

«Wir waren tot und konnten atmen». Identitätssuche bei Paul Celan

1. Die Identität eines Menschen und Dichters

Paul Celan wurde am 23. November 1920 als einziges Kind von Friederike Antschel, geb. Schragar, und Leo Antschel-Teitler im bukowinischen Czernowitz geboren. 1920 gehörte Czernowitz zum rumänischen Königreich, und die neue rumänische Verwaltung traf Maßnahmen, um sich institutionell in den neuen Gebieten zu behaupten. Zu solchen Institutionen gehörten unter anderem als Institutionen die Sprache und die Kultur.

Zu den materiellen Erscheinungsformen der Institution Kultur gehören nebst kulturellen Einrichtungen auch Denkmäler. In vielen mitteleuropäischen Städten könnte man an der Geschichte des zentralen Denkmals, der Denkmäler schlechthin und der Hauptstraße die Geschichte der Stadt und der ganzen Region ablesen. Oft, wahrscheinlich zu oft, wurden in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts Denkmäler ausgetauscht und Straßen umbenannt. So trug die Hauptstraße von Lemberg zu verschiedenen Zeiten recht unterschiedliche Namen und war auch eine geteilte Straße — Karl-Ludwigs-Straße (Straße der Legionen) und Het'mans'ki valy (Het'manenbastei) — zuletzt nannte man sie Lenin-Allee. Heute heißt sie Prospekt Swobody, also Freiheitsallee — überparteilich und jenseits von den engen Korsetts der Vereinnahmungen.

Aber auch der Name der Stadt lautete zu verschiedenen Zeiten unterschiedlich: Leopolis — Lemberg — Lwów. Zu den sowjetischen Zeiten führte die Stadt eine Doppexistenz — offiziell hieß sie Lvov, inoffiziell jedoch L'viv und nach der ukrainischen Unabhängigkeitserklärung wurde vor dem Freiburger Rathaus (Freiburg im Breisgau ist eine Partnerstadt von Lemberg) das «o» zu «i» ausgebessert. Ihre Geschichte machte sie aber gegenüber all diesen Wortlauten tolerant.

Im Zentrum der Stadt Czernowitz, nicht auf dem heutigen Hauptplatz, sondern vor dem Theater, stand einst das Denkmal für Friedrich Schiller, dann das Denkmal für den großen rumänischen Dichter Michaj Eminescu. Jetzt steht dort das Denkmal einer bedeutenden ukrainischen Schriftstellerin der Moderne, Olha Kobylans'ka. Friedrich Schiller war nie in Czernowitz, die beiden anderen lebten und arbeiteten hier, sie schrieben ihre Texte, auch in Deutsch. Jedoch behaupten zu wollen, dass Friedrich Schiller zu Czernowitz keinen Bezug hatte, wäre nicht ganz richtig. Er lebte in Herzen seiner zahlreichen Czernowitzer begeisterten Anhänger. Das Repertoire des sich hinter dem Denkmal

befindlichen Theaters war zu verschiedenen Zeiten verschieden. Immerhin werden heute hier Stücke vieler europäischer Autoren gespielt.

Paul Celan wuchs in einer Zeit auf und an einem Ort, der eine Insel war, deren Eigenart und Vielfalt im Zweiten und nach dem Zweiten Weltkrieg, wenn nicht zur Gänze ausgelöscht, so zumindest aufs Größte beeinträchtigt wurden. Im Zuge dessen entstand eine andere Konfiguration, die freilich andere Züge hatte und in ihrem offiziellen Erscheinungsbild an die Welt von gestern weder anschließen konnte noch wollte. Es ist die grausame Paradoxie der Geschichte, dass die in Czernowitz blühende deutsche und in deutscher Sprache geschaffene Kultur den Beschwörern des Urdeutschen, den Nazis, zu Opfer fiel: Die ethnischen Deutschen, Ende des 18. Jahrhunderts vom Joseph II. in diesem neuen Gebiet angesiedelt, wurden von den Nazis ausgesiedelt und die Mehrheit der jüdischen Bevölkerung, die nach den Ukrainern und Rumänen die drittgrößte Bevölkerungsgruppe bildete (alle waren damals in Czernowitz und in Lemberg Minderheit und erst in ihrem bürgerlichen Zusammenleben stellten sie eine Mehrheit) und von der wiederum die Mehrheit engagierte Anhänger und Träger der deutschen Kultur war, ermordet.

