

Sammelrezensionen

Markus May, Peter Goßens u. Jürgen Lehmann: *Celan-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*. Stuttgart, Weimar (Metzler) 2008. 399 S.

Peter Goßens (Hg.): »Angefügt, nahtlos, ans Heute« / »Agglutinati all'oggi«. *Paul Celan übersetzt Giuseppe Ungaretti. Handschriften. Erstdruck. Dokumente*. Frankfurt a. M., Leipzig (Insel) 2006. 222 S.

Eine etymologische Lesart von Adornos allbekanntem, doch oft entstelltem Diktum – »nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch«¹ – enthält auf poetologischer Ebene die Implikation, derartige Lyrik müsse zwangsläufig so beschaffen sein, wie es das den Römern unverständliche Kauderwelsch der Barbaren war: rau, gebrochen, disharmonisch. Dieser mittelbar erhobenen Forderung nach einer als Reaktion auf die Shoa entstandenen neuartigen Art des dichterischen Sprechens setzt aus der Trias der wirkungsmächtigsten deutschsprachigen Lyriker nach 1945 allein Paul Celan gültig um, denn Gottfried Benn und Bertolt Brecht thematisieren weder den Genozid an den Juden, noch rezipieren sie die von den Nazis verbotene zeitgenössische Avantgarde. Als Glücksfall aus komparatistischer Perspektive erscheint dieser weltliterarisch versierte, stets intertextuell ausgreifende *poeta doctus* zudem durch seine breitgefächerte Übersetzer- und Vermittlertätigkeit. Dem Interesse, wie es seit zwei Dekaden verstärkt die Literatur- und zunehmend auch die Kulturwissenschaft Celan entgegenbringen, entspricht, analog zur Komplexität seines Werkes, eine kaum noch überschaubare Sekundärliteratur. Umso mehr sei daher der vorliegende, unter Mitarbeit von über dreißig Fachgelehrten, meist ausgewiesenen Celan-Kennern, entstandene interdisziplinär konzipierte Band begrüßt, der bereits durch seinen Titel den Anspruch signalisiert, vor, nach und während der Beschäftigung mit Autor und Œuvre eine informative Handreichung zu sein.

Literaturwissenschaftliche *Basics* (1-38) eröffnen das Handbuch, nämlich Informationen zur aktuellen Forschungslage, zu Celans Nachlaß und seiner Bibliothek sowie zu Werkausgaben, Briefeditionen und Bibliographien (1-7); ein Abschnitt zeigt Desiderata der Forschung an, darunter erstaunlicherweise eine Bibliographie der deutschsprachigen Rezeption (6). Gleich eingangs erwähnt wird der für Celan charakteristische »Umgang mit lebensweltlichem Material« (1), was seiner Lyrik das eigene, wiewohl sorgsam codierte Erleben zugrundelegt; als »Paradigmenwechsel für die Forschung« (6) gilt den Herausgebern daher der 2001 veröffentlichte Briefwechsel Celans mit seiner Ehefrau Gisèle (6). Es folgen ein Aufriß zu *life and letters* (7-16), dann die Darstellung

1 In »Kulturkritik und Gesellschaft« (1951), zit. nach Theodor W. Adorno: *Gesammelte Werke* Bd. 10, 1. Frankfurt a. M. 1977, 30. Vgl. Petra Kiedaisch: *Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter*. Stuttgart 1995; hier auch Kommentare in Gedichtform u.a. von Hans Sahl u. Richard Exner (vgl. 145-158). Vgl. auch Günther Bonheim: *Versuch zu zeigen, daß Adorno mit seiner Behauptung, nach Auschwitz lasse sich kein Gedicht mehr schreiben, recht hatte*. Würzburg 2002.

der Rezeption zu Lebzeiten (16–27) mit besonderer Berücksichtigung Frankreichs (27–30) und eine ausführliche Übersicht der Editionsfrage (30–38).

