

AV

Komparatistik

Jahrbuch
der Deutschen Gesellschaft
für Allgemeine und Vergleichende
Literaturwissenschaft

2020/2021

Aus dem Inhalt: Nachruf. Zum Tod von Hugo Dyserinck (1927-2020) • Peter Brandes: Paul Celan – Dichtung als globale Sprache • Paweł Piszczatowski: Paul Celan in postanthropozentrischer Perspektive • Friederike Heimann: Über das „Gegenwort“ des Hebräischen in der Dichtung Paul Celans • Peter Brandes: Figuren des Globalen in Celans Hamburg-Gedicht Hafen • Anna Murawska: Emily Dickinson in der Übersetzung Paul Celans • Monika Schmitz-Emans: Deutungsperspektiven auf Celan bei Anne Carson • Roman Lach: Stimmen aus dem Geisterreich. Bae Suah und die Mehrsprachigkeit • Annette Simonis: Narrative des ‚Retreat‘ und ihre inhärenten Paradoxien • Alena Heinritz: Arbeit dokumentiert. Jurij Ščerbak und Emmanuel Carrère • Stefan Bub: Der versehrte Gott und das erblindete Ich in Texten von Georges Bataille • Matthias Beckonert: Pathologische Wahrheit(en). Wolf Haas und Thomas Pynchon • Tagungsberichte, Rezensionen.



ISBN 978-3-8498-1811-1
ISSN 1432-5306

Komparatistik 2020/2021



AISTHESIS VERLAG

AV

Komparatistik

Jahrbuch
der Deutschen Gesellschaft
für Allgemeine und Vergleichende
Literaturwissenschaft

2020 / 2021

Herausgegeben im Auftrag des Vorstands
der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine
und Vergleichende Literaturwissenschaft
von Annette Simonis, Martin Sexl und Alexandra Müller

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2022



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2022

Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld

Satz: Germano Wallmann, www.geisterwort.de

Druck: MAJUSKEL MEDIENPRODUKTION GMBH, Wetzlar

Alle Rechte vorbehalten

Print ISBN 978-3-8498-1811-1

E-Book ISBN 978-3-8498-1812-8

ISSN 1432-5306

www.aisthesis.de

Anna Murawska (Hamburg)

„[...] Wir halten ja / auf Ewigkeiten zu!“

Emily Dickinson in der Übersetzung Paul Celans

In ihren Arbeiten zu Emily Dickinson und Paul Celan macht Shira Wolosky immer wieder auf die thematischen und linguistischen Gemeinsamkeiten der beiden Autoren aufmerksam. Dabei betont sie beispielsweise die stilistischen Auffälligkeiten in beiden Werken: „Disrupted syntax, eccentric or absent punctuation, strained diction, all characterize both Dickinson’s and Celan’s work generally.“¹ Zudem beschreibt Wolosky neben den Parallelen eine Art des Austauschprozesses zwischen den Werken, die durch die Übersetzung Celans entstehe: „His translations of Dickinson demarcate their common theo-linguistic ground, as well as suggesting lines of relationship and development from one to the other.“² In einer zweiten Arbeit zu Dickinson und Celan führt sie diesen Gedanken weiter aus und sieht in der Übersetzung eine Darstellung von Celans eigener Perspektive auf Dickinsons Werk („his own interpretative understanding of Dickinson“³). Auch in der deutschsprachigen Forschung gibt es Beiträge, die herausgearbeitet haben, dass eine nähere Beschäftigung mit Dickinson und Celan relevant ist, da beide ähnliche Themen in ihren Dichtungen behandeln, darunter „die Beziehung des Ichs innerhalb der Spannungsfelder von Liebe und (zumeist unerfülltem) Begehren, Zeit und Ewigkeit, Schöpfung und Vergänglichkeit, Tod und Unsterblichkeit, Gott und Transzendenz, Offenbarung und verweigerter Theodizee.“⁴

Trotz dieser vielversprechenden Untersuchungen wurde den Dickinson-Übersetzungen Celans im Allgemeinen in der Forschung wenig Beachtung geschenkt

1 Shira Wolosky. „Apophatics and Poetics: Paul Celan Translating Emily Dickinson“. *Language and Negativity*. Hg. Henny Fiska Hagg. Oslo: Novus Press, 2000. S. 63-83, hier S. 72.

