Auf den Topos von der Zeugen- und Gedächtnis-funktion des Gesteins und der Erdgestalt hinsichtlich ihrer Genese rekurren sowohl Gisèle Celan-Lestrange in ihren Bildern wie auch Paul Celan in seinen Gedichten (vgl. III 7.4 und 7.5). In ihren Werken können Steine als Symbole für

Zeit und Erinnerung auftreten. Der Mythos Natur ist stets verbunden mit der Idee ihrer Beseeltheit, die nicht nur in den westlichen Kulturen vertreten ist, sondern in animistischen Tendenzen auch in Ostasien anzutreffen ist. In diesem Zusammenhang muss die Bedeutsamkeit des vitalen Rhythmus in der fernöstlichen Landschaftsmalerei gesehen werden, der ebenfalls für die Arbeit Gisèle Celan-Lestranges relevant gewesen ist (vgl. IV 7.5). Eine entsprechende Aussage hat sie sich in ihrem Exemplar der Abhandlung von Laurence Binyon am Rand markiert: »C'est un rythme spirituel qui passe dans la matière et agit sur elle.«⁴⁸⁹ Ebenso wurden von ihr die letzten vier Worte des folgenden Satzes unterstrichen: »Dans tous les arts de la Chine et du Japon, nous voyons dominer le désir d'arriver à la vie du rythme.«⁴⁹⁰ (Von wann genau diese Lesespuren der Künstlerin in Binyons Text datieren, ist allerdings nicht festzustellen.) Außerdem könnte die Vorstellung des Stein-Gesangs, der im Titel der Folge ›Chant des pierres en chemin‹ von Gisèle Celan-Lestranger zum Ausdruck kommt, möglicherweise von den frühzeitlichen, in Ostasien beheimateten Klangsteinen angeregt und auf die Steinlandschaften der Federzeichnungen übertragen worden sein. Es handelt sich dabei um Steine, die als Musikinstrumente bearbeitet und benutzt wurden. Im Altchinesischen wurden diese Klangsteine »ch'ing« oder »t'e-ch'ing« genannt; sie wurden, teilweise zu kultischen Zwecken, in Reihen aufgehängt und mit einem Stock angeschlagen. Solche Klangsteinspiele, die heute immer noch in Gebrauch sind, tragen die Bezeichnung »pien-ch'ing«. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass Gisèle Celan-Lestranger im Rahmen ihrer eingehenden Beschäftigung mit der fernöstlichen Kunst- und Kulturgeschichte auch Kenntnis von der dortigen Tradition der Klangsteine genommen hat.

7.5. Vitaler Rhythmus und anthropomorphe Natur

Die letzten Arbeiten Gisèle Celan-Lestranges aus den Jahren 1990 und 1991, unbetitelte Zeichnungen mit Bleistift, Kohle oder Tusche auf weißem Grund, lassen an geologische Strukturen und Bildungen denken, welche, in der Regel als Erosionsformen, vorwiegend in alpinen Regionen anzutreffen sind. In der tiefgreifenden Rhythmisiertheit der dynamischen und expressiven Landschafts-

⁴⁸⁹ Binyon (1968), 14.

⁴⁹⁰ Binyon (1968), 19.

ansichten manifestiert sich eine Energie, die auf eine schöpferische – und sämtliche Erscheinungen der Natur durchdringende – Kraft zu verweisen scheint. Dem Ausdruck eines solchen vitalen Rhythmus' kommt in der Kunst Ostasiens große Bedeutung zu. Und für diesen Aspekt hat sich Gisèle Celan-Lestrange, wie die Lesespuren in der Fachliteratur belegen, offensichtlich sehr interessiert. Laurence Binyon hat dieser Thematik in seiner ›Introduction de l'art de la Chine et du Japon‹ ein ganzes Kapitel – mit der Überschrift »Le rythme« – gewidmet, in dem die Künstlerin zwei zentrale Passagen angestrichen hat (vgl. IV 7.4). Zuvor erläutert der Autor die sechs Leitlinien der Malerei, die der chinesische Kunsttheoretiker Xie He in einem den Künstlern stets als Orientierung dienenden Traktat aus dem 5. Jahrhundert dargestellt hat. Das erste Prinzip enthält das Postulat einer »vitalité rythmique ou rythme spirituel exprimé dans le mouvement de la vie«. ⁴⁹¹ Auf diese Vorstellung geht Binyon, nachdem er die diversen Varianten der Übersetzung des Gesetzes aus dem Chinesischen erörtert hat, ausführlicher ein und resümiert dann: »Tout au moins, le sens certain de cette phrase est-il que l'artiste doit pénétrer au-delà du simple aspect du monde afin de saisir le grand rythme cosmique de l'esprit qui met en mouvement le cours de la vie, et en être possédé lui-même.« ⁴⁹² Der Ausdruck dieses vitalen Rhythmus ist das übergeordnete Anliegen in den Landschaftsdarstellungen ostasiatischer Künstler. Eine Sonderform fernöstlicher Landschaftskunst, die im 17. Jahrhundert in China aufkam, realisiert diesen Anspruch in erstaunlicher Weise: Es handelt sich um Marmorscheiben, deren natürliche Äderungen als Landschaftsansichten gedeutet werden konnten. Diese »mengshi« wurden oft von Künstlern mit farblichen Hervorhebungen versehen, durch einen Titel oder ein Gedicht ergänzt sowie schließlich signiert und gerahmt. Dadurch wurde den Marmorscheiben dieselbe Funktion und Wertigkeit wie einem Kunstwerk zuteil.

A210 Als ›Grüner Berg nach dem Sturm‹ bezeichnete Che Lin die Marmorisierungen auf einer von ihm bearbeiteten grün-ockerfarbenen Steinscheibe. Auf einem

A211 braun-grauen Stein hat Che Hsien das helle, von zwei dunklen Einlagerungen gerahmte, horizontale Band als Fluß gedeutet und die von ihm malerisch akzentuierte Äderung im Stein als ›Herbstabend am Ufer des Tsiang‹ betitelt. In den »mengshi«, die Produkt der Natur und zugleich Kunstobjekt sind, manifestieren sich die kosmischen Gesetze der Strukturbildung somit im Dinglichen wie auch

⁴⁹¹ Binyon (1968), 11. Die Übersetzung »vitalité rythmique« geht auf Giles (1905, 24) zurück.

⁴⁹² Binyon (1968), 12.

im Bildlichen. Eine Publikation über diese »pierres de rêve«, anlässlich einer Ausstellung herausgegeben von der Pariser Galerie Janette Ostier im Jahr 1979, findet sich – sie wurde bereits erwähnt – im Nachlass Gisèle Celan-Lestranges und scheint diese zu intensiver Beschäftigung angeregt zu haben. Das Wirken einer rhythmisierenden kosmischen Kraft dokumentiert sich auf den Blättern Gisèle Celan-Lestranges, ähnlich wie in den Arbeiten ostasiatischer Künstler, in der formalen Strukturiertheit und inneren Bewegtheit der Darstellungen von Natur. Ein Komplex aus schräg angeordneten, säulen- oder kegelförmigen Gebilden ist auf einer Federzeichnung mit schwarzer Tusche und Kobalt von 1990 zu sehen, die, in Form einer Schwarz-Weiß-Fotografie, von der Künstlerin als Motiv für die Grußkarte zum Jahreswechsel 1990/91 verwendet wurde. Die Flächentexturen erwecken in ihrer Differenziertheit, Kontrastivität und Nervosität den Eindruck, die ganze Komposition sei – der mit Statik assoziierten geologischen Motivik entgegengesetzt – von einem Vibrieren ergriffen. Gegen Ende 1990 zeichnen sich Veränderungen hinsichtlich der Gestaltung und der Technik ab: Auf den Federzeichnungen wird die Mikrostruktur aus kleinsten Zeichen, mit der bislang ausschließlich und substanziell gearbeitet worden war, häufig ergänzt, teilweise auch abgelöst, von wesentlich groberen dynamisierenden Musterungen wie Schraffuren, Krakeleien und Ondulaturen. Derartige locken- oder schleifenähnliche Strukturen finden sich etwa auf dem ›Sans titre 8‹ (1990), ausgearbeitet mit schwarzer Tusche, Kobalt und Bleistift. Für die Bleistiftzeichnungen ist eine weiche und fließende Ausführung mit gleichmäßigen Tönungen und lockeren Verwischungen von Flächen charakteristisch, wie beispielsweise auf dem ›Sans titre 9‹ (1990). Auf den Tusche- und Bleistiftzeichnungen erfolgt die Formbildung in der Regel durch Aussparung weißer Partien, gelegentlich aber auch durch Konturlinien. Der Eindruck einer Energiegeladenheit entsteht in diesen Blättern allerdings nicht nur durch den Zeichenduktus, sondern auch durch die von ausgreifenden Bewegungen und kraftvoller Gerichtetheit bestimmte Anlage der Kompositionen. In einigen Zeichnungen ist eine horizontale, häufig zum rechten Blattrand hin orientierte und wie aus dem Bild hinausstrebende Tendenz zu bemerken. Auf dem ›Sans titre 13‹ (1990) wird die von länglichen, nach rechts geneigten Gebilden vollführte, im Vordergrund gegen den Uhrzeigersinn verlaufende Bewegung in einer breit angelegten Kurve, eine helle gepunktete Fläche umfangend, nach links und in den

Z183

Z184

Z185

Z189

Bildhintergrund hineingeführt, wobei der Wendepunkt oberhalb der Mitte liegt. Hier, wie auch in anderen Arbeiten von Gisèle Celan-Lestrange aus dem Jahr 1990, scheint die Grenze zwischen Unbelebtem und Belebtem in Fluss geraten zu sein: Die Natur auf diesen Bildern wirkt außerordentlich anthropomorph. Mit diesem Phänomen korrespondiert eine Haltung, die, so Anita Rolf, in der fernöstlichen Landschaftsmalerei vertreten wird: »Da der Daoismus Himmel und Erde, Tiere, Gottheiten, Gestirne, Himmelsrichtungen, Elemente und Menschen in einem komplexen System zueinander in Beziehung setzt, sieht auch der Maler in den Erscheinungsformen der Landschaft Beziehungen zur menschlichen Natur.«⁴⁹³ Auf den Zeichnungen Gisèle Celan-Lestranges erinnern die schräg angelegten, parallelen geologischen Bildungen an menschliche Gestalten, die in Horden oder Karawanen durch eine Landschaft ziehen. Diese Märsche, unaufhaltsam und unerklärlich, vermitteln eine Ahnung vom Schicksalsweg des Menschen. Anlässlich einer nach dem Tod der Künstlerin organisierten Ausstellung hat der Literaturwissenschaftler Theo Buck über diese Arbeiten geschrieben: »Diese schemenhaften Körper verdienen unsere besondere Aufmerksamkeit. Wir blicken auf visionäre Bilder von Figuren, menschlichen Figuren in einer unendlichen Distanz, umgeben von bizarren Wasser-, Schnee- und Berglandschaften. Ganz transzendierend sind diese ›Seelenkristallisationen‹ angelegt.«⁴⁹⁴ Deutlich verweisen diese Formgebilde auf den Zeichnungen von 1990 auf ähnliche Erscheinungen im Werk Gisèle Celan-Lestranges: Sie erinnern an die ruhelosen Figuren auf der Graphik ›En hâte – In Eile‹ (1965) ebenso wie an die geduckten Gestalten auf der Radierung zu Paul Celans Gedicht ›Bei Wein und Verlorenheit‹ von 1974. Letztere gehört, wie auch die Graphiken ›Naissance du glace‹ (1974) und ›Le long du silence‹ (1974), der Motivik des Alpin-Glacialen an und besitzt Ähnlichkeit mit dem Phänomen des sog. Bùßerschnees (vgl. III 7.3). In den Arbeiten aus den zwei letzten Lebensjahren von Gisèle Celan-Lestrange fokussiert sich die Inspiration durch geologische Ablationsformen wie etwa den Zackenfirn oder Karsterscheinungen wie die Karrenfelder, also durch Schmelzwasser von Gletschern gebildete Kluftsysteme im Gestein. Solche in Hochgebirgsregionen anzutreffenden Bildungen waren der Künstlerin nicht nur aus der Fachliteratur, etwa dem Brockhaus-Taschenbuch der Geologie (1955), bekannt, sondern wohl auch aus eigener Anschauung, beispielsweise von Aufenthalten

G067
G200
G196
G197

A146-
A149

⁴⁹³ Rolf (1985), 107.

⁴⁹⁴ Buck (1993), 8.

in den Walliser Alpen, in der Nähe des Großen Aletschgletschers. Möglicherweise haben Kurzreisen in die Schweiz, zuletzt nach Neuchâtel und Genf im Frühjahr 1990 eine erneute Beschäftigung mit der alpinen Motivik ausgelöst. In den bizarren Geoformationen auf den Tusche- und Bleistiftzeichnungen von 1991 tritt die Assoziation des Menschlichen schließlich wieder zurück. Die kraftvollen Landschaftsansichten dieser rhythmisierten, kontrastreich durchgestalteten und nahezu dramatischen Kompositionen sind als materiale Manifestationen kosmischer Urkräfte in der Natur inszeniert. An Spaltenbildungen im Gletschereis oder auch im Gestein lässt die Darstellung auf der Bleistiftzeichnung ›Sans titre 2‹ (1991) denken. Eine für kristalline Formationen aus Schnee und Eis charakteristische spitzwinkelige Gipfelform ist auf mehreren Zeichnungen zu erkennen, beispielsweise der Federzeichnung mit schwarzer Tusche ›Sans titre 5‹ (1991), auf der eine solche Form von geologischen Strukturen umfassen wird. An Geröllfelder mit hellen Eisflächen und dunklen Ablagerungen, eventuell Moränen, erinnern drei Zeichnungen mit schwarzer Tusche und Bleistift von 1991. Kurz vor ihrem Tod wandte sich Gisèle Celan-Lestrange nochmals der Malerei zu: In einigen unsignierten Arbeiten in Öl und Tempera hat sie die Thematik der Zeichnungen von 1990 und 1991 – im Nachlass sind zudem weitere unbezeichnete und augenscheinlich unabgeschlossene Arbeiten erhalten – aufgegriffen. Eine fünfteilige Folge kleinformatiger Pastelle (wohl 1990) zeigt Variationen jener Naturstrukturen, die eine Allusion auf die menschliche Gestalt beinhalten. Die Motivik wird auf diesen Blättern in eine intensive Farbigkeit transformiert; die Formgebung tendiert zum Schemenhaften und Transparenten und die fließende Malweise verstärkt die dynamische Wirkung. Ob nach den Arbeiten der Werkphase 1990/91 wiederum eine Umorientierung im Schaffen von Gisèle Celan-Lestrange gefolgt wäre? Solche Überlegungen bleiben durch den Tod der Künstlerin im Dezember 1991 der Spekulation anheimgestellt.

A150

Z191

Z194

Z198-

Z200

A110

A111

P097



Gisèle Celan-Lestrange: A la surface des fonds 1990
Federzeichnung mit schwarzer und grüner Tinte
auf goldgelb aquarelliertem Grund
54,5 x 40 cm
Galerie Ditesheim, Neuchâtel/Schweiz

V SCHLUSS. A la surface des fonds

Die Landschaftskunst Gisèle Celan-Lestranges

»A la surface des fonds« – so lautet der Titel einer Zeichnung der Künstlerin aus dem Jahr 1990.⁴⁹⁵ Von einem erhöhten Standort aus, zeigt sie eine stark vereinfachte (Dünen-)Landschaft, die in elementaren Strukturbildungen Wirkungskräfte der Natur erkennbar werden lässt und den Betrachter, auch durch die Leerstellen, zu geistiger Tätigkeit anregt. Die Darstellung könnte als Visualisierung des künstlerischen Programms von Gisèle Celan-Lestranger aufgefasst werden: Häufig fokussieren ihre Bilder – das ist ebenso in einem übertragenen Sinn zu verstehen – einen Blick in die Tiefe, einen Blick, der auf den Grund der Dinge gerichtet ist.⁴⁹⁶ Ausgehend vom äußerlich Erfahrbaren sollen schließlich die Tiefendimensionen des Daseins erkundet werden: »A la surface des fonds«. Gisèle Celan-Lestranger hat in ihren Werken mikrokosmisch oder makrokosmisch interpretierbare Flächen- und Raumstrukturen gestaltet, die die Lebenswelt des Menschen, über das sinnlich Wahrnehmbare hinaus, ergründen und charakterisieren wollen. Die Erfassung und Erforschung des Sichtbaren erfolgt dabei stets in einem Vorgang der Abstrahierung und ist geprägt durch eine Konzentration auf das Wesentliche der Erscheinungen. Die auf der Oberfläche erfassbaren Strukturen können so für den Betrachter auf die ihnen zugrundeliegenden Gesetzmäßigkeiten in der Natur transparent werden. Die Arbeiten der Künstlerin zielen darauf, das Elementare und Universale des Kosmos auszuloten und schließen die Bereiche des Psychischen und Transzendenten mit ein. Es ist der französischen Graphikerin und Malerin Gisèle Celan-Lestranger gelungen, eine ganz eigene, dabei wandlungsfähige künstlerische Position zu entwickeln. Der Ernst, mit dem sie ihre Anliegen verfolgte, und die Kreativität, mit der sie über die Jahrzehnte verschiedene Ausdrucksformen entwickelte, machen die Authentizität und Eigenständigkeit ihres facettenreichen Gesamtwerks aus. Ihre Arbeitsweise ist durch eine besondere Sensibilität und Reflektiertheit, durch eine besondere Subtilität und Disziplin gekennzeichnet.

⁴⁹⁵ Auch zwei Pastelle von 1983, die Berglandschaften aus der Luft zeigen, tragen diesen Titel.

⁴⁹⁶ Vergleichbar damit ist, wie Paul Celan – vermutlich in Anspielung auf die lyrisch-abstrakten Radierungen der Künstlerin – in seinem Gedicht »Wortaufschüttung« aus der Edition »Atemkristall« (1965) eine Perspektive auf die Oberfläche des Meeresgrundes als ein Bild für eine Auffassung von Kunst inszeniert, die, fernab eines reinen Abbildens des Wirklichen, zu den Ursprüngen, zum Grundlegenden hin orientiert ist und die es, dem Dichter zufolge, anzustreben gilt.

Bei allem Wandel, der im Gesamtwerk von Gisèle Celan-Lestrange ersichtlich wurde, lässt sich seit den siebziger Jahren ein thematischer Schwerpunkt feststellen: Die Darstellung der »ästhetisch als Landschaft begriffenen Natur«, wie der Kunsthistoriker Erich Steingraber die Kategorien Natur und Landschaft in seinem Buch ›Zweitausend Jahre europäische Landschaftsmalerei‹ zusammenzubringen versucht hat.⁴⁹⁷ Mit ihren Landschaftsbildern stellt sich Gisèle Celan-Lestrange in eine lange Tradition der Bildenden Kunst. Hier soll zusammengefasst werden, wie sie sich die künstlerische Gattung der Landschaft zu eigen macht und welche Bezüge zur (außer)europäischen Kunstgeschichte hergestellt werden können. Da die Künstlerin in Arbeiten aus verschiedenen Schaffensphasen Landschaft und Landschaftliches inszeniert, kann zugleich ihre künstlerische Entwicklung nochmals resümiert und nachvollzogen werden. Die früheste Landschaftsansicht, ein als Schwarz-Weiß-Foto erhaltenes Ölgemälde, datiert aus dem Jahr 1952. Auf ›Souvenir d'un paysage d'Espagne‹ sind von einem höher gelegenen, mit Büschen und Bäumen bewachsenen Platz aus die Häuser eines Dorfes oder einer Stadt, und darüber der Himmel, zu sehen. In Anlehnung an die Gestaltungsweise von Künstlern der Klassischen Moderne sind die Formen vereinfacht und flächig ausgeführt, die Gliederung des Raums wird vor allem durch Staffelung erreicht. Das Bild bietet einen Ausschnitt aus einer (Kultur-)Landschaft, die, obwohl abstrahiert dargestellt, in ihrer Gegenständlichkeit deutlich erkennbar bleibt. Dem Betrachter wird eine erinnerte landschaftliche Impression gezeigt; dabei kommt es der Künstlerin nicht auf Details, sondern vielmehr auf den Gesamteindruck an: Die Darstellung versucht, das Charakteristische der spanischen Landschaft und ihre Stimmung einzufangen. Ein Landschaftsraum wird von Gisèle Celan-Lestrange auch in einigen Graphiken der fünfziger Jahre entworfen. Auf einer der frühesten Arbeiten, dem ›Sans titre‹ von 1954, erkennt man einen Ausblick auf ein Gewässer, das von Land umgrenzt wird, während die restliche Szenerie (eventuell eine Stadtansicht mit einem Vogel im Vordergrund) in ihrer Abstraktheit schwer zu identifizieren ist. Eine surreale Landschaft zeigt eine Farbradierung aus dem Jahr 1954: Über einer schmalen, grün gefärbten Fläche, die vielleicht eine Wiese darstellen soll, können einige flache Hügel identifiziert werden. Wie im freien Raum schwebend werden übergroß zwei längliche, gerippte Blätter und ein käferartiges Gebilde

⁴⁹⁷ Steingraber (1999), 9.

ins Zentrum des Bildes gesetzt; einige Zackenlinien könnten als verkürzte Darstellung einer Gruppe von Bergen aufgefasst werden. Die Landschaften auf den frühen Radierungen besitzen generell Andeutungscharakter. So ist im Hintergrund von ›Terre blanche – Weiße Erde‹ (1954) ein Gebirgszug auszumachen; dieser ist als eine tiefschwarz konturierte, helle Fläche gestaltet, über der ein dunkler Bereich, der Himmel, ansetzt. Weitere Umrisszeichnungen auf dem Blatt erinnern entfernt an ein Haus und an hochgewachsene schmale Bäume. Das geschwungene Gebilde im Vordergrund legt nahe, dass es der Künstlerin hier möglicherweise mehr um das spannungsvolle Zusammenspiel verschiedener Formelemente ging als um einen landschaftlichen Eindruck.

Nurmehr die Grundstruktur einer Landschaft ist auf den Radierungen ›Sans boussole – Ohne Kompass‹ (1955) und ›A l'image du temps – Nach dem Bilde der Zeit‹ (1956) zu erkennen: Über dem hügeligen oder flachen Erdboden breitet sich ein weiter Luftraum aus. Der Schwerpunkt beider Bilder liegt auf jenen Elementen, die in sinnbildlicher Weise zu deuten sind (das Linien-Gewirr für die Orientierungslosigkeit und die Tor-Enge für das Scheitern oder die Begrenztheit des Menschen). Als entfernt landschaftliches Relikt – eine Bergsilhouette – in einer ansonsten abstrakten Komposition könnte dem Betrachter, beeinflusst vom Bildtitel, das angedeutete, nach unten hin offene Trapez auf ›A l'horizon – Am Horizont‹ (1954) erscheinen. Beim näheren Hinsehen kann man die Formelemente auf ›Présence – Gegenwart‹ (1956) mit pflanzlichen Landschaftselementen (Blüten und Knospen an einem Zweig, Stiel einer Blume mit Blättern) in Verbindung bringen. Hier verleitet der Titel den Betrachter nicht zu einer gegenständlichen Interpretation der Komposition; diese jedoch kann ihm den abstrakten Ausdrucksgehalt der Graphik erschließen. Dagegen wirkt die luzide Seelandschaft, die die Künstlerin in einem Aquarell von 1959 aus wenigen lockeren Pinselstrichen und zarttonigen Farbflächen entworfen hat, nahezu impressionistisch. Das Gewässer, auf dem ein Segelboot schwimmt, die kleinen vorgelagerten Inseln, die Hügelkette am gegenüberliegenden Ufer sowie der Himmel darüber sind in einer wirklichkeitsnahen Farbigkeit gestaltet. Diese kleine, unsignierte Arbeit bleibt in ihrer Gegenständlichkeit damals jedoch eine Ausnahme. Dass abstrakte Bilder mitunter eine »interprétation paysagiste« zulassen, stellte auch der französische Kunstwissenschaftler Michel Ragon fest und bezeichnete dieses (rezeptionspsychologische) Phänomen als einen »naturalisme abstrait«

oder »paysagisme abstrait«. Dieser sei vor allem bei Künstlern anzutreffen, die, wie Gisèle Celan-Lestrange, der zweiten Phase der Lyrischen Abstraktion in den fünfziger Jahren angehören.⁴⁹⁸ Obwohl in der Fachliteratur das »Ende der Landschaftsmalerei« verkündet und ein »Fortleben der Landschaftsmalerei« erst seit den sechziger Jahren konstatiert worden sei, betont Gundula Caspary, dass in der Kunst nach 1945 »kontinuierlich, ein Rekurs auf die Natur als Gegenstand, Mittel oder Assoziationsmöglichkeit künstlerischer Ausdrucksformen« stattfindet, und sich »auch abstrakte Bilder [...] als Landschaften deuten [lassen], sofern sie Assoziationen an einen Naturraum wecken.«⁴⁹⁹ Auch auf die Arbeiten Gisèle Celan-Lestranges trifft zu, was Caspary allgemein für die informelle Kunst konstatiert: »Viele abstrakte Bilder tragen Titel mit Landschaftsbezug oder rufen Assoziationen an Landschaft wach.«⁵⁰⁰ Tatsächlich können die Kompositionen einzelner Druckgraphiken aus den sechziger Jahren mit Landschaftlichem assoziiert werden. Doch wird hier keineswegs ein landschaftlicher Raum entworfen, nicht einmal andeutungsweise. Vielmehr weisen die Formgebilde und Formkompositionen eine gewisse Ähnlichkeit mit Elementen (›Coeur d’algues – Algenherz«, 1966), mit Erscheinungen (›Terre brulée – Verbrannte Erde«, 1965) oder mit Vorgängen in der Natur (›Les flots se ferment – Zusammenschlagende Flut«, 1967) auf – eine Tatsache, die sich Paul Celan bei der Betitelung der Bilder zunutze machte. Wird der Betrachter nicht durch den Titel zu einer landschaftlichen Deutung der Darstellung animiert, stellt sich eine solche Assoziation nicht zwangsläufig ein. Die Darstellung auf der Radierung, die im Fackelträger-Verlag aufgelegt wurde (›Sans titre« 1965), kann, aber muss nicht mit Bäumen in Verbindung gebracht werden. Jedoch wird der Ausgangspunkt im Landschaftlichen in den Arbeitstiteln zweier Blätter noch sehr deutlich: ›Plus bas – Weiter unten« (1965), das zunächst mit »A partir d’une arbre (les oliviers)« bezeichnet war, und ›En guise d’une présence – Statt einer Gegenwart« (März 1965), das ursprünglich als »Dureté végétale« im Verzeichnis der Künstlerin auftaucht. In der Graphik ›Propos d’une île – Inselrede« (1968) allerdings könnte man eine (kartographische) Darstellung einer Landschaft aus der Luft-

⁴⁹⁸ Ragon (1986), 190.

⁴⁹⁹ Caspary (2007), 210.

⁵⁰⁰ Caspary (2007), 212. Sie führt weiter aus: »Obgleich die informelle Malerei nicht die sichtbare Natur oder Landschaft abbildet, sind in der Zeit nach 1945 dennoch deutliche Bezüge zur Natur sowie Anklänge an die Tradition der Landschaftsmalerei zu finden: Zum einen in der Haltung, zu gestalten ›wie die Natur«, zum anderen in der Verwendung von Naturmaterialien«.

ansicht erkennen, wobei die hellen Flächen als Land und die schraffierten dunklen Flächen als das umgebende Meer zu lesen wären. Wie bei vielen anderen Blättern betont auch hier der Titel die poetische Qualität der abstrakten Kompositionen. Noch indirekter findet sich Landschaftliches in den Gouachen von Gisèle Celan-Lestrange aus dem Jahr 1966 wieder; hier sind es nicht die Formen, die Assoziationen an die Natur zulassen, sondern lediglich die Farben: das Blau des Himmels, das Grün der Pflanzen und das Braun der Erde bestimmen diese Blätter. In ihren Briefen hat die Künstlerin diesen Zusammenhang zu ihrer eigenen Verwunderung selbst festgestellt.

Ab Mitte der siebziger Jahre konzentriert sich Gisèle Celan-Lestrange in ihrer Arbeit ausschließlich auf den Themenkomplex Natur und Landschaft. Das spiegelt sich auch wider in der künstlerischen Auseinandersetzung mit den Gedichten ihres verstorbenen Ehemannes. So hat sie in den Graphiken für die Edition ›Angerufen vom Meer‹ (1973) und ›Bei Wein und Verlorenheit‹ (1975) sowie in den Frontispizen für die Übersetzungsbände ›Poèmes de Paul Celan‹ (1978) und ›Thirty-five poems by Paul Celan‹ (1985) durchweg Landschaften gestaltet. Zeitgleich vollzieht sich im Werk von Gisèle Celan-Lestrange ein Übergang zu einer wirklichkeitsnahen Darstellungsweise. Auch in ihren Arbeiten manifestiert sich, leicht verzögert, ein Phänomen, das in der zeitgenössischen Kunst generell konstatiert werden kann: Nachdem die künstlerische Produktion in den fünfziger Jahren von der Abstraktion dominiert wurde, gewinnen in den sechziger Jahren realistische Tendenzen an Bedeutung, und »mit der Gegenständlichkeit findet auch die Landschaft wieder Einzug ins Bild«.⁵⁰¹ So erhält gerade Ende der sechziger Jahre und Anfang der siebziger Jahre die Landschaftsmalerei neue Impulse; die Auseinandersetzung mit Natur und Landschaft geschieht in Bewegungen wie Pop Art, Land Art oder Neuer Landschaftsmalerei auf unterschiedlichste Weise. Eine wichtige Rolle spielt dabei die Fotografie, ob als Mittel zur Dokumentation, als Medium selbst oder als Vorlage für die künstlerische Arbeit. Letzteres trifft wohl auch auf Gisèle Celan-Lestrange zu, die sich offenbar immer wieder von Ansichtskarten und Fotografien hat inspirieren lassen. Betrachtet man die Entwicklung der Künstlerin in der ersten Hälfte der siebziger Jahre genauer, so scheint Gisèle Celan-Lestrange über die Darstellung geologischer Bildungen (›Dans le temps divisé‹, 1972) und landschaftlicher Szene-

⁵⁰¹ Vgl. Caspary (2007), 210-34; 215.

rien (›Colline double‹ 1974) zur Gestaltung von Landschaftspanoramen (›Naissance du glace‹ 1974) gelangt zu sein. In den Graphikalben ›Angerufen vom Meer‹ (1973) und ›Journal: les minuscules épisodes‹ (1974) werden die elementaren Bereiche der Natur, das Meer und das Gebirge, dargestellt; in Rahmen der zyklischen Organisation entwickeln die Landschaftsansichten eine mythisch-narrative Qualität. Eine Sonderstellung innerhalb der Entwicklung des Sujets der Landschaft im Werk von Gisèle Celan-Lestrange nimmt die Serie ›Arbre 1-4‹ (1973) mit ihrer expressiven Existenzsymbolik ein; das Motiv der Bäume wird die Künstlerin erst etwa fünfzehn Jahre später wieder aufgreifen. Nach einer zeitweiligen Erkundung anderer Themen und Gestaltungsstile um das Jahr 1975 kehrte die Künstlerin wieder zur Landschaftsdarstellung zurück. In mehreren Folgen von Federzeichnungen inszenierte sie Phänomene und Vorgänge in der Natur (›Eres‹ und ›La chute du jour‹ 1976) sowie die Bedingungen ihrer Wahrnehmung durch den Menschen (›Les distances du ciel‹ 1976). Während zuvor Eis- und Geoformationen vorherrschten (›Le long d'une silence‹ 1974) entstehen in der zweiten Hälfte der siebziger Jahre nun in Zeichnung und Druckgraphik vorwiegend See- oder Küstenlandschaften (›Le gris et la côte‹ 1976). Trotz ihrer Nähe zur Wirklichkeit wirken sie in ihrer gestalterischen Ausführung abstrahiert: Ihr Aufbau ist auf wenige Flächen vereinfacht, bestehend aus verschiedenartigen graphischen Elementen; ihre als Staffelung wahrzunehmende Anordnung und die Abstufungen im Tonwert rufen den Eindruck von Räumlichkeit hervor; auf weitere gegenständliche Details wird in der Regel verzichtet. Seit 1976 setzte die Künstlerin neben schwarzer auch farbige Tinte zur Gestaltung ihrer Zeichnungen ein. Obwohl die Darstellungen an reale Landschaften erinnern, ist eine topografische Identifikation nicht intendiert; es handelt sich um fiktionale Naturansichten. Dies gilt nicht zuletzt für jene Zeichnungen, die Natur in Spiegel-, Doppel- oder Vexierbildern inszenieren und dadurch den Betrachter hinsichtlich seines Wirklichkeitsverständnisses und seiner Wahrnehmungsfähigkeit verunsichern (›Horizon double‹ 1977/78). Aber auch in jenen Arbeiten, in denen imaginäre Landschaften eine magisch-visionäre Dimension entwickeln, kommt die Fiktionalität in besonderer Weise zum Tragen, die Darstellungen sind bereits dem Bereich des Irrealen zuzuordnen (›Au ras de terre‹ 1976; ›Echo 1-2‹ 1977). In Bildern wie ›Sous la froide clarté‹ (1977), die die landschaftlichen Gegebenheiten und Stimmungen in der Natur einfangen,

zielte Gisèle Celan-Lestrange darauf, die Elementarität der Natur erlebbar werden zu lassen. In ihrer Universalität bieten die Landschaften der Künstlerin dem Betrachter einen Erfahrungsraum, in dem sich die Anschauung der Natur mit dem Nachvollzug menschlich-existenzieller Themen verbindet (›Passage‹ 1978). Im Verlauf der siebziger Jahre wird die Druckgraphik, die in den Jahrzehnten zuvor noch die Hauptrolle im künstlerischen Schaffen Gisèle Celan-Lestranges gespielt hatte, allmählich abgelöst von der Federzeichnung; von den wenigen Blättern, die danach noch entstehen, datiert das letzte aus dem Jahr 1986. Die Federzeichnung wiederum wird nach 1978 ihrerseits für einige Jahre nahezu verdrängt von der Pastellkreidezeichnung, die eine fließende, weiche Gestaltungsweise begünstigt. Die Naturansichten entwickeln oft eine besondere atmosphärische Intensität und nähern sich auch in den Pastellkreidezeichnungen mitunter dem Bereich des Surrealen, Imaginativen oder Visionären an. Die Subjektivität der Bilder wird jedoch stets in Schranken gehalten durch einen beherrschten Umgang mit den künstlerischen Mitteln. In mehreren Pastellzeichnungen von 1979, etwa in der Serie ›L'horizon et son écho‹ 1-3, wird der landschaftliche Horizont, indem er in den Naturansichten einen Nachhall findet, zur Chiffre für Erfahrungen der Realitätserweiterung. Die Landschaftsstrukturen auf anderen Bildern wiederum symbolisieren Mechanismen der Erinnerung (›Mémoire, la rime‹ 1979), repräsentieren das Konservieren von Ereignissen oder bewahren das Andenken an Realien (›Yamith: née de la mer‹ 1979). Oftmals vermitteln die weiten, leeren Naturansichten, in denen eine Atmosphäre der Stille und des Stillstands vorherrscht, das Gefühl von Einsamkeit, sie spiegeln eine seelisch-existenzielle Verfasstheit (›Entre deux bleus‹ 1979). Außerdem ist den Landschaftsräumen auf Pastellzeichnungen um 1980 sowie auf einigen Federzeichnungen von 1982 ein Sehnsuchtsgehalt eingeschrieben; der Naturraum wird in seiner Tiefenausdehnung zum Ausdruck eines In-die-Ferne-Gerichtet-Seins mit transzendenter Komponente (›Sans titre 2‹ 1981).