In diesen Zusammenhang eingeordnet ist die sogenannte Goll-Affäre, die in der bundesdeutschen Kulturszene bislang wohl am vehementesten geführte literarische Fehde (Wiedemann, 20–23). Zur Rekapitulation: Dem zu diesem Zeitpunkt bereits schwer leukämiekranken Dichter Yvan Goll begegnet Celan Ende der Vierziger Jahre in Paris und übersetzt zahlreiche seiner Gedichte (vgl. 188). Nach dem Tod ihres Mannes 1950 lehnt Claire Goll eine Publikation wegen zu großer Freizügigkeit gegenüber den Originaltexten ab; 1952 überwirft sie sich mit Celan. Claire Goll bezichtigt erstmals 1953 Celan in einem halböffentlichen »Rundbrief« des Plagiats und behauptet, die Sammlung *Mohn und Gedächtnis* (1952) sei von Golls *Traumkraut* (1951) »inspiriert«²; an Verlage, Zeitschriften und Rundfunkanstalten richtet sie weitere, auch anonyme Schreiben mit dem Ziel, Celan zu diskreditieren. Im April 1960 setzt die öffentliche Debatte mit einem Brief Claires ein, darin sie, vor persönlichen Diffamierungen nicht zurückschreckend, Celans Verfolgung durch die rumänischen und deutschen Faschisten, seine Zwangsarbeit und den Tod seiner Eltern in einem Konzentrationslager, als »traurige Legende«³ abtut.⁴ Die – zu Unrecht erhobenen – Plagiatsvorwürfe Claire Golls verbreiten sich nun rasch, zumal Celan im Herbst des gleichen Jahres den Büchner-Preis erhält, und veranlassen in den nächsten zwei Jahren u.a. Marie-Luise Kaschnitz, Peter Szondi, Ingeborg Bachmann, Hans Magnus Enzensberger und Walter Jens zu öffentlichen Stellungnahmen.

Es verwundert, daß nach über fünfzig Jahren die Claire-Goll-Celan-Affäre offenbar immer noch zum Streitthema taugt und selbst der Expertin B. Wiedemann mitunter eine objektive Darstellungsweise mißlingt. So handelt es sich bei Yvan Goll nicht um einen »in Paris lebenden und deutsch schreibenden jüdischen Dichter« (20), sondern um einen damals gerade aus dem amerikanischen Exil zurückgekehrten, deutsch-französischen Dichter jüdischen Glaubens. Tatsächlich, und darauf weist dieser scheinbar belanglose Lapsus in der Formulierung hin, stimmt Yvan Goll nach Selbstcharakteristik (»Ivan Goll hat keine Heimat: durch Schicksal Jude, durch Zufall in Frankreich geboren, durch ein Stempelpapier als Deutscher bezeichnet.«⁵) und Vita in vielem mit Celan überein, was ebenso für Claire gilt, die mehrere Verwandte in Auschwitz verlor: Alle drei sind transnationale und interkulturelle, stets vor einem gesamteuropäischen Hintergrund agierende Autoren. Außerdem trifft keinesfalls zu, daß, wie B. Wiedemann behauptet, jener Brief Claire Golls,⁶ der im Frühjahr 1960 die zweite Phase der Affäre

2 Barbara Wiedemann: Paul Celan - Die Goll-Affäre. Dokumente zu einer »Infamie«. Frankfurt a. M. 2000, 187; vgl. auch 187–201.

3 Vgl. Wiedemann 2000, 252.

4 Vgl. Wiedemann 2000, 251–257.

5 Diese Angaben macht Yvan Goll *ad personam* in der von Kurt Pinthus herausgegebenen Anthologie *Menschheitsdämmerung* (1920; hier Hamburg 21959, 340). Zur jüdischen Identität Yvan und Claire Golls, die beide ihren Glauben nicht oder kaum praktizierten, vgl. Claire Golls Autobiographie (*La Poursuite du Vent*. Paris 1976, 272f.). Ob Claire Goll also bestrebt ist, »ihre jüdische Identität und die ihres Mannes vergessen zu machen« (B. Wiedemann in: May/Goßens/Lehmann 2008, 21), scheint zweifelhaft.

6 In der Münchner Zeitschrift *Baubudenpoet* 5/1960, S. 115f.; Abdruck in: Wiedemann 2000, 251ff.

eröffnet, »tatsächlich bekannte [antisemitische] Klischees« (21) bedient, es sei denn, man begreift den Hinweis auf Celans ursprünglichen Namen in diesem Sinne.