2 Ebd. S. 65.

3 Shira Wolosky. „The Metaphysics of Language in Emily Dickinson (As Translated by Paul Celan)“. *Trajectories of Mysticism in Theory and Literature*. Hg. Philip Leonard. Houndmills: Macmillan Press, 2000. S. 25-45, hier S. 27. Bei dieser Auffassung des Begriffs *Übersetzung*, der nicht eine möglichst wortgenaue Übertragung des Textes in eine andere Sprache darstellt, fragt Florence Pennone folgerichtig in ihrer Dissertation zum Übersetzungswerk französischer Lyrik bei Celan, ob der Terminus dann überhaupt verwendet werden kann. Sie kommt zu dem Ergebnis, dass Celans Übertragungen als Übersetzungen bezeichnet werden können, da der Dichter den Begriff selbst für seine Arbeiten verwendete (vgl. Florence Pennone. *Paul Celans Übersetzungspoetik. Entwicklungslinien in seinen Übertragungen französischer Lyrik*. Tübingen: Niemeyer, 2007. S. 20-22).

4 Markus May. „Ein Klaffen, das mich sichtbar macht“. *Untersuchungen zu Paul Celans Übersetzungen amerikanischer Lyrik*. Heidelberg: Winter, 2004. S. 212. Insgesamt macht die Übersetzung amerikanischer Lyrik nur einen sehr kleinen Teil des übersetzerischen Gesamtwerks bei Celan aus.

bzw. wurde der Schwerpunkt vor allem auf linguistische Analysen gelegt (so wie die von Wolosky selbst). Im Folgenden möchte ich daher das Gedicht *Because I could not stop for Death*, das in der Übersetzung Celans 1959 im *Fischer Almanach* erschien⁵, näher betrachten und dabei fragen, auf welche Weise sich Celans Übersetzung von Dickinsons Vorlage unterscheidet. Dabei werde ich an Woloskys These anknüpfen, dass Celan die Gedichte nicht nur übersetzt, sondern auch stark bearbeitet und mit seiner eigenen Dichtung verbindet.

Bevor ich jedoch mit der eigentlichen Analyse beginne, folgt hier eine kurze Zusammenfassung der älteren und neueren Forschungsthesen zu Celan als Übersetzer. So findet sich in der Forschung immer wieder die These, dass Celans Interesse für Sprachen und Übersetzungen in seiner Jugend begründet sei, da sein „Geburtsort Czernowitz [...] ein multikultureller Ort par excellence, ein Ort der Polyphonie, des Dialogs verschiedener Sprachen und Literaturen“⁶ war. Im Laufe seines Lebens wuchs dieses Interesse immer weiter und lässt die Übersetzungen, die zu Beginn der 50er Jahre „in puncto Wortstand und textuelle Strukturen“⁷ noch sehr den Originaltexten ähnelten, immer mehr zu seinen eigenen Texten werden. Vielleicht am deutlichsten formulierte diese Beobachtung Leonard Olschner, der mit seiner Monographie *Der feste Buchstab. Erläuterungen zu Paul Celans Gedichtübertragungen* ein Grundlagenwerk zu Celans Übersetzungen schrieb⁸ und in einem drei Jahre später erschienenen Aufsatz formulierte, dass Celan die von ihm übersetzten Gedichte ‚celanisiert‘ habe („[c]elanified“⁹). Durch sein besonderes Übersetzen, so argumentiert Olschner weiter, schaffe Celan zwei Interpretationsebenen, da er zum einen eine neue bzw. seine Sicht auf die übersetzte Dichtung darstellt und zum anderen zugleich auf seine eigene Dichtung und sein poetologisches Verständnis verweist:

Two aspects of Celan's translations are worthy of serious consideration: first, they afford a new and idiosyncratic view of a translated poet, even if the transformations appear at first, and perhaps correctly, as anamorphoses; and second, they provide an access to Paul Celan's poetry and poetics.¹⁰

5 Insgesamt wurden zehn Gedichte in der Übersetzung von Celan veröffentlicht, 14 weitere unveröffentlichte Übersetzungen sind im Literaturarchiv in Marbach zu finden. Zusätzlich finden sich im Archiv frühere Fassungen und Vorstufen der Übersetzungen. Vgl. hierzu Therese Kaiser. *Found in translation: Paul Celan im Dialog mit Emily Dickinson. Eine Untersuchung übersetzerischer Arbeitsprozesse*. Aachen: Shaker, 2012. S. 6.