Die Landschaften, die Gisèle Celan-Lestrange in der ersten Hälfte der achtziger Jahre geschaffen hat, zeichnen sich aus durch eine Dynamisierung der Bildkonzeption. Was sich vermutlich im Umgang mit der Pastellkreide ergeben hat, wirkt auch in den Bereich der Zeichnung hinein, wie an einigen, mit schwarzer und farbiger Tinte ausgeführten Berg- und Küstenlandschaften von 1982 zu erkennen ist: Während die Anlage der Graphiken aus dem vorangegangenen

Jahrzehnt, abgesehen von der Rhythmisierung der Flächenstrukturen, eher statisch war, gerät nun die Gesamtkomposition der Blätter in Bewegung. In den Pastellen wird diese Dynamik erzeugt durch diagonale Kompositionsstrukturen, aber auch durch eine Gestaltungsweise, die zunehmend fließender, freier, diffuser wird (›Cassure oblique‹ 1983). Auf diese Weise entsteht in einigen ihrer Gebirgslandschaften in Pastelltechnik der Eindruck einer Beseeltheit der Natur. Zudem erfahren die Landschaften eine Poetisierung – durch die Betitelung und durch Erzeugung einer intensiven, fast mystischen Atmosphäre (›A la faveur du nuit‹ 1983). Ein Überschreiten der Wirklichkeit kommt auch auf dem Pastell ›Du chant des idoles‹ (1983) zum Ausdruck, auf dem Steine schwebend-kreisend in Bewegung zu geraten scheinen – eine Fortentwicklung der mythisch-kultischen Stein-Ensembles in einer anderen Werkgruppe (›Memoire horizontale‹ 1983). Durch eine besondere Dynamik zeichnen sich auch die Wolkenbilder aus, die die Künstlerin 1983/84 zunächst in Pastelltechnik und ab 1984 über die Mitte des Jahrzehnts hinaus in Federzeichnungen, später außerdem noch in Temperatechnik, entworfen hat. Der Übergang zwischen Erde und Himmel vollzieht sich auch in Pastellen, in denen metamorphe Gebilde als Steine oder Wolken interpretierbar sind (›Assaut de l'oblique‹ 1983). Nachdem zunächst Arbeiten entstanden waren, die Landschaftsansichten aus der Luft durch eine aufgebrochene Wolkendecke hindurch sichtbar werden lassen, wird die Blickperspektive nun angehoben und auf den bewölkten Himmel gerichtet (›Terre de ciel‹ 1983). Trotz ihres Wirklichkeitsbezugs – es können reale Wolkentypen benannt werden – lässt sich in den Himmelslandschaften eine zunehmende Hinwendung zum Fiktionalen konstatieren. Zum Teil können die Wolkenformationen der Pastelle in ihrer Komposition und (tendenziell monochromen) Farbgestaltung als Veranschaulichung geistiger Inhalte oder psychischer Vorgänge aufgefasst werden (›Envol et la chute‹ 1983). Die mit Feder ausgeführten Wolkenzeichnungen sind gekennzeichnet durch eine Stilisierung der Naturformen (›Les marges du ciel‹ 1985), so dass sie, nach Mitte des Jahrzehnts, gelegentlich Assoziationen an organische oder astronomische Objekte wecken (›Sans titre 5‹ 1986). Die Wolkenformationen werden gebildet durch gestrichelte Linien oder Punkte und erscheinen, da sie durch Aussparung aus den zumeist schwarzen, kleinteiligen Zeichen-Strukturen entstehen, hell oder weiß. Bereits 1984 gerät auch wieder die Erde unter dem bewölkten Himmel in den Blick (›Sans titre 5‹ 1984).

Die nur durch den Bildrand eingeschränkten, unendlich wirkenden Wolkenszenarien können als sinnbildliche Repräsentationen des im Lebensbereich des Menschen immer wieder aufscheinenden Unfasslichen, des Metaphysischen im begrenzten Bereich menschlicher Welterfahrung gelten («Eclats d'ailleurs» 1986). Offenkundig ist in den Bildern Gisèle Celan-Lestranges die Rezeption der deutschen Romantik, jener Epoche der Kunstgeschichte, in der gerade die Gattung der Landschaftsmalerei – mit dem Sondergebiet der Wolkenbilder – eine herausragende Bedeutung erlangt hatte. Vor allem lassen sich Bezüge zu den Arbeiten Caspar David Friedrichs, mit dessen Werk sich die Künstlerin um 1975 intensiv auseinandergesetzt hat, herstellen, aber etwa auch zu William Turner. Dass sie außerdem Impulse durch zeitgenössische Künstler erhielt, wie Jörg Ortner und Gerhard Richter, die ihrerseits mit dem Erbe der Romantik umgingen⁵⁰², ist denkbar. In den Naturansichten Gisèle Celan-Lestranges können einige wichtige Aspekte romantischer Landschaftskunst erkannt werden. So werden in ihren Landschaftspanoramen die Unermesslichkeit des Meeres und des Himmels sowie die Erhabenheit der Gebirge vorgeführt. Auch ihre Arbeiten zielen darauf, die Elementarität der Natur und den Zusammenhang des Kosmos erlebbar zu machen. Es ist sicherlich nicht falsch zu vermuten, dass auch auf die Landschaften Gisèle Celan-Lestranges zutrifft, was Erich Steingraber Ende der neunziger Jahre feststellte: »Natur wird [...] auch heute noch in der Nachfolge der Romantiker und Symbolisten als hinter der äußeren Fassade wirkende kosmische Kraft, als Medium der Offenbarung begriffen.«⁵⁰³ In der subjektiven Wahrnehmung des Betrachters entwickeln ihre Landschaften ein Stimmungspotential. Dieses lässt die Natur zum Projektionsraum für Gemütszustände wie Einsamkeit oder Sehnsucht werden; Landschaft wird zum Erfahrungsraum des Menschen. Eine Poetisierung wird in den Ansichten einer beseelten Natur bemerkbar; weiterhin können Landschaften Zeichencharakter annehmen oder Phänomene aus den Bereichen des Imaginären, Geistigen oder Transzendenten zur Anschauung bringen. Nicht zuletzt wird die Wirklichkeit und ihre Wahr-

⁵⁰² In den jeweiligen Kapiteln wurden Arbeiten der beiden Künstler mit Werken Gisèle Celan-Lestranges in Beziehung gesetzt. Ein ausführlicher Vergleich der Landschaften Ortners und Richters mit ihren Bildern (auch im Hinblick auf den jeweiligen Umgang mit der Romantik) kann im Rahmen dieser Monographie nicht erfolgen. Richters Auseinandersetzung mit der Romantik hat Gundula Caspary in ihrer Dissertation (2007; 161-208) untersucht, hierbei verglich sie seine Landschaften insbesondere mit Caspar David Friedrichs, also jenem Künstler, auf den sich auch Gisèle Celan-Lestränge in ihren Arbeiten bezogen zu haben scheint.

⁵⁰³ Steingraber 1999, 414.

nehmung selbst zum Gegenstand der Reflexion des Betrachters. Doch keineswegs stellen die Bilder Gisèle Celan-Lestranges eine bloße Wiederauflage romantischer Landschaften dar. Ihre Landschaften sind im Vergleich mit den Gemälden Caspar David Friedrichs radikal vereinfacht: Keine Menschen, auch keine Vermittlerfiguren, sind auf ihren Bildern zu sehen, auch keine symbolisch aufgeladene Requisiten, nichts Anekdotisches oder Historisches ist zu finden. Auch die deutlich ausgeprägte Abstrahierung und erkennbare Fiktionalisierung unterscheiden ihre Arbeiten von jenen des romantischen Künstlers Friedrich. In der zweiten Hälfte der achtziger Jahre wendet sich Gisèle Celan-Lestrangle der Temperatechnik zu: Außer zwei Wolkenbildern entstehen um 1985/86 vor allem Arbeiten, die besiedelte Berglandschaften zeigen und sich durch eine begrenzte Farbskala auszeichnen. Organisch passen sich die zu Kuben vereinfachten Behausungen in die Landschaft ein, Natur und Kultur harmonieren in den aufeinander abgestimmten Farbtönen (›Sans titre 2‹1986). In ihren Federzeichnungen nimmt die Künstlerin ab 1986 die Motive dieser Siedlungen aus Häuserkuben in Gebirgsregionen, in Tälern und an Berghängen, in zum Teil großformatigen Panoramen auf. Neben der Luftperspektive, die sich in einer allmählichen Aufhellung der Darstellung zum Hintergrund hin bemerkbar macht, wird zudem die Fluchtpunktperspektive für die Komposition genutzt, was sich bei einer Folge von Federzeichnungen, ›Point de fuite‹ (1987/88), auch in der Betitelung niederschlägt. In anderen Arbeiten wird durch eine Rhythmisierung, die die Gesamtkomposition erfasst, ein Gleichklang zwischen Zölestischem und Terrestrischem erfahrbar (›A l'extrême bord‹ 1987). Mit Ausnahme der Häuser, die Hinweis auf Zivilisation geben, manifestieren sich in ihren Bildern keine weiteren Eingriffe des Menschen in die Landschaft. Auch keine Wirkungen eines problematischen Umgangs mit der Natur, wie sie in den achtziger Jahren im Zusammenhang mit dem zunehmenden Bewusstsein für Umweltschutz auch in der bildenden Kunst immer wieder thematisiert wurden. Offenbar ist es nicht die Intention von Gisèle Celan-Lestrangle, in ihren Landschaften »die unästhetischen Seiten und die Gefahren der Umweltveränderungen und -zerstörungen kritisch auf[zuz]zeigen«. ⁵⁰⁴ Sie lenkt die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die Natur an sich, auf das, was diese dem Menschen erschließen, ihm in geistiger und emotionaler Hinsicht bieten kann und welche Bedeutung sie so für ihn hat.

⁵⁰⁴ Vgl. Caspary (2007), 210.

Neue Temperabilder entstehen im Jahr 1988 und zeigen Gebirgslandschaften, die in Abstufungen eines Farbtons gehalten sind, vor allem aber blattfüllende Waldansichten, die in ihrer abstrahierten Ausführung fragmentarisch wirken durch rudimentäre Formen und wie durch Lichteinfall verunklärte Bereiche. Die Motivik vegetabler Landschaftsderivate wird auch in Federzeichnungen gestaltet und erfährt dabei eine weitergehende Abstrahierung (›Transition‹ 1988), die die Vermittlung geistiger Inhalte, wie beispielsweise die Vorstellung einer durch unterschiedliche Materien der Natur repräsentierte Zeithaltigkeit, begünstigt. Charakteristisch für die Federzeichnungen aus den Jahren 1988 und 1989, in denen Gisèle Celan-Lestrange auch farbige Tinten einsetzt, ist der mit Aquarellfarbe monochrom lasierte Hintergrund der Darstellungen. In Serien oder Werkgruppen fokussiert die Künstlerin räumlich enger begrenzte landschaftliche Erscheinungen; diese werden teilweise stark abstrahiert dargestellt, bleiben aber dennoch als in der Natur anzutreffende Phänomene erkennbar: die optische Verschmelzung von Häusern und Felsuntergrund durch Sonnenlicht (›Lumière verticale‹ 1988), die sich in natürlichen Formgefügen und Wasserspiegelungen manifestierenden Naturgesetzlichkeiten (›Renversement‹ 1988/1989), das Zusammenwirken der Naturelemente und -kräfte in Dünengebieten (›Terre d'ombre‹ und ›Lumière de sable‹ 1989) und die landschaftlichen, in musikalischen Begriffen deutbaren Strukturbildungen (›Chant des pierres en chemin‹ 1989). In den letzten beiden Jahren ihres Schaffens entwirft Gisèle Celan-Lestrange in Federzeichnungen mit schwarzer Tusche und farbigen Aquarelltinten weiterhin Abstraktionen geologischer Strukturen und Landschaften. Doch die Naturmotive werden zu Andeutungen, zu Landschaftsabbreviaturen (›Une ligne‹ 1989). Zugleich dehnen sich die Leerflächen immer weiter aus und entwickeln eine suggestive Wirkung; sie können als Bestandteil der Landschaft gedeutet werden und stellen zugleich eine Öffnung des Bildraums ins Unbestimmte dar. Die Bilder von 1989 bis Herbst 1990 lassen sich als Landschaften, wie sie in Dünen- oder Küstenregionen anzutreffen sind, erkennen. Ist der Hintergrund nicht koloriert, sondern weiß, liegt auch die Assoziation mit Gebirgs- und Schneepanoramen nahe. Entsinnlicht oder vergeistigt wirken diese Landschaften, es geht eine Stimmung der Stille und Zeitenthobenheit von ihnen aus (›Les plis du silence 1-3‹ 1989). Außerdem gewinnen die Naturansichten, nicht zuletzt durch die Beteiligte, eine poetische Qualität (›Chant des pierres en chemin‹ 1990). Ab Ende

1990 gestaltet die Künstlerin in Feder-, Bleistift- und Kohlezeichnungen Geformationen in Gebirgs- und Gletscherregionen; die stark rhythmisierten Kompositionen können als Manifestationen von Naturkräften aufgefasst werden. Und auch diese Motivik wird von ihr auch in Pastell, Tempera und Öl erkundet. Die Auseinandersetzung mit ostasiatischer Landschaftskunst scheint für die Arbeit von Gisèle Celan-Lestrange in den letzten Jahren zentral gewesen zu sein. Zwar sind ihre Naturansichten nicht mit dem Pinsel und nicht als lineare Zeichnung ausgeführt, doch stellen die monochromen Hintergrundstönungen, die Verwendung von Wasserfarbe und farbigen Tinten Anknüpfungspunkte dar. Insbesondere wird die Nähe zur fernöstlichen Landschaftskunst jedoch in einigen grundsätzlichen Gestaltungsmerkmalen deutlich: Auch die Darstellungen der Künstlerin zeichnen sich durch eine bewusste Fragmentarizität aus; die mit ihr verbundene Evokativität der Darstellung fordert die Imagination des Betrachters in besonderem Maß heraus. Die Leerflächen dagegen vermitteln den Eindruck eines unbestimmten Raums und die Erfahrung von Unermesslichkeit. Die Ruhe und Stille, die in vielen Bildern zum Ausdruck kommen, bewegen den Betrachter zur Einnahme einer kontemplativen oder meditativen Haltung. Auf diese Weise kann er die Spiritualität dieser entsinnlichten, sublimierten Landschaften erfahren. Wie in der asiatischen Kunst dokumentiert sich bei Gisèle Celan-Lestrange eine poetische, keine naturalistische Auffassung von Landschaft. Und auch in ihren Kompositionen manifestiert sich das vitale Prinzip der Natur. Überschaut man die Landschaften Gisèle Celan-Lestranges, so ist immer wieder festzustellen, dass Formen in der assoziierenden Wahrnehmung des Betrachters mehrdeutig werden: Auf einigen Pastellen aus dem Jahr 1983 scheinen die dargestellten Objekte in ihrer Interpretierbarkeit zwischen Stein und Wolke, wie auch zwischen Stein und Mensch zu changieren. Ebenso können in Druckgraphiken der sechziger Jahre mikrolithische Gebilde als menschliche Figuren gedeutet werden. Und in den Zeichnungen von 1990 erscheinen die Formationen aus Gestein und Eis teilweise anthropomorph, sind als Prozessionen aus Menschen lesbar. In dieser Metamorphose der Formen wird Gegensätzliches miteinander verbunden: Oben und Unten, Schweres und Leichtes, Statisches und Bewegtes, ja sogar Belebtes und Unbelebtes.⁵⁰⁵

⁵⁰⁵ Vgl. Christine Givord über die Ausstellung in der Galerie Ditesheim (1990): »Tout est ici distinction, distinction minime qui signe par traits et points la constante métamorphose de tout en son contraire, du pesant au léger, de l'étouffant au souffle, du désert à la présence.«

Sie bringt insofern den inneren Zusammenhang des Kosmos zum Ausdruck. Festzuhalten ist dennoch, dass der Mensch in den Landschaften von Gisèle Celan-Lestrange in der Regel lediglich durch Anklang oder Verweis präsent ist. Doch ist er auf andere Weise in den Bildern mitberücksichtigt, in der Rolle des »impliziten Betrachters« (Wolfgang Kemp): Denn schließlich sind die Landschaften auf den Betrachter hin konzipiert – unter Voraussetzung aller seiner visuellen, mentalen, emotionalen und kognitiven Fähigkeiten. Die Bedingtheiten seiner menschlichen Existenz werden stets mitbedacht. Unvermittelt werden dem Betrachter von der Künstlerin Perspektiven auf Landschaft angeboten. Die Natur jedoch – das macht die weitgehende Absenz des Menschen in den Bildern deutlich – bedarf seiner nicht; es ist der Mensch, der sich ihr zuwendet. Beachtenswert ist, dass die Arbeiten von Gisèle Celan-Lestrange ihrer realen Lebenswelt, der Großstadt Paris, fern, ja geradezu entgegengesetzt sind – in ihrer Naturmotivik und in ihrer Gestimmtheit. Häufig von Eindrücken inspiriert, die sie während ihrer zahlreichen Aufenthalte außerhalb der Metropole in unterschiedlichen Landschaften gewonnen hatte, mögen die Bilder für die Künstlerin persönlich eine Gegenwelt repräsentiert haben. Nach Ansicht Didier Cahens ist es Gisèle Celan-Lestrange in ihren Werken gelungen, unsere Welt anschaulich werden zu lassen und sie zugleich zu durchschauen (»Mélant rigueur et aventure, son geste créatif aura su peindre le réel, en lui donnant la couleur d'un regard vrai, l'incarnation charnelle mais ô combien discrète, d'une vision poétique du monde, sans pour cela tomber dans l'illusion d'une représentation.«)⁵⁰⁶ Die zentrale Bedeutung, die sie in ihren Arbeiten der mikro- beziehungsweise der makrokosmischen Natur einräumt, könnte eventuell als Stellungnahme mit zivilisationskritischem Moment bewertet werden: Gisèle Celan-Lestrange initiiert durch ihre Bilder, die wirklichkeitsorientiert und fiktiv zugleich sind, eine Begegnung zwischen Natur und Mensch, die in dieser Intensität und Vielschichtigkeit über das Alltägliche hinausgeht. Ihre Darstellungen verbinden häufig äußere Wirklichkeit und innere Wirklichkeit, so dass sich in ihnen die Gesetzmäßigkeiten des Kosmos ebenso spiegeln wie die Grundbefindlichkeiten des Menschen.

⁵⁰⁶ Cahen (1991).

Wiederholt wurden Arbeiten von Gisèle Celan-Lestrange von Interpreten als Repräsentationen von Seelenzuständen und Gefühlslagen aufgefasst – sowohl die Graphiken der fünfziger und sechziger Jahre wie auch die Bilder seit den siebziger Jahren. Auch in diesem erweiterten Verständnis von Landschaft (des Inneren), scheint das Thema zentral innerhalb ihres Gesamtwerks zu sein. Ihre Naturansichten zielen weder auf eine genaue topografische Identifizierbarkeit noch auf eine spezifische historische Referentialität. Die Bilder der Künstlerin zeigen gewissermaßen archetypische Landschaften, die sich durch Allgemeingültigkeit und Überzeitlichkeit auszeichnen. Es geht in ihnen nicht nur um die Darstellung von Natur, sondern sie stoßen eine weitergehende Reflexion über Kunst und Ästhetik, über Wirklichkeit und Wahrnehmung an. Sie bieten dem Betrachter einen Raum, in dem er sich geistig engagieren kann.

Die Auffassung dieser abstrakten Inhaltsdimension der Landschaften Gisèle Celan-Lestranges wird unterstützt durch einen entsprechenden Gestaltungsmodus: In den fünfziger und sechziger Jahren zu beschreiben als eine gelegentlich real assoziierbare Abstraktion, in den siebziger und achtziger Jahren als eine in der Regel abstrahierend ausgeführte Realitätsnähe. Die Abstraktion im Werk der Künstlerin steht häufig in Verbindung mit einer sich in Form oder Inhalt manifestierenden Kristallinität. Im Sinne der traditionellen Bedeutung des Kristalls als Kunstsymbol figurieren die kristallinen Organisationsformen als Bildzeichen (›D’emblée – Ohne weiteres 1966), als Sinnbild (›Terre ébranlée« 1976) oder als Strukturprinzip, etwa in Form einer Facettierung der Bildfläche (›Entre la terre et la nuit« 1975) oder einer Konstitution der Darstellungen aus Mikroelementen, wie sie in den Graphiken seit den siebziger Jahren üblich wird. Doch gilt der Künstlerin das Kristalline nicht nur als Abstraktionsform der Wirklichkeit, es stellt nicht zuletzt ein thematisches Kontinuum im Gesamtwerk von Gisèle Celan-Lestrange dar, die in den fünfziger und sechziger Jahren Minerale, also mikrokristalline Gebilde, und ab den siebziger Jahren in graphischen Arbeiten makrokristalline Gebilde, Formationen aus Gesteinen und Sand sowie Bildungen aus Eis und Schnee, in ihren Kompositionen in Szene setzt. Parallel zu diesem Übergang von der Mikro- zur Makro-Perspektive um 1973 werden in der Graphik die »Groß«-Strukturen der Radierungen aus der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre und den sechziger Jahren von den »Klein«-Strukturen abgelöst, aus denen die Zeichnungen und Druckgraphiken seitdem aufgebaut sind.

Die anfangs erwähnte Federzeichnung ›A la surface des fonds‹ gehört zu den Arbeiten Gisèle Celan-Lestranges, die im Frühjahr 1990 in der Galerie Ditesheim in Neuchâtel gezeigt wurden. Es war die letzte Ausstellung der Künstlerin zu Lebzeiten. Am 11. April 1990, wenige Tage vor der Vernissage, beschrieb sie dem Galeristen, François Ditesheim, in einem Brief – den dieser zitiert hat in seinem Vorwort zum Katalog der Werke – ihre momentane Situation: »Diese letzten Wochen sind nicht sehr fruchtbar; die 45 Zeichnungen der vergangenen Jahre sind weit von mir entfernt, ich fühle mich meines Hintergrundes beraubt, was es mir schwer macht, weiterzugehen. Aber wohin und wie, das zeichnet sich noch nicht ab. Ich glaube, wenn ich die Ausstellung in Neuchâtel gesehen habe – und erst in diesem Augenblick – werde ich in der Lage sein, jene Distanz zu gewinnen, die einen Neuanfang möglich macht, so hoffe ich doch.« Eine Schaffensphase ist abgeschlossen, die nächste hat noch nicht begonnen. In dieser Lage ist Gisèle Celan-Lestranges Ratlosigkeit anzumerken, zugleich aber auch Zuversicht. Und wie von ihr selbst erwartet, ist der Künstlerin anschließend wieder ein neuer Anfang gelungen – wenn auch die folgenden ein- einhalb Schaffensjahre ihre letzten sein sollten. Nach ihrem Tod im Dezember 1991 erschien in der Zeitschrift ›Les lettres françaises‹ (April 1992) ein Nachruf von Didier Cahen. Dieser schildert, wie die Künstlerin sich bis zuletzt in ihrer Arbeit behauptet hat: »Jusqu'au bout, dans la souffrance, elle aura montré le courage, la force, la dignité que ses amis lui auront connus et qui lui auront permis de mener de front une œuvre et une tâche.« Ihr beharrlicher Gestaltungswille, ihre unbedingte Konzentration und ihre unbeirrbarere Wahrhaftigkeit ist auch in den späten Arbeiten spürbar. Hier findet das Werk von Gisèle Celan-Lestranges in der Gleichzeitigkeit von Strenge und Leichtigkeit, Dichte und Andeutung, im Sagen und Verschweigen einen letzten Höhepunkt. Auf den Fragment gebliebenen Arbeiten aus dem Atelier der Künstlerin wird durch zarte Bleistiftkonturen angedeutet, was noch hätte Gestalt gewinnen sollen.



Atelier von Gisèle Celan-Lestrange 1991
Foto: Eric Celan, Paris

VI Anhang

Autobiographische Skizze der Künstlerin

Im Nachlass ist ein zweiseitiger handschriftlicher Entwurf enthalten, in dem die Künstlerin ihren Werdegang rekapituliert und das Verhältnis der Künste analysiert. Der Text könnte vom Anfang der achtziger Jahre datieren, eventuell entstand er im Zusammenhang mit einigen Gesprächen (Graf Christoph von Schwerin, Walter Greinert, Dietmar Grieser), in denen Gisèle Celan-Lestrange zu ihrer Kunst und der Zusammenarbeit mit Paul Celan befragt wurde. Zu dieser Zeit kann sie auf eine Reihe bibliophiler Editionen zurückblicken, die sie mit den Dichtern Jean Daive, Philippe Denis, Jean-Pascal Leger, Martine Broda, Pierre Chappuis, Alain-Christophe Restrat und Franz Wurm geschaffen hat. Am wichtigsten jedoch war die Kooperation mit ihrem Ehemann Paul Celan.

Gisèle Celan-Lestrange

~~J'ai commencé à travailler la gravure en 1953 juste après mon mariage pour la raison très simple qu'à ce moment là je vivais à l'hôtel avec mon mari et que je n'avais aucun pas la place nécessaire pour continuer la peinture que je faisais depuis quelques années.~~

A dix neuf ans je croyais je voulais devenir peintre et j'ai commencé à l'académie Julian des études de dessin et de composition travaillant également dans la chambre assez grande que j'occupais alors dans ma famille. ~~Au mom~~ Juste après mon mariage en 1953, pour la raison très simple qu'à ce moment je vivais à l'hôtel avec mon mari et n'avais plus assez de place j'ai commencé la gravure ~~que je n'ai depuis travail que je n'ai depuis jamais quitté.~~

A l'atelier de J. Friedlaender j'ai appris à me familiariser avec le cuivre, avec les vernis, les morsures et l'imprimerie. Lorsqu'en 1958 pour la première fois nous avons habité chez nous j'ai eu même la possibilité d'avoir une pièce atelier qui quoique petite était suffisante pour graver et y installer la presse que j'avais eu entre temps la chance de pouvoir acheter. Depuis j'ai rencontré en 1964 l'imprimerie Lacourière et Frélaud dont les enseignements m'ont beaucoup apporté tant pour la gravure que pour l'imprimerie les techniques de la gravure que celles de l'imprimerie. Et je continue à travailler chez moi avec ma propre presse.

~~Jusqu'en 1970 les titres de mes gravures ont été donnés par mon mari et je vais pouvoir dire avoir à ses côtés appris à faire passer~~

Faire passer un poème dans un cuivre, essayer de trouver avec les matériaux ~~que vous sont~~ qu'on a choisi un langage propre ~~poë~~ qui puissent accueillir un poème a été et est toujours une de mes pré-occupations majeures – Je n'ai jamais cru que l'on pouvait illustrer un poème mais j'ai cherché des équivalences qui pouvaient ~~accompagner dans les limites du langage employé~~ l'accompagner. Non pas une transcription anecdotique mais un climat qui sort proche, un esprit que s'en rapproche. Un poème se suffit à lui même, une gravure aussi point n'est besoin pour que l'un existe de l'autre – mais s'il y a rencontre. Une possibilité doit exister d'exprimer par de lignes, des noirs, des gris, des blancs, le lieu de cette rencontre. C'est ce que j'ai essayé dans mon travail avec les poèmes de mon mari avec d'autres poèmes aussi tout en sachant qu'un mot [et] un signe gravé sont des mondes différents.

Gisèle Celan-Lestrange

~~Ich habe 1953 begonnen, auf dem Gebiet der Radierung zu arbeiten, kurz nach meiner Heirat, aus dem einfachen Grund, dass ich mit meinem Mann zu diesem Zeitpunkt im Hotel wohnte und ich kei nicht den notwendigen Platz hatte, um die Malerei, die ich seit einigen Jahren betrieben hatte, fortzusetzen.~~

Mit neunzehn Jahren glaubte ich wollte ich Malerin werden und habe auf der Académie Julian ein Studium in Zeichnung und Komposition begonnen; zugleich arbeitete ich in einem recht großen Zimmer, das ich damals bei meiner Familie bewohnte. ~~Zu diesem Zeit~~ Kurz nach meiner Heirat 1953 habe ich – aus dem sehr einfachen Grund, dass ich zu diesem Zeitpunkt mit meinem Mann im Hotel lebte und nicht genügend Platz hatte – mit dem Radieren begonnen, ~~die ich seitdem nicht~~ eine Arbeit, die ich seitdem niemals aufgegeben habe. Im Atelier von J. Friedlaender habe ich mich mit dem Kupfer vertraut gemacht, mit den Lacken, dem Ätzen und mit dem Druck. Als wir 1958 zum ersten Mal ein eigenes Zuhause bewohnten, hatte ich die Möglichkeit, einen Atelierraum zu haben, der obwohl klein, ausreichend war, um zu radieren und dort eine Presse unterzubringen, die ich inzwischen glücklicherweise hatte erwerben können. Seit ich 1964 auf die Druckerei Lacourière und Frélaut gestoßen bin, haben mir deren Unterweisungen für die Radierung wie für den Druck in Bezug auf die Radier- und Drucktechniken viel gegeben. Zuhause arbeite ich weiterhin mit meiner eigenen Presse.

~~Bis 1970 haben meine Radierungen ihre Titel von meinem Mann erhalten, ich werde sagen können, an seiner Seite gelernt zu haben, etwas weiterzugeben.~~

Ein Gedicht in ein Kupfer eindringen zu lassen, zu versuchen, mit den gewählten Materialien ~~die einem zur~~ eine eigene ~~poee~~ Sprache zu finden, die ein Gedicht aufnehmen kann, war und ist noch heute eine meiner hauptsächlichen Beschäftigungen – Ich habe niemals geglaubt, dass man ein Gedicht illustrieren könne, aber ich habe Entsprechungen gesucht, die es ~~begleiten in den Grenzen der verwendeten Sprache~~ begleiten konnten. Nicht eine anekdotische Umschrift, sondern ein Klima das ihm nahe kommt, ein Geist, der sich ihm nähert.

Ein Gedicht genügt sich selbst, eine Radierung ebenfalls, sie benötigen einander nicht, um zu existieren – dennoch gibt es die Begegnung. Es muß eine Möglichkeit geben, durch Linien, durch Schwarz, Grau und Weiß, den Ort dieser Begegnung darzustellen. Dies ist es, was ich versucht habe in meiner Arbeit mit den Gedichten meines Mannes und mit anderen Gedichten ebenfalls, im Wissen, dass ein Wort [und] ein graviertes Zeichen verschiedene Welten sind.

Die Kunstbibliothek von Gisèle Celan-Lestrange

Die vorliegende Rekonstruktion der Kunstbibliothek von Gisèle Celan-Lestrange wurde erstellt auf der Grundlage der Bücher aus dem Nachlass der Künstlerin, die sich bislang in Privatbesitz befanden und künftig den Beständen des Instituts Mémoires de l'édition contemporaine (Abbaye d'Ardenne, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe) angehören werden. Hinzugefügt wurden weitere Kunstbücher, die sich seit der Übergabe der Teilbibliothek 1990/92, im Deutschen Literaturarchiv Marbach befinden (DLA). Die im sog. »Bonner Katalog der Bibliothek Paul Celan und Gisèle Celan-Lestrange« aufgeführten Bücher wurden gekennzeichnet (BK). Dieses handschriftliche Verzeichnis der Bücher nach Standorten (Paris, Rue de Longchamp und ENS; Moisville) wurde 1972-1973 und 1987 von Mitarbeitern der Historisch-kritischen Bonner Celan Ausgabe angefertigt; die Titel wurden im Rahmen einer Erschließung und Bestandsrekonstruktion der Bibliothek Paul Celans digital katalogisiert und sind mittlerweile im Online-Katalog des DLA recherchierbar. Da Bücher Paul Celans auch von seiner Frau rezipiert werden konnten und nach seinem Tod ohnehin in ihren Besitz übergingen, sind die jeweiligen Besitzverhältnisse nicht relevant. In die Bücher eingetragene Erwerbsdaten oder sonstige Hinweise werden in eckigen Klammern angegeben.

1. Theoretisches, Fachbücher und Sammelwerke

- Jean Adhémar: La Gravure originale au 18^e siècle. Paris 1963. [»février 1973«]
Savane Alexandrien: L'art surréaliste. Paris 1969. (BK)
L'Archibras N° 7: Le surréalisme en mars 1969. Paris 1967. (BK)
Jean Christophe Bailly: Mine de rien à Gilles Aillaud. Paris 1988.
Jean Bazaine: Notizen zur Malerei der Gegenwart. Deutsch von Paul Celan. Frankfurt a.M. 1959. (BK)
Friedrich Behn: Kultur der Urzeit I und III. Berlin 1950. (BK)
Jean E. Bersier: La gravure. Les procédés, l'histoire. Paris 1947. [»Gisèle Celan / Paris, 29.4.54«, Geschenk PC] (BK)
Jean-Eugene Bersier: Contre l'impressionisme / Jean-Dominique Rey: Pour l'impressionisme. Nancy 1969.
Ferdinando Bologna: Les origines de la peinture italienne. Leipzig 1963. (BK)
André Breton: Le surréalisme et la peinture. 1928-1965. Paris 1965. (BK)
Marcel Brion: Art Abstrait. Paris: Éditions Albin Michel 1956. (BK)
Felix Brunner: Handbuch der Druckgraphik. Teufen 1962. [»1965«, Geschenk PC] (BK)
Pierre Cabanne: La nuit aussi est un soleil. Les hors-la-loi de la peinture: Rembrandt, Goya, Gauguin, van Gogh, Toulouse-Lautrec, Modigliani, Pascin, Utrillo, Soutine, Nicolas de Staël. Paris: Robert Laffont 1960.
Gerard de Champeaux / Dom Sebastien Sterck (Hgg.): Le monde des symboles. L'abbaye Sainte Marie-de-la-Pierre-qui-vire (Yonne) 1966. [»G.C.: 3. septembre 1969«] (BK)
Jean Clair: Considérations sur l'état des Beaux-Arts. Critique de la Modernité. Paris 1983. [»28 mai 1983«]
René-Jean Clot: La querelle des images. Geneve 1960. [»14.X.1975«]
David Coxhead / Susan Hiller: Dreams. Visions of the night. London o.J. [»Londres, 14.11.1977«]
Henri Delaborde: La gravure. Paris 1882. (BK)
Maurice Dériberé: La couleur. 3^e édition. Paris 1964/75. [»Montparnasse › Brest / 24.VII.1979«]
Paul Deschamps: La sculpture française époque romaine. Paris 1947. (BK)
Mikal Dufrenne: Phénoménologie de l'Expérience Esthétique. Paris 1953. (BK)
Carla Faldi Guglielmi: Roma, S. Clemente. Bologna 1966. (BK)
Paul Fierens: Menhire. Paris 1939. (BK)
Henri Focillon: Maîtres de l'estampe. Paris 1969. [»5 septembre 1969«] (BK)

Henri Focillon: Peintures romanes. Des églises de France. Paris 1967. [»septembre 1971«]

Benjamin Fondane: Faux traité d'esthétique. Essai sur le crise de réalité. Paris 1938. (BK)

Joseph Emile Française: L'Art Moderne. Paris 1963 [»GC septembre 1969«] (BK)

Eugène Fromentin: Les maîtres d'autrefois. Belgique – Hollande. 18^e édition. Paris 1908.

Waldemar George: Réfutation de Bernard Berenson, suivie d'un Plaidoyer pour la liberté de l'art. Geneve: Pierre Cailler Editeur 1955. [14.X.1975] 2. Ex. [»octobre 1975«]

Virgilio Gilardoni: Naissance de l'Art. Paris 1948 [»Gisèle de Lestrangé – / 25 décembre 1951«] (BK)

Maurice Guerin: Le centaure. Paris 1909. [»GC 18.1.1954«] (BK)

Anders Hagen: Les gravures rupestres en Norvège. Présence de la Norvège. Trad. Par Luce Hinsch. Oslo 1966. (BK)

Timothy Hilton: The Pre-Raphaelites. 157 plates, 21 in colour. London 1976. [»Londres, 14.II.1977«]

Felix Hollenberg: Radierung. Ätzkunst und Kupfertiefdruck. Bearbeitet von Walter Raabe. Ravensburg 1962. (BK)

Madeleine Hours: Les secrets des chefs-d'œuvre. Ouvrage couronné par l'Académie française. Paris 1964/1988.

Etienne Houvet: Monographie de la cathédrale de Chartres. Chartres 1962. (BK, Standort DLA) [Besitz PC, datiert von GCL auf Weihnachten 1951]

Alain Hus: Les étrusques. Paris 1959. (BK)

René Huyghe: Sens et destin de l'art. 1: De la préhistoire à l'art roman. Paris 1967. [»15.5.1973«]

René Huyghe: Sens et destin de l'art. 2: De l'art gothique au XX^e siècle. Paris 1967. [»15.5.1973«]

Johannes Itten: L'art de la couleur. Approche subjective et description objective de l'art. Edition abrégée. Paris 1977.

R. Broby Johansen: Oldnordiske Stenbilleder. Kopenhagen 1967. [»Oslo 10 octobre 1968«] (BK)

Charles Kerényi: La Mythologie des Grecs. Histoires des Dieux et de l'Humanité, Trad. de Henriette de Roguin. Paris 1952. [»Gisèle Celan / 23 Septembre 1955«] (BK)

Stanislas Klossowski de Rola: Alchimie. Florilège de l'art secret. Augmenté de La Fontaine des Amoureux de Science par Jehan de la Fontaine (1413). Paris 1974. Kunsttheorie Merkur 59 (1953). (BK)

Elie Lambert: L'art en Espagne et au Portugal. Paris 1945. (BK)

Xavier de Langlais: La technique de la peinture a l'huile. Suivie d'une etude sur la peinture acrylique. Paris 1959.