Wie rege das literarische Leben in deutscher Sprache war, die nach 1918 zwar keine Amtssprache mehr, wohl aber Umgangssprache eines größeren Teils der gebildeten städtischen Bevölkerung war, wie stark sich ihre Vertreter mit Wien und Berlin geistig verbunden fühlten, ist an einem einzigen der vielen Beispiele mehr als evident. Ich meine die Czernowitzer expressionistische Zeitschrift «Der Nerv», die 1919 vom Lyriker und Publizisten Albert Maurüber, der neben den Czernowitzer und Bukowinaer auch österreichische und deutsche Autoren veröffentlichte und seine Vorbilder in der «Fackel» von Karl Kraus und der «Aktion» von Franz Pfemfert sah, herausgegeben wurde und zweiwöchig erschien.¹ Ohne solch eine Kulturlandschaft wäre, wie der rumänische Germanist Andrei Corbea-Hoisie es in einem Interview gegenüber der Zeitschrift «Südostdeutsche Vierteljahresblätter» ausdrückt, das Phänomen Paul Celan nicht denkbar.²

Czernowitz war ein Ort, den Rose Ausländer, eine ältere Zeitgenossin Celans und seine Bekannte, mit der er sich geistig und existenziell verwandt fühlte, «Landschaft, die mich erfand», «Gestufte Stadt / in grünem Reifrock», «Grüne Mutter / Bukowina» betitelte. Rose Ausländer lebte in Czernowitz in einer Zeit, die sie entzweite Zeit nannte. Vier Gedichte tragen die Überschrift «Bukowina», eines heißt «Czernowitz», viele Gedichte greifen Czernowitzer und Bukowinaer Topoi auf. Freilich konnte Rose Ausländer, die eine Generation älter als Paul

¹ Siehe dazu: Petro Rychlo. Czernowitzer expressionistische Zeitschrift «Der Nerv», in: Expressionismus. Wissenschaftliche Beiträge, hrsg. von Tymofiy Havryliv, Bd. 1, Lviv: Klasyka Verlag 2002, S. 119 – 127

² «Meine Motivation, mich mit deutschen Themen zu befassen», Andrei Corbea-Hoisie im Gespräch mit Stefan Sienert, in: Südostdeutsche Vierteljahresblätter, 2/2002, S. 170

Celan war, mehr von dieser Vielfalt miterleben und auf ihre lyrische Reise mitnehmen:

Bukowina II

Landschaft die mich erfand

wasserarmig
waldhaarig
die Heidelbeerhügel
honigschwarz

Viersprachig verbrüdete
Lieder
in entzweiter Zeit

Aufgelöst
strömen die Jahre
ans verflossene Ufer³

Czernowitz

«Geschichte in der Nussschale»

Gestufte Stadt im grünen Reifrock
Der Amsel unverfälschtes Vokabular

Der Spie gelkarpfen
in Pfeffer versulzt
schwieg in fünf Sprachen

Die Zigeunerin
las unser Schicksal
in den Karten

Schwarz-gelb
Die Kinder der Monarchie
träumten deutsche Kultur

Legenden um den Baa-Schem
Aus Sadagura: die Wunder

Nach dem roten Schachspiel
wechseln die Farben

Der Walache erwacht —
Schläft wieder ein
Ein Siebenmeilenstiefel

³ Rose Ausländer Phönixzeit. Ausgewählte Gedichte, Cernivci: Molodyj bukovanec' 1998, S. 92

steht vor seinem Bett — flieht

Im Ghetto:

Gott hat abgedankt

Erneutes Fahnenspiel:

der Hammer schlägt die Flucht entzwei

Die Sichel mäht die Zeit zu Heu⁴

Es ist wesentlich leichter, von der Identität Rose Ausländers als einer bukowinischen deutschsprachigen Dichterin zu sprechen — trotz ihrer unterschiedlichen Lebensorte, trotz ihrer «amerikanischen» Periode, als ein mehr oder weniger plausibles Identitätsbild des Menschen und Dichters Paul Celan festhalten zu wollen. In vielen ihrer Gedichte setzt Rose Ausländer nämlich klare Identitätssignale:

Mutter Sprache

Ich habe mich
in mich verwandelt
von Augenblick zu Augenblick

in Stücke zersplittert
auf dem Wortweg

Mutter Sprache
setzt mich zusammen

Menschmosaik⁵

Vermächtnis

Aus der Wiege
fiel mein Augenaufschlag
in den Pruth

Ich zähle
Meine Besitztümer
7 Romhügel
50 abstrakte Sterne aus Amerika
ein umstrittenes Jerusalem
mein Grab in der Bukowina

Gestern Eisrosen
im Ghettofenster

⁴ Ebd., S. 30

⁵ Ebd., S. 58

heute sind mir
die Dornen gut

Meine Zukunft
vermach ich
den Zigeunern
den goldäugigen
verachteten Wanderern
die aus der Zukunft leben
aus der Hand in den Mund
aus dem Mund
in die Zukunft⁶

Mutterland

Mein Vaterland ist tot
sie haben es begraben
im Feuer

Ich lebe
in meinem Mutterland
Wort⁷

Um die Identität eines Dichters ist es immer schon kompliziert bestellt. Bei Paul Celan in einem noch höheren Maß, da er sich jedem ihm zugeteilten Identitätsmodell entziehen würde — nicht nur, weil Identität als eine aufgeschlossene, bewegliche Struktur aufzufassen ist.