Wahrhaft beklemmend an der Goll-Affäre bleibt im nachhinein der Umstand, daß sich im Restaurationsklima der ausgehenden Adenauer-Zeit, markiert durch antisemitische Ausschreitungen (1958–65), Eichmanns Entführung nach Israel (1960), den ersten Frankfurter Auschwitz-Prozeß (1963) und die Gründung der NPD (1964), zwei Verfolgte des NS-Regimes zur Schadenfreude konservativer bzw. belasteter Kreise derart erbittert bekämpfen. Verdeckt unter einem philologischen Problem, der Plagiatsdiskussion, findet die von interessierter Seite betriebene Relativierung der nationalsozialistischen Vergangenheit bzw. der Shoa statt. Vollends groteske Züge nimmt der Streit dann an, wenn Armin Mohler, vormals Mitglied der Waffen-SS, Celan mit einem Zeitungsbeitrag zur Seite springt⁷ oder Fritz Martini, einstiger SA-Mann und seit 1943 Universitätsprofessor für Ästhetik und allgemeine Literaturwissenschaft, über den Sachverhalt inquiriert.⁸ Die (bei weitem nicht so gegensätzlichen) Hauptkontrahenten können und wollen tragischerweise, wie man sagen muß, den Automatismus der Affäre nicht mehr aufhalten. Claire Golls ans Pathologische grenzende Wut, mit der sie Celan verfolgt, erklärt sich zweifelsohne aus ihrer diffizilen Persönlichkeit,⁹ mehr noch aus Mittellosigkeit und, damit verbunden, der Enttäuschung über ausbleibende Entschädigungszahlungen von Seiten der Bundesrepublik.¹⁰ Celan, der die Goll-Affäre so hellsichtig wie bitter resümiert – »Den lebenden Juden mit Hilfe des toten Juden totzuschlagen – das ist, nicht wahr, ein ... sauberes Geschäft.«¹¹ – und die Gemengelage erkennt – »[...] unter Beteiligung von (mitunter »antihitleristischen«) Nazis und sogenannten Philosemiten«¹² –, sieht durch die auf sein Werk, insbesondere auf das Gedicht *Todesfuge* gerichteten Angriffe explizit seine Integrität als Autor und, was ihn noch härter trifft, seine Glaubwürdigkeit als Verfolger des Faschismus angezweifelt.

Der Beitrag von B. Wiedemann ergreift zwar völlig zu recht Partei für Celan, stilisiert dabei aber Claire einseitig zur *bête noire*, ohne nach den Gründen ihres Handelns zu fragen. Insgesamt hätte der Berichterstattung über die Goll-Affäre, namentlich im *Celan-Handbuch*, eine ausführlichere historische Situierung samt der Einbeziehung von Yvan und Claire Golls Biographie sowie eine grundsätzliche Konzilianz besser angestanden, denn *in nuce* finden sich hier mehrere, für die Celan-Forschung außerordentlich relevante Fragestellungen, das sind: Celans Verhältnis zu den Klassischen Avantgarden, vor allem zum Surrealismus, und zur Literatur der Moderne; seine Auffassung des Übersetzens und der Vermittlung fremdsprachiger Literaturen;¹³ die Situation der Emigranten und, damit verschränkt, Stellung und Rezeption zeitgenössischer Literatur in der Bundesrepublik der fünfziger und sechziger Jahre.

7 Vgl. Wiedemann 2000, 307–311.

8 Vgl. Wiedemann 2000, 519–528. Zu F. Martini bemerkt Celan: »Er ist, was er war. Wie so mancher, der es nicht mehr gewesen sein will.« (527)

9 Vgl. das Gespräch das Jürgen Serke 1976, ein Jahr vor ihrem Tod, mit Claire Goll führte (*Die verbrannten Dichter*. Frankfurt a. M. 1980, 92–117, besonders 96 u. 116).

10 1950 bringt ein deutscher Anwalt Claire Goll um ihr Erbe, Immobilien in der Münchner Innenstadt (vgl. Goll 1976, 291ff.).

11 In einem Brief an Günther Rühle vom 27. 4. 1961 (vgl. Wiedemann 2000, 527).

12 Vgl. Wiedemann: 2000, 554.

13 Celans Übersetzungen der Gedichte Yvan Golls erfahren eine denkbar knappe Behandlung, vgl. May/ Goßens/Lehmann 2008, 188.