Robert Lapoujade: Les mécanismes de fascination. Préface de Jean Hyppolite. Paris: Éditions du Seuil 1955. [»Gisèle Celan 1962«]

Ernst Lehner / Johanna Lehner: Devils, Demons, Death and Damnation. New York 1971. [»26 février 1973«]

E.S. Lumsden: The Art of etching. London 1929. [»8 avril 1958 Paris«]

Prosper Mérimée: Etudes sur les arts du moyen age. Avertissement de Pierre Josserand. Paris 1967. [»septembre 1971«]

Joseph-Emile Muller: L'art Moderne, ses particularités et leur explication. Paris 1963. [»Gisèle Celan / septembre 1968«]

Lucien Musset: Normandie romane, Tome 1: La Basse-Normandie. Paris 1967. (BK)

N.N.: Gravure en creux et en relief. Paris 1924. (BK)

Maurice Nadeau: Histoire du Surréalisme. Paris 1945. (BK)

Maurice Nadeau: Histoire du Surrealisme suivie de documents surréaliste. Paris 1964. (BK)

Massimo Pallottino: Die Etrusker. Frankfurt a.M. 1965. (BK)

Francis Ponge: Le peinture à l'etude. Paris 1948. (BK)

Francis Ponge: Texte zur Kunst aus dem Französischen übersetzt von Gerhard M. Neumann und Werner Spies, Nachwort von Werner Spies. Frankfurt 1967. (BK)

Jill Purce: La spirale mystique. Le voyage itinérant de l'âme. Paris 1974. [»23 Avril 1975«]

Louis Réau: Iconographie de L'art Chretien. Paris 1955. [»Gisèle Celan 1958«] (BK)

- Louis Réau / Gustave Cohen: L'art du moyen âge. Arts plastiques, art littéraire et la civilisation française. Paris 1935. (BK, Standort DLA) [GCL]
- Emeline Richardson: Sculptures étrusques. Mailand 1966. (BK)
- Grete Ring: La peinture française en quinzuieme siecle. London 1949. [1954] (BK)
- Claude Roger-Marx: La gravure originale au XIX siècle. Paris 1962 [»janvier 1972«]
- Stendhal: Historia de la pintura en Italia. Buenos Aires 1948. [»GDL 1950«] (BK)
- Antoni Tàpies: La pratique de l'art. Paris: Editions Gallimard 1974.
- Paul Schubring: Florenz I: Die Gemälde Galerien der Uffizien und des Palazzo Pitti, Stuttgart/Berlin/Leipzig o.J. (1907). (BK, Standort DLA)
- Paul Schubring: Florenz II: Bargello, Domopera Akademie, Klassische Sammlungen, Stuttgart/Berlin/Leipzig o.J. (1909). (BK, Standort DLA)
- Walter J. Strachan: The artist and the book in France. London 1969. (BK)
- Jehan-Georges Vibert: La Science de la peinture. Paris 1902. [»2.2.82«]
- A. Mathieu Villon: Nouveau manuel complet du graveur en creux et en relief contenant les procédés anciens et modernes de la gravure. Paris 1924. (BK)
- Dom Melchior de Vogüé: Glossaire de termes techniques à l'usage des lecteurs de »la nuit des temps«. Paris 1965.
- Hans Weigert: Stilkunde I: Vorzeit, Antike, Mittelalter. Berlin 1953. (BK, Standort DLA)
- Hans Weigert: Stilkunde II: Spätmittelalter und Neuzeit. Berlin 1953. (BK, Standort DLA)
- Heinrich Wölfflin: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst. München 1915. [Geschenk vom Ehepaar Lenz 1956] (BK, Standort DLA)
- Henri Zerner: École de Fontainebleau. Gravures. Paris 1969.

2. Künstlermonographien und Einzelausstellungskataloge

A

- Peter Ackermann. Zeichnungen Radierungen. Kestner-Gesellschaft/Studio, 11. Oktober – 24. November 1974. Katalog C/1974. Hannover 1974.
- Josef Albers zu seinem 80. Geburtstag. Lithografien, Serigrafien. Kestner-Gesellschaft, 15. Mai - 9. Juni 1968. Katalog 3 (1968). Hannover 1968.
- Josef Albers. Kestner-Gesellschaft/Studio, 12. Januar - 11. Februar 1973. Katalog A/1973. Hannover 1973.
- Gisela Andersch. Kestner-Gesellschaft/Studio, 25. Januar – 3. März 1974. Katalog A/1974. Hannover 1974.
- Hans Arp. Onze peintres vus par Arp: Taeuber, Kandinsky, Leuppi, Vordemberge, Arp, Delaunay, Schwitters, Kiesler, Morris, Magnelli, Ernst. Zürich 1949. (BK)
- Hans Arp. Wegweiser. Meudon 1951. (BK)
- Hans Arp. Galerie im Erker, 5. November 1966 - 31. Januar 1967. St. Gallen 1966.
- Joannis Avramidis. Kestner-Gesellschaft, 24. Februar - 16. April 1967. Katalog 5 (1966/67). Hannover 1967.

B

- Ernst Barlach. Art graphique, Dessins, Sculptures. Katalog zur Ausstellung des Centre Culturel Allemand / Goethe-Institut Paris, Novembre 1969 - Janvier 1970. Bearb. von Wolfgang Gielow. Paris 1969. (BK)
- Christa von Baum. Aquarelle, Zeichnungen, Mischtechnik, Graphit 1980-1983. Düsseldorf/ Krefeld 1983. [Widmung an GCL]
- Cnacarchives. Hans Bellmer. Centre national d'art contemporain Paris, 30 novembre 1971 - 17 janvier 1972. Paris 1971.
- Joseph Beuys. Kestner-Gesellschaft, 19. Dezember 1975 - 8. Februar 1976. Katalog 6 (1975). Hannover 1975.
- Max Bill. Kestner-Gesellschaft, 14. Juni - 4. Juli 1968. Katalog 4 (1968). Hannover 1968. (BK)

- Julius Bissier. Farbige Miniaturen. Nachwort von Werner Schmalenbach. München 1960. (BK)
- Kathleen Raine: William Blake. 156 plates, 28 in colour. London 1970. [»London 7.7.1974«]
- Drawings of William Blake. 92 Pencil studies. Selection, introduction and commentary by Sir Geoffrey Keynes. London 1970. [»31 janvier 1973«]
- William Blake: Songs of innocence and experience. Facsimile of sixteen original plates etched by William Blake. London 1973. [»Londres, 7.7.1974«]
- William Blake. Œuvres I: Esquisses poétiques (extraits) une île de la lune, chants d'innocence et d'expérience. Texte original présenté et traduit par Pierre Leyris. Paris 1974. [»2.7.1974«]
- Carolyn Keay: William Blake. Selected engravings. London 1975. [»Londres, 24.7. 1975«]
- William Blake. Œuvres II: Poèmes tirés de divers manuscrits L'évangile éternel, Les portes du paradis et annotations aux ›aphorismes sur l'Homme‹ de Lavater. Texte original présenté et traduit par Pierre Leyris. Paris 1977. [»20 mai 1977«]
- Morton D. Paley: William Blake. Übersetzung aus dem Englischen von Priska-Monika Hottenroth. Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz 1978.
- Miklos Bokor. Préface d'André du Bouchet. Katalog zur Ausstellung der Galerie Jakob Paris, 11.3.1969 - 11.4.1969. Paris 1969. (BK)
- Alain Borne: Le facteur cheval. Photographies de Henriette Grindat. Paris 1969.
- Charles de Tolnay: Hieronymus Bosch. Das Gesamtwerk. Baden-Baden 1984.
- Stanislas Fumet: Braque. Paris 1946. [»G. de Lestrangle 3.49«] (BK)
- Rene Char: Georges Bracque. Paris 1963. (BK)
- Brancusi, album fotografie de Nicolae Sandulescu. Bukarest 1965. (BK)
- Brauer. Katalog der Galerie Sydow Frankfurt. Frankfurt a.M. 1964.
- Victor Brauner. Kestner-Gesellschaft, 16. Juni – 18. Juli 1965. Katalog 8 (1965/65) Hannover 1965.
- Rodolphe Bresdin. Die schwarze Sonne des Traums. Radierungen, Lithographien, Zeichnungen. Einleitung und Katalog von Hans Albert Peters. Wallraff-Richartz-Museum Köln 20. September bis 19. November 1972 / Städtisches Kunstinstitut Frankfurt/Main 2. Dezember 1972 - 21. Januar 1973. Köln 1972.
- Bresdin. Dessins. Introduction par Louis Smart. Paris 1975.
- Rodolphe Bresdin. Un graveur solitaire. Catalogue établi et rédigé par François Fossier. Musée d'Orsay / Bibliothèque nationale. Paris 1990.
- H.-J. Breuste. Modelle Zeichnungen. Kestner-Gesellschaft/Studio, 30. Mai – 17. August. Katalog A/1975. Hannover 1975.
- Edouard Michel: Pierre Bruegel le Vieux (vers 1525-1569). Paris 1949. [»G. de Lestrangle ... 1950«] (BK)
- Gustav Glück: Pieter Brueghel the Elder. London 1951. (BK)
- Peter Brüning, Handzeichnungen 1956 und 1958, Tusche, Feder, Blatt und Pinsel, eingeleitet und hrsg. von Manfred de la Motte. Mit 20 Aphorismen von Pierre Restany. Düsseldorf 1959. [mit Widmung an PC 1959] (BK)
- David Burliuk. Bilder von 1907 bis 1966. Galerie Gmurzynska, 2. September – 15. Oktober 1966. Köln 1966. (BK)
- Pol Bury. Kestner-Gesellschaft, 20. November 1971 - 20. Februar 1972. Katalog 1 (1971/72). Hannover 1971.

C

- Antonio Calderara. Kestner-Gesellschaft, 25. Januar - 25. Februar 1968. Katalog 5 (1967/68). Hannover 1968.
- Antonio Paolucci. Canaletto. Trad. De l'italien par Henriette Valot. Paris 1970. (BK)
- Guisepppe Capogrossi. Galerie Im Erker, 24. Juli - 11. Spetember 1965. St. Gallen 1965. (BK)
- Lewis Carroll. Photographie victorien. Introduction de Helmut Gernsheim. Traduit par Henri Parisot. Paris 1979.

Jorge Castillo. Kestner-Gesellschaft, 8. Juni - 1. Juli 1973. Katalog 5 (1973). Hannover 1973.

Catty. Peintures. Galerie Albertus Magnus, 19 octobre - 19 novembre 1971. Paris 1971.

Georges Rivière: Cézanne. Soixante reproductions dont huit en couleurs. Paris: Librairie Floury 1936. [»O. de Lestrangle«] (BK)

Marc Chagall. Die Glasfenster von Jerusalem. Freiburg/Basel/Wien. Einführung von Jean Leymarie mit 48 Farbtafeln und 24 einfarbigen Vorzeichnungen. 4. Aufl. 1983.

Chaissac. Neue Galerie Zürich, 29. Oktober 1971 - 15. Januar 1972. Zürich 1971.

Chaissac. Dessin et objets. Fiac 90. Paris Grand Palais, 25 octobre - 1^{er} novembre 1990, Stand B 21: Galerie Louis Carré & Cie.

Werner Helwig: De Chirico. Peinture métaphysique. Paris 1962. [»5 septembre 1969«] (BK)

Christo. The Running Fence. Kestner-Gesellschaft, 25. November 1977 - 8. Januar 1978. Text: Werner Spies, Photos: Wolfgang Volz. Katalog 6 (1977). Hannover 1977.

Joseph Cornell. Kestner-Gesellschaft/Studio, 17. November 1972 - 7. Januar 1973. Katalog B/1972. Hannover 1972.

Les albums d'Art Druet: Courbet VIII. 24 Phototypies. Notice d'André Fontainas. Paris 1927. [»Nonancourt, août 1975«]

Alessandra Pinto: Courbet. The life and the work of the artist illustrated with 80 colour plates. London 1971.

D

Jacques Lassaigne: Daumier. Paris 1946. [»G. de Lestrangle 1947«] (BK)

Maurice Gobin: Daumier Sculpteur. 1808-1879. Avec un catalogue raisonné et illustré de l'œuvre sculpté. Genève 1952. [»octobre 1975«]

John Rewald: Edgar Degas (2^e édition). Paris 1939. [»G. de Lestrangle 1946«] (BK)

Claude Roger-Marx: Eugène Delacroix. Paris 1929.

Sonia Delaunay. Cataloga della mostra tenuta a Venezia, giugno - luglio 1969. Venedig / Mailand 1969. (BK)

Alexandre Delay. Le peintre le modèle la peinture (ou le dispositif de la peinture. Galerie Kara Genève, avril - mai 1982. Genf 1982.

Walter Dexel. Kestner-Gesellschaft, 25. Januar - 3. März 1974. Katalog 1 (1974). Hannover 1974.

Donatello. Introduction de François Gebelin. Berlin 1943. [»G. de Lestrangle mai 1948«] (BK)

Piero Dorazio. Galerie Im Erker, 28. Mai - 16. Juli 1966. St. Gallen 1966. (BK)

A doré treasury. A collection of the best engravings of Gustave Doré. Edited and with an introduction by James Stevens. O.O. 1970. [»juin 1973«]

Jacques Doucet. Encres mêlées. Macon 1975.

Georges Noël: Dürer. Paris 1953. (BK)

Albrecht Dürer. Les gravures sur bois. Paris 1978.

Albrecht Dürer. Les gravures sur cuivre. Paris 1978.

E

Photographies de Gilles Ehrmann. Galerie de Photographie de la Bibliothèque Nationale, 12 décembre 1975 - 21 février 1976. Maison de la culture de Bourges 24 avril - 7 juin 1976. Paris 1975.

Foto Gilles Ehrmann. Norrköpings Museum, 29. aug. - 26 sept. 1976.

Gilles Ehrmann. Photographies. Musée de l'abbaye Sainte Croix. 5 août - 30 Septembre 1982. Cahier de l'abbaye Sainte-Croix 46. Les sables-d'Olonne 1982.

Paul Eliasberg. Kestner-Gesellschaft, 15. Dezember 1964 - 31. Januar 1965. Katalog 5 (1964/65). Hannover 1964.

Florent Fels: James Ensor. Avec 70 planches dont 7 en couleurs. Genève/Bruxelles 1947. [»octobre 1975«]

Max Ernst. 12 reproductions en couleurs. Avant-propos de Georges Bataille. Texte inédit de Max Ernst. L'œuvre et la vie, Jugements divers, bibliographie. Paris 1959. (BK)

Max Ernst. Galeries nationales du Grand Palais, 16 mai - 18 août 1975. Paris 1975.
Le monde de M.C. Escher. L'œuvre de M.C. Escher, commenté par J.L. Locher, C.H.A. Broos, M.C. Escher, G.W. Locher, H.S.M. Coxeter. Sous la direction de J.L. Locher. Traduction en français des textes hollandais par Jeanne A. Renault. Paris 1972.
M.C. Escher. L'œuvre graphique. Introduction et commentaires du graveur. Paris 1973.
Paul Gay: Van Eyck. Paris o.J. [»G. de Lestrangle 31/50«] (BK)

F

Fautrier. Mit Texten von Francis Ponge, Jean Fautrier und Albert Schulze Vellinghausen. Hrsg. von der Galerie 22. Düsseldorf 1959. (BK, Standort DLA)
Lyonel Feininger: Rotes Meer und gelbe Schiffe. 16 Farbtafeln nach Aquarellen des Künstlers. Hrsg. von Wieland Schmied. Frankfurt a.M. 1961. (BK)
Lyonel Feininger. Aquarelle. Nachwort von Alfred Hentzen. München/Zürich 1973 (Neuausgabe)
Joaquin Ferrer. Axes. Peintures et gravures 1970-1971. Galerie Le Point Cardinal, 11 mai - fin juin 1971. Paris 1971.
Tony Fiedler. Bildhauer, scultore. München 1969. (BK)
Lucio Fontana. Kestner-Gesellschaft, 25. Januar - 25. Februar 1968. Katalog 4 (1967/68). Hannover 1968.
Kenneth Clark: Piero della Francesca. With 219 illustrations. London 1951. (BK)
Borvine Frenkel. Musée d'art juif Paris, Exposition du 19 mai - 31 juillet 1988. Paris 1988.
Jeanne Kosnick-Kloss: Otto Freundlich. Exposition commémorative avec le concours de l'Association des amis d'Otto Freundlich. Centre Culturel Allemand / Goethe Institut Paris, 9 janvier - 10 février 1968. Paris 1968. (BK)
Caspar David Friedrich. Text von Johannes Beer. Königstein i.T. o.J.[»5.XII.1975«]
Caspar David Friedrich. 1774-1840. Kunst um 1800, hrsg. von Werner Hofmann, Katalog zur Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle, 14. September - 3. November 1974. München 1974. [»12.XII 1974 / Bonn (B.A.)«]
The drawings of Fuseli. Introduction by Stephen Longstreet. Alhambra/California 1969. [»Londres. 24.7.75«]
Carolyn Keay: Henry Fuseli. London/NY 1974. [»Londres, 14.11.1977«]
Johann Heinrich Füssli. 1741-1825. Musée du Petit Palais, 21 avril - 20 juillet 1975. Paris 1975.

G

John Hayes: Thomas Gainsborough. Tate Gallery, 8 october 1980 - 4 january 1981. London 1980.
Raymond Cogniat: Gauguin. Paris o.J. (BK)
Paul Gauguin. Oviré, écrits d'un sauvage. Choisis et présentés par Daniel Guérin. Paris 1974. [»3. mai 1974«]
Rupprecht Geiger. Kestner Gesellschaft, 16. Juni - 16. Juli 1967. Hannover 1967.
Claude Georges. Œuvres récentes 1964-1966. Avant-propos de Hubert Damisch. Galerie Le Point Cardinal, 25 octobre - fin novembre 1966. Paris 1966. (BK)
Claude Georges. Peintures récentes. Galerie Le Point Cardinal, bis 26 avril 1969. Paris 1969. (BK)
Claude Georges. Peintures récentes 1969-1979. Galerie Le Point Cardinal, 14.4. - 23.5.1970. Paris 1970. (BK)
Géricault. Raconté par lui-même et par ses amis. Vézenaz-Genève 1947. [»16.IX.1975«]
Maximilien Gauthier: Géricault, Paris o.J. (1948) (BK)
Jochen Gerz. Foto/Texte 1975-1978. Kestner-Gesellschaft, 8. September - 22. Oktober 1978. Hrsg. von Carl-Albrecht Haenlein. Katalog 4 (1978). Hannover 1978.
Alberto Giacometti, Schriften, Fotos, Zeichnungen. Hrsg. von Ernst Scheidegger. Zürich 1958. (BK)
Jacques Dupin: Giacometti. Paris: Fondation Maeght 1962.
Alberto Giacometti. Zeichnungen. Kestner-Gesellschaft, 6. Oktober - 6. November 1966. Katalog 1/1966/67. Hannover 1966.

Alberto Giacometti. Orangerie des Tuileries, 15 octobre 1969 - 12 janvier 1970. Paris 1969. [»24.10.69«] (BK)

Alberto Giacometti. Dessins 1922-1965. Galerie Claude Bernard, 16 avril - 9 juin 1969. Paris 1969. (BK)

Alberto Giacometti. Fondation Maeght, 8 juillet - 30 septembre 1978. Saint-Paul 1978.

Werner Gilles 1894-1961. Akademie der Künste, 24. Juni - 5. August 1962. Bearbeitet von Herta Elisabeth Killy. Berlin 1962.

Guido Giordano. Galerie 3 und 2, 20.2.1970 - 20.3.1970. Paris 1970. (BK)

Paul Gay: Giotto (1266-1337), Paris 1949. (BK)

Camillo Semenzato: Giotto. Deventer 1964/1966.

Domenico Gnoli. Kestner-Gesellschaft, 15. Mai - 9. Juni 1968. Katalog 2 (1968). Hannover 1968.

Louis Pierard: Van Gogh. Paris 1936. [»G. de Lestrangle 1946«] (BK)

Antonin Artaud: Van Gogh. Le suicide de la société. Paris 1947. (BK, Standort DLA)

Vincent van Gogh. London / Paris 1947 [»G. de Lestrangle Noël 48«]

Gerard Knuttel: Vincent van Gogh, Verviers 1960. (BK)

Francisco de Goya: Les deastres de la guerre. Wien 1937. [»GC 1954«] (BK)

Georges Pillement: Goya. Paris 1938. [»Gisèle de Lestrangle 1946«] (BK)

Francisco Goya. Pinselzeichnungen. Wiesbaden 1953. (BK)

Goya, gravures et lithographies, œuvres complete. Paris 1961. [»PC : 1964«] (BK)

Ludwig Goldschneider: El Greco. Peintures, dessins, sculptures. Paris 1953. (BK)

Exposition El Greco 1541-1614. Musée des Beaux Arts Gand, 10 septembre 1966 - 1 novembre 1966. Gent 1966. (BK)

El Greco. Milan 1966. (Grands peintres; 20)

Maurice Barres: Greco ou le secret de Toledé. Paris 1966. [»octobre 1972«]

HAP Grieshaber. Kestner-Gesellschaft, 15. Dezember - 31. Januar 1965. Katalog 4 (1964/65). Hannover 1964. (BK)

HAP Grieshaber. Gravures sur bois. Goethe-Institut Paris 1966. (BK)

H

Van Haardt. Œuvres de 1948 à 1953. Galerie Jacques Barbier, 15 octobre - 2 novembre 1985.

Michel Haas. Paintings and monotypes 1984-1989. Jan Krugier Gallery / Krugier-Ditesheim Art Contemporain, 9. - 31. März 1990 (NY) / Juni 5 - Juli 28 1990 (Genf). Genf 1989.

Bernhard Heiliger. Galerie Im Erker, 3. Oktober - 8. November 1964. St. Gallen 1964. (BK)

Werner Heldt, Kestner-Gesellschaft, 8. März - 7. April 1968. Katalog 6 (1967/68). Katalogredaktion und Bearbeitung des Werkverzeichnisses: Wieland Schmid. Hannover 1968.

Jacques Herold: Maltraité de Peinture. Illustrations de l'auteur. Paris 1976. [persönliche Widmung]

Lucien Hervé: Le beau court la rue. Paris 1970. [mit Widmung von L.H.]

Eva Hesse. 1936-1970. Skulpturen und Zeichnungen. Kestner-Gesellschaft, 17. August - 23. September 1979. Katalog 4 (1979). Hannover 1979.

Alfred Hofkunst. Kestner-Gesellschaft, 5. September - 19. Oktober 1975. Katalog 4 (1975). Hannover 1975.

Le fou de peinture. Hokusai et son temps. Dessins, estampes, livres, peintures, bronzes, kimono, laques, netsuke. Centre Culturel du Marais, 6 octobre 1980 - 4 janvier 1981. Paris 1980. [»21 novembre 1980«]

Fred André Holzer. Aquarelles. Galerie Ditesheim, 8 avril - 13 mai 1989. Neuchâtel 1989. (mit Einladungskarte)

Rebecca Horn. Der Eintänzer. Hrsg. von Carl-Albrecht Haenlein. Kestner-Gesellschaft, 3. November - 3. Dezember 1978. Katalog 5 (1978). Hannover 1978.

Alfred Hrdlicka. Kestner-Gesellschaft, 15. März - 5. Mai 1974. Katalog 2 (1974). Hannover 1974.

Atelier François Hugo. Galerie Le Point Cardinal, novembre - décembre 1967. Paris 1967. (BK)

Roger Corneille / Georges Herscher: Der Zeichner Victor Hugo. Vorwort von Gaëtan Picon. Deutsch von Hans Voss. Wiesbaden 1964. [»3 juin 1974 (R. Bucher)«]

Fritz Hundertwasser. Museum des 20. Jahrhunderts, Wien III, Schweizergarten. 20. Februar bis 28. März 1965. Wien 1965. [»Wien, 3 mai 1976«]

Werner Hofmann: Hundertwasser. Salzburg 1965. [»PC 6.7. 1967«] (BK, Standort DLA)

J

Horst Janssen, Kestner-Gesellschaft, 9. Dezember 1965 - 9. Januar 1966. Katalog 2 (1965/66). Hannover 1965.

Horst Janssen. Kestner-Gesellschaft, 23. März - 6. Mai 1973. Katalog 3 (1973). Hannover 1973.

Horst Janssen. Zwei Zeichnungen. Kestner-Gesellschaft Hannover. Hannover O.J.
Alexej von Jawlensky. »Leidenschaft und Erkenntnis«. Gesichte, Köpfe, Meditationen. Wien/Graz 1997.

Alfred Jensen. Kestner-Gesellschaft, 12. Januar - 11. Februar 1973. Katalog 1 (1973). Hannover 1973.

Asger Jorn. Kestner-Gesellschaft, 16. Februar - 18. März 1973. Katalog 2 (1973). Hannover 1973.

K

Horst Egon Kalinowski. Pfalzgalerie Kaiserslautern, 15. April - 10. Mai 1967. Kaiserslautern 1967. (BK)

Jean Dewasne / Pierre Bettencourt / Pol Bury: Kalinowski. Tableaux-châsses, Caissons, Caissons avec pulsations, Stèles, Ensachements, Pendants, Termes, Dessins grand format sur toile. Eine Werkübersicht 1958-1975. Stuttgart 1975. [Widmung »Paris 23.2.76«]

Horst Egon Kalinowski Objekte, Collagen, Zeichnungen. Galerie Atelier Hilbur, 11.3. - 18.5. 1979. Karlsruhe 1979.

Horst Egon Kalinowski. Papier Collés 1979-1983. Mit Texten von Rainer Malkowski. Galerie Rothe, 29.10 - 23.12.1983. Heidelberg 1983.

Horst Egon Kalinowski. Bändreliefs 1971-1985. Mit einer Einführung von Joachim Heusinger von Waldegg. Galerie Rothe, 8.6. - 31.7. 1985. Heidelberg 1985.

Vassily Kandinsky: Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier. Paris 1954. [»GC: 1954«] (BK)

Wassily Kandinsky. Rückblick. Mit einer Einleitung von Ludwig Grotz. Baden Baden 1955. (BK)

Wassily Kandinsky. Gemälde und Aquarelle. Wallraf-Richartz-Museum, 25. September - 30. November 1958. Köln 1958. (BK)

Wassily Kandinsky. Gegenklänge, Aquarelle und Zeichnungen. Köln 1960 [»1960«] (BK)
Cornelis Doelman, Kandinsky. Paris 1964. (BK)

Vassily Kandinsky. 1866-1944. Exposition retrospective. Musée national d'art moderne Paris. En collaboration avec le Musée Salomon R. Guggenheim New York, Le Gemeente Museum, La Haye, La Kunsthalle Bâle. Paris 1966. (BK)

Fernand Khnopff 1858-1921. Musée des Arts Décoratifs, 10 octobre - 31 décembre 1979 u.a.O. Paris 1979. [»30 novembre 1979«]

Konrad Klapheck, Kestner-Gesellschaft, 11. November - 11. Dezember 1966. Katalog 2 (1966/67). Hannover 1966.

Paul Klee, Handzeichnungen. Wiesbaden 1952. [»Gisèle Celan / 19.3.1953«] (BK)

Douglas Cooper: Paul Klee. Harmondsworth 1953. (BK, Standort DLA) [Widmung von Paul Schallück an PC und GCL 1954]

Will Grohmann: Paul Klee. Traduit de l'allemand par Jean Descoullayes et Jean Philippon. Paris 1954. (BK)

Marcel Brion, Klee. Paris 1955. (BK)

- Paul Klee. Werke aus der Nachlass-Sammlung Felix Klee. Akademie der Künste, 18. Dezember 1960 - 19. Januar 1961. Katalog: Herta Elisabeth Killy. Berlin 1960. (BK, Standort DLA)
- Werner Haftmann: Paul Klee, Wege bildnerischen Denkens. Mit 22 Abbildungen, Frankfurt a.M. 1961. (BK)
- Jürg Spiller: Klee. Deventer 1962. (BK)
- Berner Kunstmuseum. Paul-Klee-Stiftung. Verzeichnis der Werke. Bern 1965. (BK, Standort DLA)
- Paul Klee 1879-1940. Gesamtausstellung Kunsthalle Basel 3. Juni - 13. August 1967. Basel 1967. (BK, Standort DLA)
- Paul Klee: Das bildnerische Denken. Basel/Stuttgart 1968. (BK)
- Paul Klee: Theorie de L'Art moderne. Bale 1968. [»GC: 7.5.1969«] (BK)
- Paul Klee. Musée National d'Art Moderne, 25.9.1969 - 16.2.1970. Paris 1969.(BK)
- Paul Klee. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. Schloß Jägerhof Düsseldorf. Katalogbearbeitung von Joachim Büchner. Hrsg. von der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf, 3. veränd. Aufl. Düsseldorf 1971.
- Sabine Rewald: Paul Klee. Die Sammlung Berggruen. Kunsthalle Tübingen, 21. Januar - 16. April 1989. Stuttgart 1989.
- Pierre Boulez: Le pays fertile Paul Klee. Texte préparé et présenté par Paule Thévenin. Paris 1989.
- Paul Klee, Ent-Seelung 1934. Postkarte. Bern: Paul Klee Stiftung. (BK)
- Max Klinger 1857-1920. L'œuvre gravé. Exposition au Centre Culturel Allemand Goethe Institut Paris, 10 mars - 29. avril 1977. Stuttgart 1977. Paris 1977.
- Nicholas Krushenick. Kestner-Gesellschaft, 26. Juni - 24. September 1972. Katalog 4 (1972). Hannover 1972.
- Kubin's dance of death & other drawings. 83 works by Alfred Kubin. With a new introduction by Gregor Sebba. New York 1973. [»13.XI.1974«]
- Kubin. Galerie J.C. Gaubert, 5 juin - 12 juillet. Paris 1974. [»5.XII.1975«]
- Alfred Kubin 1877-1955 und Kunst von Barock bis 1945. Auktionshaus, Galerie und Antiquariat für Kunst und Wissenschaft Wolfdietrich Hassfurther. Verkaufsausstellung vom 13. November - 20. Dezember 1986. Wien 1986.
- Jean Cassou / Denise Fédit: Kupka. Stuttgart 1964. (BK)
- Denise Fédit: Les Gouaches de Kupka. Paris 1964. (BK)
- Kupka, Pastels et Gouaches 1906-1945. Galerie Karl Rinker. Paris 1964. (BK)
- Frank Kupka. Kestner-Gesellschaft, 13. Juli - 18. September 1966. Katalog 8 (1965/66). Hannover 1966. (BK)

L

- Philippe Lacoue-Labarthe: L'épreuve du silence. Das Erfahren des Schweigens. Sustaining silence. Scanreigh. Galerie Dominique Marchés Châteauoux, 13 décembre 1980 - 15 janvier 1981. Paris 1980.
- Wilfredo Lam. Kestner-Gesellschaft, 16. Dezember 1966 - 15. Januar 1967. Katalog 3 (1966/67). Hannover 1966. (BK)
- Wifredo Lam. Peintures récentes. Galerie Villand et Galanis, novembre 1968. Exposition ... réalisée en collaboration avec la Galerie Krugier & Co à Genève. Paris 1968. (BK)
- Lam. Peintures récentes. Galerie Le Point Cardinal, vernissage 29 avil 1969. Paris 1969. (BK)
- René Char. Contre une maison sèche. Poème illustré de neuf eaux-fortes originales par Wifredo Lam. Paris 1975.
- Lam. Delta international Art Center Beirut, 24 février - 9 mars 1975. Beirut 1975.
- Nikolaus Lang. Kestner-Gesellschaft, 31. Oktober - 30. November 1975. Katalog 5 (1975). Hannover 1975.
- Raquel Levy. Paris 1984.
- Roy Lichtenstein. Kestner-Gesellschaft, 11. April - 12. Mai 1968. Katalog 1 (1968). Hannover 1968.

- El Lissitzky. Kestner-Gesellschaft, 22. März - 8. Mai 1966. Katalog 4 (1965/66). Hannover 1966.
- Claude Lorrain. Dessins du British Museum. LXVII^e exposition du Cabinet du Dessins. Musée de Louvre Paris, 19 octobre 1978 - 15 janvier 1979. Paris 1978.
- Claude Gellée dit Le Lorrain. 1600-1682. National Gallery of Art Washington, 17 octobre 1982 - 2 janvier 1983 – Galeries nationales du Grand Palais Paris, 15 février - 16 mai 1983. Paris 1983.
- Bernhard Lüthi. Kestner-Gesellschaft, 11. Februar - 13. März 1977, Katalog 1 (1977). Hannover 1977.
- Bernhard Luginbühl. Kestner-Gesellschaft, 7. Februar - 16. März 1975. Katalog 1 (1975). Hannover 1975.

M

- August Macke. Einführung von Jürgen Gustav. [»Für Gisele Celan-Lestrangé zum 19. März 1977 / mit sehr herzlichen Grüßen / Stefan Reichert«], Ramerding 1977.
- Alberto Magnelli. Galerie Im Erker, 4. Dezember 1965 - 31. Januar 1966. St. Gallen 1965. (BK)
- Claude Roy: Maillol vivant. Avec 66 photographies de Karquel. Genève 1947. [»octobre 1975«]
- Kasimir Malewitsch: Suprematismus – Die gegenstandslose Welt. Übertragen von Hans von Reiser. Hrsg. von Werner Haftmann. Köln 1962. (BK, Standort DLA)
- Manet. Raconté par lui-même et par ses amis. Ses contemporains, sa postérité, documents. Lausanne 1953. [»14.X.1975«]
- Manet. Raconté par lui-même et par ses amis. Regards sur soi-même, Manet et ses contemporains. Genève 1953. [»14.X.1975«]
- Henri Perruchot: Manet. Devenir 1962. (BK)
- Bonjour Monsieur Manet. Musée national d'art moderne - Centre Georges Pompidou / Galeries contemporaines, 8 juin - 3 octobre 1983. Paris 1983.
- Magdalena M. Moeller. Franz Marc. Zeichnungen und Aquarelle. Kunsthalle Tübingen, 24. Februar - 29. April 1990. Stuttgart 1989.
- Alberto Busignani: Marino Marini. Firenze 1968. (BK)
- Obliques numéro spécial Butor Masurovsky. Paris 1976. [»13.2.1976«]
- George Besson: Matisse. Paris 1945. [»G. de Lestrangé 1946«] (BK)
- Pierres de Ronsard: Amours. Dessins de Matisse. Lausanne 1956. [mit Widmung vom 1.1.1957] (BK)
- Henri Matisse: La chute d'Icare. Jan 1968. (BK)
- Matta. Kestner-Gesellschaft, 12. Juli - 29. September 1974. Katalog 4 (1974). Hannover 1974.
- Brigitte Meier-Denninghoff. Kestner-Gesellschaft, 13. Juli - 18. September 1966. Katalog 7 (1965/66). Hannover 1966. (BK)
- Mauro Mejaz. Galerie 3 und 2, 20.2. - 22-3.1970. (BK)
- Paul Fierens: Memlinc (2^e édition), Paris o. J. [»G. de Lestrangé 1946«] (BK)
- Loys Delteil: Meryon. Avec quarante planches hors texte en heliogravure. Paris [»20 octobre 1974 J.C.H.«]
- Henri Michaux. Peintures. Sept poèmes et seize illustrations. Avant-propos de Louis Cheronnet. Paris 1939. (BK)
- Henri Michaux. Peintures et dessins. Avec un avant-propos et des légendes extraites de l'œuvre poétique de l'auteur. Paris 1946. (BK)
- Henri Michaux: Mouvements. Soixante-quatre dessins, un poème, une postface. Paris 1951. (BK)
- Robert Breclion: Michaux. Paris 1959. (BK)
- Henri Michaux. Peintures. Paris 1959. (BK)
- Henri Michaux. Musée National d'Art Moderne, 12 février - 4 avril 1965. Catalogue rédigé par René Bertelé. Paris 1965. (BK)
- Henri Michaux, Aquarelles, Frottages, Peintures à l'encre de Chine. Katalog zur Ausstellung in der Galerie Engelberts. Genève 1966. (BK)

Henri Michaux. Promesse n° especial 19-20. Sous la direction de Jean-Louis Houdebine. Poitiers 1967. [»G. 20 septembre 1967«] (BK)

Henri Michaux. Choix d'oeuvres des années 1946-1966. Galerie Le Point Cardinal, 15 mars - fin avril 1967. Paris 1967. (BK)

Henri Michaux. Kestner-Gesellschaft, 17. November 1972 - 7. Januar 1973. Katalog 6 (1972). Hannover 1972.

Henri Michaux. Œuvres récentes. Galerie Le Point Cardinal, 4 avril 1978 - Fin mai 1978. Paris 1978.

Michel-Ange au Vatican. Texte de Ennio Francia. Milano 1964. (BK)

Robert Michel. Collages. / Herbert Peters. Sculptures et dessins. Goethe-Institut, 16 novembre - 16 décembre 1966. Paris 1966. (BK)

Joan Miró. Grand Palais, 17 mai - 13 octobre 1974. Paris 1974. [Widmung von 1974]

A. Cirici-Pellicer: Miró y la imaginacion. Barcelona 1949. [»GC 22.11.1959«] (BK)

Kurt Moldovan, Zeichnungen. Kestner-Gesellschaft, 16. Dezember 1966 - 15. Januar 1967. Katalog 3a (1966/67). Hannover 1966.

Mondrian. Orangerie des Tuileries, 18 janvier – 21 mars 1969. Paris 1969. [»GC: 27.2.1969«] (BK)

Georges Clemenceau: Claude Monet. Les Nymphéas. Paris 1928.

Henry Moore. Eine Ausstellung des British Council in der Akademie der Künste, 25. Juli - 3. September 1961. Katalog: Herta Elisabeth Killy. Vorwort: Herbert Read. Berlin 1961. (BK)

Giorgio Morandi. Royal Academy of Arts Londres, 5 décembre 1970 - 17 janvier 1971, Musée National d'Art Moderne Paris, 9 février - 12 avril 1972. London 1970.

Marcello Morandini. Kestner-Gesellschaft, 6. Oktober - 5. November 1972. Katalog 5 (1972). Hannover 1972.

Violette Morin. Galerie Claude Levin, mai 1968. Paris 1968. (BK)

Bernard Noël: Gustave Moreau. Paris 1979. [»6.XII.1979«]

Cécile Muhlstein. Gouaches et encres. Galerie Editions Karl Flinker, 5 février - 5 mars 1966. Paris 1966. (BK)

Edvard Munch 1863-1944. Musée des Arts-Decoratifs Mars-Avril 1969. [»14 mars 1969«] (BK)

Musič. Peintures dessin. Catalogue établi par Maurice Allemand. Introduction par Willem Sandberg. Avant-propos de Maurice Allemand. Maison de la culture et des loisirs, Saint-Étienne 1977.