6 Jürgen Lehmann. „Der Übersetzer Celan.“ *Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. Markus May/Peter Goßens/Jürgen Lehmann. Stuttgart: Metzler, 2008. S. 180f., hier S. 180.

7 May. Celans Übersetzungen (wie Anm. 4). S. 59.

8 Vgl. Leonard Olschner. *Der feste Buchstab. Erläuterungen zu Paul Celans Gedichtübertragungen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1985.

9 Leonard Olschner. „Anamnesis: Paul Celan's Translations of Poetry“. *Studies in 20th Century Literature* 12 (1988): S. 163-197, hier S. 175.

10 Ebd. S. 194.

Auch May, der in seiner Dissertation Celans amerikanische Übersetzungen untersucht, verweist auf das Prinzip der ‚Celanisierung‘ und fügt hinzu, dass Celan sich „höchst individuell“¹¹ mit den einzelnen Autoren beschäftigte. So „können sogar die Übersetzungen zweier Texte desselben Autors in der Celanschen Fügung völlig unterschiedlich ausfallen, so daß der ursprüngliche Individualstil, der beide Prätexte auszeichnet, in den Übersetzungen in zwei gänzlich disparate Stile überführt wird.“¹² Diese dialogische Auseinandersetzung mit der Dichtung anderer Autoren, die Celan übersetzt, wird von ihm selbst in seiner berühmten Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises am 22.10.1960 wie folgt formuliert:

Das Gedicht ist einsam. Es ist einsam und unterwegs. Wer es schreibt, bleibt ihm mitgegeben. Aber steht das Gedicht nicht gerade dadurch, also schon hier, in der Begegnung – *im Geheimnis der Begegnung?* [Hervorhebung im Original; A. M.] Das Gedicht will zu einem Andern, es braucht dieses Andere, es braucht ein Gegenüber. Es sucht es auf, es spricht sich ihm zu. Jedes Ding, jeder Mensch ist dem Gedicht, das auf das Andere zuhält, eine Gestalt dieses Anderen.¹³

Diese Passage verdeutlicht das Konzept der „Begegnung“, des Dialogs als Grundsatz von Celans Poetik, die nur im Austausch mit dem „Anderen“ sich selbst entfalten kann und zugleich dadurch erst verstanden wird, da die Übersetzungen „Zugänge“¹⁴ zum Dichtwerk seien, wie Axel Gellhaus schreibt.

Wie sieht das nun an einem konkreten Beispiel aus? Dickinsons Gedicht *Because I could not stop for Death* kann als exemplarisch für ihr Gesamtwerk gesehen werden, da es sich mit der Thematik des Todes auseinandersetzt¹⁵, ein Thema, das auch bei Celan immer wieder zu finden ist und daher den Text Dickinsons für ihn wahrscheinlich interessant erscheinen ließ. Welche

11 May, Celans Übersetzungen (wie Anm. 4). S. 60.

12 Ebd.

13 Paul Celan. „Der Meridian“. *Werke. Bd. 15.1. Historisch-Kritische Ausgabe* (im Folgenden abgekürzt als HSK). Hg. Axel Gellhaus/Andreas Lohr/Heino Schmuil/Rolf Bücher. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2014. S. 33-51, hier S. 45.

14 Axel Gellhaus. „Fergendienst. Einleitende Gedanken zum Übersetzen bei Paul Celan.“ *„Fremde Nähe“. Celan als Übersetzer. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs in Verbindung mit dem Präsidialdepartement der Stadt Zürich im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar und im Stadthaus Zürich*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1997. S. 9-16, hier S. 12. Vgl. hierzu auch: Axel Gellhaus. „Das Übersetzen und die Unübersetzbarkeit – Notizen zu Paul Celan als Übersetzer“. *Poetik der Transformationen. Paul Celan – Übersetzer und übersetzt*. Hg. Alfred Bodenheimer/Shimon Sandbank. Tübingen: Niemeyer, 1999. S. 7-20. Das dialogische Prinzip findet sich auch bei Martin Buber, den Celan nachweislich rezipiert hat: vgl. James K. Lyon. „Paul Celan and Martin Buber: Poetry as Dialogue“. *PMLA* 86 (1971): S. 110-120.