Zwei zentrale Kapitel des *Celan-Handbuches* behandeln die Gedichtbände von *Der Sand in den Urnen* (1948) bis *Schneepart* (posthum 1971) samt Frühwerk und Nachlaß (39–140) und, auf der anderen Seite, die Prosawerke (141–153) und die dichtungstheoretischen Arbeiten (154–179), darunter die 1960 gehaltene Rede anlässlich der Verleihung des Büchner-Preises, *Der Meridian* (B. Böschenstein, 167–175). Sehr hilfreich für eine schnelle Orientierung über den Forschungsstand und somit dem Praxisgebrauch höchst zuträglich ist die bei den Gedichtzyklen fast durchgängig verwendete schematische Vorgehensweise, die Entstehung und Drucklegung, Analyse, Deutung und zeitgenössische Rezeption unter Verweisen auf Sekundärliteratur berücksichtigt und so komprimierte wie substantielle Einführungen bereitstellt.

Das IV. Kapitel ist dem bemerkenswert produktiven Übersetzer Celan gewidmet. Fremdsprachige Texte ins Deutsche zu übertragen, stelle für Celan ein grundsätzlich selbstreferentielles Verfahren dar, nämlich einerseits »Auseinandersetzung mit anderen Stilformen, mit vergangenen sprachkünstlerischen Gestaltungsweisen, in deren Verlauf das eigene Dichten überprüft und an anderen Werken gemessen wird« (181), andererseits »ein erinnerndes Gespräch, in dessen Rahmen ein verschüttetes, vergessenes, unterdrücktes Sprechen wieder »zutage tritt«, mit Hilfe des Übersetzers »aktualisiert« wird.« (181) Celans Übersetzen sei »sowohl Aneignung als auch Widerspruch« (181, alle drei Zitate J. Lehmann). Celan übersetzte Lyrik aus mehreren Sprachen, hauptsächlich aus dem Französischen (die Symbolisten bis Paul Valéry, Apollinaire, Henri Michaux, René Char, Jules Supervielle, André du Bouchet, Jacques Dupin und Jean Daive) und dem Russischen (Alexander Blok, Sergei Jessenin und Ossip Mandelstam, 197–205); außerdem die amerikanischen Lyriker Marianne Moore, Robert Frost und Emily Dickinson (207–210), einige Gedichte von Fernando Pessoa (210), zwei Gedichtzyklen von Giuseppe Ungaretti (211f.) und Gedichte des israelischen Autors David Rokeah (212f.).

Das explizit kulturwissenschaftlich ausgerichtete VI. Kapitel, »Kontexte und Diskurse« überschrieben, behandelt zunächst wesentliche, für Celans Person und Werk bedeutsame Aspekte. »Topographien – Kulturräume« (227–236) erläutert (unter der hier besonders ergiebigen Prämisse des *spatial turn*) die einzelnen Lebenstationen (Czernewitz, die Bukowina, Bukarest, Wien, Paris, London, Israel); zu ergänzen wäre hier freilich ein für Celan halb geographisch-realer, halb imaginärer und grundsätzlich überzeitlicher Raum namens »Deutschland«. Auf Celans Verhältnis zur Geschichte (237–242), zu Judentum (242–249) und Philosophie (249–264; zu Heidegger vgl. 254–258) folgen intermediale Referenzen beleuchtende Unterkapitel (Bildende Kunst, 264–271; Musik, 271–275), aber auch Belege interdisziplinärer Beschäftigung mit diversen Naturwissenschaften, u. a. Botanik, Geologie und Astronomie (275–282).

Umfangreich fällt das Unterkapitel aus, das Celans Beschäftigung mit einzelnen Autoren bzw. intertextuelle Bezüge (282–348) behandelt. Dabei ist erwähnenswert, daß Celan sich, was die deutsche Literatur bis zur klassischen Moderne betrifft, mit Ausnahme des Klassikers Hölderlin (»[...] der älteste der deutschsprachigen Dichter [...], der mit C. vom Anfang bis zum Ende seines Lebens stets im Gespräch blieb und der in seinen Gedichten an gewichtigsten Stellen erscheint«; B. Böschenstein, 296) vorrangig mit Autoren beschäftigt, deren Wahrnehmung durch die damalige Universitätsgermanistik kaum (Heine, Büchner) oder erst zögerlich geschieht (Trakl, Kafka). Anregend, nicht zuletzt für das Verhältnis Celans zu hermetischer Dichtung, sind des weiteren die Ausführungen zu seiner Barockrezeption (D. Niefanger, 284ff.), wobei indes die postulierte Affinität des Frühexpressionismus zu dieser Epoche falsch ist (vgl. 285), statt