Zoran Musič. Peintures aquarelles dessins. Art 13 '82 Bâle Galerie Ditesheim. Neuchâtel 1982.

Zoran Musič. Huiles sur toile, techniques mixtes, dessins. Galerie Claude Bernard (Fiac 86), 25 octobre - 2 novembre 1986.

Musič. Œuvres sur papier. Texte de Jean Clair / Peintures. Texte de Jean Leymarie. Galerie Jan Krugier / Galerie Ditesheim. Genf 1990.

Gilles Plazy: Zoran Musič. Le temps d'une mémoire. O.O. o.J.

N

Ben Nicholson. Neue Zeichnungen. Kestner-Gesellschaft, 24. Februar - 16. April 1967. Katalog 4 (1966/67). Hannover 1967.

O

Claes Oldenburg. Kestner-Gesellschaft, 27. August - 26. September 1976. Katalog 4 (1976). Hannover 1976.

P

Lionello Puppi: Palladio. Traduit de l'Italien par Dominique Fort. Paris 1968.

Eduardo Paolozzi. Kestner-Gesellschaft, 6. Dezember 1974 - 19. Januar 1975. Katalog 6 (1974). Hannover 1974.

Paul Paon »le plumier dévoyé« dessins 1949-1989. 24 - 30 septembre 1989. Galerie l'usine Paris. [Einladungskarte, eingelegt in: Lowman jr., »Space panorama«]

Jean Cassou: Picasso, Paris o.J. (1940). [»G. de Lestrangle / mai 1948«] (BK)
 Paul Eluard: Picasso. Dessins. Paris 1952. (BK)
 André Verdet: Faunes et Nymphes de Pablo Picasso. Geneve 1952. [»octobre 1975«]
 Pablo Picasso, Wort und Bekenntnis. Die gesammelten Zeugnisse und Dichtungen. Mit Beiträgen von Nikolai Berdiajew u.a. Übertragen von Paul Celan. Zürich 1954. (BK, Standort DLA)
 Jaime Sabartés / Wilhelm Boeck: Picasso. Paris o.J. (1955). (BK)
 Poésie contemporaine. Picasso et l'art d'aujourd'hui. Paris 1955. (BK, Standort DLA)
 Jacques Damase: Picasso. Deventer 1965. [»19 Mars 1967 pour maman Eric«] (BK)
 Roland Penrose: L'œil de Picasso. Milano 1967. (BK)
 Hommage à Pablo Picasso. Grand Palais: Peintures; Petit Palais: Dessins, Sculptures, Céramiques, novembre 1966 - février 1967. Paris 1966. (BK)
 Brassai: Gespräche mit Picasso. Aus dem Frz. übertragen von Edmond Lutrand. Reinbek b. Hamburg 1966. (BK, Standort DLA)
 André Fermigier: Picasso. Paris 1969. [»3.II.69«] (BK)
 Hommage à Picasso. Kestner-Gesellschaft, 23. November 1973 - 13. Januar 1974. Katalog 8 (1973). Hannover 1973.
 Picasso. Die letzten graphischen Blätter 1970-1972. Kestner-Gesellschaft, 4. Mai 1979 - 27. Mai 1979. Katalog 2 (1979). Hannover 1979.
 Walter Pichler. Kestner-Gesellschaft, 25. März - 1. Mai 1977. Katalog 2 (1977). Hannover 1977.
 Michelangelo Pistoletto, Kestner-Gesellschaft, 23. November 1973 - 13. Januar 1974. Katalog 7 (1973). Hannover 1973.
 Serge Poliakoff. Galerie im Erker, 24.4. - 19.6. 1965. St. Gallen 1965. (BK)
 Louis Pons. Reliefs, objets, assemblages. Galerie Le Point Cardinal, 12.11.-13.12. 1969. Paris 1969. [»GC: 18.12.69«] (BK)
 L'opera completa del Pontormo. Introdotta da scritti del pittore e coordinata da Luciano Berti. Milano 1973.
 Giovanni Pietro Bellori: Vie de Nicolas Poussin. Avec dix illustrations. Vézenaz-Genève 1947. [»14.X. 1975«]
 Tout l'œuvre peint de Poussin. Documentation et catalogue raisonné par Jacques Thuillier. Paris 1974. [»23.XII. 1977«]

R

Arnulf Rainer. Retrospektive 1950-1977. Kestner-Gesellschaft, 7. Oktober - 13. November 1977. Katalog 5 (1977). Hannover 1977.
 Hans Georg Rauch. Aquarelle, Radierungen. Kestner-Gesellschaft/Studio, 10. Dezember 1976 - 23. Januar 1977. Katalog B/1976. Hannover 1976.
 The Graphic works of Odilion Redon. 209 Lithographs, etchings and engravings. With an introduction by Alfred Werner. New York 1969. [»février 1972«]
 Odilon Redon: A soi-même. Journal (1867-1915) Notes sur la vie, l'art et les artistes. Paris 1961. [»17 janvier 1973«]
 Odilion Redon. Dessins, Eaux-fortes, Lithographies. Paris 1969. (BK)
 Jean Cassou: Redon. München 1972. [»Bonn II.XII.1974 / (R.B.)«]
 Georg Simmel: Rembrandt. Ein kunstphilosophischer Versuch. Leipzig 1917. (BK, Standort DLA)
 Paul Fierens: Rembrandt. Paris o.J. [»G. de Lestrangle 1948«] (BK)
 Rembrandt. Étude biographique et critique par Otto Renewsch. Genf 1957. (BK)
 Rembrandt. Gravures, œuvre complet. Hrsg. von K.G. Boon. Paris 1963. [PC: 23.1.1964] (BK)
 Hans Redeker: Rembrandt. Deventer 1965. (BK)
 Henry Bonnier: L'Univers de Rembrandt. Paris 1969. (BK)
 Die Rembrandt-Zeichnungen der Albertina. Graphische Sammlung Albertina, 4. Dezember 1969 - 1. März 1970. Wien 1969. (BK)
 Les plus belles eaux-fortes de Rembrandt. Musée du Louvre, 21.10. - 5.1. 1970. Paris 1969. (BK) [»GC: 30.octobre 1969«]

George Rickey. Kestner-Gesellschaft, 13. Juli - 30. September 1973. Katalog 6 (1973). Hannover 1973.
Judith Cladel: Rodin. Paris 1948. [»G. de Lestrangle / Avril 1948«]
Dieter Roth. Bücher. Kestner-Gesellschaft, 10. Mai - 30 Juni 1974. Katalog 2 (1974). Hannover 1974.
Edward Alden Jewell. Georges Rouault. Introduction par Georges Rouault. Paris 1947. [»G. de Lestrangle 19.3.48«]
Le Douanier Rousseau. Galeries nationales du Grand Palais Paris, 14 septembre 1984 - 7 janvier 1985 – Museum of Modern Art New York, 5 février - 4 juin 1985. Paris 1984.

S

Saura. Galerie Stadler, 6 octobre - 14 novembre 1987. Paris 1987.
Saura, Galerie Stadler, 16 octobre - 30 novembre 1990. Paris 1990.
Schröder-Sonnenstern. Kestner-Gesellschaft, 8. Juni - 1. Juli 1973. Katalog 4 (1973), Hannover 1973.
Bernard Schultze. Kestner-Gesellschaft, 27. Januar - 6. März 1966. Katalog 3 (1965/66). Hannover 1966.
Waldemar George: Segal ou l'Ange Rebelle. Préface de Gaston Bachelard. Genève 1962. [»14.X.1975«]
Vieira da Silva. Galerie Jeanne Bucher, novembre / décembre 1960. Paris 1960. (BK)
Joseph Sima. Galerie Paul Facchetti, exposition du 23 novembre 1960. Paris 1960. (BK)
Joseph Sima. Œuvres anciennes et récentes 1923-1965. Le Point Cardinal Paris, 22 mars - fin avril 1966. (BK)
Sima. Peintures récentes. Galerie Le Point Cardinal, 19 novembre - fin décembre 1968. Paris 1968. [»GC 23.11.1968«] (BK)
Joseph Sima. Musée National d'Art Moderne Paris / Centre National d'Art Contemporain, 7 novembre - 3 décembre 1968. Paris 1968. (BK)
Sima. Œuvres récentes. Galerie Le Point Cardinal, 30 novembre 1971 - fin janvier 1972. Paris 1971. (BK)
Hommage à Joseph Sima. Château de Ratilly, 23 juin au 16 septembre 1973. Treigny-Yonne 1973.
Presence de Sima. 1891-1971. Texte liminaire de Claudio Rugafiori. Galerie Le Point Cardinal, 28 octobre-fin décembre 1975. Paris 1975.
Joseph Sima, 1891-1971. Œuvre graphique et Amitiés littéraires. Catalogue de l'exposition de la Bibliothèque nationale. Présentation d'Antoine Coron. Paris 1979.
Jesus Raphael Soto. Kestner-Gesellschaft, 24. Juli - 8. September 1968. Katalog 5 (1968). Hannover 1968.
Léon Spilliaert (1881-1946). Galeries Nationales du Grand Palais Paris, 26 septembre - 30 novembre 1981; Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique Bruxelles, 22 janvier - 28 mars 1982. Paris 1981.
Saul Steinberg. Zeichnungen Aquarelle, Collagen, Gemälde, Reliefs. 1963-1974. u.a. Kestner-Gesellschaft, 21. März - 18. Mai 1975. Hannover 1975.
George Stubbs, A Lion devouring a horse 1769. Postkarte, Tate Gallery. (1973)
André Pieyre de Mandiargues: Sugai. Paris 1960. [»5 septembre 1969«] (BK)
Uno Svensson. Göteborg, 1987.

T

Tal Coat. Peintures, dessins, gravures. Galerie D. Benador. Geneve 1970.
Tal-Coat. Almanach. Galerie D. Benador. Geneve 1971.
Tal Coat. Galerie Clivages Paris, 4. Juni - 27 Juli 1985. (Einladungskarte)
Dorothea Tanning. Peintures récentes, Petites sculptures. Galerie Le Point Cardinal, 24 mai - fin mai 1966. Paris 1966. (BK)
Tápies. Galleria La Tartaruga, 1 febbraio 1964. Roma 1964.
Diem Phung Thi. Sculptures 1970/71. O.O. 1970. [Widmung »mai 72«]
André Thomkins. Kestner-Gesellschaft, 11. Oktober - 24. November 1974. Katalog 5 (1974). Hannover 1974.

Gerald Thupinier, Centre Régional d'Art Contemporain Midi-Pyrénées, 5 novembre - 10 janvier 1989. Cajarc 1989. (mit Widmung)

Gérald Thupinier. Autoportrait. Galerie Stadler, catalogue d'exposition. Paris 1991.

Les Tiepolo. Tout l'œuvre gravé. Mit einer Einleitung von Jacques Nobécourt. Padova o. J.

Jean Tinguely. Kestner-Gesellschaft, 17. März - 16. April 1972. Katalog 2 (1972). Hannover 1972.

8 Tintoretti restaurati. Museo Civico, dicembre 1979 - gennaio 1980. Padova 1979.

Mark Tobey. Kestner-Gesellschaft, 19. Mai - 26. Juni 1966. Katalog 5 (1965/66). Hannover 1966.

Francis Jourdain: Toulouse-Lautrec. Paris o.J. [»G. de Lestrangle mai 1948«] (BK)

Thadée Natanson: Un Henri de Toulouse-Lautrec. Geneve MCMLI. [»octobre 1975«]

Jean-Marc Campagne: Clovis Trouille. Paris 1969.

Guisepe Gatt: Turner. Paris 1967. [»24 janvier 1972«] (BK)

J.M. William Turner. Köln und der Rhein. Aquarelle, Zeichnungen, Skizzenbücher, Stiche. Wallraf-Richartz-Museum, 11. Oktober - 30. November 1980. Hrsg. von Gerhard Bott. Text und Katalog Agnes von der Borch. Köln 1980. [»Köln, 27 novembre 1980«]

Turner en France. Aquarelle, peinture, dessins, gravures. Centre Culturel du Marais, catalogue d'exposition. Paris 1981. [»23 octobre 1981«]

J.M. W. Turner. Galeries nationales du Grand Palais, 14 octobre 1983 - 16 janvier 1984. Paris 1983. [»17.X. 1983«]

Cy Twombly. Kestner-Gesellschaft, 7. Mai - 20. Juni 1976. Katalog 2 (1976). Hannover 1976.

U

John Pope-Hennessy: The complete work of Paolo Uccello. London 1950. [»Gisèle Celan / 19 mars 1954«] (BK)

Günther Uecker. Kestner-Gesellschaft, 5. Mai - 18. Juni 1972. Katalog 3 (1972). Hannover 1972.

Toni Ungerer. Plakate. Kestner-Gesellschaft/Studio, Oktober 1972. Katalog A/1972. Hannover 1972.

V

Bram van Velde. Galerie Knoedler, 24 octobre - 18 novembre 1961. Paris 1961.

Bram van Velde. Archives de l'Art Contemporain. Musée national d'art moderne Paris, 2 décembre 1970 - 25 janvier 1971. Paris 1970.

Bram van Velde. Fondation Maeght, 21 décembre 1973 - 30 janvier 1974. Saint Paul-en-Vence 1973.

Charles Juliet: Rencontres avec Bram van Velde. Montpellier 1978. [»30 décembre 1989«]

Lawrence Gowing: Vermeer. Verviers 1960. (BK)

Francois Villon. Œuvres complètes, Mulhouse/Paris/Lausanne 1949. [»L 1951«] (BK)

Pierre-Eugène Vibert: Copeaux. Geneve 1958. [»1 octobre 1975«]

Leonardo da Vinci. Landschaften und Pflanzen. Hrsg. von Ludwig Goldscheider. London 1952.

Werner Volkert, Kestner-Gesellschaft, 19. Mai - 26. Juni 1966. Katalog 6 (1965/66). Hannover 1966.

Wolf Vostell. Kestner-Gesellschaft, 13. Mai 1977 - 19. Juni 1977. Katalog 3 (1977). Hannover 1977.

W

Fritz Winter: Japanische Kalligraphie und westliche Zeichen. Kunsthalle Basel, 18. Februar - 18. März 1956. Basel 1956. (BK, Standort DLA)

R. Wittenborn. Kestner-Gesellschaft, 30. Mai - 17. August 1975. Katalog 3 (1975). Hannover 1975.

Adolf Wölfli. Kestner-Gesellschaft, 1. Oktober - 21. November 1976. Katalog 5 (1976). Hannover 1976.

Lazlo Glozer: Wols. Photograph. Kestner-Gesellschaft, 30. Juni - 14. August 1978. Katalog 3 (1978). Hannover 1978.
Fritz Wotruba. Galerie im Erker, 19. Juli - 20. September 1969. St. Gallen 1969. (BK)
Zao Wou-Ki. Peintures et encres. Préface par Jacques Chessex. Galerie Jan Krugier, 26 avril - 31 mai 1990. Genf 1990.

3. Außereuropäische Kulturräume

Vorderasien:

Georg Landauer: Palästina, 188 Bilder nebst einer Übersichtskarte und einer viersprachigen Bildbeschreibung, eingeleitet u. hrsg. von G. Landauer. Berlin 1935. (BK)
L'art au pays des Hittites. 6000 à 600 av J.-C. Collection des musées de Turquie. Petit Palais, janvier - avril 1964. Paris 1964. (BK, Standort DLA)
Israeli Mosaics of the byzantine period. Introduction by Ernst Kitzinger. New York 1965.
Les plus belles gravures du monde occidental 1410-1914. Paris 1966. (BK)
Israel à travers les âges. Petit Palais, mai - septembre 1968. Paris 1968. (BK, Standort DLA)
Iran. Hommes du vent, gens de terre. Museum national d'histoire naturelle / Musée de l'homme, mai - octobre 1971. Paris 1971.
Présence de la Turquie. Arts et traditions populaires d'Anatolie. Musée de l'Homme, décembre 1973 - mars 1974. Paris 1973.
Martin Vermaseren: Mithra. Ce dieu mystérieux. Préface du Comte du Mesnil du Buisson. Paris/Bruxelles 1960. [»28.III. 1976«]
Razi Temizer: Le Musée des civilisations anatoliennes. Ankara 1981.
Erdem Yücel: Hagia Sophie, français. Istanbul o.J. (1986).

Asien / Ferner Osten / Ozeanien:

Maurice Leenhardt, Arts de l'Océanie. Photographies prises par Emmanuel Sougez. Paris 1947. (BK)
William Cohn: Chinesische Malerei. Mit einer Einleitung von Madeleine David. Deutsch von Martina Wied. London 1951. (BK)
L'art de l'extrême orient. Paysages, Fleurs, Animaux. Texte de René Grousset. Paris 1936.
René Grousset: La Chine et son art. Paris 1951. (BK)
La Culte des Idoles en Sibérie. Trad. de G. Welter. Paris 1952. (BK)
La découverte de l'Asie. Hommage à René Grousset, Musée Cernuschi, catalogue d'exposition. Paris 1954. (BK, Standort DLA)
L'encre de Chine dans la calligraphie et l'art japonais contemporains. Exposition circulaire pour l'Europe. Kyoto 1955. (BK)
René Grousset: La face de l'Asie. Données permanentes et facteurs de Renouillement, avec une préface et deux chapitres complémentaires par George Deniker. Paris 1955. (BK)
Japanische Malerei der Gegenwart. Akademie der Künste, 11. Juni - 16. Juli 1961. Katalog: Herta Elisabeth Killy. Vorwort: Friedrich Ahlers-Hestermann. Berlin 1961. (BK, Standort DLA)
Elise Grilli: Rouleaux peints japonais. Traduction et adaptation de Marcel Requien. Paris 1962. [»8 mars 1972«] (BK)
Solange Thierry: Les Khmers. Paris 1964. [»22 oct. 1971«]
Jean Guiart: Art de l'Océanie. Nouvelle-Guinée, Région du Sepik, Paris 1968. (BK)
Laurence Binyon: Introduction à la peinture de la Chine et du Japon. Paris 1968. [»septembre 1971«]
Népal, hommes et dieux. Muséum National d'Histoire Naturelle / Musée de l'Homme, décembre 1969 - mars 1970. Paris 1969. (BK)
Klaus Fischer: La civilisation de l'Indus. / Ernest Diez: L'Inde. Histoire de l'art. Paris o.J. [»5 septembre 1969«] (BK)

A.L. Dallapiccola: Princesses et courtisanes à travers les miniatures indiennes. Galerie Marco Polo, automne 1978. Paris 1978. [»novembre 1978«]
 Poésie et spiritualité dans les peintures japonaises du XV^e au XIX^e siècle. Galerie Janette Ostier Paris, catalogue d'exposition. Paris 1976. [»27.XI.1976«]
 Les objets tranquilles. Natures mortes japonaises XVIII^e – XIX^e siècles. Galerie Janette Ostier Paris, catalogue d'exposition. Paris 1978.
 Pierres de rêve. Galerie Janette Ostier Paris 1979. [»23 décembre 1979«]
 Les jardins d'or du Prince Genji. Peintures japonaises du XVII^e siècle. Galerie Janette Ostier Paris, catalogue d'exposition. Paris 1980. [»21 novembre 1980«]
 Peintures japonaises. XV^e – XIX^e siècle. Galerie Janette Ostier, catalogue d'exposition. Paris 1985.
 Kyoto in Seasons. Photographed by Katsutoshi Okada. Kyoto 1988 .

Amerika:

Chef d'œuvre des arts indiens et esquimaux du Canada. Masterpieces of Indian and Eskimo art from Canada. Musée de l'Homme Paris, mars - septembre 1969 (u.a.O.). Paris 1969. [»4 september 1969«] (BK)

Afrika:

La peinture égyptienne. Genf/Paris/New York 1954. (BK)
 Irmgard Woldering: Egypte. L'Art des Pharaons. Baden-Baden 1963. (BK)
 Jean Laude: Les arts de l'Afrique noire. Paris 1966. [»5 novembre 1969«] (BK)
 L'art nègre. Sources, évolution, expansion. Exposition organisée au Musée Dynamique à Dakar par le commissariat du Festival Mondial des Arts Nègres et au Grand Palais à Paris par la Réunion des Musées Nationaux. Dakar/Paris 1966. (BK)
 Claudia Neuenzeit: Mit Wüste leben. Limburg 1981.
 Hans-J. Meilinger: Sahara. Freiburg/Basel/Wien 1988.

4. Gruppen- und Themenausstellungen / Galerien/ Museen

Les chef d'œuvres du Musée du Prado. Basel 1947.
 John Pope-Hennessy. Sienese quattrocento painting. Oxford/London 1947. (BK)
 Italienische Kunst im XX. Jahrhundert: Sammlung Estorick, London, Galerie Il Milione, Mailand, und Bronzen von Marcello Mascherini. Akademie der Künste, 21. September - 27. Oktober 1957. Einleitung: Hans Scharoun. Berlin 1957. (BK, Standort DLA)
 Ars Viva Lübeck '57. Ausstellung vom 9. Spetember - 6. Oktober 1957. Bergisch Gladbach 1957. (BK, Standort DLA)
 Akademie der Künste. Die Mitglieder und ihr Werk. Berlin 1960.
 Photographische Metamorphosen. Kleine Galerie, 13.7. - 30.7.1960. Wien 1960. (BK)
 Choix de quelques-unes des œuvres de Max Ernst, Jacquin Ferrer, Claude Georges, Matta, Henri Michaux, Visieux, Luis Pons, Sima, Dorothea Tanning. Galerie Le Point Cardinal. Paris 1960. (BK)
 Les sources du XX siècle. Les arts en Europe de 1884 à 1914. Musée national d'Art Moderne Paris, 4 novembre 1960 – 23 janvier 1961. Paris 1960/61.
 Kunst und Kultur der Hethiter. Eine Ausstellung des Deutschen Kunstrates e.V. in der Akademie der Künste, 9. April - 28. Mai 1961. Berlin 1961. (BK, Standort DLA)
 Peintres européens. Galerie Suillerot, 16 novembre - 5 décembre 1964. Paris 1964. (BK)
 Afro. Galerie im Erker, 14.1.1964 - 15.1.1965. St. Gallen 1964. (BK)
 L'Atelier Lacouriere. La Maison Internationale, 21.2. - 13.3.1964. Paris 1964. (BK)
 Antonin Artaud, Max Ernst, Henri Michaux. Galerie Le Point Cardinal, vernissage 9 février 1966. Paris 1966. (BK)
 Michel Collages / Herbert Peters. Sculptures et Dessins. Goethe-Institut Paris, 16 novembre - 16 décembre 1966. Paris 1966. (BK)

Fruhtrunk / Meier-Denninghoff / Kalinowski. Goethe-Institut, 28.2. - 31.3.1966. Paris 1966. (BK)

Wegbereiter zur modernen Kunst. 50 Jahre Kestner-Gesellschaft. Hrsg. von Wieland Schmied. Mit Beiträgen von Sophie Küppers-Lissitzky, Kate Steinitz, Alfred Hentzen, Werner Schmalenbach u.a. Hannover 1966.

Guide du Rijksmuseum. Amsterdam 1966. (BK)

Choix des quelques-unes des œuvres de Henri Michaux, Claude Viseux, Luis Pons. Galerie Le Point Cardinal, jusqu'au 15 novembre 1968. Paris 1968. (BK)

Mille ans d'art en Pologne. Petit Palais, avril - juillet 1969. Paris 1969. (BK)

Aujourd'hui. Le lettrisme et l'hypergraphie. Galerie Stadler, 25 mars - 26 avril 1969. Paris 1969. (BK)

Cinq cents gravures contemporaines. Récents enrichissement du Cabinet des estampes Paris. Bibliothèque nationale, 24 juin - 15 septembre 1969. Paris 1969. (BK)

Hommage à l'Atelier Lacouriere. Musée de Beaux Arts. Paris 1969. (BK)

The Peggy Guggenheim Foundation Venice. [»Venise juin, juillet, aout 1969«]

Art Tantrique. Textes de Henri Michaux, Octavio Paz, A. Souren Melikian-Chirvani. Le Point Cardinal, 17 février - fin mars 1970. Paris 1970. (BK)

Estampes anciennes et modernes. Galerie J.-P. Rouillon. Catalogue 1 (2 ex.), Paris 1971 / Catalogue 2, Paris 1972.

Cent dessins du Musée Kröller-Müller. Institut Néerlandais Paris, 14 décembre 1971 - 23 janvier 1972. Paris 1971. [dt. Text auf S. 8/9 unterzeichnet von »Jörg«]

Premio internazionale Biella per l'incisione. Novembre-décembre 1973. Circolo degli artisti Biella. [»für Gisèle, Paris 2. Dez 73«]

Kunsthistorisches Museum Wien. Verzeichnis der Gemälde. Wien/München 1973.

Les sorcières. Bibliothèque Nationale, catalogue d'exposition. Paris 1973.

La grande tradition du Bois sculpté Russe ancien et moderne. Collection des Musées soviétiques. Galeries nationales du Grand Palais, février - avril 1973. Paris 1973.

Idealistes et symbolistes. Texte de Philippe Jullian. Galerie J.C. Gaubert, 3 octobre - 21 décembre 1973. Paris 1973.

Katalog Nr. 10 der Galerie Lietzow. Berlin 1973.

La jeune gravure contemporaine. Taille douce en noir et blanc. Musée d'art moderne, octobre 1974. Paris 1974.

Premier salon international d'art contemporain Paris du 26 janvier au 3 février 1974. Paris 1974.

Première Exposition Internationale de Gravure. Château de l'Hermitage Condé, 22.8.-26.9.1976. Condé-sur-l'Escaut 1976. [»pour toi Gisèle / Paris, 27.9.76 / Joerg«]

Kunst des XX Jahrhunderts aus dem van Abbemuseum Eindhoven. Kestner-Gesellschaft, 5. März - 25. April 1976. Katalog 1 (1976). Hannover 1976.

Le symbolisme en Europe. Rotterdam ... Bruxelles ... Baden-Baden ... Paris, Grand Palais mai - juillet 1976. Paris 1976. [»mai 1976«]

Die Maler: Jochem und Rudi. Kestner-Gesellschaft, 2. Juli - 8. August 1976. Katalog 3 (1976). Hannover 1976.

Trait pour trait. 50 autoportraits. Galerie Jean Briance, 11 mars - 30 avril 1976. Paris 1976. (2 Ex.)

Minimal Art. Druckgraphik. Kestner-Gesellschaft, 10. Dezember 1976 - 23. Januar 1977. Katalog 6 (1976). Hannover 1976.

Papiers sur nature. Fondation nationale pour les arts graphiques et plastique, 14 octobre - 27 novembre 1977. Paris 1977.

Künstlerphotographien im XX. Jahrhundert. Kestner-Gesellschaft, 12. August - 18. September 1977. Katalog 4 (1977). Hannover 1977.

Aloise / Gaston Chaissac / Heinrich Anton Müller / Emile Ratier / Scottie / Adolf Wölfli, »Irreguliers de l'art« – »Les batisseurs de l'imaginaire« de Claude et Clovis Prevost. – Photographies de Gilles Ehrmann. Les inspirés et leurs demeures. Maison de la culture de Rennes. Rennes 1977.

- August Macke und die Rheinischen Expressionisten aus dem Städtischen Kunstmuseum Bonn. Kestner-Gesellschaft, 15. Dezember 1978 - 18. Februar 1979. Katalog 6 (1978). Hannover 1978.
- Bizarr – Grotesk – Monströs. Karikaturen der Zeitgenossen. Kestner-Gesellschaft, 17. Februar - 2. April 1978. Katalog 1 (1978). Hannover 1978.
- Dada. Photographie und Photomontagen. Hrsg. von Carl Albrecht Haenlein. Mit Beiträgen von Richard Hiepe, Eberhard Roters, Arturo Schwarz, Werner Spies und Carl Albrecht Haenlein. Katalog zur Ausstellung der Kestner-Gesellschaft, 6. Juni - 5. August 1979, Katalog 3 (1979). Hannover 1979.
- Avant les Scythes. Préhistoire de l'art en U.R.S.S. Grand Palais, 6 février - 30 avril 1979. Paris 1979.
- Mataré und seine Schüler. Beuys, Haese, Heerich, Meistermann. Kestner-Gesellschaft, 2. März - 15. April 1979. Katalog 1 (1979). Hannover 1979.
- Le pastel. Chateau d'ancy-le-France. 7 juin - 14 septembre 1980. [Widmung »20.6. 80« Joerg"]
- Cartes et figures de la terre. Centre Georges Pompidou / Centre de Création Industrielle, 24 mai - 17 novembre 1980. Paris 1980.
- Les canards illustrés du 19e siècle. Fascination du fait divers. Exposition de Jean-Pierre Seguin avec les collections de la Bibliothèque Nationale. Musée-galerie de la seita, 9 novembre 1982 - 30 janvier 1983. Paris 1982.
- La peinture française du XVIIe siècle dans les collections américaines. Galeries nationales du Grand Palais Paris (29 janvier-26 avril 1982), The Metropolitan Museum of Art New York (26 mai - 22 août 1982), The Art Institute Chicago (18 septembre - 28 novembre 1982). Paris 1982.
- Collection Thyssen-Bornemisza. Maitres Anciens. Palais de Beaux-Arts de la ville de Paris Musée du Petit Palais, 7 janvier - 28 mars 1982. Paris 1982. [»21 janvier 1982«]
- Vienne 1880-1938. L'apocalypse joyeuse. Sous la direction de Jean Clair. Centre Pompidou, catalogue d'exposition. Paris 1986.
- L'aracine. Musée d'Art Brut, 26 septembre 1987 - 14 février 1988. Neuilly sur Marne 1988. Musée de l'annonciade Saint-Tropez. O.J.

5. Sachbücher / Topografie

- Brockhaus Taschenbuch der Geologie. Leipzig 1955. (BK)
- Vincent de Callatäy: Atlas du ciel. Paris 1955. (BK)
- Pierre Deffontaines et Mariel Jean-Brunhes Delamarre: Atlas aérien France. Tome I: Les Alpes, La Vallée du Rhône, La côte provençale, la Corse. Cartes de Jacques Bertin. Introduction générale nouvelles visions de la terre par l'avion. Paris 1955.
- Pierre Deffontaines et Mariel Jean-Brunhes Delamarre: Atlas aérien France. Tome II: Bretagne et ses confins, Val de Loire, Sologne et Berry, Pays atlantiques entre Loire et Gironde. Cartes de Jacques Bertin. Paris 1956.
- Pierre Deffontaines et Mariel Jean-Brunhes Delamarre: Atlas aérien France. Tome IV: Paris et la Seine, l'Île de France et ses plaines, Les pays de la Manche, La France du nord. Cartes de Jacques Bertin. Paris 1962.
- Pierre Deffontaines et Mariel Jean-Brunhes Delamarre: Atlas aérien France. Tome V: Alsace, Vosges, Lorraine, Ardennes et Champagne, Morvan et Bourgogne, Jura. Cartes de Jacques Bertin. Paris 1964.
- Kleber, W. (Hg.): Welt der Kristalle. Hrsg. von W. Kleber unter Mitarbeit von E. Fischer, H. Prescher, M. Sommer. Zusammengestellt von E. Peukert. Berlin/Prag/Budapest 1959. [»A Gisèle / en hommage cordial / Arno«]
- Paul D. Lowman jr.: Space Panorama. Feldmeilen/Zürich 1968.
- Paul D. Lowman: Lunar Panorama. Feldmeilen/Zürich 1969.
- Shell. Les coquillages des toutes le mer du monde. O.O. o. J. (BK)

Carl Strüwe: Formen des Mikrokosmos. Gestalt und Gestaltung einer Bilderwelt. München 1955. [»für Gisèle Celan! / Walter Höllerer«]

6. Reiseführer / Postkarten

Cuevas del Drach. Porto Cristo, Mallorca. O.J. (Portfolio)
Eglise notre-Dame de Tote grace. Plateau d'Assy (Haute Savoie). O.J.
Giuseppe Fattorusso: Les merveilles de Rome. Florenz 1965. (BK)
Michel Florissonne: Grenade – l'Alhambra: La fontaine aux lions. (Connaissance du monde, décembre 47, no 8.
Jan Herman: Staronová synagoga a stary židovský Hrbítov. O.O. o.J.
Postkarte Ravenna. S. Apollinare Nuovo VI sec. Re magi.
Tesori d'arte cristiana. 100 chiese in europa, 12: Roma, S. Celemente. 7. März 1966.

7. Sonstiges

William Blake, La mariage du ciel et de l'enfer, traduction par André Gide. Paris 1965.
[»juin 1973 / pour Eric«]
Omar Khayyam: Les roubaïates. Traduit du persan par J.-B. Nicolas. Adaptation par J-P Vibert et Pierre Seghers. Paris 1965. [»17 octobre 1974«]
Monika Krajewska: Zeit der Steine. Warschau 1982.
Charlotte Salomon: Life or Theater? An autobiographical play by Charlotte Salomon.
Introduced by Judith Herzberg. Translated from the German by Leila Vennewitz.
New York 1981. [Widmung von 1984]
Michael Speier: Eisgang. Gedichte. Mit Zeichnungen von Christa von Baum. Krefeld 1986. [Widmung von 1987]
Èpaves 2 1977.10. Poetry Joseph Love. (japanisch)
Opus international. N° 40/41: poésie en question. Paris Jan/1973.
Pictura Edelweiss N° 5 Automne 1984. Toulouse 1985.
Pictura Edelweiss. Les ruines de l'Esprit. Toulouse 1985.
Prix Rank Xerox de la gravure (Einladungskarte)
Geplante Ausstellungen 1972-73. Kestner-Gesellschaft Hannover
Jahresgaben Kestner-Gesellschaft Hannover 1979/80, 1979, 1978/1979, 1978, 1977/78, 1977, 1975/76, 1975, 1974/75, 1974, 1973, 1972, 1971, 1970, 1966.

VII Bibliographie

Editionen

- Portfolio IV. Augustin Fernandez, Enrique Zafartu, Gisèle Celan-Lestrange, Jacques Hérold et sept slogans ontophoniques de Gherasim Luca. Paris, Brunidor 1963-64, Auflage: 50 Ex.
- Atemkristall. Einundzwanzig Gedichte von Paul Celan und acht Radierungen von Gisèle Celan-Lestrange. Vaduz: Brunidor 1965, Auflage: 85 Ex. (num. von 1-70 und I-XV).
- Wegbereiter zur modernen Kunst - 50 Jahre Kestner-Gesellschaft, Ausgewählte Graphik, Mappe A. Mit zehn nummerierten und signierten Originalgraphiken von Eduard Bargheer, Guiseppe Capogrossi, Gisèle Celan-Lestrange, HAP Grieshaber, Horst Janssen, August Puig, Hann Trier, Victor Vasarely, Maria Elena Vieira da Silva, Fritz Winter. Hannover: Fackeltrager-Verlag 1966, Auflage: 75 Ex.
- Schlafbrocken, Keile. Doppelkarte mit einem Gedicht von Paul Celan und einer Radierung von Gisèle Celan-Lestrange. Paris: Brunidor 1966, Auflage: 100 Ex.
- Portfolio VI. Sechs Radierungen von Gisèle Celan-Lestrange und ein Gedicht von Paul Celan. Paris: Brunidor 1967, Auflage: 55 Ex. (num. 1-40 und I-XV).
- Schwarzmaut. Vierzehn Gedichte von Paul Celan und fünfzehn Radierungen von Gisèle Celan-Lestrange. Vaduz: Brunidor 1969, Auflage: 85 Ex. (num. 1-70 und I-XV).
- La Traverse 2. Paris: Éditions Paul Roux 1969, Auflage: 500 Ex.. Mit zwei Radierungen von Gisèle Celan-Lestrange. Die Vorzugsausgabe, 40 Ex. (num. 1-30 und H.C. I-X), enthält zwei signierte Radierungen von Gisèle Celan-Lestrange.
- Devant la loi. Ein Gedicht von Jean Daive und eine Serie von fünf Radierungen von Gisèle Celan-Lestrange. Paris: Selbstverlag j.o. 1970, Auflage: 30 Ex. (num. 1-30).
- Monde à quatre verbes. Ein Gedichtzyklus von Jean Daive und zwei Radierungen von Gisèle Celan-Lestrange. Montpellier: Fata Morgana 1970, Auflage: 200 Ex. (num. 1-200; N° 1-50 mit zwei signierten Original-Radierungen; die restliche Auflage mit der Reproduktion einer Radierung).
- Le Palais de quatre heures. Ein Gedicht von Jean Daive und zwei Radierungen von Gisèle Celan-Lestrange. Paris: Brunidor 1970, Auflage: 50 Ex. (num. 1-40 und I-X).
- Fragment N° I. Vaduz: Brunidor 1970. Mit zwei Radierungen von Gisèle Celan-Lestrange, Auflage: 70 Ex. (mit zwei signierten Drucken), 800 Ex. (mit Offset-Reproduktionen).
- La Revue de Belles-Lettres, 96. Jg. (1972), N° 2/3: Paul Celan. Lausanne [u.a.]: Éd. Castella 1972. Mit vier reproduzierten Graphiken von Gisèle Celan-Lestrange (›Suite Moisville‹, N° 1,3,4,6). Die Vorzugsausgabe enthält die Radierung ›Cellules sommeil – Schlafzellen‹.
- Angerufen vom Meer. Folge von sieben Radierungen, Titel und Verse aus dem Gedichtband ›Von Schwelle zu Schwelle‹ von Paul Celan. Paris: Selbstverlag 1973. Auflage: 7 Ex.
- Journal: les minuscules épisodes. Folge von zwölf Radierungen. Paris: Selbstverlag 1974, Auflage: 55 Ex. Bei Wein und Verlorenheit. Ein Gedicht von Paul Celan im Originaltext sowie in der italienischen Übersetzung von Luigi Mormino und eine Radierung von Gisèle Celan-Lestrange. Luxemburg: Club 80. Éditions d'art 1975, Auflage: 100 Ex.
- Les cendres de la voix. Acht Gedichte von Philippe Denis und zwei Radierungen von Gisèle Celan-Lestrange. Paris: Commune mesure 1975, Auflage: 120 Ex. (num. 1-100 und H.C. I-XX)
- L'Inachevé. Folge von acht Radierungen. Paris: Clivages 1975, Auflage: 55 Ex. (num. 1-50 und H.C.I-V).
- Clivages N° 4. Paris 1976, Auflage: 1000 Ex. Mit acht reproduzierten Federzeichnungen von Gisèle Celan-Lestrange (Serie ›La chute du jour‹, Serie ›Eres‹); die Nummern 1-50 mit einer Originalgraphik (›Eres‹).