15 Vgl. Kaiser. *Found in translation* (wie Anm. 5). S. 171. Dickinsons Zugänge und Ansätze zu dem Thema sind jedoch nicht nur puritanisch-christlich geprägt, sondern weisen auch auf andere religiöse, mythologische und kulturelle Einflüsse hin (vgl. hierzu Linda Freedmann. *Emily Dickinson and the Religious Imagination*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011. S. 76f.).

Textvorlage bzw. welche Ausgabe von Dickinson Celan benutzte, ist bis heute in der Forschung umstritten.¹⁶ Zudem gibt es keine historisch-kritische Ausgabe der Übersetzungen, so dass die folgenden beiden Texte (Dickinsons Text und Celans Übertragung) der fünfbandigen Gesamtausgabe von 1983 entnommen sind, die eine Textfassung letzter Hand darstellt. Im Folgenden werde ich zunächst das Gedicht Dickinsons und dann Celans Übersetzung unter den wichtigsten Gesichtspunkten analysieren. Im letzten Schritt werden die ersten beiden Fassungen der ersten Strophe noch einmal näher betrachtet, um mögliche Intentionen Celans bei der Übersetzung zu entdecken.

Because I could not stop for Death –
 He kindly stopped for me –
 The Carriage held but just Ourselves –
 And Immortality.

We slowly drove – He knew no haste
 And I had put away
 My labor and leisure too,
 For his Civility –

We passed the School, where Children played
 At wrestling in a ring –
 We passed the Fields of Gazing Grain –
 We passed the Setting Sun –

We paused before a House that seemed
 A Swelling of the Ground –
 The Roof was scarcely visible –
 The Cornice – but a mound –

Since then – 'tis Centuries – but each
 Feels shorter than the Day
 I first surmised the Horses Heads
 Were toward Eternity –¹⁷

16 Vgl. Bianca Rosenthal. „Paul Celan's Translation of Emily Dickinson's ‚Because I could not stop for Death‘“. *The Emily Dickinson Journal* 6 (1997): S. 133-139, hier S. 135. Wie auch Wolosky (wie Anm. 1 u. 3) bleibt Rosenthal bei einer linguistischen Untersuchung der Übersetzung. Kaiser, die in ihrer Arbeit versucht, Celans Rezeption der einzelnen Dickinson-Ausgaben nachzuvollziehen, weist nach, dass Celan mit der 1955 erschienenen Gesamtausgabe von Thomas H. Johnson gearbeitet hat: vgl. Kaiser. Found in translation (wie Anm. 5). S. 129f.

17 *Paul Celan. Gesammelte Werke in fünf Bänden. Fünfter Band. Übertragungen II.* Hg. Beda Alleman/Stefan Reichert/Rolf Bücher (im Folgenden abgekürzt als GW). Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1983. S. 382. Als Textgrundlage für das Dickinson-Gedicht wurde, wie im Anhang der Ausgabe zu entnehmen ist, die 1890 erschienene Ausgabe *Poems by Emily Dickinson* von Todd und Higginson verwendet (vgl. GW 5. S. 630f.).

Auf den ersten Blick erscheint Dickinsons Gedicht als eine typische Wiedergabe der christlich geprägten Darstellung des Übergangs in den Tod bzw. die Ewigkeit.¹⁸ In der ersten Strophe wird der Tod als freundlicher Begleiter – „kindly“ (V. 2) – eingeführt, der das Ich in einer Kutsche mitnimmt. Die dadurch entstehende Einheit zwischen den beiden wird durch „Ourselves“ (V. 3) verdeutlicht und in den Versen fünf, neun, elf, zwölf und dreizehn durch die Anapher „We“ verstärkt. Die Konjunktion „but“ und der Gedankenstrich am Ende des dritten Verses unterstreichen die Einheit des Ichs mit dem Tod. Der folgende Vers – „And Immortality“ – kann auf zwei Arten gelesen werden: Zum einen wird durch den Zeilensprung angedeutet, dass die Einheit zwischen Ich und Tod nicht gestört werden kann, und zum anderen (liest man den Zeilensprung als Betonung und nicht als Trennung) wird durch den Zusatz der mitfahrenden Unsterblichkeit noch einmal verdeutlicht, dass es sich um eine (christliche) Vorstellung der Überführung in die Ewigkeit, das Leben nach dem Tod handelt.