dessen verdanken, was für Celan ebenfalls untersuchungswert wäre, Heym und Trakl dem französischen Symbolismus, hauptsächlich Baudelaire, ihr manieristisches (nicht: barockes) Literaturkonzept. Ein Blick schließlich auf Celan als intensiven Leser Jean Pauls zeitigt erstaunliche, doch schlüssige Parallelen hinsichtlich des schöpferischen Umgangs mit Sprache und manche thematische Gemeinsamkeit (B. Böschstein, 286ff.). An unmittelbar zeitgenössischen deutschsprachigen Autoren erfahren Berücksichtigung: der Antipode Gottfried Benn (312ff.), die jüdische »Schwester« Nelly Sachs (314–317) und die Geliebte Ingeborg Bachmann (317ff.). Komplexer als dargestellt dürfte das Verhältnis zu Erich Fried (320f.) und Bertolt Brecht gewesen sein (325f.; weitere Schriftsteller aus der DDR, 321–325), sieht sich Celan doch in beiden Fällen dem Selbstverständnis eines politisch engagierten Autors gegenüber.

Celans enorme Belesenheit, seine profunde Vertrautheit mit europäischen und außereuropäischen Autoren belegt das Kapitel »Weltliteratur« (327–348). Der Auseinandersetzung mit Literatur wohne für ihn stets eine »Poetik der Fremd- und Selbstbegegnung« (327) inne, so daß aus den von ihm rezipierten bzw. favorisierten Autoren ein individuell-selektiver, ja »idiosynkratisch anmutender literarischer Bezugskosmos« (327) entstehe, der ein intertextuelles Gewebe von »Echos von und Allusionen auf Literatur« (327; alle drei Zitate M. May) hervorbringe. Die Celans Werk also inhärente Intertextualität, manifestiert sich in Anspielungen auf einzelne Autoren, Epochen oder Gattungen (328–334) und nachdrücklicher präsenste Referenzautoren, dazu zählen Dante (334–337), Shakespeare (337–341), die französischen Symbolisten mit Akzent auf Rimbaud (342), Mallarmé (343) und Valéry (342f.) sowie Ossip Mandelstam (344–348), der zur zentralen selbstreferentiellen Identifikationsfigur erhoben wird (»Die von Mandel'stam exemplarisch vorgelebte Verschränkung von physischer Existenz und Dichtertum, sein Verständnis von Dichtung als Wirklichkeit entwerfende und Orientierung vermittelte Instanz korrespondiert eng mit C.s im Kontext der Auseinandersetzung mit Mandel'stam entstandenem, Verständnis vom Gedicht als Daseinsentwurf.« J. Lehmann, 344).

Ein Kapitel zur internationalen Aufnahme des Werkes mit besonderem Gewicht auf Frankreich (350–354), Italien (354–35) und Rumänien (358f.) beschließt das Handbuch; Erwähnung finden außerdem noch Celans Wirkung auf die deutschsprachige Gegenwartsliteratur (259–362), seine Verwendung als literarische Figur (362–365) und die intermediale Rezeption durch Musiker (365–369) und Bildende Künstler (365–372), etwa Gisèle Celan-Lestrange.

Solcherart mit der Rezeption eines der faszinierendsten Dichterpersönlichkeiten des 20. Jahrhundert endend, betonen die Herausgeber den für Rezeption und Interpretation prinzipiell offenen und unabgeschlossenen Charakter dieses Werkes. Die im »Vorwort« geäußerte Absicht, »Anknüpfungspunkte für eine weitergehende und kontroverse Beschäftigung« (XI) zu bieten, ist eingelöst, und zugleich hat die Celan-Forschung eine denkbar umfassende Bestandsaufnahme vorgelegt. Mit diesem *Handbuch*, dessen Signalwirkung sowohl auf den universitären Betrieb als auch auf ein breites Publikum nicht hoch genug veranschlagt werden kann, hat Celan nun den Status eines Klassikers erreicht, eines Klassikers *in progress*.