- Suite de gravures ›6‹. Bryen, Celan-Lestrange, Diaz, Ortner, Schulz, de Wit. Ed. François Deck. Paris 1977, Auflage: 76 Ex. (num. 1-65 und H.C. I-XI).
- Protocole. Ein Gedicht von Jean-Pascal Léger und vier Radierungen von Gisèle Celan-Lestrange. Paris: Clivages 1977, Auflage: 45 Ex. (num. 1-40 und H.C.I-V).
- Cassure claire. Ein Gedicht von Pierre Chappuis und eine Radierung von Gisèle Celan-Lestrange (Frontispiz). Neuchâtel: Galerie Ditesheim 1978, Auflage: 60 Ex. (num. 1-55 und H.C.I-V).
- Poèmes de Paul Celan. Traduits par André du Bouchet. Mit einer Radierung von Gisèle Celan-Lestrange (Frontispiz). Paris: Clivages 1978, Auflage: 900 Ex. (num. 1-900; N° 1-50 mit einer Originalradierung von Gisèle Celan-Lestrange) und »quelques exemplaires hors-commerce, marqués H.C.«.
- Cœur d'eau. Ein Gedichtzyklus von Alain-Christophe Restrat und acht Radierungen von Gisèle Celan-Lestrange. Paris: Clivages 1980, Auflage: 56 Ex. (num. 1-50 und H.C.I-VI).
- Les cahiers de l'espace. Boni, Dorny, Celan-Lestrange, Marfaing, Matta, Piza, Saura, Tàpies, Zañartu und Zarate. Textes: Julio Cortazar, Georges Raillard; traduction de Françoise Campo-Timal. Paris 1983, Auflage: 120 Ex. (num. 1-99 und H.C. I-XXI).
- Tristan et Iseut, Adaption moderne de Pierre Dalle Nogare. Paris: Club du Livre 1984, Auflage: 800 Ex. (num. 1-770 und H.C. I-XXX). Mit einer Radierung von Gisèle Celan-Lestrange.
- Thirty-two poems by Paul Celan. Newly translated by Michael Hamburger. Norwich: Embers Handpress 1985, Auflage: 100 Ex. Mit einer Originalgraphik (Frontispiz) von Gisèle Celan-Lestrange.
- Franz Wurm, Hundstage. Zürich: Edition Howeg 1986, Auflage: 835 Ex. Mit fünf reproduzierten Federzeichnungen von Gisèle Celan-Lestrange. (Die Vorzugsausgabe, num. 1-35, mit einer Original-Radierung von Gisèle Celan-Lestrange.)

Bildbeiträge in Publikationen (Auswahl):

- L'Éphémère N° 14. Paris: Maeght Sommer 1970, Texte von Paul Celan, übersetzt von John E. Jackson und André du Bouchet. Mit drei reproduzierten Radierungen von Gisèle Celan-Lestrange.
- Empreintes. Écrits sur la danse, revue trimestrielle, Oktober 1977. Mit der Reproduktion einer Radierung von Gisèle Celan-Lestrange (S. 28: ›L'Inachevé‹ N° 1).
- Martine Broda, Double. Gedichte. Mit drei reproduzierten Federzeichnungen von Gisèle Celan-Lestrange. Paris: La Répétition 1978 (Collection ›La Répétition‹, N°7), Auflage: 150 Ex. (num. 1-100 und H.C. 50 Ex.)
- Clivages N° 5-6. Paris 1978, Auflage: 1000 Ex. Mit einer in fünf Bildausschnitten reproduzierten Federzeichnung von Gisèle Celan-Lestrange (›Répétition‹).
- Der zerstückte Traum. Für Erich Arendt zum 75. Geburtstag, hrsg. von Gregor Laschen und Manfred Schlösser. Darmstadt / Berlin: Agora 1978. Mit der Reproduktion einer Federzeichnung von Gisèle Celan-Lestrange (›Hommage à E.A.‹).
- Poesiealbum 137: Paul Celan, Auswahl von Richard Pietraß, Umschlagvignette (›Hommage à E.A.‹) und Innengraphik von Gisèle Celan-Lestrange (›Eres‹, N° 3). Berlin: Verlag Neues Leben 1979.
- Bild und Gedanke. Festschrift für Gerhart Baumann zum 60. Geburtstag, hrsg. von Günter Schnitzler in Verbindung mit Gerhard Neumann. München: Fink 1980. Mit der Reproduktion einer Pastellkreide-Zeichnung von Gisèle Celan-Lestrange.
- Sulfur. A Literary Tri-Quarterly of the Whole Art, Issue 3. Los Angeles 1982. Mit vier reproduzierten Federzeichnungen von Gisèle Celan-Lestrange (›Le gris et la côte‹, ›Hommage à E.A.‹, ›Terre ébranlée‹, ›Chemins de mémoire‹).
- Für Christiane. Blätter für Christiane Zimmer zum 14. Mai 1982, gesammelt von Leonhard M. Fiedler und überreicht vom S. Fischer Verlag. Frankfurt a.M. 1982. Privatdruck, Aufl.: 550 Ex. Mit einer repr. Radierung von Gisèle Celan-Lestrange (›Naissance de Glace‹).
- Sulfur. A Literary Tri-Quarterly of the Whole Art, Issue II: A special section on Paul Celan ed. by Jerry Glenn. Los Angeles 1984. Mit drei repr. Graphiken von Gisèle Celan-Lestrange.

- Park. Zeitschrift für Literatur. Berlin, 10. Jg. (1986), Heft 27/28. Mit der Reproduktion einer Federzeichnung von Gisèle Celan-Lestrange (›Sans titre‹ 1985).
- Jean-Luc Nancy, Des lieux divins. Mauvezain:Trans-Europe-Repress 1987. Mit der Reproduktion einer Federzeichnung von Gisèle Celan-Lestrange.
- Spektrum. Internationale Vierteljahresschrift für Dichtung und Originalgrafik. N° 115: »Nähe/Ferne«. Mit Beiträgen von Gisèle Celan-Lestrange, Josef Fürpass, Rudolf Deertz, Josef Gnädinger, U.L. Grob, Franz Grossert y Canameras, Ödön Koch, Enrico Mattioli, Karl A. Meyer, Mucci Stagliano-Patocchi, Hermia Szabo, Fritz Vahle, Franz Anatol Wyss. Zürich 1987.
- Argumentum e Silentio. International Paul Celan Symposium / Internationales Paul Celan-Symposium, hrsg. von Amy D. Colin. Berlin / New York 1987. Mit sechs reproduzierten Radierungen von Gisèle Celan-Lestrange: ›Atemkristall‹ (N° 7), ›Les filets en core - Die Netze wieder‹, ›Bei Wein und Verlorenheit‹, ›Schwarzmaut‹ (N° 6, 7 und 8).
- La Treizième N° 5. Paris 1989. Mit einer Folge von sechs reproduzierten Federzeichnungen von Gisèle Celan-Lestrange (›Renversement‹).
- Park. Zeitschrift für Literatur. Berlin, 13. Jg. (1989), Heft 35/36. Mit fünf reproduzierten Federzeichnungen von Gisèle Celan-Lestrange (›A l'extrême bord‹, ›L'impatience du temps‹ 1-3, ›Transition‹).
- La Mémoire des mots. Comment je lis Paul Celan, Edmond Jabès / Worterinnerung, Wie ich Paul Celan lese. Aus dem Französischen von Elias Torra. Paris: Fourbis 1990. Mit zwei reproduzierten Federzeichnungen von Gisèle Celan-Lestrange (›Les marges du ciel‹, 1 und 2).
- La Treizième N° 6. Paris 1990. Mit zwei reproduzierten Federzeichnungen von Gisèle Celan-Lestrange (›Point de fuite avec brun‹, ›Les marges du ciel‹).
- Arthur Rimbaud. Das trunkene Schiff. Le Bateau ivre. Übertragen von Paul Celan. Mit Dokumenten, Abbildungen und einem Nachwort, hrsg. von Joachim Seng. Frankfurt a.M. / Leipzig 2008 (InselBücherei; N° 1300). Mit einer Umschlaggraphik (›Les flots se ferment - Zusammenschlagende Flut‹) und der Abbildung einer Radierung von Gisèle Celan-Lestrange (›Vers le large - In die offene See‹).

Quellen

- Lestrange, Henry: La Maison de Lestrange, Paris: Lemerre 1912.
- Bénézit, Emmanuel: Gisèle Celan-Lestrange. Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays, Bd. 2, Paris 1976, 616.
- Allgemeines Künstlerlexikon, Artikel über Gisèle Celan-Lestrange von K. S.-O. 477. Bd. 2. München / Leipzig 1999.
- Dor, Milo: Erinnerung an Paul Celan. In: Unverloren.Trotz allem. Paul Celan-Symposium Wien 2000, hrsg. von Hubert Gaisbauer, Bernhard Hain, Erika Schuster. Wien 2000, 146-157. Bemerkungen zu Gisèle Celan-Lestrange 156-157.
- Emmerich, Wolfgang: Paul Celan. Reinbek bei Hamburg 1999.
- Paul Celan. Die Goll-Affäre. Dokumente zu einer »Infamie«, zusammengestellt, hrsg. u. komm. von Barbara Wiedemann, Frankfurt a. M. 2000.
- Paul Celan – Gisèle Celan-Lestrange. Correspondance (1951-1970), avec un choix de lettres de Paul Celan à son fils Eric, éditée et commentée par Bertrand Badiou avec le concours d'Eric Celan, 2 Bde., Paris 2001.
- Paul Celan – Gisèle Celan-Lestrange. Briefwechsel. Mit einer Auswahl von Briefen Paul Celans an seinen Sohn Eric. Aus dem Französischen von Eugen Helmlé, hrsg. und kommentiert von Bertrand Badiou in Verbindung mit Eric Celan, Anmerkungen übersetzt und für die deutsche Ausgabe eingerichtet von Barbara Wiedemann, 2 Bde., Frankfurt a.M. 2001.
- Paul Celan – Hanne und Hermann Lenz. Briefwechsel, hrsg. und kommentiert von Barbara Wiedemann in Verbindung mit Hanne Lenz, Frankfurt a.M. 2001.

- Aron, Edith: Erinnerungen an Paul Celan und Gisèle Celan-Lestrange. In: Celan-Jahrbuch 8 (2001/2002), hrsg. von Hans-Michael Speier, Heidelberg 2003, 347-351.
- Paul Celan – Peter Szondi Briefwechsel. Mit Briefen von Gisèle Celan-Lestrange an Peter Szondi und Auszügen aus dem Briefwechsel zwischen Peter Szondi und Jean und Mayotte Bollack, hrsg. von Christoph König. Frankfurt a.M. 2003.
- Paul Celan – Rudolf Hirsch. Briefwechsel, hrsg. von Joachim Seng. Frankfurt a.M. 2004.
- Ingeborg Bachmann – Paul Celan: Herzzeit. Briefwechsel. Mit den Briefwechseln zwischen Paul Celan und Max Frisch sowie zwischen Ingeborg Bachmann und Gisèle Celan-Lestrange, herausgegeben und kommentiert von Bertrand Badiou, Hans Höller, Andrea Stoll und Barbara Wiedemann. Koordination und Übersetzung der französische Briefe von Barbara Wiedemann, Frankfurt a.M. 2008.
- Paul Celan – Klaus und Nani Demus. Briefwechsel, hrsg. Joachim Seng. Frankfurt a.M. 2009.
- Eisenreich, Brigitta: Celans Kreidestern. Berlin 2010.
- Paul Celan – Heinrich Böll, Paul Schallück, Rolf Schroers. Briefwechsel mit den rheinischen Freunden. Mit einzelnen Briefen von Gisèle Celan-Lestrange, Ilse Schallück und Ilse Schroers, hrsg. und kommentiert von Barbara Wiedemann, Frankfurt a.M. 2011.
- Paul Celan – René Char. Correspondance 1954-1968. Suivi de la Correspondance René Char – Gisèle Celan-Lestrange (1969-1977). Édition établie, présentée et annotée par Bertrand Badiou. Paris 2015.

Ausstellungskataloge

- Gisèle Celan-Lestrange. Ausstellungskatalog der Kestner-Gesellschaft Hannover, Sonder-Katalog D, Hannover 1964.
- Gisèle Celan-Lestrange. Ausstellungskatalog der Städtischen Kunstgalerie Bochum, Bochum 1967.
- Das Buch als Kunst. Ausstellung bibliophiler Ausgaben. Editions Brunidor und Collection de l'Avant Garde. Aula der Volksschule Vaduz, 3. – 15. August 1968. Vaduz 1968.
- Le livre comme oeuvre d'art. Exposition des Editions Brunidor / Musée d'art moderne de la ville de Paris, 23 avril – 18 mai 1969. Paris 1969.
- Lillen Dahll Vogt - Gisèle Celan-Lestrange. Karton zur Ausstellung in der Galerie Holst Halvorsen vom 4. März - 21. März 1970. Oslo 1970.
- Librairie Nicaise S.A. Paris. Livres illustrés, livres de notre temps, livres objets. Paris 1975, 118f., Einträge zu Gisèle Celan-Lestrange: N° 290 Atemkristall, N° 291 Journal: Les Minuscules Épisodes.
- Gisèle Celan-Lestrange. Karton zu den Ausstellungen in der Patrick Seale Gallery September/Oktober 1975 und in der Galerie Mazarine März 1976. London / Paris 1975.
- Lyrik und Graphik. Das Gedicht im Malerbuch. Katalog zur Ausstellung in der Herzog August Bibliothek, bearb. von Paul Raabe. Wolfenbüttel 1976. Mit einer Doppelseite zu den Künstlern, abgebildet ist eine Radierung und ein Gedicht aus ›Atemkristall‹.
- Gisèle Celan-Lestrange. Dessins - Gravures. Karton zur Ausstellung in der Galerie Biren vom 8. - 30. November 1977. Mit einem kurzen Text von Philippe Denis. Paris 1977.
- Gisèle Celan-Lestrange. Dessins, Gravures. Katalog zur Ausstellung in der Galerie Ditesheim vom 19. Mai - 24. Juni 1978. Mit einem kurzen Text von Pierre Chappuis. Neuchâtel 1978.
- Jeune Gravure Contemporaine 1979. Paris 1979. Mit einer Seite zu Gisèle Celan-Lestrange, abgebildet ist der Zusammendruck ›Journal: Les minuscules épisodes‹.
- Gisèle Celan-Lestrange. Dessins aquarellés 1979-1980. Karton zur Ausstellung in der Galerie La Hune vom 20. März - 19. April 1980. Paris 1980.
- XIIIème Biennale Artistique des Pays Méditerranéens d'Alexandrie. Sous le haut patronage de M. Le Président Mohamed Anwar el Sadate, Président de la République Arabe d'Egypte. Katalog zur Ausstellung von Januar-April 1980 im Musée des

- Beaux-Arts et Centre Culturel. Alexandria 1980. Doppelseite zu Gisèle Celan-Lestrange, abgebildet ist Blatt 3 der Zeichnungen-Serie ›Eres‹.
- La Jeune Gravure contemporaine, ses invités et les graveurs suédois et la Grafiska Sällskapet, aux Cordeliers. Katalog zur Ausstellung vom 27. November - 31. Dezember 1981. Mit einer Seite zu Gisèle Celan-Lestrange, abgebildet ist die Radierung »Terre ébranlée«.
2. Biennale der europäischen Grafik Baden-Baden / Biennial of European graphic arts Baden-Baden / Biennale de la gravure européenne Baden-Baden. Katalog zur Ausstellung vom 24. Oktober 1981 - 10. Januar 1982. Baden-Baden 1981. Mit Informationen zu Gisèle Celan-Lestrange auf S. 362f., abgebildet ist die Radierung »Terre ébranlée«, S. 93.
- Paris - Montréal. Contrastes, Gravures. Gisèle Celan-Lestrange, René Bonargent, Marc Borjon, Christian Fossier, François Deck, James Guitet, Yves-Marie Heude, Francine Beauvais, Christian Tisari, Aline Beaudouin, Denis Charland, Paul Lussier, Lorraine Benic, Francine Simonin. Katalog zur (Wander-) Ausstellung 1984-85. Paris 1984, S. 24/25: Gisèle Celan-Lestrange, abgebildet ist der Zusammendruck ›Cœur d'eaux‹.
- Gisèle Celan-Lestrange. Dessins récents. Karton zur Ausstellung vom 29. April - 27. Mai 1990. Mit dem Text ›Le dessein d'une œuvre‹ von Didier Cahen. Neuchâtel 1990.
- ›Atemkristall‹. Gisèle Celan-Lestrange Bilder, Paul Celan Gedichte. Begleitheft zur Ausstellung der Konrad-Adenauer-Stiftung in Schloß Eichholz 12. Dez. 1993 - 22. Jan. 1994, Konzeption und Auswahl: Michael Braun u.a., Konrad-Adenauer-Stiftung 1993.
- Gisèle Celan-Lestrange und Paul Celan. Katalog zur Ausstellung im Museum Schloß Moyland vom 12. November 2000 - 28. Januar 2001, hrsg. von der Stiftung Museum Schloß Moyland, Redaktion: Michael Kröger. Neuauflage für die Ausstellung in der Städtischen Galerie Erlangen 2001.
- À l'image du temps – Nach dem Bilde der Zeit. Paul Celan und Gisèle Celan-Lestrange, Konzeption: Valérie Lawitschka in Verbindung mit Bertrand Badiou und Eric Celan, Katalog zur Ausstellung im Hölderlinturm vom 18. März 2001 - 30. September 2001, Tübingen 2001.
- Sur la trace de tes mains – Auf den Spuren deiner Hände. Gisèle Celan-Lestrange und Paul Celan. Ausstellung des Freien Deutschen Hochstifts und des Suhrkamp Verlags im Frankfurter Goethe-Museum, 23. April - 24. Juni 2001. Katalog: Barbara Wiedemann in Verbindung mit Bertrand Badiou, Frankfurt a.M. 2001. 8-11
- Paul Celan et Gisèle Celan-Lestrange. A l'image du temps. Begleitheft zur Ausstellung in Rouen, 4. November - 28. November 2004.
- Desde el puente de los años. Gisèle Celan-Lestrange – Paul Celan. Ausstellung im Circulo de Bellas Artes in Madrid vom 23.9. - 31.10.2004, Ausstellungskatalog, Konzeption: Bertrand Badiou und Francisco Jarauta, Circulo de Bellas Artes, Madrid 2004.

Zum Werk Gisèle Celan-Lestranges

- Acatos, Sylvio: De l'ordre à la moire. In: Construire, Juni 1978.
- Allmendinger, Ute: ›Wege im Schatten-Gebräch deiner Hand‹. Die Graphikerin und Malerin Gisèle Celan-Lestrange und ihr Dialog mit Paul Celan. In: À l'image du temps - Nach dem Bilde der Zeit. Gisèle Celan-Lestrange und Paul Celan, Katalog zur Ausstellung im Hölderlinturm. Tübingen / Eggingen. 2001. 55-67.
- AR.: Gisèle Celan-Lestrange à la galerie Ditesheim. Paysages vus de haut! In: L'Express, juin 1984.
- Baumann, Gerhart: Erinnerungen an Paul Celan, Frankfurt a.M. 1986.
- Baumann, Gerhart: Atemkristall. Graphik und Gedicht. Für Gisèle Celan-Lestrange. In: ders., Entwürfe. Zu Poetik und Poesie, München 1976, 144-46.
- Ders.: Die Sprache des Schwarz-Lichts. Zum graphischen Werk von Gisèle Celan-Lestrange, Text zu einer Ausstellung, Typoskript, unveröffentlicht. 1976(?)

- Bruckinger, Ute: »Deiner Augen Gestalt und Adel« - Gisèle Celan-Lestrange (1927-1991). In: *Wir Frauen*, 28. Jg. (Frühjahr), 1/2007. 22/23.
- Buck, Theo: Vom »Atemkristall« in den Bildern von Gisèle Lestrange. In: »Atemkristall«. Gisèle Celan-Lestrange, Bilder. Paul Celan, Gedichte. Begleitheft zur Ausstellung der Konrad-Adenauer-Stiftung in Schloß Eichholz. Wesseling 1993. 5-8.
- Cahen, Didier: Le dessein d'une oeuvre à propos du travail de Gisèle Celan-Lestrange. In: *Sotto voce. Revue internationale de Poésie, Littérature Critique et Philosophie*, N° 2, Montpellier, 1991, 48-49.
- Cahen, Didier: Gisèle Celan-Lestrange. La couleur d'un regard vrai [Nachruf]. In: *Les lettres françaises* N°13, April 1992.
- Helmolt, Christa von [CvH]: Poesie im Kuhstall. Graphik von Gisèle Celan-Lestrange bei Dorothea Loehr. In: *Neue Presse Hannover*, 24. Juli 1964, 7.
- Demisch, Eva Maria (E.M.D.): Kunst und Poesie im alten Stall. Paul und Gisèle Celan eröffnen die neue Galerie Loehr. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 21. Juli 1964.
- Diemer, Karl: Celan-Graphik im Auslandsinstitut. In: *Stuttgarter Nachrichten*, 23. Jg. Nr. 67, 19.3.1968, 10.
- EH : Netzwerk und Gespinste. Zu Radierungen von Gisèle Celan-Lestrange. In: *Westfalen-Blatt*, April 1968.
- Fassbind, Bernard: »Du – ganz, ganz wirklich«. Zu Druckgrafiken und Zeichnungen von Gisèle Celan-Lestrange. In: *Das Kunst-Bulletin* Nr. 2, Februar 1991, 22-29.
- Gheerbrant, Bernard: Einführung zur Ausstellung in der Galerie La Hune 1984. [Typoskript, unveröffentlicht].
- Givord, Christiane: Aux marges du ciel, les plis du silence. Gisèle Celan-Lestrange, des ailes aux pierres par la grâce de la petite plume: Galerie Ditesheim, Neuchâtel, une assumption. In: *L'Express*, 11. Mai 1990.
- Grube, Rudolf : Strukturell organisierte Farbreister. Zu den Ausstellungen in Brackwede und in der »Brücke«. In: *Neue Westfälische*, 23. April 1968.
- Greinert, Walter: »Du – ganz wirklich / Ich – ganz Wahn«. Besuch bei Paul Celans Witwe, der Malerin Gisèle Lestrange. In: *Die Presse*, 13./14. Juni 1981.
- Grieser, Dietmar: Ohne Firnis. Im Atelier von Gisèle Celan-Lestrange. In: *Musen leben länger*, München / Wien 1981, 72-80. [Zuvor in: *Literatur und Kritik*, Nr. 154 Wien 1981, 232-235.]
- Hahne, Heinrich: Das Elementare als Gegenstand. Ausstellung in Paris. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 23. Dezember 1977. 25.
- N.N.: Nachkriegsausstellung in der Kestner-Gesellschaft mit italienischen Künstlern. In: *Hannover-Woche*, Nr. 22 (22.-29. Mai 1964), 101.
- Heck, Thomas: Exkurs »Bildende Kunst in Leben und Werk Celans«. In: »Fremde Nähe« - Celan als Übersetzer, Ausstellung und Katalog von Axel Gellhaus u.a. unter Mitarbeit von Petra Plättner, 3. durchges. Aufl., Marbach a.N. 1998 (Marbacher Kataloge 50), 540.
- Horder, John: Poetry Festival Cambridge. In: *The Guardian*, 2. Juni 1979.
- Frankfurter Rundschau (hr): Spuren und Wanderzeichen. Gisèle Celan-Lestrange in der neuen Galerie Loehr, Frankfurt. 18. August 1964.
- Huppert, Hugo: »Spirituell«. Ein Gespräch mit Paul Celan. Dezember 1966. In: Paul Celan, hrsg. von Werner Hamacher und Winfried Menninghaus. Frankfurt a.M. 1988, 319-324.
- Ivanovič, Christine: Celans Dialog mit der bildenden Kunst. In: Gisèle Celan-Lestrange und Paul Celan. Katalog zur Ausstellung im Museum Schloß Moyland (2000/01), 20-27.
- Jaron, Steven: »Morceaux de sommeil, coins«. Une réflexion autour Paul Celan et Gisèle Celan-Lestrange. In: *L'ombre de l'image*, hrsg. von Murielle Gagnebin. Ceyzérin 2002, 262-281.
- J.P.W.: Gisèle Celan-Lestrange in Frankfurt. In: *Die Tat* (Zürich), 22. Juli 1964.
- Kirn-Frank, Eva: Suche nach der Wahrheit in grauen Tönen. In: *Stuttgarter Zeitung*, 31. Juli 2001.
- Könnecker, Sabine: »Sichtbares, Hörbares«. Die Beziehung zwischen Sprachkunst und bildender Kunst am Beispiel Paul Celans. Bielefeld 1995, 123-52.

- Kohler, Arnold: Art poétique, art gestuel: une confrontation. In: *Coopération*, 15 Juni 1977.
- Lange, Rudolf: Ergriffen vom Geschehen der Zeit. Paul Celan las in der Literarischen Gesellschaft. In: *Hannoversche Allgemeine Zeitung*, 22. Mai 1964.
- Lange, Rudolf: Gäste aus Italien und Paris. Die neue Ausstellung der Kestner-Gesellschaft. In: *Hannoversche Allgemeine Zeitung*, 29. Mai 1964.
- Lauterwein, Andréa: Graver l'épreuve avant la lettre. Paul Celan et Gisèle Celan-Lestrange. In: *A la croisée des langages: Textes et arts dans les pays de langue allemande* von Edwige Brender, Kerstin Hausbei, Béatrice Jongy und Jean-François Laplénie. Paris 2006, 123-138.
- Leo, Peter: Einführung. In: *Gisèle Celan-Lestrange*. Ausstellungskatalog der Städtischen Kunstgalerie Bochum. Bochum 1967.
- Lepape, Pierre: Clivages. In: *paris normandie*, 21. avril 1976.
- L'Heuillet, Hélène: Regrets [Nachruf auf Gisèle Celan-Lestrange]. In: *Passages*, Februar 1992. 63.
- N.N.: Die Beziehung der Celans. Ausstellung im Frankfurter Goethe-Haus. In: *Schwäbisches Tagblatt*, 20. April 2001.
- N.N.: Abdruck »Dünennähe – Les dunes toutes proches« mit Untertext. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* Nr. 128, 5. Juni 1964, 32.
- N.N.: Radierungen von Gisela Celan-Lestrange. In: *Kölner Stadt-Anzeiger*, 27. Mai 1964.
- N.N.: Eres, Typoskript, unveröffentlicht, 1976 (?).
- N.N.: Clivages. In: *La Quinzaine littéraire*, 1.-15. Juni 1976.
- Oesterle, Kurt: Eine Liebe, von den Farben belagert. Die Hölderlin-Gesellschaft widmet Paul Celan und seiner Frau Gisèle eine Ausstellung nebst Katalog. In: *Schwäbisches Tagblatt*, 19. April 2001.
- Ders.: Die Unendlichkeit zwischen Schwarz und Weiß. Eine verzweifelt Liebende und große Künstlerin: Gisèle Celan-Lestrange im Briefwechsel mit Paul Celan und in ihren Bildern. In: *Süddeutsche Zeitung*, 20. April 2001.
- P.-L.B., Exposition Gisèle Celan-Lestrange à la Galerie Ditesheim. In: *Feuille d'avis de Neuchâtel*, 24. Mai 1978.
- Pöggeler, Otto: Wort und Bild. Paul Celan und Gisèle Celan-Lestrange. In: *Sprache und Literatur in Wissenschaft und Unterricht*, 1989 (2002), 3-42.
- Pöggeler, Otto: Schwarzmaut. Bildende Kunst in der Lyrik Paul Celans. In: ders.: *Die Frage nach der Kunst. Von Hegel zu Heidegger*. Freiburg / München 1984, 281-375.
- Pöggeler, Otto: Symbol und Allegorie. Goethes »Divan« und Celans »Atemkristall«. In: *Paul Celan, »Atemwende«*. Materialien, hrsg. von Gerhard Buhr und Roland Reuss Würzburg 1991. 345-60.
- Pöggeler, Otto: *Der Stein hinterm Aug*. Studien zu Celans Gedichten. München 2000.
- Rasche, Friedrich: Vier italienische Maler. Eine anregende Ausstellung in der Kestner-Gesellschaft. In: *Hannoversche Presse* Nr. 126, 2. Juni 1964.
- Raynal, Henri: Celan-Lestrange, Feuilleton des expositions (Janvier - Avril 1976). In: *Arts PTT*, Juin 1976, S. 17. Abbildung von »Le long d'un silence« (1974), 18.
- Raynal, Henri: Les pastels de Gisèle Celan-Lestrange. Danse, sur la lande, des nuogers. Rede anlässlich der Ausstellungseröffnung in der Galerie La Hune und Ditesheim 1984. Typoskript. unveröffentlicht [Nachlass]
- R.B.: Gravure et bibliophilie à l'Armitière. In: *paris normandie*, 26. April 1976.
- Reithmann, Max: Chiffren geretter Sprache. In: *Gisèle Celan-Lestrange und Paul Celan*. Katalog zur Ausstellung im Museum Schloß Moyland. Bedburg-Hau 2000. 4-12.
- Richter, Sandra: Paul Celan an und mit Gisèle Celan-Lestrange: Übersetzung, dialogisch (Schwarzmaut). In: *Eine Weltgeschichte der deutschsprachigen Literatur*. München 2017, 325-335.
- Schmied, Wieland: Vorwort. In: *Gisèle Celan-Lestrange*. Katalog zur Ausstellung der Kestner-Gesellschaft Hannover. Sonder-Katalog D, Hannover 1964.
- Schmitz-Emans: Paul Celan im Spiegel der Buchkunst. In: *Celan-Referenzen. Prozesse einer Traditionsbildung in der Moderne*. Hrsg. von Natalie Blum-Barth und Christine Waldschmidt. Göttingen 2016, 229-251; v.a. 237-240: Celan in Malerbüchern (Gisèle Celan-Lestrange).

- Schwerin, Graf Christoph von: »Zwei Sonnen gibt's, hörst du!« Späte Eroberung der Farbe – Gespräch mit der Pariser Graphikerin Gisèle Celan. In: Die Welt, Nr. 122, 28. Mai 1980, 23.
- Schwerin, Christoph Graf von: »In die Rillen der Himmelsmünze das Wort gepreßt«. In: Die Welt, N° 67, 20. März 1990.
- Siblewski, Klaus: Als Heimat bleibt nur die Liebe. Das Ehepaar Paul Celan und Gisèle Lestrangé in Briefen und in einer Ausstellung. In: Die Welt, 23. April 2001.
- Vercellone, Federico: Gisèle e Paul Celan amore come destino. In: La Stampa, 2. September 2001.
- Wiedemann, Barbara: »... und sie auf meine Art zu entziffern«. Zur Entstehung der Edition ›Schwarzmaut‹ von Gisèle Celan-Lestrangé und Paul Celan. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts, Göttingen 2001, 263-292.
- Zerbst, Rainer: Gisèle Celan-Lestrangé und Paul Celan - eine Seelenverwandtschaft. [Manuskript eines Rundfunkbeitrags für den SWR 2, ausgestrahlt am 5. April 2001].

Werkausgaben Paul Celan

- Paul Celan, Strette. Poèmes suivis du Meridien et d'entretien dans la montagne, Paris: Mercure de France 1971.
- Paul Celan, Gesammelte Werke in 7 Bänden, hrsg. von Beda Allemann, Stefan Reichert und Rolf Bücher. Frankfurt a.M. 2000. [GW]
- Tübinger Celan Ausgabe, hrsg. von Jürgen Wertheimer, bearbeitet von Heino Schull unter Mitarbeit von Christiane Braun und Markus Heilmann, 9 Bde.: Mohn und Gedächtnis (2004), Von Schwelle zu Schwelle (2002), Sprachgitter (1996), Die Niemandrose (1996), Der Meridian (2004), Atemwende (2000), Fadensonnen (2000), Lichtzwang (2001), Schneepart (2002) Frankfurt a.M. 2004. [TCA]
- Paul Celan: Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band, hrsg. und kommentiert von Barbara Wiedemann, Frankfurt a.M. 2003.
- Paul Celan: Mikrolithen sinds, Steinchen. Die Prosa aus dem Nachlaß, hrsg. von Bertrand Badiou und Barbara Wiedemann, Frankfurt a. M. 2005.

Zur Lyrik Celans

- Allemann, Beda: Atemwende. Zu Paul Celans neuem Gedichtband ›Atemwende‹. In: Über Paul Celan, hrsg. von Dietlind Meinecke, Frankfurt a.M. 1970, 194-97.
- Bevilacqua, Giuseppe: Auf der Suche nach dem Atemkristall. Celan-Studien. Aus dem Italienischen übersetzt von Peter Goßens und Marianne Schneider, München 2004; insbesondere 61-116. (Dichtung und Sprache; 19)
- Böschenstein, Bernhard: André du Bouchet im Gespräch mit Paul Celan. In: Celan-Jahrbuch 8 (2001/2002), 225-35.
- Bollack, Jean: Chanson à boire. Über das Gedicht ›Bei Wein und Verlorenheit‹ von Paul Celan. In: Celan-Jahrbuch 3 (1989/1991), 23-35.
- Buck, Theo: »Mehrdeutigkeit ohne Maske«. Zum ästhetischen Modus der Dichtung Paul Celans. In: Text und Kritik, Heft 53/54. München Januar 1977, 1-8.
- Buhr, Gerhard: Über Paul Celans Gedicht ›Weggebeizt‹. In: Celan-Jahrbuch 1 (1987), 9-56.
- Buhr, Gerhard: Celans Poetik, Göttingen 1976.
- Burger, Hermann: Paul Celan. Auf der Suche nach der verlorenen Sprache. Zürich / München 1974.
- Colin, Amy D., Argumentum e Silentio. International Paul Celan Symposium, edited by Amy D. Colin Berlin/New York 1987.
- DiSanto, Giulia A.: Sulle rive di Babele. Gli esercizi di traduzione di Paul Celan per Gisèle Celan-Lestrangé. In: Contesti. Raccolta di studi e ricerche, 19-20, 2007, 231-252.