Die zweite Strophe beschreibt den langsamen Prozess des Abschiednehmens und des Loslassens der irdischen Dinge – „labor“ und „leisure“ (V. 7) –, wobei das Ich Ruhe empfindet und keinem Druck ausgesetzt wird. Der Tod erscheint hier nicht als Feind oder Gegner, vor dem man fliehen oder gegen den man ankämpfen muss, sondern als freundlicher Begleiter in einen neuen Zustand des Seins.

Die Strophen drei und vier können als eine Art Antithese gelesen werden. In der dritten Strophe kommen das Ich und der Tod an einer Schule mit spielenden Kindern vorbei. Die einzelnen Stationen sind hierbei nicht als Beschreibungen der Umgebung zu verstehen, sondern können metaphorisch als Lebensabschnitte gedeutet werden, wobei „the Setting Sun“ auf den Lebensabend hinweist, während „Fields of Gazing Grain“ als Lebensmitte (Blüte des Lebens) aufgefasst werden kann.

Auch hier scheint es sich auf den ersten Blick um eine Art des Abschieds (des vielleicht gewohnten Umfelds) des Ichs zu handeln. Jedoch entsteht im Zusammenhang mit Strophe vier eine Antithetik, da zum einen die syntaktischen Parallelismen (V. 9, 11, 12) aus der dritten Strophe in der vierten Strophe in eine durch Zeilensprünge und Gedankenstriche fast schon etwas wirr erscheinende Beschreibung übergehen. Auch handelt es sich in der vierten Strophe nicht mehr um eine an die Realität geknüpfte Darstellung der Wahrnehmung des Ichs, sondern um ein Entgleiten, ein Übergehen in eine andere Wirklichkeit, die durch die Beschreibung des mit der Natur verschmelzenden Hauses (V. 16) gezeigt wird. Der Begriff „mound“ kann auch explizit auf eine Beerdigungsstätte (eine Art Hügelgrab) hinweisen. Dann würde das Verweilen an dieser Stelle („[w]e paused“) für eine Grablegung bzw. den Moment des Sterbens stehen.

Die letzte Strophe greift dieses Entgleiten als Verlust der Raum- und Zeitwahrnehmung wieder auf, da Jahrhunderte sich kürzer als ein Tag anfühlen (V. 17f.). Die letzten beiden Verse sind als Rückgriff bzw. als Bezug auf die erste Strophe zu deuten, da durch die Nennung der Pferdeköpfe wieder auf die Kutsche angespielt wird. Zudem wird im letzten Vers das Wort „Eternity“, das

18 Vgl. Kaiser. Found in translation (wie Anm. 5). S. 249.

assoziativ mit „Immortality“ zusammenhängt, auch durch einen Zeilensprung abgesetzt; es entsteht auch hier ein Rückbezug auf die erste Strophe. Ob Dickinsons Gedicht trotzdem als eine typische Darstellung der Ewigkeit nach dem Tod gelesen werden kann, bleibt durch die letzten beiden Verse offen, da das Verb „surmised“ (V. 19) auf gewisse Zweifel bzw. eine Unsicherheit schließen lässt und auch der Gedankenstrich ein offenes Ende andeutet: „Der ins Nichts verweisende Gedankenstrich am Ende hält den ganzen Gedichttext spannungsvoll in der Schweben.“¹⁹

Kommen wir nun zu Celans Übersetzung des Textes, der sich auf den ersten Blick formal an die bei Dickinson vorgegebene Einteilung in fünf Strophen mit jeweils vier Versen hält. Jedoch wird bei einem genaueren Hinsehen sehr deutlich, dass es zwischen der Vorlage von Dickinson und Celans Übersetzung große Unterschiede gibt.

DER TOD, da ich nicht halten konnt,
hielt an, war gern bereit.
Im Fuhrwerk saß nun er und ich
und die Unsterblichkeit.

Ihm gings auch langsam schnell genug,
und ich hatt fortgetan
das Fronen und das Müßiggehn,
so freundlich war der Mann.

Ein Schulhof kam mit kleinem Volk,
das miteinander rang ...
Es hat das Korn uns nachgeäugt,
wir sahn: die Sonne sank.