Die Offenheit der Identität war bei Paul Celan wie bei Rose Ausländer durch Ort und Zeit geradezu vorprogrammiert, mit einem sehr starken und bei Celan äußerst ambivalenten Bezug zur deutschen Sprache und Kultur. In den Häusern von Celans Großeltern, orthodoxen Juden, wurde Deutsch gesprochen. Und da die Großeltern mütterlicherseits liberaler als die Großeltern väterlicherseits waren, wurde in ihrem Haus ein besseres Deutsch gesprochen.⁸

Zuerst besuchte Paul Celan eine deutsche Volksschule, dann eine hebräische Volksschule, dann ein rumänisches Staatsgymnasium, wo er bald ein vorzügliches Französisch gelernt hatte, anschließend das ukrainische Staatsgymnasium mit rumänischer Unterrichtssprache. Deutsch, Hebräisch, Rumänisch, Französisch — Sprachen, mit denen Celan im Unterricht zu tun hatte — waren ihm relativ früh vertraut, aber auch das Ukrainische, das von den Ukrainern in der Stadt gesprochen wurde, und ukrainische Lieder bekam er zu hören. Später studierte er ein Jahr an der sowjetischen Universität und Russisch kam dazu (Celan studierte Romanistik und Russistik) und gegen Kriegsende

⁶ Ebd., S. 52

⁷ Ebd., S. 130

⁸ Wolfgang Emmerich, Paul Celan, 3. Aufl., Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 2001, S. 28

studierte er im wieder sowjetischen Czernowitz Anglistik, jedoch nur sehr kurze Zeit, da er bereits im April 1945 nach Bukarest ging. Deutsche Klassiker lernte er durch die Schul- und Gymnasiallektüre kennen, aber auch Georg Trakl und Franz Kafka. Rilke sollte seine langjährige Passion werden.

Eine besondere Relevanz in Paul Celans Identitätssuche kommt seiner Mutter und seinem Bild von seiner Mutter zu. Das Gespräch mit der Mutter dauerte noch nach ihrem Tod an und scheint nie abgebrochen zu sein — auch dann nicht, als die offensichtliche Explizitat nicht mehr da war. «Die gemeinsame Begeisterung für deutsche Dichtung sollte später eine entscheidende Dimension der so engen Beziehung zwischen Mutter und Sohn sein», — so Wolfgang Emmerich in seiner Celan-Monographie.⁹ Emmerich unterstützt die 1979 von Israel Chalfen in dessen Celan-Biographie geäußerte Hypothese über die «intensive Mutterbindung, in der sein ganzes Gefühlsleben aufging».¹⁰

Der Tod seiner Eltern Ende 1942 im Konzentrationslager Mychajlivka östlich des südlichen Bug, vor allem jedoch der Tod der Mutter, verliehen dieser Bindung eine verhängnisvolle Dimension — umso tragischer, umso intensiver wurde diese Bindung.

Gedichte sind diese tragischen Fragmente von Gesprächen, geführt mit seiner Mutter, die er auch unmittelbar anredet. In den Modalitäten der Celan´schen Identitätssuche wird weniger Bezug auf Czernowitz und die Bukowina genommen, wie es bei Rose Ausländer der Fall ist. Es gibt kein direktes Gespräch mit dem Ort und der Zeit, nicht mit der Zeit schlechthin, sondern mit der Zeit der Bukowina. Sie werden im und durch das Gespräch mit der Mutter mitreflektiert. Die Landschaft wird durch das persönliche Leid wahrgenommen und durch dieses personifiziert. Es ist eine Landschaft, wo die Nacht mit dem Morgen beginnt:

Die Jahre von dir zu mir

Wieder wellt sich dein Haar, wenn ich wein. Mit dem Blau deiner Augen
deckst du den Tisch unsrer Liebe: ein Bett zwischen Sommer und Herbst.
Wir trinken, was einer gebraut, der nicht ich war, noch du, noch ein dritter:
wir schlürfen ein Leeres und Letztes.

Wir sehen uns zu in den Spiegeln der Tiefsee und reichen uns rascher die Speisen:
die Nacht ist die Nacht, sie beginnt mit dem Morgen,
sie legt mich zu dir.