- Felstiner, John: Paul Celan. Eine Biographie, Deutsch von Holger Fliessbach, München 2000.
- Figal, Günter: Gibt es hermetische Gedichte? Ein Versuch, die Lyrik Paul Celans zu charakterisieren. In: Paul Celan, »Atemwende«. Materialien. hrsg. von Gerhard Buhr und Roland Reuss, Würzburg 1991, 301-10.
- Firges, Jean: Den Acheron durchquert ich. Eine Einführung in die Lyrik Paul Celans, vier Motivkreise der Lyrik Paul Celans: die Reise, der Tod, der Traum, die Melancholie, 2. Aufl., Tübingen 1999. (Ludwigsburger Hochschulschriften; 18)
- Gadamer, Hans-Georg: Wer bin Ich und wer bist Du? Ein Kommentar zu Paul Celans Gedichtfolge »Atemkristall«, Frankfurt a.M. 1973.
- Gellhaus, Axel u.a.: »Fremde Nähe« – Celan als Übersetzer, Ausstellung und Katalog, 3. durchges. Aufl., Marbach a.N. 1998. (Marbacher Kataloge; 50)
- Gruenter, Rainer: Meister der Dunkelheit. In: Über Paul Celan, hrsg. von Dietlind Meinecke. Frankfurt a.M. 1970, 52-54.
- Hodnett, Edda D.: Aspekte der Sprachgestaltung bei Paul Celan. Reihe: American University Studies - Band 89: Germanic Languages and Literature. New York / Bern / Frankfurt a.M. / Paris, 1991.
- Jamme, Christoph: Paul Celan als Leser. In: Der glühende Leertext. Annäherungen an Paul Celans Dichtung, hrsg. von Christoph Jamme u.a., München 1993, 213-20.
- Kita-Huber, Jadwiga: Verdichtete Sprachlandschaften, Heidelberg 2004.
- Konietzny, Ulrich: Sinneinheit und Sinnkohärenz des Gedichts bei Paul Celan, Bad Honnef 1985.
- May, Markus / Goßens, Peter / Jürgen Lehmann (Hrsg.): Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart / Weimar 2008. Insbesondere Kapitel IV 5.4: Brüder, Frank: Die Zusammenarbeit mit Gisèle Celan-Lestrange (268-271) und Kapitel 4.1: Ders.: Edgar Jené und Gisèle Celan-Lestrange (369-370). 2. Auflage 2012.
- Lehmann, Jürgen: Atmen und Verstummen. Anmerkungen zu einem Motivkomplex bei Mandel'stam und Celan. In: Paul Celan, »Atemwende«. Materialien, hrsg. von Gerhard Buhr und Roland Reuss, Würzburg 1991, 187-99.
- Lehmann, Jürgen (Hg.): Kommentar zu Paul Celans »Die Niemandrose«, Heidelberg 2002.
- Lyon, James K.: Ganz und gar nicht hermetisch. Überlegungen zum richtigen Lesen von Paul Celans Lyrik. In: Strelka, Psalm und Hawdalah. Zum Werk Paul Celans. Bern / Frankfurt a. M. / New York / Paris 1987, 171-91.
- Lyon, James K.: Judentum, Antisemitismus, Verfolgungswahn. Celans »Krise« 1960-1962. In: Celan-Jahrbuch 2 (1989), 175-204.
- Mannheimer, Ernst: »Im Schatten des Wundenmals«. In: Celan-Jahrbuch 4 (1991), 191-93.
- Meinecke, Dietlind (Hg.): Über Paul Celan. Frankfurt a.M. 1970.
- Neumann, Peter Horst: Atemwende – Ein neuer Gedichtband Paul Celans. In: Über Paul Celan, hrsg. von Dietlind Meinecke. Frankfurt a.M. 1970, 198-202.
- Neumann, Peter Horst: Zur Lyrik Paul Celans, Eine Einführung, 3. Aufl., Göttingen 1988.
- Olschner, Leonard Moore: Der feste Buchstab. Erläuterungen zu Paul Celans Gedichtübertragungen, Göttingen 1998.
- Overath, Angelika, Ein U-topisches Licht. Paul Celan, Mandorla. In: Dies., Das andere Blau. Zur Poetik einer Farbe im modernen Gedicht, Stuttgart 1987, 180f.
- Paul Celan. Text und Kritik, Heft 53/54, 3. Auflage, München 2002.
- Pöggeler, Otto: Der Stein hinterm Aug. Studien zu Celans Gedichten, München 2000; zu »Atemkristall« v.a. 134-35; Der Zyklus, 48-50.
- Pöggeler, Otto: Spur des Worts. Zur Lyrik Paul Celans, Freiburg 1986.
- Pöggeler, Otto: Lyrik als Sprache unserer Zeit? Paul Celans Gedichtbände. Opladen / Wiesbaden 1998. (NRW-Akademie der Wissenschaften, Geisteswissenschaften Vorträge G 354)
- Pöggeler, Otto: Symbol und Allegorie. Goethes Divan und Celans Atemkristall. In: Paul Celan »Atemwende«: Materialien, hrsg. von Gerhard Buhr und Roland Reuss, Würzburg 1991, 345-60.

- Reithmann, Max: Wort, Bild, Erinnerung: Klee, Runge, Celan, Beuys. In: Celan-Jahrbuch 7 (1997/1998), 237-277.
- Schulz, Joachim: Celan und die Mystiker. Motivpoetologische und quellenkundliche Kommentare, Bonn 1976.
- Schwerin, Graf Christoph von: Bitterer Brunnen des Herzens. In: Der Monat, 33, Nr. 279 (1981), 73-81.
- Seng, Joachim: Auf den Kreis-Wegen der Dichtung: zyklische Komposition bei Paul Celan in den Gedichtbänden bis ›Sprachgitter‹, Heidelberg 1998.
- Strack, Friedrich: Wortlose Zeichen in Celans Lyrik. In: Paul Celan, »Atemwende«. Materialien, hrsg. von Gerhard Buhr und Roland Reuss, Würzburg 1991, 165-85.
- Szondi, Lecture de Strette. Essai sur la poésie de Paul Celan. In: Critique 27 (Mai 1971), 387-420.
- Unsold, Siegfried: Aus aufgegebenen Werken, Frankfurt a.M. 1968, 149-161.
- Vollbrecht, Peter: »Wege auf denen die Sprache stimmhaft wird«. Das lyrische Sprechen in Paul Celans Gedicht ›Wortaufschüttung‹. In: Paul Celan, »Atemwende«. Materialien, hrsg. von Gerhard Buhr und Roland Reuss, Würzburg 1991, 53-71.
- Weissenberger, Klaus: Küstenlandschaften bei Paul Celan – versinnbildlichte Stationen seiner poetischen Selbstbehauptung. In: Dimensions, hrsg. Peter Pabisch und Ingo R. Stoehr, Krefeld 1993. 385-96.
- Weissmann, Dirk: »Farbenbelagert das Leben«. La double face de la couleur chez Celan. In: Paul Celan. Biographie und Interpretation – Biographie et interprétation, hrsg. von Andrei Corbea-Hoisie, Paris 2000, 132-43.
- Werner, Uta: Textgräber. Paul Celans geologische Lyrik, Paderborn 1998.
- Wiedemann, Barbara: »Sprachgitter«. Paul Celan und das Sprechgitter des Pfullinger Klosters, Marbach a.N. 2007.
- Wiedemann, Barbara: Jakobs Stehen. Jüdischer Widerstand in den Gedichten Paul Celans, Warmbronn 2007.
- Winkler, Jean Marie: La Contrescarpe. In: Kommentar zu Paul Celans Gedichtband »Die Niemandrose«, hrsg. von Jürgen Lehmann unter Mitarbeit von Christine Ivanovic, Heidelberg 1997, 331-39.
- Zürcher, Gustav: »Das Gedicht als Genicht«. In: Text und Kritik 53/54: Paul Celan. München 1977, 9-17.

Bildende Kunst

- Adhémar, Jean / Cogniat, Raymond: Europäische Graphik im 20. Jahrhundert, Paris / Hamburg 1964.
- Adhémar, Jean: La gravure des origines à nos jours. Avec la participation de Claude Roger-Marx et d'Eugene Rouir, Paris 1979.
- Anderegg, Albert: Bemerkungen zu den Radierungen von Johnny Friedlaender. In: Johnny Friedlaender, hrsg. von Rolf Schmücking, Braunschweig 1974, 12-18.
- Bersier, Jean E.: La Gravure – les procédés, l'histoire, ouvrage couronné par l'Académie des Beaux-Arts, Paris 1963; insbesondere Kapitel XV: La gravure contemporaine.
- Berthold, Roland (Hg.): Johnny Friedlaender. Ausstellung zum 80. Geburtstag. Radierungen – Zeichnungen - Aquarelle - Gemälde und Mappenwerke, Bundeskanzleramt Bonn, 6. Mai - 5 Juni 1992; Landesmuseum Mainz, 21. Juni - 6. September 1992; Angermuseum Erfurt, 4. Oktober - 29. November 1992.
- Brandenburger, Gerlinde: Graphische Kunst seit 1945. Zeichnungen und Druckgraphik aus dem Kupferstichkabinett der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, Katalog zur Ausstellung vom 1. Dezember - 3. Februar 1991, Karlsruhe 1991.
- Brennpunkt Informel. Quellen, Strömungen, Reaktionen, hrsg. von Christoph Zuschlag, Hans Gercke und Annette Frese, Katalog zur Ausstellung im Kurpfälzischen Museum der Stadt Heidelberg, Köln 1998.

- Bruguière, Pierre-Georges: Une Nouvelle Querelle des Images. In: Cahiers du Sud XXXIII 305/1951, 119–126.
- Buchloh, B.H.D.: Ready-Made, photographie et peinture dans la peinture de Gerhard Richter. In: Gerhard Richter Centre national d'art et de culture Georges Pompidou - Musée national d'art moderne, 1er février - 21 mars 1977. Paris 1977.
- Büttner, Nils: Geschichte der Landschaftsmalerei. München 2006.
- Buzon-Vallet, Laure de: Die »Ecole de Paris«: Auf der Suche nach dem Inhalt eines Schlagwortes. In: Paris – Paris 1937-1957. Malerei, Graphik, Skulptur, Film, Theater, Literatur, Architektur, Design, Photographie, Ausstellungskatalog, Redaktion: Ingo F. Walther, Paris /München 1981, 244-47.
- Caspary, Gundula Sibylle: »Kuckuckseier«. Gerhard Richter und seine Landschaften. Diss. Bonn 2007 (e-Publikation ULB Bonn).
- Castleman, Riva: Moderne Graphik seit 1945, München 1973.
- Catalogue des travaux de Jean Dubuffet, élaboré par Max Loreau. Paris 1964-1991. fascicule XVI: Les Phénomènes (1958-1963); XVII: Materiologies (1959-1960); XVIII: Dessins (1960) (69); XX: L'Hourloupe I (1962-1964); XXI: L'Hourloupe II (1964-1966); XXII: Cartes Ustensiles (1966-1967).
- Chassey, Eric de: Paris – New York: Rivalität und Ablehnung. In: Paris – Metropole der Kunst 1900-1968, bearbeitet von Sarah Wilson u.a., Köln 2002, 344-51.
- Clair, Jean: Neuf notes sur la peinture au pastel augmentées de quelques parenthèses. In: Le pastel. Château d'Ancy-le-Franc. 7. juin - 14 septembre 1980.
- Daniel Libeskind. Das jüdische Museum in Berlin. Architekt Daniel Libeskind. Vorwort von Michael Blumenthal, Fotos von Hélène Binet, Berlin 2000.
- Daniel Libeskind: Radix-Matrix. Architektur und Schriften. Beiträge von Alois M. Müller, Bernhard Schneider, Marc C. Taylor, hrsg. von Alois M. Müller, München 1994.
- Das jüdische Museum Berlin; The Jewish Museum Berlin, Illustrator: Bruni Encke, Berlin 2001.
- Degand, Léon: La querelle du chaud et du froid. In: L'Art d'aujourd'hui, No. 1. Paris Jan. 1953.
- Degand, Léon: Abstraction, figuration – langage et signification de la peinture. Paris 1988
- Diehl, Gaston (Hg.): Les problèmes de la peinture, Paris, 1945.
- Dorival, Bernard: L'École de Paris. Nationalmuseum der modernen Kunst, mit 312 Abbildungen, davon 123 Farbtafeln, München / Zürich 1962.
- Dorival Bernard: Die französischen Maler des XX.Jahrhunderts Band 2. München 1959 (Paris 1957).
- Dorner, Elke: Daniel Libeskind. Jüdisches Museum Berlin, Berlin 1999.
- Druckgraphik der Gegenwart 1960-1975, Katalog zur Ausstellung im Berliner Kupferstichkabinett, 20. Juni - 24. August 1975, Ausstellung und Katalog: Alexander Dückers, Berlin 1975.
- Durth, Werner, Architektur in Deutschland '99, Stuttgart / Zürich 2000.
- Eco, Umberto: Das offene Kunstwerk. Frankfurt a.M. 1973.
- Estienne, Charles: Le point de vue. In: Arts Nr. 141, 21. novembre 1945.
- Estienne Charles. In: André Parinaud. »Un débat des Arts«, Figuratif/Non-figuratifs. In: Arts Nr. 551 du 18 janvier au 24 janvier 1956.
- Fahr-Becker, Gabriele (Hg.): Ostasiatische Kunst. Köln 1998.
- Fehrer, Catherine: New light on the Académie Julian and its founder (Rodolphe Julian). Gazette des Beaux-Arts, 1984, Bd. 126, Mai/Juni 1984: S.207-216
- Fehrer, Catherine: Rodolphe Julian 1839-1907. In: The Julian Academy, Paris 1968-1939, Katalog zur Ausstellung in der Shepherd Gallery, bearbeitet von Catherine Fehrer, New York 1989, 6-20.
- Fehrer, Catherine: Introduction. In: Overcoming all obstacles. The Women of the Académie Julian, hrsg. von Gabriel P. Weisberg and Jane R. Becker, New York 1999.
- Forster, Kurt W.: Monstrum mirabile et audax. In: Daniel Libeskind. Radix-Matrix. Architektur und Schriften, Beiträge von Alois M. Müller, Bernhard Schneider, Marc C. Taylor, hrsg. von Alois M. Müller, München 1994, 17-23.

- Francastel, Pierre: Nouveau dessin, nouvelle peinture, l'Ecole de Paris, Paris 1946.
- Französische Graphik 19. und 20. Jahrhundert. Ecole de Paris, bearbeitet von Heinz Höfchen, Kaiserslautern 1989. (Pfalzgalerie Kaiserslautern. Bestandskataloge der Graphischen Sammlung III)
- Frese, Annette: Auf dem Weg zum Informel. Zu den Quellen der informellen Kunst in Deutschland. In: Brennpunkt Informel, Köln 1998, 5-37.
- Gheerbrant, Bernard: Johnny Friedlaender. In: Johnny Friedlaender, hrsg. von Rolf Schmücking, Braunschweig 1974, 20-26.
- Greff, Jean-Pierre: Ecole de Paris. In: Dictionnaire de l'art moderne et contemporain, hrsg. von Gérard Durozoi, Paris 1992, 200.
- Grenier, Jean: Entretiens avec dix-sept peintres non-figuratifs, Romillé 1990.
- Guilbaut, Serge: Wie New York die Idee der modernen Kunst gestohlen hat. Abstrakter Expressionismus, Freiheit und Kalter Krieg, Dresden 1997.
- Haftmann, Werner: Einführung. Malerei nach 1945. In: Ausstellungskatalog zur Documenta II (1959) in Kassel. Kunst nach 1945, Band 1: Malerei, Köln 1959.
- Haftmann, Werner: Im Zwischenreich. Aquarelle und Zeichnungen von Paul Klee, Köln 1957.
- Harembourg, Lydia: L'École de Paris. 1945-1965, Dictionnaire des peintres, Neuchâtel 1993.
- Heinze, Roswitha: Lesarten des Informel. Die strukturelle Methode der »Objektiven Hermeneutik« als Interpretationsverfahren informeller Bilder, Diss. Dortmund 1992.
- Herbin, Auguste: L'art abstrait et l'art vivant sont bien vivants. In: Arts, Nr. 25, 20 juillet 1945.
- Héroid, Martine: L'Académie Julian à cents ans. Brochure commémorative des 100 années de l'Académie Julian. Paris 1968.
- Holzhey, Madgalena: Victor Vasarely 1906-1997. Das reine Sehen, Köln u.a. 2005.
- Hodin, Josef Paul: Die figurative Kunst gegenüber der Abstraktion. In: Die Kunst unserer Zeit, Band II: Seit 45, Brüssel 1971, 8-34.
- Hofmann, Karl-Ludwig: »Als ob es so etwas wie eine Kunst gäbe!« Anmerkungen zur Kontroverse um die abstrakte Kunst in den 50er Jahren. In: Brennpunkt Informel, Köln 1998, 158-165.
- Hofstätter, Hans: Graphik und Malerei der Gegenwart, Baden Baden 1969.
- Horn, Robert: Friedlaender. The Visible Design of Music. In: Johnny Friedlaender, hrsg. von Rolf Schmücking, Braunschweig 1974, 34-40.
- Immendorf, Hildegard: »Es ist Zeit«. Architektur und Lyrik. Daniel Libeskind und Paul Celan. In: Leerzeit. Wege durch das Jüdische Museum Berlin, Berlin 2000. 78-85.
- Jakob, Michael: Im Himmel lesen oder warum Wolken bedeuten. In: Wolkenbilder. Die Erfindung des Himmels, Ausstellungskatalog Aargauer Kunsthaus, München 2005, 71-74.
- Jeancard, Pierre: Entretien avec Jean-Jacques Pauvert. Liberté, 1968, 64-66.
- Jouffroy, Alain: Die internationale Avantgarde von Paris. In: Kunst unserer Zeit. Malerei und Plastik, hrsg. von Will Grohmann, Köln 1966, 46-78.
- Jüdisches Museum Berlin, Museumsjournal, 3. Ausgabe, Inhalt: Die Entwicklung der Ausstellung bis zur Eröffnung / Museums-Zickzack trifft auf Granatapfel: Ein neues Logo und Erscheinungsbild / Das Archiv: Menschen und Geschichte begegnen sich u.v.m., Berlin, 2001.
- Jüdisches Museum Berlin. Konzept und Vision, hrsg. Jüdisches Museum Berlin, MD Berlin, Berlin 1998.
- Kandinsky, Wassily: Über das Geistige in der Kunst. Bern 1952.
- Kohlhoff, Kolja: Das anwesend Abwesende. In: Leerzeit. Wege durch das Jüdische Museum Berlin, Berlin 2000. S.86-91.
- Koschatzky, Walter: Die Kunst der Graphik. Technik, Geschichte, Meisterwerke, 13. Auflage, München 1999.
- Kröll, Christina: Die Bildtitel Paul Klees. Eine Studie zur Beziehung von Bild und Sprache in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts, Bonn 1968,

- Kropmanns, Peter / Schäfer, Carina: Private Akademien und Ateliers im Paris der Jahrhundertwende. In: Die Große Inspiration. Deutsche Künstler in der Académie Matisse. III. Katalog zur Ausstellung im Kunst-Museum Ahlen, 21. November 2004 - 13. Februar 2005, hrsg. von Burkhard Leismann, Bramsche 2004, 25-39.
- La collection du Musée national d'art moderne, Catalogue établi par la Conservation du Musée sous la direction d'Agnes de la Beaumelle et Nadine Pouillon, introduction de Dominique Bozo, Paris 1996.
- La Fondation Marguerite et Aimé Maeght in: Derrière le miroir, Ausgabe 148, Fondation Maeght, Saint-Paul 1964.
- Lambert, Jean-Clarence: La Jeune École de Paris, quinze reproductions, Paris 1958.
- Lapicque, Charles: Essais sur l'espace, l'art et la destinée, préface de Jean Wahl, Paris 1958.
- Lapoujade, Robert: Les mécanismes de fascination. Paris 1955.
- L'École de Paris? 1945-1964, Musée national d'histoire et d'art Luxembourg, 12 décembre 1998 - 21 février 1999, Paris 1998.
- Libeskind, Daniel: Ein Zeichen der Hoffnung. In: Werner Durth, Architektur in Deutschland '99, Stuttgart / Zürich 2000, 18.
- Libeskind, Daniel: Between the Lines. In: Werner Durth, Architektur in Deutschland '99, Stuttgart/Zürich 2000, 30-31.
- Libeskind, Daniel: Erweiterung des Berlin Museums mit Abteilung Jüdisches Museum [...], hrsg. von Kristin Feireiss, Berlin 1992. Darin: Kurt W. Forster, Monstrum mirabile et audax, 17-23. – Vera Bendt, Das Integrationsmodell, 25-30. – Rolf Bothe, Das Berlin Museum und sein Erweiterungsbau, 33-52. — Daniel Libeskind, Between the lines, 100-102.
- Lucie-Smith, Edward / Huter, Sam / Vogt, A.M.: Kunst der Gegenwart 1940-1980 (Propyläen Kunstgeschichte, Supplementbände), Frankfurt a.M. / Berlin/ Wien 1985.
- Lueg, Gabriele: Studien zur Malerei des deutschen Informel, Diss. Aachen 1983.
- Mathieu, Georges: De l'abstrait au possible: jalons pour une exégèse de l'art occidental, Paris 1959.
- Mathieu, Georges. In: André Parinaud: »Un débat des Arts«, Figuratif/Non-figuratifs. In: Arts, Nr. 551 du 18 janvier au 24 janvier 1956.
- Mathieu, Georges: »Esquisse d'une embryologie des signes«, 1951 (Zitiert aus: Mathieu, Georges, De la révolte à la renaissance. Au delà du tachisme, Paris 1973.173)
- Mersmann, Heinrich: Friedlaenders Radierungen. In: Johnny Friedlaender, hrsg. von Rolf Schmücking, Braunschweig 1974, 8-10.
- Muhr, Cordelia / Knippschild, Elmar / Wehberg, Jan: Zum Museumsgarten. In: Daniel Libeskind. Erweiterung des Berlin Museums mit Abteilung Jüdisches Museum [...], hrsg. von Kristin Feireiss, Berlin 1992. 53- 57.
- Nida-Rümelin, Julian / Korn, Salomon / Simon, Hermann: Jüdisches Museum Berlin, Vorwort von Michel Friedman, Beiträge von Thomas Lackmann, Cilly Kugelmann, hrsg. von Elmar Balster, bearb. von Judith Hart, Hans U. Dillmann, Berlin 2001.
- Nouvelle Ecole de Paris. Französische Malerei der Gegenwart, Ausstellung in der Städtischen Kunsthalle Mannheim, 13. Dezember 1958 - 19. Januar 1959.
- Paris 1960-1980, Katalog zur Ausstellung der Wiener Festwochen, 14. Mai - 25. Juli 1982. In Zusammenarbeit mit der Association Français d'Action Artistique, dem Musée National d'Art Moderne – Centre Georges Pompidou und dem Museum moderner Kunst, Wien 1982.
- Paris - Metropole der Kunst 1900-1968. Ausstellungskatalog: Royal Academy of Arts, London, 26. Januar - 19. April 2002; Guggenheim-Museum, Bilbao, 21. Mai - 3. September 2002 [aus Anlass der Ausstellung Paris - Capital of the Arts 1900 - 1968], bearbeitet von Sarah Wilson u.a., Redaktion Heidi Wetzel, Köln 2002.
- Parinaud, André: »Un débat des Arts«, Figuratif/Non-figuratifs. In: »Arts« Nr. 551 du 18 janvier au 24 janvier 1956.
- Passeron, Roger: Französische Graphik des 20. Jahrhunderts, Stuttgart 1970
- Paul Klee: Das bildnerische Denken. Schriften zur Form- und Gestaltungslehre, hrsg. und bearbeitet von Jürg Spiller, Basel / Stuttgart 1956.

- Paul Klee, Tagebücher 1898-1918, hrsg. und eingel. von Felix Klee, Köln 1957.
- Paul Klee. Werke aus der Nachlass-Sammlung Felix Klee in der Akademie der Künste. 18.12.1960 - 19.1.1961, Berlin 1960.
- Pauvert, Jean Jacques: Histoire de L'Art: tome deux / l'art moderne / l'esprit des formes Paris 1964.
- Pehnt, Wolfgang: Architectura in extremis. Daniel Libeskind's Jüdisches Museum in Berlin. In: Werner Durth, Architektur in Deutschland '99, Stuttgart / Zürich 2000, 32-40.
- Peintures japonaises XVe-XIXe siècle, Paris. 1985.
- Prange, Regine: Das Kristalline als Kunstsymbole. Bruno Taut und Paul Klee. Hildesheim / Zürich / New York 1991.
- Radierungen im 20. Jahrhundert. Sammlung Günther und Renate Hauff, Katalog zur Ausstellung in der Graphischen Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart vom 16. April - 14. Juni 1987, Stuttgart 1987.
- Ragon, Michel: Das Abenteuer der abstrakten Kunst. Gestalten und Ergebnisse der Pariser Schule, Darmstadt u.a. 1957.
- Ragon, Michel: 25 ans d'art vivant. Chronique vécue de l'art contemporaine de l'abstraction au pop art 1944-1969, 2. überarbeitete und erw. Auflage, Paris 1986.
- Rauch, Alexander: Europas Malerei zwischen zwei Revolutionen. In: Klassizismus und Romantik. Architektur – Skulptur – Malerei – Zeichnung 1750-1848, hrsg. von Wolf Toman, Potsdam 2007. 318-479.
- Rolf, Anita: Kleine Geschichte der chinesischen Kunst, Köln 1985.
- Schmücking, Rolf (Hg.): Johnny Friedlaender. Radierungen 1930-1972, Braunschweig 1973.
- Schmücking, Rolf (Hg.): Johnny Friedlaender, Braunschweig 1974.
- Schneider, Bernhard: Daniel Libeskind, Jüdisches Museum Berlin. Zwischen den Linien, Vorwort von Daniel Libeskind, München / London / New York 1999.
- Schneider, Rolf: Jüdisches Museum in Berlin, Fotos von Florian Bolz, 4. Auflage, Berlin 2001. (Die neuen Architekturführer, Nr. 2)
- Spies, Werner: Victor Vasarely, Köln / New York 1971.
- Steingraber, Erich: Zweitausend Jahre europäische Landschaftsmalerei. München 1999.
- Storr, Robert: Gerhard Richter. Malerei. Ostfildern 2002.
- Stückelberger, Johannes: Mapping the sky. Wolkenkartographie in der Meteorologie und bei Gerhard Richter. In: Wolkenbilder. Die Erfindung des Himmels, hrsg. von Stephan Kunz, Johannes Stückelberger, Beat Wismer, Katalog zur Ausstellung »Wolkenbilder. Von John Constable bis Gerhard Richter« vom 27. Februar - 8. Mai 2005 im Aargauer Kunsthaus, München 2005. 163-69.
- Ders.: Wolkenbilder. Deutungen des Himmels in der Moderne. München 2010.
- Ders.: Wolkenbilder des 20. Jahrhunderts. In: Wolken. Welt des Flüchtigen 2013, 27-35.
- Tendances actuelles de L'Ecole de Paris, Ausstellungsreihe Kunsthalle Bern, 3 Bände, Bern 1952-55.
- Terukazu, Akiyama: Japanische Malerei, Genf / Tübingen 1990.
- Thielebein, Marion: Die stumme Sprache der Dinge. Ein literarischer Rundgang. In: Leerzeit. Wege durch das Jüdische Museum Berlin, Berlin 2000. 98-103.
- Thomas, Karin: Kunst heute, Köln 1981.
- Valente, José Angel: Meister Mathis Nithard ou Gotthardt, appelé Grünewald. In: La Pierre et le centre, aus dem Spanischen von Jacques Ancet, Paris 1991.
- Vrinat, Robert: Seconde naissance de l'Art Abstrait. In: Premier bilan de l'art actuel (1937-1953). Paris 1953, 202.
- Weber-Schäfer, Harriet: Die Kontroverse um Abstraktion und Figuration in der französischen Malerei nach dem zweiten Weltkrieg, Diss., Köln 1997.
- Wedewer, Rolf: Die Malerei des Informel. Weltverlust und Ich-Behauptung, München / Berlin 2007.
- Weilacher, Udo: Blitzschlag im Paradiesgarten. In: NZZ, 1. Mai 2001.
- Weisberg, Gabriel P.: The Women of the Académie Julian: In: Overcoming all obstacles. The Women of the Académie Julian, hrsg. von Gabriel P. Weisberg and Jane R. Becker, New York 1999.

- Wilson, Sarah: Die jungen Maler der französischen Tradition. In: Paris, Paris 1937-1957. Malerei, Graphik, Skulptur, Film, Theater, Literatur, Architektur, Design, Photographie, Ausstellungskatalog, Redaktion: Ingo F. Walther, Paris / München 1981, 244-47.
- Wismer, Beat: Le grand geste! In : Le grand geste! Informel und Abstrakter Expressionismus 1946-1964, hrsg. von Museum Kunst Palast; bearb. von Kay Heymer, Susanne Rennert und Beat Wismer, Köln 2010, 9-11.
- Wolf, Norbert: Caspar David Friedrich 1774-1840. Der Maler der Stille, Köln / London / Los Angeles / Madrid / Paris / Tokyo 2003.
- Wolkenbilder. Die Erfindung des Himmels, hrsg. von Stephan Kunz, Johannes Stückelberger, Beat Wismer, Katalog zur Ausstellung »Wolkenbilder. Von John Constable bis Gerhard Richter« vom 27. Februar - 8. Mai 2005 im Aargauer Kunsthaus, München 2005.
- Wolken. Welt des Flüchtigen, hrsg. von Tobias G. Natter und Franz Smola. Katalog zur Ausstellung im Leopold Museum Wien vom 22. März - 1. Juli 2013. Ostfildern 2013.
- Zuschlag, Christoph: Undeutbar – und doch bedeutsam. Überlegungen zur informellen Malerei. In: Brennpunkt Informel, Köln 1998, 38-44.
- Zuschlag, Christoph: Informel – Ecole de Paris – Abstract Expressionism – Cobra. Die Sammlung Kraft Bretschneider in der Stiftung Kunst und Recht, Tübingen. In: Tendenzen der abstrakten Kunst nach 1945, hrsg. von Donata Bretschneider, Heidelberg 2003, 9-35.

Sonstiges

- Albiach, Anne-Marie: État, Paris 1971.
- Bachelard, Gaston: L'air et les songes. Essai sur L'imagination du mouvement, Paris 1943.
- Biedermann, Hans: Knaurs Lexikon der Symbole, Augsburg 2000.
- Böhme, Hartmut: Natur und Subjekt, Frankfurt a.M. 1988.
- Böhme, Hartmut: Topographien der Literatur – Deutsche Literatur im transnationalen Kontext, Stuttgart 2005.
- Börner, Rudolf: Welcher Stein ist das? Stuttgart 1953.
- Brinker, Klaus: Linguistische Textanalyse: eine Einführung in Grundbegriffe und Methoden, Berlin 2005.
- Bruckschlegel, Gabriele: L'éphémère. Eine französische Literaturzeitschrift und ihr poetisches Credo, Diss. 1989, Wilhelmsfeld 1990. (Studia litteraria; 2)
- Chappuis, Pierre: Distance aveugle, Moutier 1974.
- Char, René: Fureur et mystère / Zorn und Geheimnis. Gedichte. Dt. Übersetzung von Johannes Hübner und Lothar Klünner, Frankfurt a.M. 1991.
- Collot, Michel: L'Horizon fabuleux, 2 Bde., Paris 1988.
- Hirsch, Leo: Jüdische Glaubenswelt, Gütersloh 1966.
- Husserl, Edmund: Logische Untersuchungen, Hamburg 2009.
- Keren, Else: ...dann ging ich über den Pont des Arts. (Selbstverlag) 1983.
- Jené, Edgar: Der Traum vom Traume. Mit einer Einleitung von Paul Celan, Wien 1948.
- Navratil, Leo: Schizophrenie und Kunst: Ein Beitrag zur Psychologie des Gestaltens, München 1965, 35-37.
- Novalis: Hymnes à la Nuit, traduits par Armel Guerne, Falaize 1950.
- Novalis: Gesammelte Werke, Frankfurt a.M. 2008.
- Novalis: Werke. 2 Bde., München 1978.
- Susman, Margarete: Gestalten und Kreise, Zürich 1954.

Abkürzungen

- WK** Gisèle Celan-Lestrange (1927-1991). Katalog der Werke – Catalogue de l'œuvre, hrsg. von Ute Bruckinger und Klaus Bruckinger in Verbindung mit Eric Celan und Bertrand Badiou. Übersetzt von Iris Blind, Hélène Pécherat, Philippe Préaux und Rose-Marie Soulard-Berger. – Edité par Ute Bruckinger et Klaus Bruckinger avec le concours d'Eric Celan et Bertrand Badiou. Traduit par Iris Blind, Hélène Pécherat, Philippe Préaux et Rose-Marie Soulard-Berger. Tübingen / Berlin 2009.
Hinweise auf die Abbildungen werden mithilfe der Katalognummer gegeben. Abkürzungen: G (Druckgraphik), W (Wasserfarbe), P (Pastell), T (Tempera), Z (Zeichnung), S (Studienzeit). [Der Buchstabe A verweist auf den Teil Abbildungen.]
- BW** Paul Celan – Gisèle Celan-Lestrange. Briefwechsel. Mit einer Auswahl von Briefen Paul Celans an seinen Sohn Eric, aus dem Französischen von Eugen Helmlé, hrsg. und kommentiert von Bertrand Badiou in Verbindung mit Eric Celan, Anmerkungen übersetzt und für die deutsche Ausgabe eingerichtet von Barbara Wiedemann, 2 Bde., Frankfurt a.M. 2001.
Die Briefe werden im Text lediglich mit dem Datum zitiert, da die leichte Auffindbarkeit durch die in Band 1 des Briefwechsels realisierte chronologische Ordnung ohnehin gewährleistet ist. Der Kommentarband wird als BW II zitiert.
- GW** Paul Celan, Gesammelte Werke in 7 Bänden, hrsg. von Beda Allemann, Stefan Reichert und Rolf Bücher, Frankfurt a.M. 2000. [Erstausgabe in fünf Bänden 1983.] Die Gedichttexte Celans werden in der Regel nach dieser siebenbändigen Ausgabe zitiert.
- TCA** Tübinger Celan Ausgabe, hrsg. von Jürgen Wertheimer, bearbeitet von Heino Schull unter Mitarbeit von Christiane Braun und Markus Heilmann, Frankfurt a.M. 1996ff.
9 Bde.: Mohn und Gedächtnis (2004), Von Schwelle zu Schwelle (2002), Sprachgitter (1996), Die Niemandrose (1996), Der Meridian (2004), Atemwende (2000), Fadensonnen (2000), Lichtzwang (2001), Schneepart (2002).
- PN** Mikrolithen sinds, Steinchen. Die Prosa aus dem Nachlaß. Kritische Ausgabe, herausgegeben und kommentiert von Bertrand Badiou und Barbara Wiedemann, Frankfurt a.M. 2005.
- GV** Graphikverzeichnis der Künstlerin
Gemeint ist die dritte Version (»Gravures 1954-1968«), Bezugnahmen auf die zwei Vorfassungen (I und II) sowie auf ein fragmentarisches Anschlussverzeichnis (IV) werden explizit gekennzeichnet. Weitere vier Ordner versammeln Datenblätter zu 1) »1973-1977«: »Livres depuis 1973«, »Dessins de 1973 à 1977«, »Gravures depuis 1974« (GV IV) – 2) »Dessins 1976-1980« – 3) »Dessins 1981-1982 (Crayons pastels sur fond aquarellé« und »Pastels 1983« (darin: Federzeichnungen 1984/85) – 4) »Dessins plume / Tempéras 1986 – 1987 – 1988 – 1989 – 1990«.

VIII Abbildungen

Bildwerke ohne Signatur

Arbeiten aus dem Nachlass
von Gisèle Celan-Lestrange

A001-A111

Bildokumentation

Materialien aus dem Nachlass
von Gisèle Celan-Lestrange

A112-A151

Bildbeispiele

Auswahl von Werken anderer
Künstlerinnen und Künstler

A152-A212

Das Copyright für die Arbeiten
von Gisèle Celan-Lestrange liegt
bei Eric Celan, Paris.