Auf ureigenes komparatistisches Terrain begibt sich Peter Goßens, einer der Hg. des *Celan-Handbuchs* und Verfasser einer umfangreichen Abhandlung zu Celans Ungaretti-Übersetzung,¹⁴ mit seiner Ungaretti-Celan-Edition, die den Übersetzer zeitgenössischer italienischer Literatur am (diesmal höchst diffizilen) Werk zeigt. Zusammen mit der

sieben Jahre zuvor von Ingeborg Bachmanns übertragenen Auswahl sorgte Celans 1968 erschienene Übersetzung zweier Sammlungen des Spätwerkes für den im Vergleich zu Eugenio Montale und Salvatore Quasimodo verhältnismäßig hohen Bekanntheitsgrad Ungarettis in Deutschland (vgl. 186f.).¹⁵ Jetzt bringt der ansprechend gestaltete Band erstmals in Faksimile-Druck der benutzten Ausgaben die von Celan übersetzten Zyklen *La Terra Promessa* (Milano: Mondadori, 21950, 13–42) und *Il Tacchino del Vecchio* (Milano: Mondadori, 1960, 45–76). Und das ist das Faszinosum dieser auf so anschauliche Weise gleichsam zweisprachigen Ausgabe: der von Celan bearbeitete, mit Anstreichungen, Anmerkungen und fast immer mit einer Übersetzung versehene italienische Originaltext. Indem so die »Übersetzungsgenese« (198) teilweise sichtbar wird, eröffnet sich hinsichtlich der publizierten Versionen der Gedichte dem Philologen bzw. Translationswissenschaftler ein höchst aufschlußreicher Blick in Celans Werkstatt (»Der Weg der Sprachfindung, das komplexe Verhältnis der Nähen und Fernen«, 198), ganz abgesehen von dem sinnlich nachvollziehbaren Eindruck, den die nicht immer leicht entzifferbare (Bleistift-)Schrift erweckt. Anschaulicher als durch diese spannungsvolle Kombination von gedrucktem Original und handschriftlichen Notaten läßt sich der stets provisorische Übersetzungsprozeß schwerlich darstellen.

Celans Übersetzung begleitet der weitere Inhalt des Bandes aus mehreren Blickwinkeln. Ein flankierender Apparat enthält: die Übersetzungen Celans (97–133); das Beilagenblatt der Erstausgabe von 1968 (133); den (kaum ergiebigen) Briefwechsel mit der betreuenden Lektorin, Anneliese Bond (136–144); das Verzeichnis der Ungaretti betreffenden Bände aus Celans Bibliothek (145–151); neun zeitgenössische Rezensionen unterschiedlicher Kompetenz (Horst Bienek, Helga Böhrer, Jerry Glenn, Joachim Günther, Hans-Jürgen Heise, Karl Krolow, Werner Ross, Alice Vollenweider, Jürgen P. Wallmann, 154–184) sowie ein Nachwort (185–222).

Der Hg. bezeichnet im Nachwort Celans Ungaretti-Übersetzung als »Dokument der Begegnung zweier Dichter, als Zeugnis ihrer sprachlichen wie poetologischen Gemeinsamkeiten und Differenzen« (185); Celans Absicht sei es gewesen, mit dieser scheinbaren Gelegenheitsarbeit die »Dialogizität seines Dichtens« (181) der Kritik gegenüber zu beweisen. Insbesondere habe Celan, der Ungaretti nur einmal kurz begegnete und mit ihm ansonsten keinen weiteren Kontakt pflegte, im Sinne einer »poetologischen Positionsbestimmung« (192) wirken und seine Lyrik von der Unverständlichkeit und tatsächlichen oder vorgeblichen Gefühllosigkeit des *Ermetismo* abgrenzen wollen. Mit jenem Bild Walter Benjamins aus dem Aufsatz *Die Aufgabe des Übersetzers* (1923), das die Übersetzung als Tangente begreift, die den Kreis kurz berührt und dann weiter ins Unendliche verläuft,¹⁶ sieht der Hg. den »tangentialen Berührungspunkt der

14 Peter Goßens: Paul Celans Ungaretti-Übersetzung. Edition und Kommentar. Heidelberg 2000 [Zugleich Dissertation Bonn 1998].