Dann hielten wir, da stand ein Haus:
emporgewelltes Land.
Das Dach – kaum das es sichtbar war,
Das Sims – ein Hügelrand.

Jahrhunderte seither, doch keins
War länger als der Nu,
da ich mir sagt: Wir halten ja
auf Ewigkeiten zu!²⁰

Anders als Dickinson, deren erster Vers sich durch das Wort „[b]ecause“ auf das Subjekt, das Ich konzentriert, liegt der Schwerpunkt bei Celan auf dem Tod. Auch das Wort „kindly“ bei Dickinson, das sich auf das Verb „stopped“ bezieht, ändert Celan. Dass das Anhalten als freundliche Geste, als Aufmerksamkeit für das Ich gedacht ist, kann bei Celan nicht mehr nachvollzogen werden. Die Formulierung „war gern bereit“ kann hier auch so gelesen werden, dass der Tod

19 Ebd.

20 GW 5. S. 383.

schon auf das Ich gewartet hat, dessen Zeit zum Sterben gekommen ist. Zudem wird der Nebensatz mit dem Ich hier syntaktisch eingeschlossen, was als Darstellung von Machtverhältnissen gelesen werden kann. Auch die Verse drei und vier weisen Bedeutungsverschiebungen im Vergleich mit Dickinson auf, da der Tod und das Ich nicht mehr durch einen Begriff wie „Ourselves“ als eine Einheit begriffen werden, sondern nur noch syntaktisch durch die Konjunktion „und“ verbunden sind. Die „Unsterblichkeit“ ist ebenfalls nicht mehr ganz so abgesetzt wie bei Dickinson, da der Gedankenstrich fehlt.

Die zweite Strophe beinhaltet zwar auch die Aufgabe der Tätigkeiten des Ichs, jedoch liegt der Betrachtungsschwerpunkt wieder auf dem Tod, der nicht mehr in einer zwar personifizierten, aber mystischen Sphäre eingebettet ist, sondern konkret als „Mann“ bezeichnet wird (V. 8). Erst in der dritten Strophe im zwölften Vers findet sich das Wort „wir“, wobei durch das Einfügen des Doppelpunkts der Satz eine Art Brechung erhält und dadurch keine gemeinsame Wahrnehmung, kein gemeinsames Betrachten des Sonnenuntergangs stattfindet. Interessant ist in dieser Strophe vor allem der elfte Vers („[e]s hat das Korn uns nachgeäugt“), da hier das typische Augenmotiv aus der eigenen Dichtung von Celan erscheint.²¹ Celan personifiziert hier das Korn und stellt damit einen möglichen Bezug zum folgenden Psalmvers her:

„Meine Augen sehen stets auf den Herrn; denn er wird meinen Fuß aus dem Netze ziehen.“²² Folgt man dieser Überlegung und bezieht den Vers auf die Bibelstelle, so würde hier eine Verkehrung stattfinden: Die Errettung durch Gott fehlt, der Blick auf den Menschen ist ein fehlgeleiteter, denn er führt zu nichts, eine Transzendenz fehlt.

Die vierte Strophe ähnelt wieder mehr der Vorlage Dickinsons, da auch hier ein Innehalten auf der Reise stattfindet: „Dann hielten wir, da stand ein Haus“ (V. 13). Wie Timothy Bahti richtig bemerkt, hat Celan die Variation an Verben von Dickinson nicht übernommen, sondern so oft es geht das Wort „halten“ verwendet („straighten or flatten out the modulation presented by her variety“²³), was vielleicht als stilistisches Mittel gesehen werden kann, da es eine Verbindung der einzelnen Strophen untereinander verdeutlicht und zugleich minimalistisch wirkt. Zudem hat Celan auch hier den bei Dickinson sehr deutlichen Hinweis auf das Haus als Grab („mound“) abgeschwächt und lässt so eine größere interpretative Freiheit zu. Nur der Vers 14 („emporgewelltes Land“) kann als eine Allusion auf einen Grabhügel gelesen werden.

Unterschiede fallen auch bei der letzten Strophe auf. Celan streicht die Anspielung mit den Pferden, die als Rückbezug zur ersten Strophe bei Dickinson

21 Beispiele für Texte, in denen Augen als Motiv vorkommen: *Stilleben* (1953), *Aufs Auge Gepfropft* (1954) und *Fernen* (1954).