1 Aquarell auf Papier, dat. 1959
32,8 x 23,8 cm



2 Aquarell auf Papier, dat. 1959
26 x 17 cm (27 x 17,5 cm)



3 Aquarell auf Papier, dat. 1959
26 x 33,6 cm (26,8 x 34,9 cm)



4 Aquarell auf Papier, dat. 1959
25 x 30 cm (27 x 34,9 cm)



5 Aquarell auf Papier
dat. 1959
23,2 x 11 cm



6 Aquarell auf Papier
dat. 1959
23,1 x 11,2 cm



7 Aquarell auf Papier, dat. 1959
31,5 x 41 cm



8 Aquarell auf Papier, dat. Dez. 1960
26,3 x 22 cm (32,8 x 23,8 cm)



9 Aquarell auf Papier, dat. 1960
34,9 x 26,8 cm



10 Aquarell auf Papier, dat. 1960
21,8 x 26,8 cm



11 Aquarell auf Papier, dat. 1961
18,3 x 26 cm (21,8 x 26,8 cm)



12 Aquarell auf Papier, dat. 1961
26,1 x 21,9 cm (34,9 x 26,8 cm)



13 Aquarell auf Papier, dat. Jan. 1961
21 x 22,5 cm (25 x 32,5 cm)



14 Aquarell auf Papier, dat. Jan. 1961
20,5 x 24 cm (21,8 x 26,8 cm)



15 Aquarell auf Papier, dat. Jan. 1961
21 x 26 cm (21,8 x 26,8 cm)



16 Aquarell auf Papier, dat. 1961
26,8 x 21,8 cm



17 Aquarell auf Papier, dat. Jan. 1961
25,5 x 24,5 cm (26,1 x 25,4 cm)



18 Aquarell auf Papier, dat. 1962
25,2 x 32 cm (26,8 x 34,9 cm)



19 Aquarell auf Papier, dat. 1962
24,2 x 32 cm



20 Aquarell auf Papier, dat. 1962
25,2 x 32 cm (26,8 x 34,9 cm)



21 Aquarell auf Papier, dat. Nov. 1962
22 x 32 cm (32,8 x 41 cm)



22 Aquarell auf Papier, dat. Nov. 1962
25,5 x 22 cm (32,5 x 25 cm)



23 Aquarell auf Papier, dat. 1962
32,4 x 28,8 cm



24 Aquarell auf Papier, dat. 1962
25 x 25 cm (31,2 x 30,7 cm)



25 Aquarell auf Papier, dat. 1962
25,5 x 22 cm (32,5 x 25 cm)



26 Collage, dat. Nov. 1962
14,4 x 21 cm (18,4 x 23,8 cm)



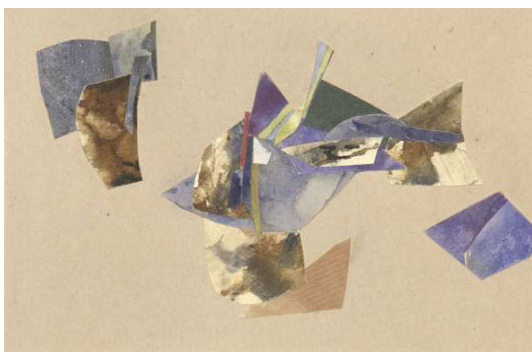
27 Collage, dat. Nov. 1962
17 x 25,2 cm (19,7 x 27 cm)



28 Collage, dat. Nov. 1962
14,7 x 20 cm (21 x 25,4 cm)



29 Collage, dat. Nov. 1962
20,3 x 25,4 cm (20,9 x 26,7 cm)



30 Collage, dat. Nov. 1962
12 x 18,5 cm (15,4 x 19,6 cm)



31 Collage, dat. Nov. 1962
12 x 18,5 cm (15,4 x 19,6 cm)



32 Aquarell auf Papier, dat. 1963
32,2 x 25 cm



33 Aquarell auf Papier, dat. 1963
24,4 x 32,2 cm



34 Aquarell auf Papier, dat. 1964
32,4 x 49 cm



37 Aquarell auf Papier, dat. Sept. 1965
50 x 32,5 cm



35 Aquarell auf Papier, dat. 1964
25 x 32,5 cm



36 Aquarell auf Karton, dat. 1965
17,2 x 32 cm



38 Gouache auf Papier, dat. Sept. 1965
30,5 x 32,2 cm



39 Gouache auf Papier, dat. Sept. 1965
25,3 x 33,6 cm (32 x 50 cm)



40 Aquarell auf Papier, August 1966
50 x 65 cm



41 Gouache auf Papier, Aug. 1966
50 x 65 cm



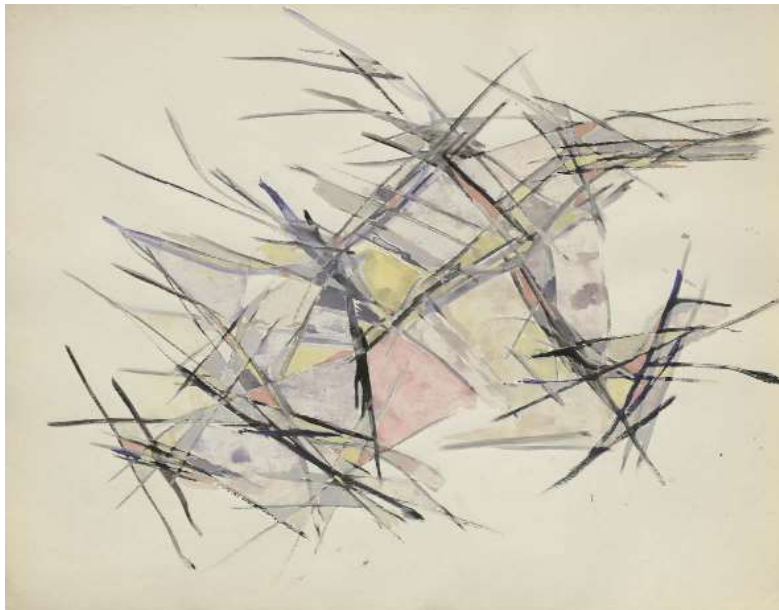
42 Gouache auf Papier, Aug. 1966
50 x 65 cm



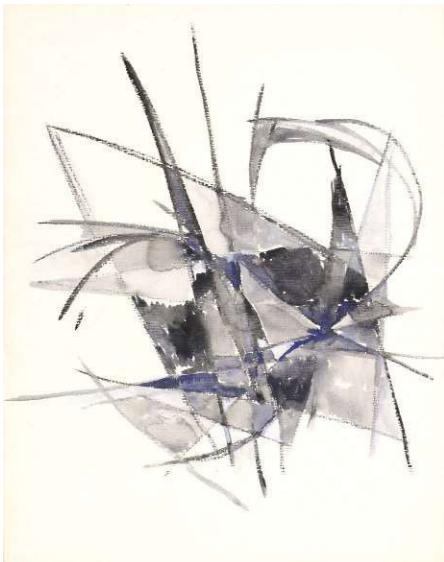
43 Gouache auf Papier, Aug. 1966
50 x 65 cm



44 Gouache auf Papier, Aug. 1966
65 x 50 cm



45 Gouache auf Papier, Aug. 1966
50 x 65 cm



46 Gouache auf Papier, Aug. 1966
65 x 50 cm



47 Gouache auf Papier, Aug. 1966
65 x 50 cm



48 Gouache auf Papier, Aug. 1966
50 x 65 cm



49 Gouache auf Papier, Aug. 1966
45 x 32 cm



52 Gouache auf Papier, Aug. 1966
65 x 50 cm



50 Gouache auf Papier, Aug. 1966
65 x 50 cm



51 Gouache auf Papier, Aug. 1966
17,2 x 12,5 cm



53 Gouache auf Papier, Aug. 1966
19 x 14 cm



54 Gouache auf Papier, dat. Dez. 1966
63,5 x 50 cm



55 Gouache auf Papier, dat. Jan. 1967
45,5 x 38 cm



56 Gouache auf Papier, Dez. 1966
63 x 50 cm



57 Gouache auf Papier, Jan. 1967
45,5 x 38 cm



58 Gouache auf Papier, Dez. 1966
63,5 x 50 cm



59 Gouache auf Papier, Jan. 1967
65 x 50 cm



60 Gouache auf Papier, dat. April 1969
28,5 x 38 cm



61 Gouache auf Papier, dat. April 1969
38 x 28,3 cm



62 Gouache auf Papier, dat. April 1969
38,5 x 28,5 cm



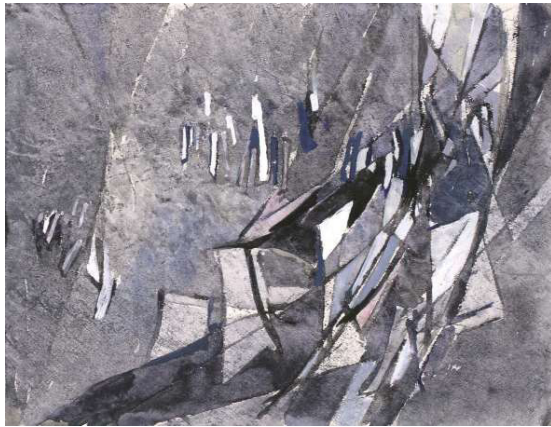
63 Gouache auf Papier, dat. April 1969
38 x 28,5 cm



64 Gouache auf Papier, dat. April 1969
39 x 28,5 cm



65 Gouache auf Papier, dat. April 1969
32,2 x 25 cm



66 Gouache auf Papier, dat. April 1969
25 x 32 cm



67 Gouache auf Papier, dat. April 1969
32 x 25 cm



68 Gouache auf Papier, dat. Aug. 1969
38,5 x 28 cm



69 Gouache auf Papier, dat. Aug. 1969
38,5 x 28 cm



70 Gouache auf Papier, dat. Juli 1969
25 x 32,5 cm



71 Gouache auf Papier, dat. Juli 1969
32,5 x 25 cm



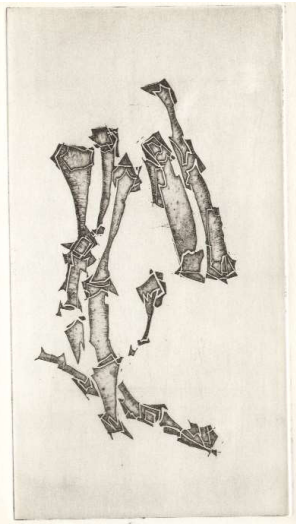
72 Gouache auf Papier, dat. Juli 1969
32,5 x 25 cm



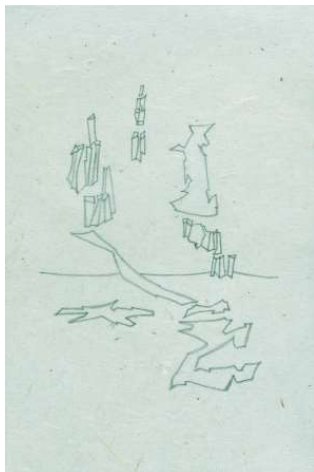
73 Gouache auf Papier, dat. Juli 1969
32,5 x 25 cm



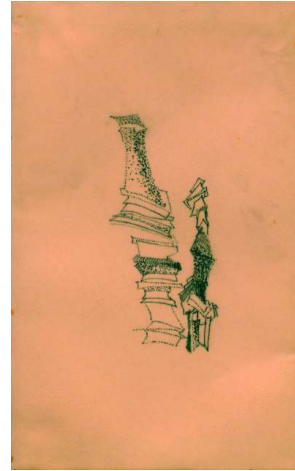
74 Gouache auf Papier, dat. Juli 1969
25 x 32,5 cm



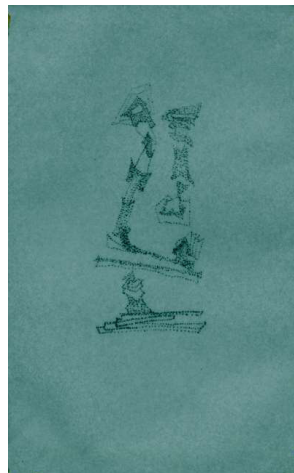
75 Sans titre 1-3 (Kontext »Monde à quatre verbes«)
vermutlich 1970
Radierungen, 23 x 12,5 cm (25 x 14 cm)



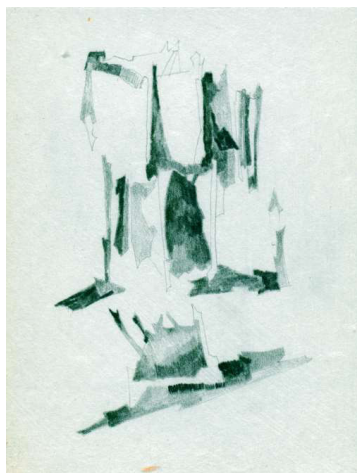
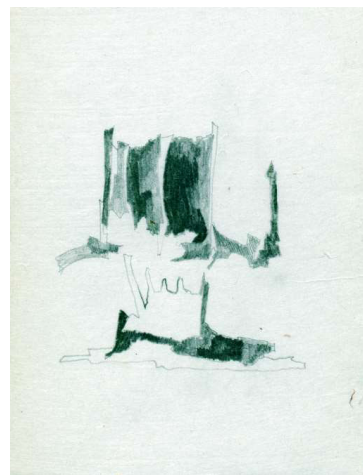
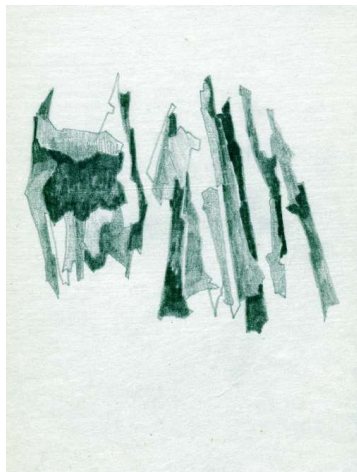
76 Skizzen für »Fragment N° 1«, Blatt 1 und 2
dat. Jan. 1970
Bleistift auf Seidenpapier
24,5 x 16 cm



77 Skizzen zu Suite 1-5, dat. Jan. 1970
Bleistift auf Transparentpapier (aufgeklebt auf farbiges Papier)
22 x 14 cm



78 Suite 1-8
dat. Jan. 1970
Bleistift auf Japanpapier
23 x 18 cm

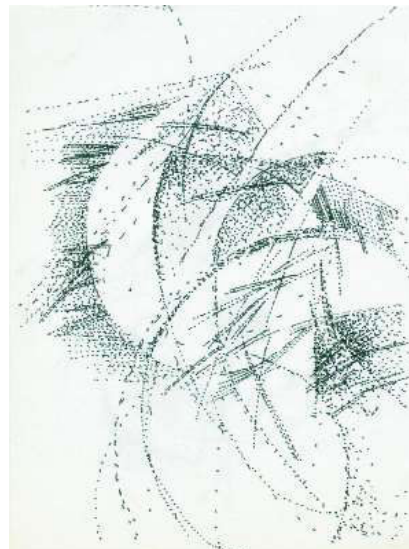




79 Suite 1-3, Sept. 1970
Schwarze Tusche und blaue Tinte auf Papier
21 x 13,5 cm, 25 x 16,5 cm



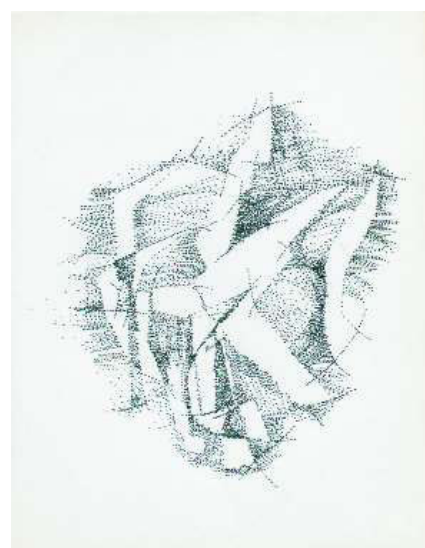
80 Tusche auf Papier, dat. 1970
27 x 21 cm



81 Tusche auf Papier, dat. 1970
27 x 21 cm



82 Tusche auf Papier, dat. 1970
27 x 21 cm



83 Tusche auf Papier, dat. 1970
27 x 21 cm



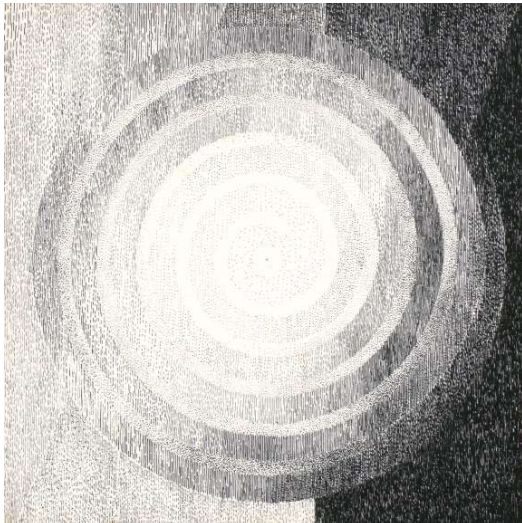
84 Bleistift auf Papier
39 x 49 cm
um 1971



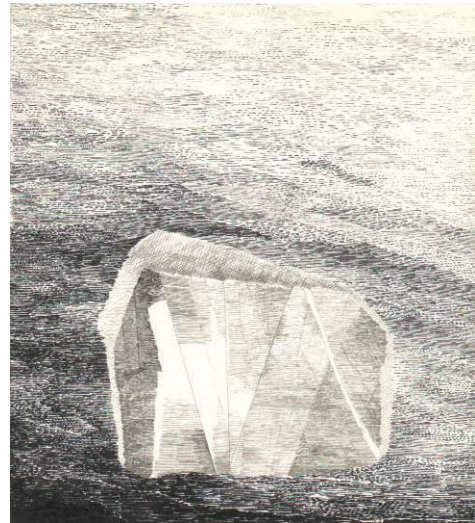
85 Tusche auf Papier
27,6 x 55,7 cm
vermutlich 1973/74



86 Bleistift, Kohle auf Papier
38 x 28 cm
vermutlich 1973/74



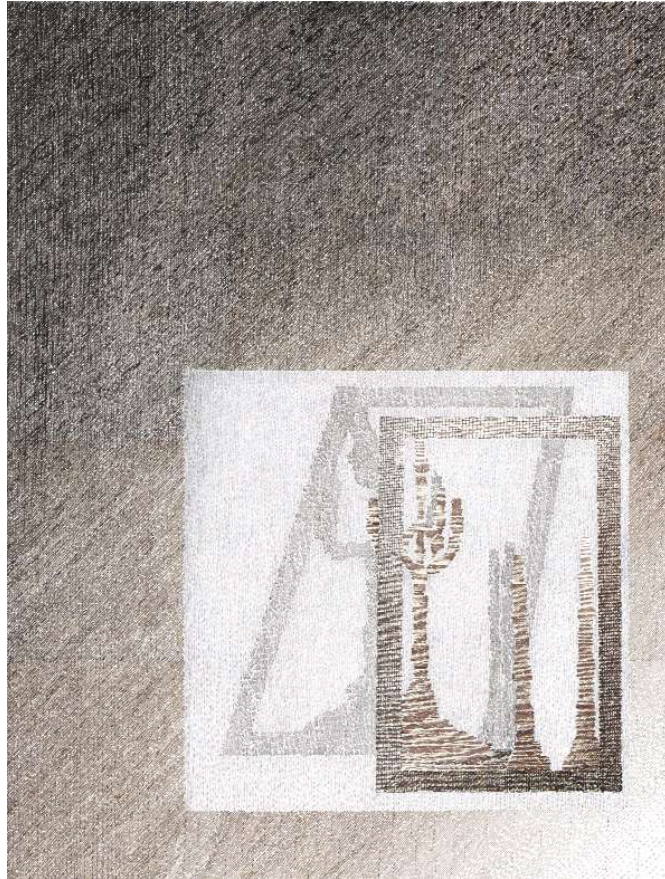
87 Tusche auf Zeichenkarton
20 x 20 cm
vermutlich 1975



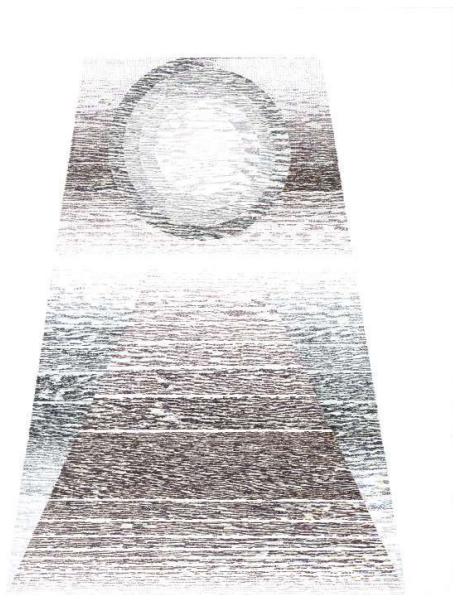
88 Tusche auf Zeichenkarton
18,5 x 17 cm
um 1975



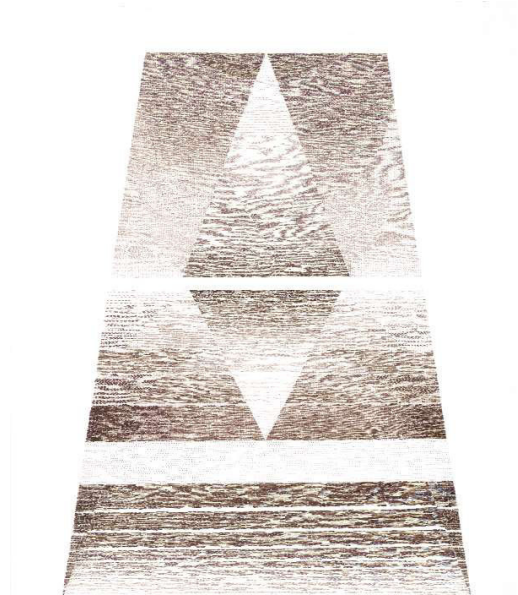
89 Tusche und farbige Tinte auf Papier
48,5 x 63 cm, 50 x 65 cm
um 1976



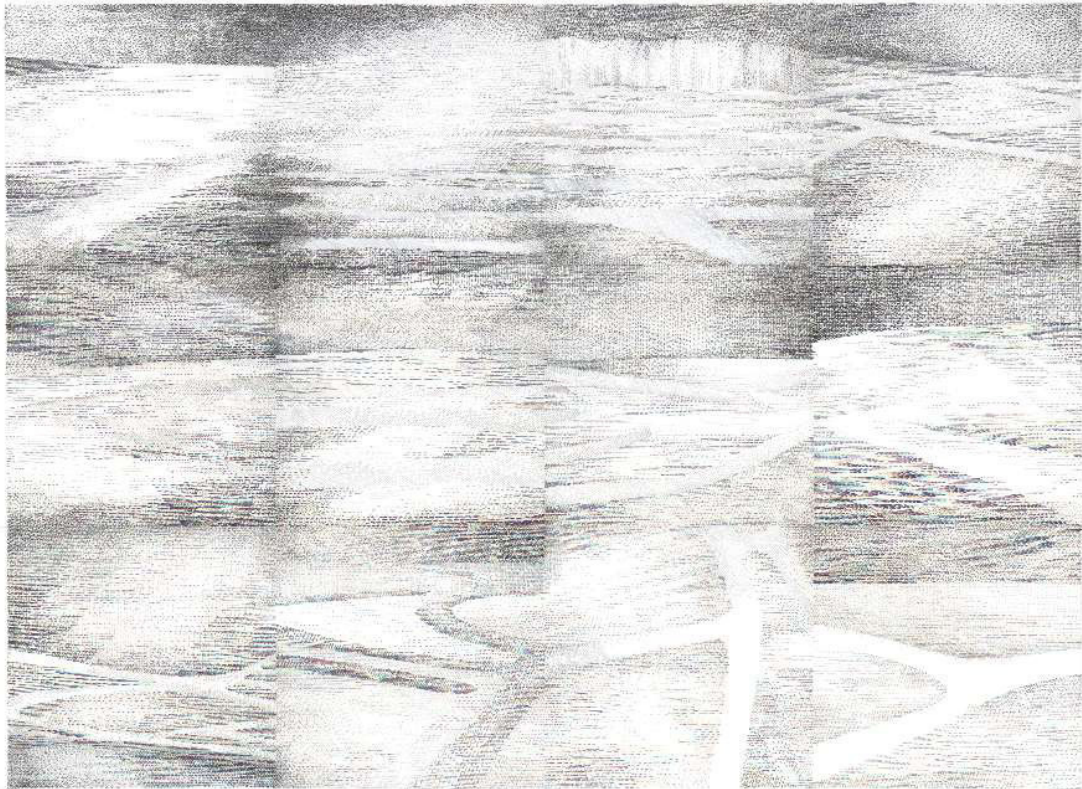
90 Schwarze und farbige Tinte auf Zeichenkarton
50 x 37,5 cm (64 x 49 cm)
vermutlich 1975/76



91 Schwarze und farbige Tinte auf Zeichenkarton
64 x 49 cm
vermutlich 1975/76



92 Braune Tinte auf Zeichenkarton
64 x 48,7 cm
vermutlich 1975/76



93 Schwarze und farbiger Tinte auf Zeichenkarton
37,5 x 52 cm, 50 x 65 cm
vermutlich 1979



94 Schwarze Tusche auf Zeichenkarton
50 x 65 cm
um 1983



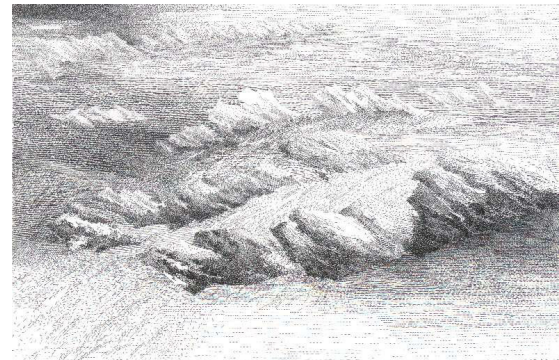
95 Schwarze Tusche auf Zeichenkarton
50 x 65 cm
um 1983



96 Schwarze Tusche auf Karton
50 x 65 cm
um 1983



97 Schwarze Tusche auf Karton
32,5 x 50 cm
um 1983



98 Schwarze Tusche auf Karton
32,5 x 50 cm
um 1983



99 Schwarze Tusche und Sepia auf Karton
65 x 50 cm
um 1983



100 Öl auf Leinwand
55 x 38 cm
vermutlich 1982-85



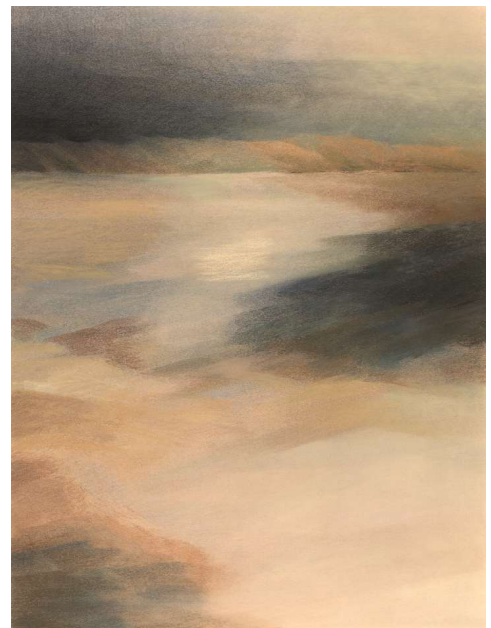
101 Öl auf Leinwand
55 x 38,5 cm
vermutlich 1982-85



102 Öl auf Leinwand
46 x 32,5 cm
vermutlich 1982-85



103 Öl auf Leinwand
81 x 100 cm
vermutlich 1982-85



104 Pastellkreide auf aquarelliertem Grund
64,5 x 49,5 cm (65 x 50 cm)
vermutlich 1982



105 Tempera auf Papier
57 x 76 cm
um 1987



106 Öl auf Leinwand
55 x 38 cm
um 1989



107 Tempera auf Leinwand/Papier
24,5 x 32,5 cm
vermutlich 1988/89



110 Tempera auf Papier
57 x 75 cm
vermutlich 1991



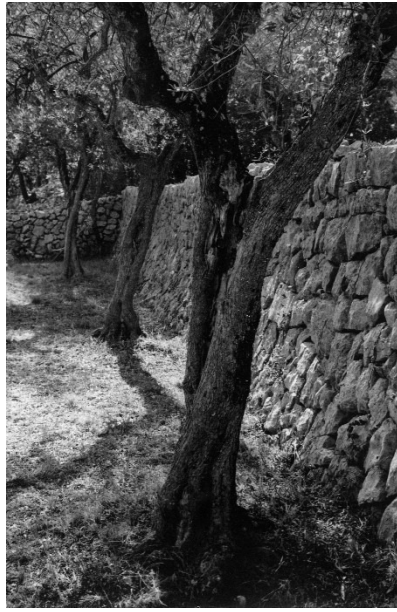
108 Tempera auf Leinwand
64 x 49 cm
um 1988



109 Tempera auf Papier
55,5 x 74,5 cm (57 x 56,5 cm)
vermutlich 1988/89



111 Tempera auf Papier
38 x 28 cm
vermutlich 1990/91



112-114 Olivenhain in der Provence, August 1965
Foto: Jean Clerc (Nachlass GCL)



115-116 Steinhütte im Olivenhain, Provence,
August 1965
Foto: Jean Clerc (Nachlass GCL)



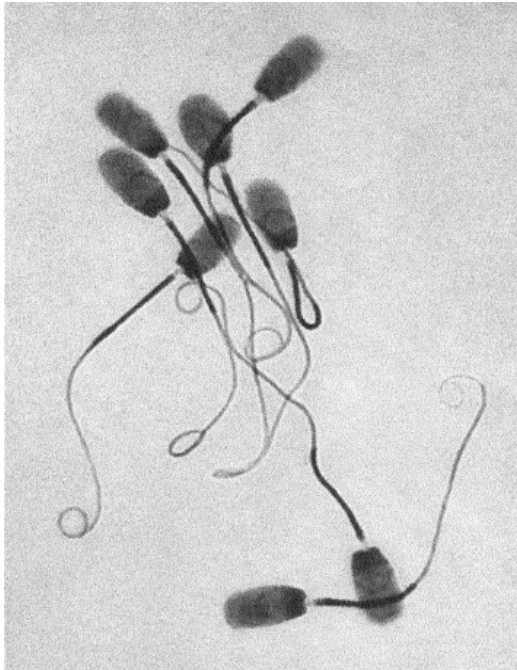


117-118 Verbrannte Pinienstümpfe
Provence, August 1965
Foto: Jean Clerc (Nachlass GCL)

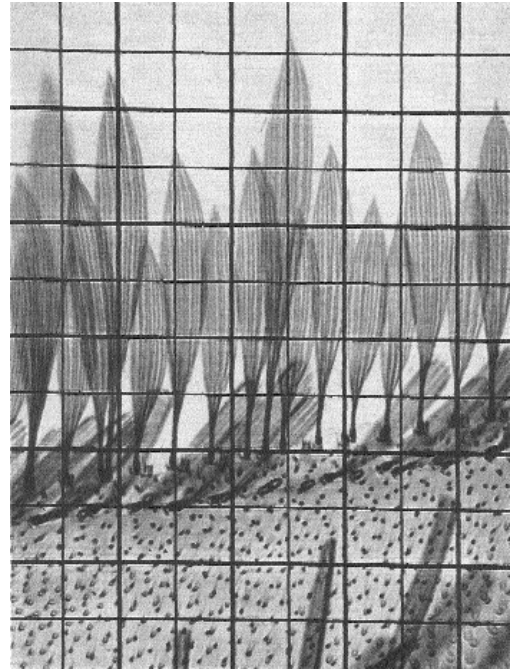


119-121
Kloster Le Thoronet, August 1965
Foto: Jean Clerc
»Les pierres sauvages«
Blick in den Innenhof, Kreuzgang
(Nachlass GCL)

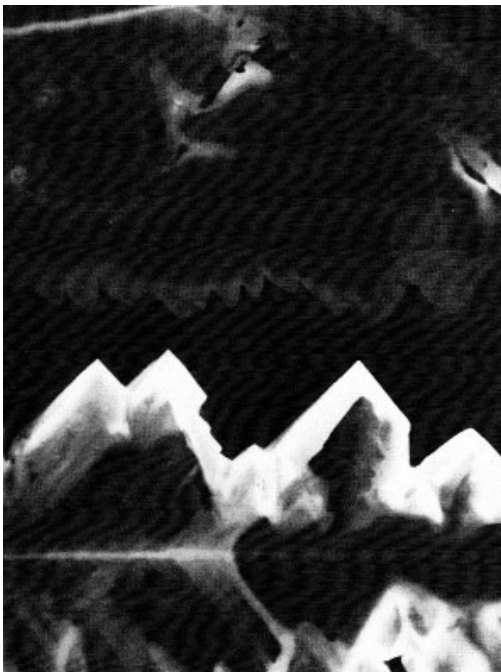




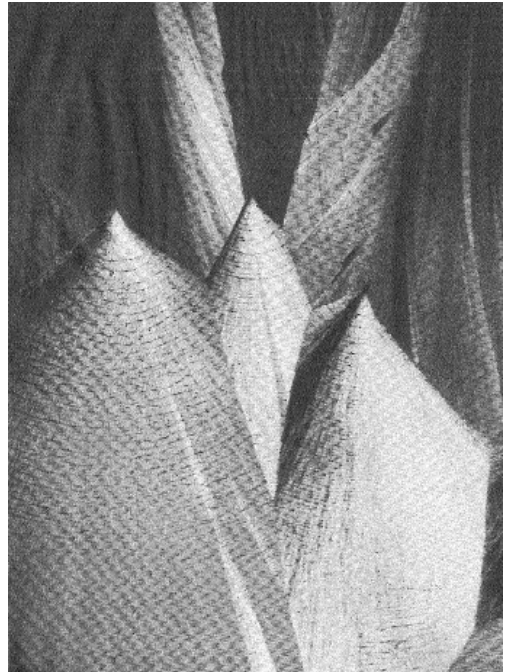
122 Abb. 46 Samenfäden vom Schaf



123 Abb. 69 Saum eines Insektenflügels



124 Abb. 66 Kristalle vom Kaliumchlorid



125 Abb. 15 Kristallbild der Hippursäure

Mikrofotografien aus:
Carl Strüwe: Formen des Mikrokosmos, München 1955.



126 »Paysage typique de l'avant pays savoyard l'Albanais, entre Alby (Haute-Savoie) et Albens (Savoie)«, Fotografie. Abb: Atlas aérien France. Tome I, Paris 1955, Nr. 57.



127 Ausgerissene Bäume an einer Küste, undatiert
Foto: unbekannt (Nachlass GCL)



128 Ansichtskarte »Snowdon Mountain Railway, Wales«
(Nachlass GCL)



129 Ansichtskarte »Snowdon from Llyn Teyrn, Gwynedd
Snowdonia National Park, Wales«
(Nachlass GCL)



130 Ansichtskarte »Santa Teresa di Gallura
Capo testa - Cala Spinosa«
(Nachlass GCL)



The Judean Desert and the Dead Sea
131 Ansichtskarte »Die Judäische Wüste und das
Tote Meer, Blick von Arad«
(Nachlass GCL)



132 Ansichtskarte »Stromboli - Isole Eolie«
Il »Pizzo« e la »Serra Vancori«
(Nachlass GCL)



133 Ansichtskarte »Saint Jeannet: Le Baou de la Gaude
et Le Baou de St. Jeannet«
(Nachlass GCL)



134 Sonnenuntergang am Meer, [Spanien?], o.J. Ansichtskarte
Foto: Hans Herbert (Nachlass GCL)



135 Blick auf die Erde aus der Luft (Flugzeug) durch
eine Wolken- und Dunstschicht, Foto: unbekannt, undatiert
(Nachlass GCL)



136-139 Landschaftsansichten aus dem Atlasgebirge Marokko, vermutlich 1984
Fotos: unbekannt (Nachlass GCL)



140 Ansichtskarte »Tinerhir«, Marokko
(Nachlass GCL)



141 Ansichtskarte »Village dans la vallée de Beumalène du Dadès«, Marokko
(Nachlass GCL)



142 Ansichtskarte »Nonza«, Korsika
(Nachlass GCL)



143 Schieferfels auf Korsika, August 1988
Foto: Ursula Sarrazin, Paris
(Nachlass GCL)



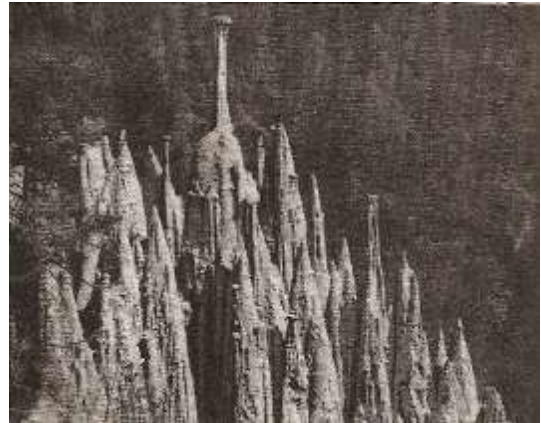
144 Ansichtskarte »Col de Bavella. La croix et la statue de Notre-Dame de Neige«, Korsika
(Nachlass GCL)



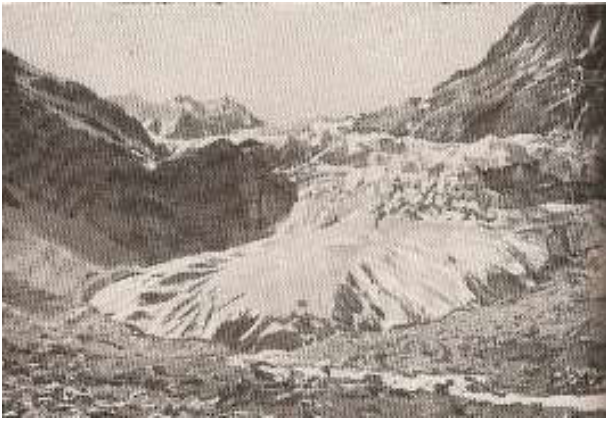
145 Gisèle Celan-Lestrange vor einem Schieferfels, August 1988
Foto: Ursula Sarrazin, Paris
(Nachlass GCL)



146 Karrenfeld am Granstock.
Brockhaus Taschenbuch der Geologie (1955), Abb. 12



147 Erdpfeiler am Ritten bei Bozen
Brockhaus Taschenbuch der Geologie (1955), Abb. 9



148 Gletscherzunge des Mittelbergferners im Ötztal
Brockhaus Taschenbuch der Geologie (1955), Abb. 13



149 Regenrillen, Espenhain bei Leipzig
Brockhaus Taschenbuch der Geologie (1955), Abb. 9b



150 »Montblanc, Les seracs de la Mer de Glace«
Ansichtskarte mit dem Poststempel 1972
(Nachlass GCL)



»La Chapelle du Lay Noir sur Zermatt et la Dent Blanche«, Schweiz



»Matterhorn« bei Zermatt, Schweiz



»Le Glacier d'Aletsch«



»La Route du Grimsel et le Glacier du Rhône«

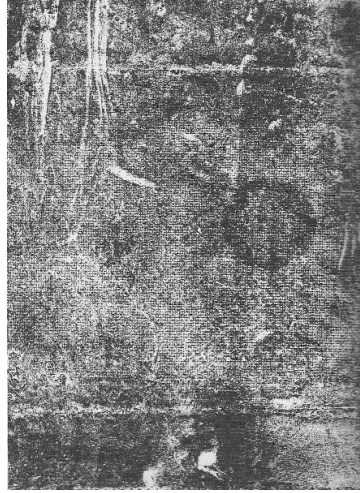


151 Portfolio mit sechs Gebirgsansichten
Fotos: unbekannt (Nachlass GCL)





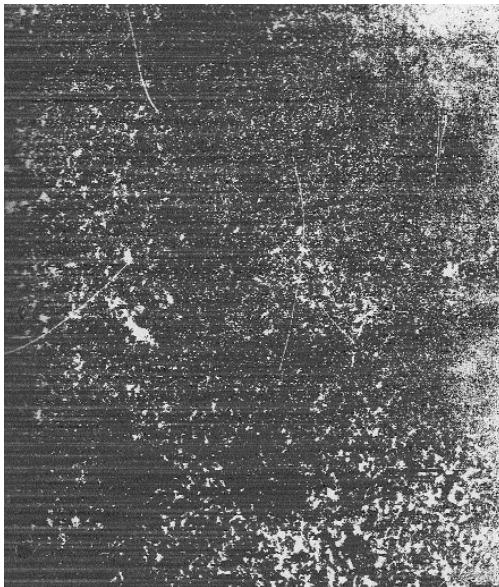
152 Jean Dubuffet: Lésions, 1959
Lithographie, 57 x 40 cm
Album 7: Territoires (CT, Bd. XVI: Les
phénomènes, Nr. 109)
© VG Bild-Kunst, Bonn 2018