15 Die Präferenz des deutschen Publikums erklärt sich gleichwohl nur bedingt durch die beiden prominenten Übersetzer, eher dürfte eine gewisse Affinität vorhanden sein. Vgl. ausführlich Stephanie Dressler: Giuseppe Ungarettis Werk in deutscher Sprache. Unter besonderer Berücksichtigung der Übersetzungen Ingeborg Bachmanns und Paul Celans. Heidelberg 2000 [Zugleich Dissertation Heidelberg 1997]. Die Ansicht des Hg. (»[...] denn Ungaretti wie Celan galten der zeitgenössischen Kritik als wichtigste lebende Vertreter einer hermetischen [...] Lyrik«, 185f.) ist für Italien allerdings nicht zutreffend, wo man nach dem Krieg Salvatore Quasimodo mit Auszeichnungen überhäufte und Eugenio Montale ohnehin seiner eindeutigen antifaschistischen Haltung wegen als bedeutendsten Dichter des *Ermetismo* einschätzte.

beiden Texte an vielen Stellen als personales Verhältnis zweier poetischer Stimmen« (197), was die »Konsonanz, aber auch Dissonanz der Übersetzung erfahrbar« (197) mache. Mit solch spannungsreicher, auch paradoxer Bildlichkeit ist die von den substantielleren zeitgenössischen Besprechungen (vgl. etwa Krolow, 168, oder Vollenweider, 174) ebenfalls bereits thematisierte Problematik dieses Übersetzungswerkes sehr zutreffend benannt. Aus zeitlicher Distanz womöglich etwas befremdlich wirkt der (damals offenbar überhörte) elegische und dies heißt: einer hermetischer Dichtung abträgliche Ton, der seine Herkunft aus der deutschen Literatur, von Hölderlin und Trakl, deutlich verrät. Der Rezensent kann nicht umhin, einige Stellen anzuführen. Bezeichnend scheint allein, daß Celan den Untertitel der *La Terra Promessa* eröffnenden *Canzone*, »descrivo lo stato d'animo del poeta« (15), mit »den Gemütszustand des Dichters beschreibend« (101) gleichsam eindeutsch. Ein weiteres Beispiel aus den *Cori descrittivi di stati d'animo di Didone*, die Strophe »La sera si prolunga / per un sospeso fuoco / E un fremito nell'erbe a poco a poco / Pare infinito a sorte ricongiunga.« (20), lautet bei Celan so: »Der Abend, ein Schwebefeu, / dehnt sich hin, / es geht und geht ein Beben durchs Gras, / als tät es das Endlose neu zum Geschick.« (104) Die stilistischen Preziositäten, das metaphorische Kompositum und die konjunktivische Auflösung des Verbs im vierten Vers, beschädigen die lateinische Diktion des Originals. Wendungen wie »das Sich-zu-Silber-Fügen« (113; für »Il farsi argentea«, *Variazioni su nulla*, 40) oder »es steht der Sinn nach Sinai-über den-Sanden, / der zählt Einerlei-Tage« (120; für »Ma va la mira al Sinai sopra sabbie / Che novera monotone giornate«, *Ultimi cori per la terra promessa* 4, 14) zeigen keinen Übersetzer, sondern einen interpretierenden Nachdichter am Werk, dessen eigene poetische Potenz eine wortgetreue Version unmöglich macht. Selbstverständlich hat Ungaretti dieses Verfahren erkannt, wenn er, stets Semantiker, in den Widmungsexemplaren Celan für die »interpretazione generosa« (12) bzw. noch nuancierter für die »magistrale interpretazione, che è tra le più alte et la più lusingheria che potessi sperare« (44) dankt.

Unverkennbar bleibt in diesem Zusammenhang, daß durch die Assimilation an Heideggers philosophischen Jargon Celans komplexes Verhältnis zu dem Philosophen hier seinen sprachlichen Niederschlag findet.¹⁷ (Nicht uninteressant wäre in diesem Zusammenhang, der Frage nachzugehen, ob dies zufällig geschieht und ob nicht der Hermetismus an sich, wie beispielsweise Ungarettis Sympathien mit dem italienischen Faschismus zeigen, tendenziell dem Totalitarismus zuneigt.)

Zu Heidegger weist ebenfalls das von einem Anonymus verfaßte Beilagenblatt, ein Paratext von kaum zu überbietender Eindeutigkeit, was die Wahrnehmung Ungarettis und des *Ermetismo* in Deutschland anbelangt: »Die Fragilität der Dinge, die Bedrohtheit der Existenz und, als ihr Begrenzendes, das Unermeßliche, aus dem alles Seiende aufsteigt, flüchtig aufglänzt, in dem es wieder versinkt – das ist die Erfahrung aus dem Ungaretti nach dem Ersten Weltkrieg heraus zu dichten begonnen hat, anknüpfend an Leopardi, Mallarmé rezipierend.« (133) Erstens verfällt Ungarettis Lyrik, auch wenn er existenzielle Fragen behandelt, nirgendwo in den hier angeschlagenen pathetischen und phrasenhaften Ton: Ungaretti raunt niemals. Zweitens beruft er sich ebensowenig, worin ihn seine Mallarmé-Lektüre nur bestärkte, auf die romantische Lyrik Leopardis