22 Ps 25,15 (*Die Bibel nach der Übersetzung Martin Luthers*. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, 1984). Zur Augenmotivik bei Celan vgl. Joachim Schulze. „Mystische Motive in Paul Celans Gedichten“. *Poetica* 3 (1970): S. 472-509, hier S. 478.

23 Timothy Bathi. „Dickinson, Celan, and Some Translations of Inversion“. *Poetik der Transformation. Paul Celan – Übersetzer und übersetzt*. Hg. Alfred Bodenheimer/Shimon Sandbank. Tübingen: Niemeyer, 1999. S. 117-127, hier S. 118.

fungiert, bleibt jedoch bei dem Verlust der Zeitwahrnehmung und deutet damit ein Verständnis der Ewigkeit an. Etwas rätselhaft bleiben hingegen, wie auch bei Dickinson, die letzten beiden Verse, da das Ich zu sich selbst spricht, also im Tod trotz des „wir“ kein Gegenüber hat, sondern in der Auseinandersetzung mit sich selbst verweilt. Der mit einem Ausrufungszeichen versehene Ausspruch „Wir halten ja / auf Ewigkeiten zu!“ ist kraftvoller als bei Dickinson, jedoch bleibt auch hier offen, ob es zu einer Erlösung, einem friedvollen Aufgehen in der Ewigkeit kommt. Insgesamt kann daher festgehalten werden, dass Celan die Beziehung zwischen Tod und Ich ändert und die von Dickinson beschriebene friedliche Einheit zwischen den beiden auflöst.

Durch die Bezeichnung des Todes als „Mann“ wird dieser vermenschlicht und verliert seine Bedrohlichkeit; er ist keine abstrakte Größe mehr, sondern ein Teil der (alltäglichen) Welt des Ichs. Diese Beschreibung des Todes, die bei Dickinson fehlt (sie belässt es bei dem „He“ bzw. „his“), lässt den Text in dieser Strophe profaner wirken als im amerikanischen Original.

Folglich zeigt sich bei Celan (im Vergleich mit Dickinson) ein noch größerer Skeptizismus über die Erlösungsmöglichkeit des Ichs, das im Gedicht bei seinem Übergang vom Leben in den Tod begleitet wird. Celan würde in dieser Lesart seiner Übersetzung seine eigene Haltung, die oft von skeptischen Ansätzen geprägt war, verdeutlichen.

An dieser Stelle möchte ich exemplarisch einige kurze Anmerkungen zu den beiden frühesten Fassungen der ersten Strophe machen, die Kaiser in ihrer Dissertation aufführt, um Celans Übersetzungen als Prozess aufzeigen zu können und dadurch zu veranschaulichen, wie sein Schreiben sich in verschiedenen Abschnitten bzw. stufenweise von einer Übersetzung zu seiner eigenen (interpretativen) Übertragung des Textes entwickelt hat.²⁴ In der frühesten Fassung A lauteten die beiden ersten Verse noch „Da ich nicht halten konnt, so hielt / der Tod und nahm mich mit.“²⁵ Deutlich versuchte Celan hier noch die Grammatik der englischen Vorlage zu übernehmen und nicht den Tod, sondern eher das Ich in den Mittelpunkt des Geschehens zu setzen. Zugleich fügte er „und nahm mich mit“ hinzu, was in der Vorlage nicht zu finden ist und später durch „war gern bereit“ ersetzt wurde. Die beiden folgenden Verse dieser Fassung A lauteten „Er, ich und die Unsterblichkeit: / man fuhr zu dritt.“²⁶ Auch hier weicht Celan stark von der Vorlage ab und lässt dabei die Nennung des Transportmittels weg, die er jedoch in der letzten Fassung wieder einbringt („Fuhrwerk“). Auffällig ist bei dieser frühesten Version, dass das Ich, der Tod und auch die Unsterblichkeit im dritten Vers als gleichberechtigte Akteure auftreten. Dies unterscheidet die Fassung vor allem von der Vorlage, die eine Einheit von Ich und Tod darstellt („Ourselves“). Von Interesse ist in diesem Zusammenhang auch Fassung B, die wie folgt lautet:

24 Vgl. Kaiser. *Found in translation* (wie Anm. 5). S. 250f.

25 Zit. n. Kaiser. *Found in translation* (wie Anm. 5). S. 250.

26 Ebd.