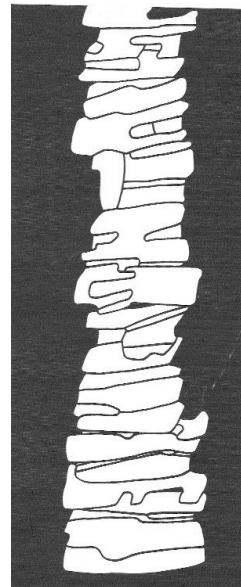
153 J. Dubuffet: Traces rectilignes, 1959
Lithographie, 54 x 40 cm
Album 13: Entendues, Parois (CT, Bd. XVI:
Les phénomènes, Nr. 223)
© VG Bild-Kunst, Bonn 2018



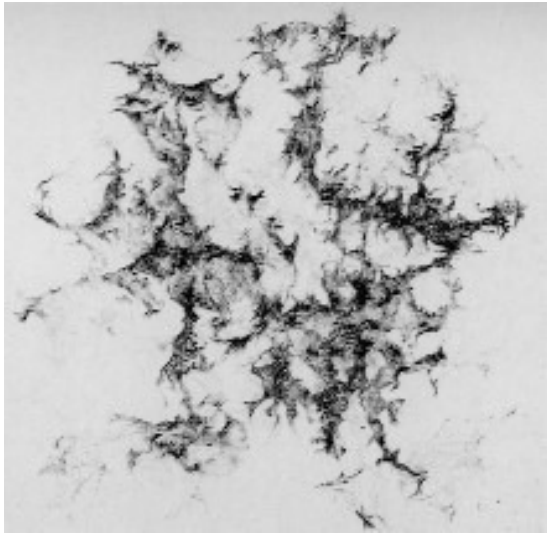
154 Jean Dubuffet: Cartographie, 1959
Lithographie, 43 x 37 cm
Album 7: Territoires (CT, Bd. XVI: Les
phénomènes, Nr. 126)
© VG Bild-Kunst, Bonn 2018



155 Jean Dubuffet: Attente, 1959
Lithographie, 47 x 41 cm
Album 7: Territoires (CT, Bd. XVI: Les phéno-
mènes, Nr. 123)
© VG Bild-Kunst, Bonn 2018



156 Jean Dubuffet: Tour, 1970/12
Schwarzer Marker auf Papier,
aufgeklebt auf schwarzes Papier
63,5 x 25 cm, Collection J. Dubuffet
(AK Dubuffet 1973, S. 161, Nr. 31)
© VG Bild-Kunst, Bonn 2018



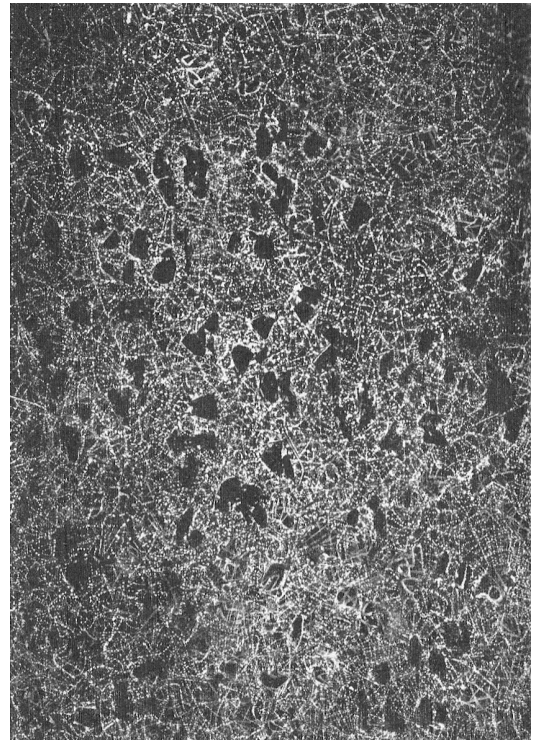
157 Bernard Schultze: Ohne Titel, 1965
Kaltnadelradierung, 34,1 x 33,9 cm
Staatsgalerie Stuttgart (AK 1987, S. 233)
© VG Bild-Kunst, Bonn 2018



158 Maria Elena Vieira da Silva: Les gens, 1963
Öl auf Leinwand, Format unbekannt
Galerie Jeanne Bucher, Paris
(Ragon 1986, S. 173)
© VG Bild-Kunst, Bonn 2018



159 Bernard Schultze: Ogloss, 1956-58
Öl auf Leinwand u.a. 130 x 89 cm
Sammlung NDR Hamburg
(AK Kestner 1966, S. 19, Abb. 47)
© VG Bild-Kunst, Bonn 2018



160 Mark Tobey: Other World II, 1961
Tempera, 29,6 x 21,3 cm
Galerie Beyeler, Basel
(AK Kestner 1965/66, Nr. 97)
© VG Bild-Kunst, Bonn 2018



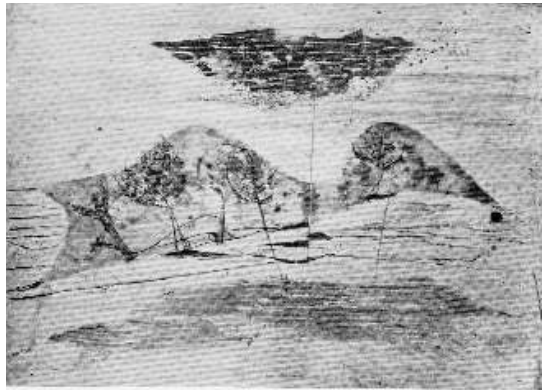
161 Johnny Friedlaender: Le petit orage, 1950
Radierung, 46,8 x 31,4 (66 x 50 cm)
Editeur Jeune Gravure Contemporaine, Paris
(Friedlaender 1974, Nr. 78)
© VG Bild-Kunst, Bonn 2018



162 Johnny Friedlaender: Oiseau II, 1950
Radierung, 29,5 x 22,7 cm (50 x 32,5 cm)
(Friedlaender 1973, Nr. 73)
© VG Bild-Kunst, Bonn 2018



163 Johnny Friedlaender: Femme couchée au chat, 1954
Radierung, 36,5 x 50 cm (50 x 65)
Edition Gutekunst und Klipstein, Bern
(Friedlaender 1973, Abb. 128)
© VG Bild-Kunst, Bonn 2018



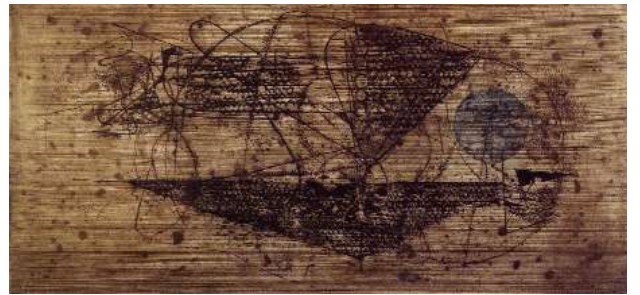
164 Johnny Friedlaender: Paysage au point rouge, 1954
Radierung, 33,5 x 45,5 cm (45,5 x 55 cm)
Editeur L'Œuvre Gravée, Paris/Zürich
(Friedlaender 1974, S. 94)
© VG Bild-Kunst, Bonn 2018



165 Johnny Friedlaender: Poisson, 1952
Farbradierung, 36,5 x 27,7 cm (65,5 x 49,5 cm)
(Friedlaender 1992, S. 48, Nr. 17)
© VG Bild-Kunst, Bonn 2018



166 Johnny Friedlaender: Poisson jaune, 1951
Farbradierung, 25 x 48,5 cm (47,5 x 66,5 cm)
(Friedlaender 1992, S. 47, Nr. 16) © VG Bild-Kunst, Bonn 2018



167 Johnny Friedlaender: Composition en brun, 1954
Farbradierung, 19,5 x 41 cm (50,5 x 65 cm)
(Friedlaender 1992, S. 47, Nr. 16)
© VG Bild-Kunst, Bonn 2018



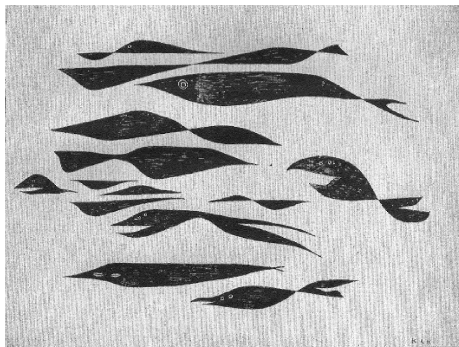
168 Johnny Friedlaender: Les grands oiseaux I, 1955
Farbradierung 50 x 66 (56 x 76,5 cm)
Edition Gutekunst und Klipstein, Bern
(Friedlaender 1992, S. 57, Nr. 26)
© VG Bild-Kunst, Bonn 2018



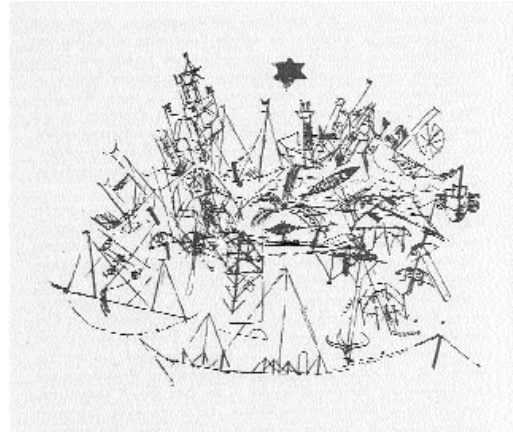
169 Johnny Friedlaender: Paysage aux chèvres, 1958
Farbradierung, 59,5 x 39,5 cm (65,5 x 39,5 cm)
(Friedlaender 1992, S. 62, Nr. 31)
© VG Bild-Kunst, Bonn 2018



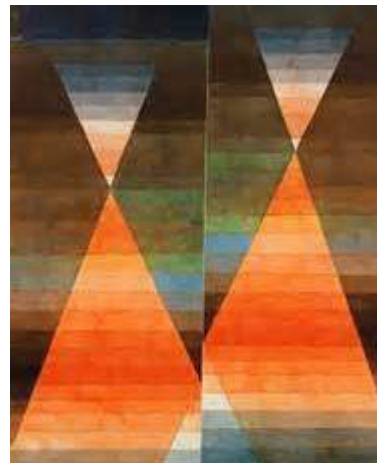
170 Paul Klee: Ad marginem, 1930
Aquarell, gefirnißt, 46 x 36 cm
Sammlung R. Doetsch-Denziger, Basel
(Grohmann 1954, S. 237, Nr. 303)



172 Paul Klee: Wandernde Fische, 1926
Feder und Tusche, 10 x 13 cm
Privatbesitz Bern (Grohmann 1952, Nr. 20)



171 Paul Klee: Seelandschaft mit dem Himmelskörper, 1920
Feder und Tusche auf Papier, 13 x 28 cm
Klee-Stiftung, Bern (Grohmann 1954, S. 184, Nr. 139;
Grohmann 1952, Nr. 4: »Unstern der Schiffe 1917«)



173 Paul Klee: Doppelzelt, 1923
Aquarell auf Karton, 50,6 x 31,8 cm
Sammlung Rosengarten, Luzern (AK Klee 1967,
S. 70, Abb 23 sw)



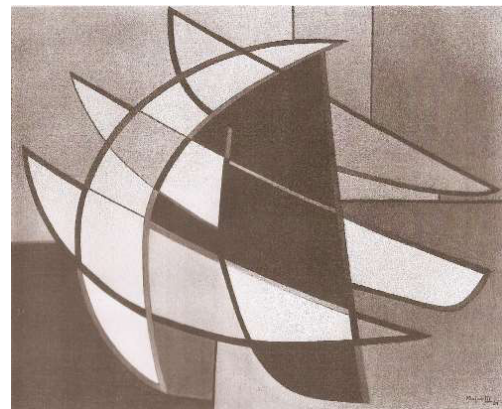
174 Wassily Kandinsky: Sans titre, 1917
Aquarell, 23,5 x 33 cm. Privatbesitz
(AK Kandinsky 1966)



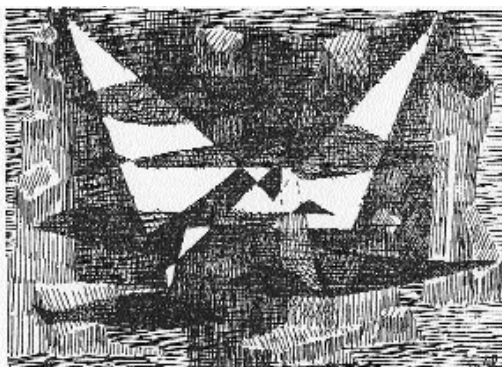
175 André Beaudin, Le sillage, 1961
 Öl auf Leinwand 97 x 162,5 cm
 Musée national d'art moderne / Centre Pompidou Paris
 © VG Bild-Kunst, Bonn 2018



176 André Beaudin, Le poids de l'eau, 1954
 Öl auf Leinwand, 162 x 130 cm
 Musée national d'art moderne / Centre Pompidou Paris
 © VG Bild-Kunst, Bonn 2018



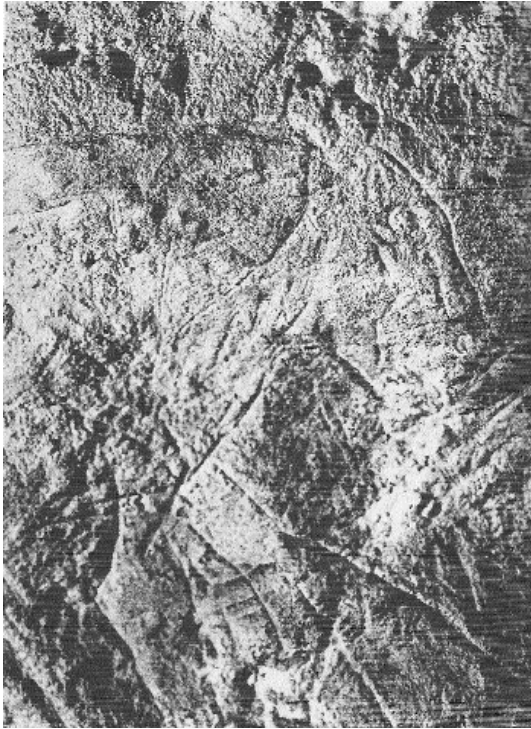
177 Alberto Magnelli: Forces dressées, no. 2 1951
 Öl auf Leinwand 130 x 162 cm
 (AK Magnelli 1966, S. 9, Nr. 7)
 © VG Bild-Kunst, Bonn 2018



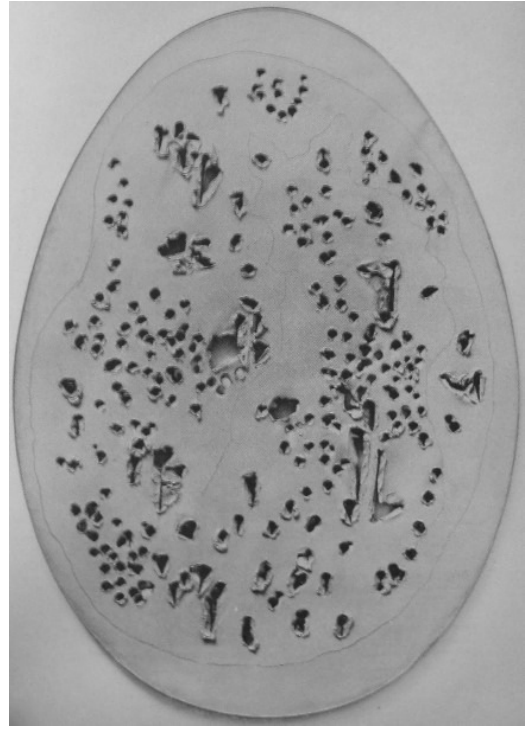
178 Jean Deyrolle: Séjour, 1970
 Radierung, 22 x 16 cm (24,5 x 18,8 cm)
 (Grenier 1990, S. 64)
 © VG Bild-Kunst, Bonn 2018



179 Peter Brüning: Komposition Nr. 38, Anfang 1960er
 Öl auf Leinwand, 110 x 130 cm
 Märkisches Museum Witten
 © VG Bild-Kunst, Bonn 2018



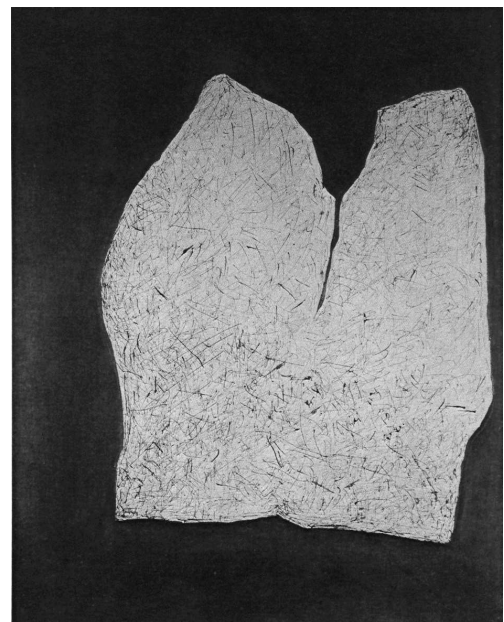
180 Lionne Bondissante aus der Höhle von Les Eyzies in der Dordogne / Frankreich (Gilardoni 1946, Nr. 18)
Foto: Archives photographiques



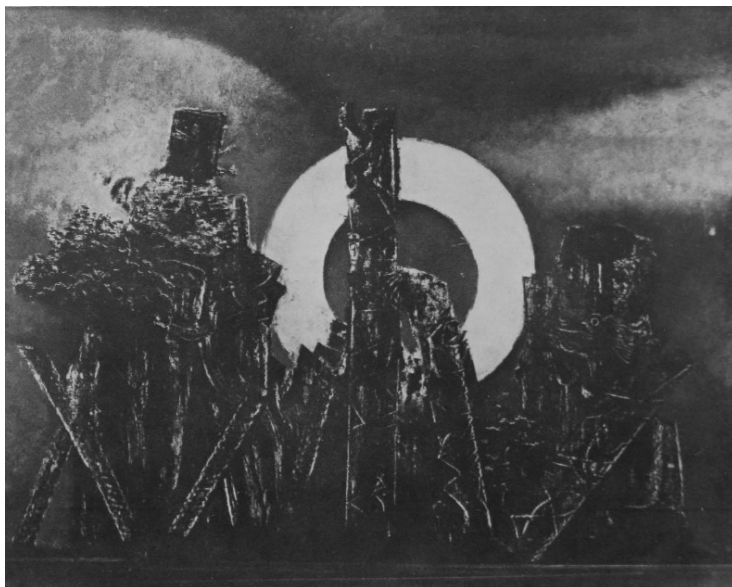
181 Lucio Fontana: Concetto spaziale »Fine di Dio«, 1964
Öl auf Leinwand, 180 x 130 cm
Marlborough-Gerson Gallery New York
(AK Kestner 1968, S. 53, Nr. 43)
© Lucio Fontana by SIAE / VG Bild-Kunst, Bonn 2018



182 Lucio Fontana: Concetto Spaziale »Amore a Venezia«, 1961
Öl auf Leinwand, 150 x 150 cm
Marlborough Galleria d'Arte Rom
(AK Kestner 1968, S. 45, Nr. 37)
© Lucio Fontana by SIAE / VG Bild-Kunst, Bonn 2018



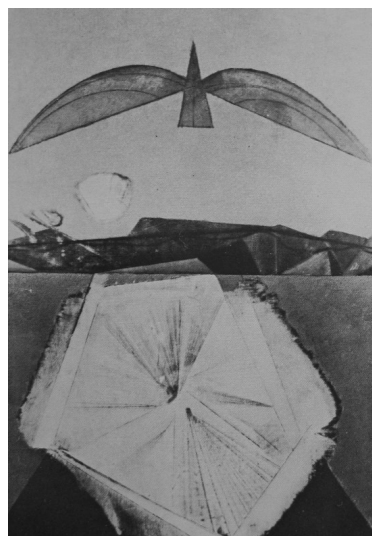
183 Lucio Fontana: 5718, Anilin, Tinte und Collage auf Leinwand, Perforierungen, 100 x 80 cm
Privatsammlung Köln
(AK Fontana 1983, Nr. 44)
© Lucio Fontana by SIAE / VG Bild-Kunst, Bonn 2018



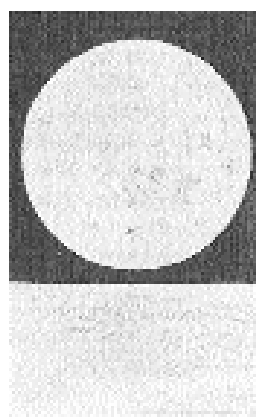
184 Max Ernst: La grande forêt, 1927
 Öl auf Leinwand, 114,8 x 146,5 cm
 Kunstmuseum Basel (AK Ernst 1975, S. 70, Nr. 150)
 © VG Bild-Kunst, Bonn 2018



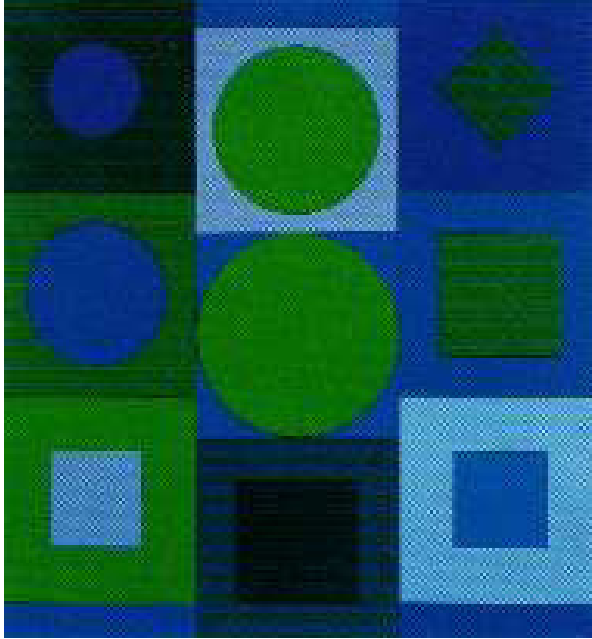
185 Max Ernst: La mer et la pluie, 1925
 Frottage, 49,8 x 32,3 cm
 Aus: Histoire Naturelle, 1926
 © VG Bild-Kunst, Bonn 2018



186 Max Ernst: Après moi le sommeil, 1958
 Öl auf Leinwand, 130 x 89 cm
 Musée national d'art moderne / CP
 (AK Ernst 1975, S. 139, Nr. 287)
 © VG Bild-Kunst, Bonn 2018



187-188 Max Ernst: Configuration N° 7 und Jupiter, 1974
 Collage, Frottage, Bleistift 25,5, bzw. 26,4 x 16,4 cm
 (AK Ernst 1975, S. 164/Nr. 325 und S. 164/Nr. 327)
 © VG Bild-Kunst, Bonn 2018



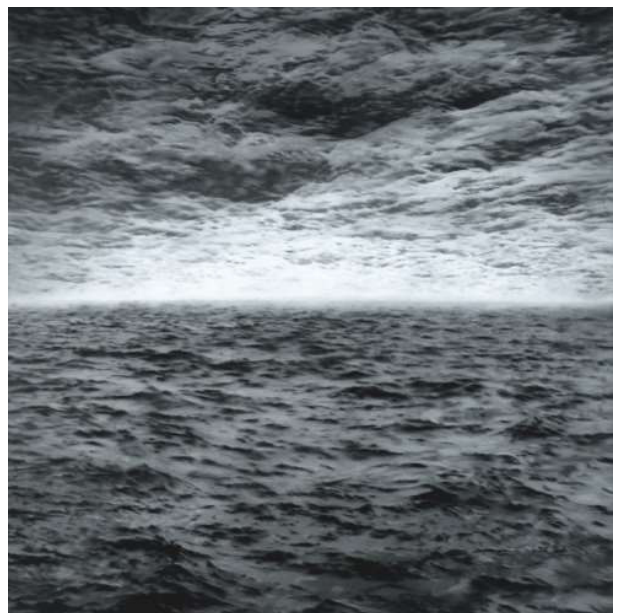
189 Victor Vasarely: Alphabet V.B., 1960
 Acryl auf Leinwand, 160 x 150 cm
 Privatbesitz (Holzhey 2005, S. 57)
 © VG Bild-Kunst, Bonn 2018



190 Victor Vasarely: Oerveng, 1970
 Serigrafie, 18,9 x 21,7 cm / 28 x 55 cm
 (Spies 1971, Nr. 129)
 © VG Bild-Kunst, Bonn 2018



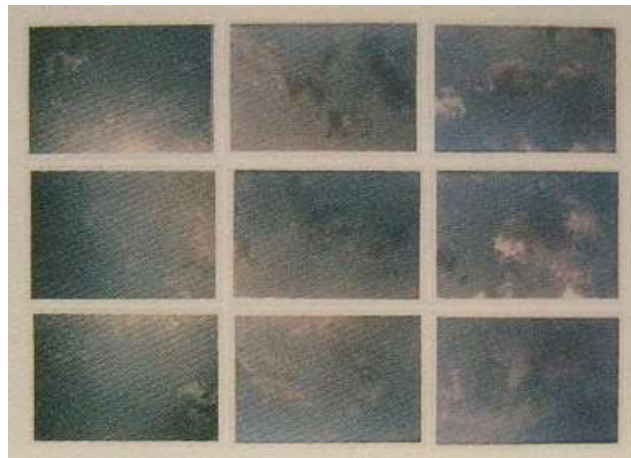
191 Ad Reinhardt: Abstract Painting No. 5, 1962
 Öl auf Leinwand 152,4 x 152,4 cm
 Tate collection (Alley 1981, S. 622/3)
 © VG Bild-Kunst, Bonn 2018



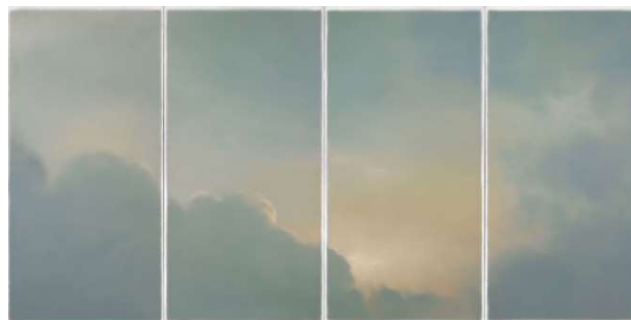
192 Gerhard Richter: Seestück (See-See), 1970
 Öl auf Leinwand, 200 x 200 cm
 Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie
 (AK Wolkenbilder 2005, S. 98)
 © Gerhard Richter 2018 (11042018)



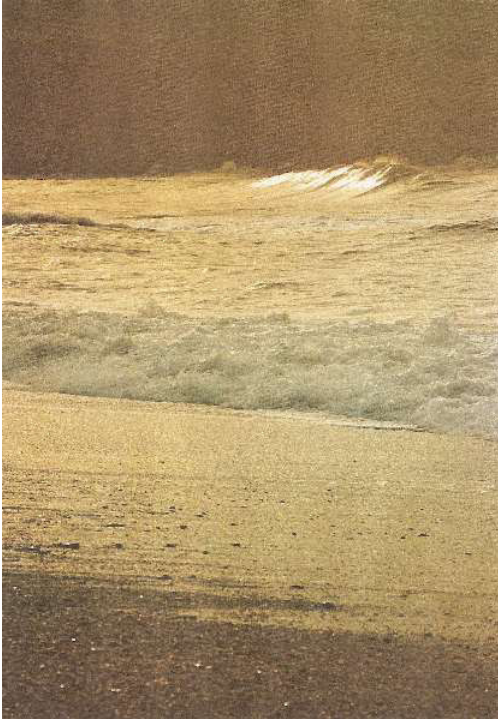
193 Gerhard Richter: Seestück II, 1970
Farbige Offsetlithographie auf Karton, 53 x 43,5 cm
(AK Richter 1977, Abb. 119, Kat. 605)
© Gerhard Richter 2018 (11042018)



194 Gerhard Richter: Wolken, 1970
9 Farbfotos, montiert 36,7 x 51,7 cm
(AK Wolkenbilder 2005, S. 168)
© Gerhard Richter 2018 (11042018)



195 Gerhard Richter: Wolken (Fenster), 1970
Öl auf Leinwand, vierteilig 200 x 400 cm
Sammlung Ulbricht, Düsseldorf
(AK Wolkenbilder 2005, S. 168)
© Gerhard Richter 2018 (11042018)



196 Gilles Ehrmann: [o.T.], 1976,
Fotografie
(AK Ehrmann 1975/76, S. 21)
© VG Bild-Kunst, Bonn 2018



197 Bernhard Lüthi: Warrnambool 18.2.75 19.00 / 20.00
Sammlung Dr. U. Kottmann, Solothurn
(AK Kestner 1977, S. 80, Nr. 83)
1975/76. Aquarell, 75 x 52 cm



198 Joerg Ortner: Giovanni, nuée daivienne,
Buoncondiglio, 1979
Pastell, Malerleim auf Leinwand, 105 x 75
Galerie Ditesheim, Neuchâtel
(Paris 1960-80 1982, S. 162)
© VG Bild-Kunst, Bonn 2018



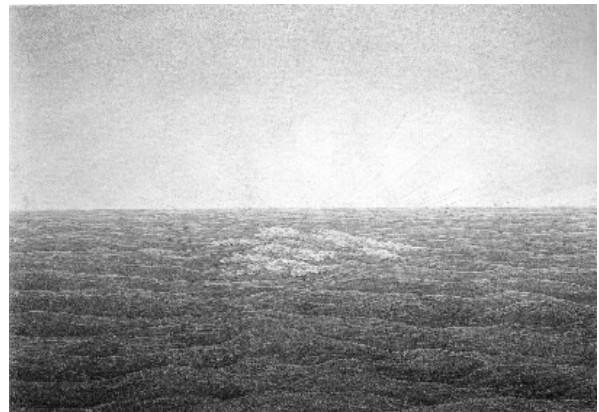
199 Joerg Ortner: ... dont le nuage n'est pas
le substitut, 1979
Pastell, Malerleim auf Leinwand, 100 x 70 cm
Privatsammlung
(AK Paris 1960-80, 198, S. 163)
© VG Bild-Kunst, Bonn 2018



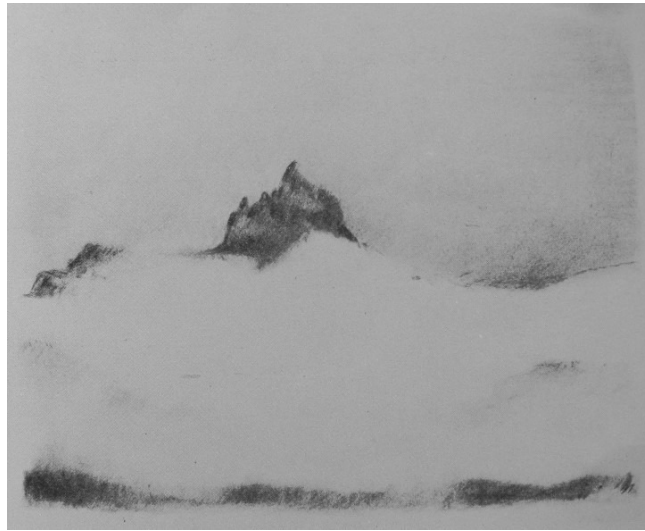
200 Caspar David Friedrich: Mönch am Meer, 1808-10
Öl auf Leinwand, 110 x 171,5 cm
Alte Nationalgalerie Berlin
(AK Friedrich 1974, S. 163, Nr. 77 und Farbtafel IV)



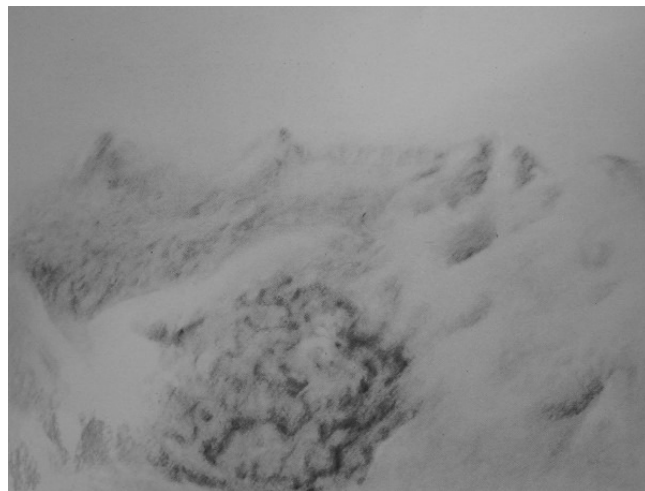
201 Caspar David Friedrich: Meeresküste bei Mondschein
um 1830, Öl auf Leinwand, 77 x 97 cm
Alte Nationalgalerie Berlin
Foto: Jörg P. Anders (Ansichtskarte im Nachlass GCL)



202 Caspar David Friedrich: Meer mit aufgehender Sonne, 1826
Sepia über Bleistift, 18,7 x 26,6 cm
Kunsthalle Hamburg
(AK Friedrich 1974, S. 274, Nr. 184)



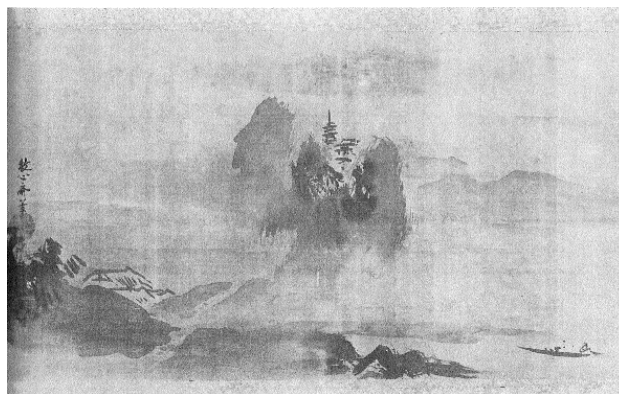
203 Zoran Musi: Rochers, 1976
Kohle und Pastell auf Papier, 44 x 55 cm
Galerie de France, Paris
(AK Music 1977, S. 35, Nr. 19)
© VG Bild-Kunst, Bonn 2018



204 Zoran Musi: Montagnes de neige, 1977
Bleistift auf Papier, 50 x 65 cm
(AK Music 1977, S. 36, Kat. 43, Nr. 22)
© VG Bild-Kunst, Bonn 2018



205 Motonobu: Paysage au clair de lune, 16. Jhdt.
Tuschemalerei auf Papier, 180 x 92 cm
Reiun-in Kyoto
(Binyon, 1968, S. 22)



206 Kano Yasunobu: Paysage de brume, 17. Jhdt.
Tusche auf Seide, 42 x 75 cm
(AK 1985, Nr. 18)



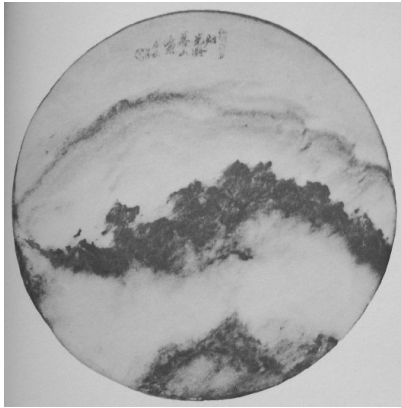
207 Morikage Hitsu, Paysage Haboku, 17. Jhd.
Tusche auf Papier, Format unbekannt
(AK Peintures 1985, Nr. 18)



208 Kano Tsunenobu: Paysage Lacustre, 18. Jhd.
Tusche auf Seide, 50,8 x 35,7 cm
(AK Poésie 1976, Nr. 13)



209 Kano Chikanobu: Paysage au Fuji, 17. Jhd.
Tusche auf Papier, 33,5 x 55 cm
(AK Peintures 1985, Nr. 22)



210 Che Lin: Verte montagne après l'orage.
 Kursive Calligraphie, Siegelabdruck
 Marmor (grün-ocker), Durchmesser 15,1 cm
 (AK Pierres 1979, Nr. 14)



211 Che Hsien: Soir d'automne sur la rivière Tsiang.
 Calligraphie im Li-Stil, Siegelabdruck
 Marmor (braun-grau, gemalte Hervorhebungen),
 Durchmesser 19,5 cm
 (AK Pierres 1979, S. 22)

212 Kano Naonobu:
 Paysage Zen, 17. Jhdt.
 Tuschemalerei auf Papier, 93 x 27,5 cm
 (AK Peintures 1985, Nr. 16)