16 Vgl. Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften* IV, 1. Frankfurt a.M. 1980, 19f.

17 Zu Celans Verhältnis zu Heidegger, den er zwischen 1967 und 1970, also während der Ungaretti-Übersetzung, dreimal besuchte vgl. May/Goßens/Lehmann 2008, 254–258.

mit ihrer emotional getragenen Rhetorik. Das Beilagenblatt demonstriert mithin sehr anschaulich, wie der italienische Lyriker in Deutschland damals wahrgenommen wurde – nämlich, zugespitzt gesagt, als Epigone Benns und Heideggers –, und auch gegen welches Ungaretti-Bild Celan mit seiner Übersetzung anzuschreiben hatte.

In wohlthuenden Kontrast zu dieser textimmanenten, auf »Einfühlung« basierenden pseudowissenschaftlichen Methode, wie sie vor dem *scientific turn* gängige Praxis war, begibt sich der Hg. wenn er in seinem anregenden Nachwort zweimal detailliert auf das Verhältnis des italienischen Originals zu seiner deutschen Fassung eingeht und damit komparatistische Kabinettstückchen vorlegt. Für den *Coro XVIII (Cori di Didone, La Terra promessa)* durchmißt der Hg. das weite von Ungaretti angelegte intertextuelle Feld von Vergils *Georgica* über die *Commedia* bis zu D'Annunzios Roman *Forse che sì, forse che non* noch einmal, und sieht vor allem im Symbol der »Aschenreiherr« (200) – so deutsch Celan »ardee [...] cineree« (199) ein –, die Abkehr von der Psyche der mythologischen Titelfigur zu einer »moralischen Ermahnung eines Volkes in Jahren nach Krieg und Verlust« (202). Celan, der nach Ansicht des Rezensenten Ungarettis Legitimation und Glaubwürdigkeit als *praeceptor Italiae* anzweifelt, gehe hingegen anders vor, er »transformiert das Gedicht in eine existentielle Ebene und macht es mit sich selbst identisch« (204). Nicht weniger interessant, da eine größere Nähe zwischen Ungaretti und seinem Übersetzer zeugend, ist das der klareren (und nach Meinung der Forschung weniger gewichtigen) Sammlung *Taccuino del vecchio* entnommene zweite Beispiel, der *Coro 9* aus den *Ultimi cori per la terra promessa*: Die alljährlich wiederkehrende Mimosenblüte erscheint beiden als »gegenwärtiges Zeichen, um an die Historizität der eigenen Existenz zu erinnern.« (209). Verweise auf Ungarettis Biographie verbinden sich mit metaphysischen Überlegungen ergeben ein verständliches und scheinbar leicht hingeworfenes Gedicht, gehalten im kolloquialen Ton der absoluten dichterischen Souveränität.

Ungaretti gehört zu jenen Dichtern, die jede Zeit neu liest. An der Zäsur des Jahres 1968, kurz bevor das Verdikt über jegliche nicht dezidiert politische Lyrik fällt, verhandelt Celans selbstreferentielle Übersetzung die Sache des Hermetismus, dessen er selbst wiederholt bezichtigt wurde. Den literaturwissenschaftlichen Hintergrund liefert zur besseren Veranschaulichung das für den vorliegenden Band noch einmal zusammengetragene paratextuelle Beiwerk der zweisprachigen Ausgabe.¹⁸ Neben dem nachdrücklichen Hinweis auf das Potential der interpretatorisch schwerlich ganz ausschöpfbaren Ungaretti-Übersetzung ist aber das eigentliche Verdienst des Hg., die Auseinandersetzung Celans mit einer dunklen, unverständlichen Dichtung, die er schließlich überwindet, herausgestellt zu haben.

Thomas Amos

18 Leider fehlen die der Erstausgabe beigegebenen Fotos der Dichter: »Sie scheinen, aus dem Dunkel kommend, den Blick auf den Leser zu richten: Ungaretti hat den Kopf leicht nach rechts gewandt und schaut den Leser von der Seite an. Paul Celan dagegen schenkt dem Betrachter mit eindringlichem, aber freundlichem Blick seine Aufmerksamkeit.« (185)