Die Identität scheint per negationem definiert zu werden, wie es so oft bei Celan anzutreffen ist: «Wir trinken, was einer gebraut, der nicht ich war,...». Hier wird die Negation gleich aufgehoben: «...,noch du, noch ein dritter».

⁹ Ebd., S. 29

¹⁰ Zit. nach: Wolfgang Emmerich...,aaO., S. 34

In vielen Gedichten setzt Paul Celan das Gespräch mit der Mutter fort, sich darin mit der Vergangenheit auseinander setzend, gegen die Vergangenheit sprechend, in der die Mutter geblieben ist, und um seine Identität, welche die Vergangenheit sich anschickt einzuholen, zu zerstören:

Es fällt nun, Mutter, Schnee in der Ukraine:
Des Heilands Kranz aus tausend Körnchen Kummer.
Von meinen Tränen hier erreicht dich keine.
Von frühern Winken nur ein stolzer stummer...

Wir sterben schon: was schläfst du nicht, Baracke?
Auch dieser Wind geht um wie ein Verscheuchter...
Sind sie es denn, die frieren in der Schlacke —
die Herzen Fahnen und die Arme Leuchter?

Ich blieb derselbe in den Finsternissen:
erlöst das Linde und entblößt das Scharfe?
Von meinen Sternen nur wehn noch zerrissen
die Saiten einer überlauten Harfe...

Dran hängt zuweilen eine Rosenstunde.
Verlöschend. Eine. Immer eine...
Was war es, Mutter: Wachstum oder Wunde...
versank ich mit im Schneewehn der Ukraine?¹¹

Nähe der Gräber

Kennt noch das Wasser des südlichen Bug,
Mutter, die Welle, die Wunden dir schlug?

Weiß noch das Feld mit den Mühlen inmitten,
wie leise dein Herz deine Engel gelitten?

Kann keine der Espen mehr, keine der Weiden
Den Kummer dir nehmen, den Trost dir bereiten?

Und steigt nicht der Gott mit dem knospenden Stab
Den Hügel hinan und den Hügel hinab?

Und duldest du, Mutter, wie einst, ach, daheim,
den leisen, den deutschen, den schmerzlichen Reim?

Seine Heimat wurde Ort und Zeit des Verbrechens und auch die Sprache, in der er schrieb, in der er sich mit seiner Mutter als Kind und später als Lyriker unterhielt und die er stumm schreiben wollte, weil, so Celan, ihr Verstummen die tiefste Klage bedeuten würde. Denn sie war die Sprache, in der

¹¹ Paul Celan, Gedichte. Anthologie der ukrainischen Übersetzungen, Cernivci: Bukrek 2001, S. 48

sich Verbrecher unterhielten, wenn sie Verbrechen begingen, aber auch wenn sie mit ihren geliebten Kindern und Frauen redeten.

Während bei Rose Ausländer Czernowitz und die Bukowina mit ihren semantisch geladenen Topoi lyrisiert werden, in die lyrische Zeit und in den lyrischen Ort gewollt herübergerettet werden, um lyrische Erinnerungslandschaft zu werden, zu der sich die Dichterin unentwegt bekennt, um in das Gedächtnis Eingang zu finden und durch dieses immer wieder wachgedichtet werden zu können, haben wir bei Paul Celan eine seltsame Veränderung der Materie: zum einen die Figur der Mutter, durch die Ort und Zeit ins Gespräch einbezogen und von der sie vertreten werden (Ausländer wendet sich auch an ihre Mutter, jedoch verstellt die Muttergestalt die Landschaftsbilder nicht); zum anderen werden die Namen auf die neuen politischen Verhältnisse hin korrigiert — nie wird von der Bukowina und Czernowitz im engeren Sinn, als *dem* Ort und *der* Zeit gesprochen, sie werden auch nicht in den rumänischen oder österreichischen Zusammenhang gebracht, sondern in den breiteren Kontext der Ukraine gestellt, die als einheitliches politisches Kontinuum erst in den 90er Jahren auf der europäischen Landkarte erscheint.

Nirgendwo, sich in lyrischer Form an die Bukowina erinnernd, verwendet Rose Ausländer den Begriff «Ukraine», Paul Celan dagegen recht oft. Bei Rose Ausländer sind Czernowitz und die Bukowina das «Damals» geblieben, das durch das poetische Wort vergegenwärtigt wird. Bei Paul Celan sind sie das «Heute», das jeden Augenblick gegenwärtig ist. Während bei Rose Ausländer die Aktualisierung der Vergangenheit stattfindet, haben wir bei Paul Celan mit der Aktualität der Vergangenheit zu tun. Es ist das Aktuelle, das Akute, das, was jetzt schmerzt — ob in Bukarest, Wien oder Paris:

Espenbaum, dein Laub blickt weiß ins Dunkel.
Meiner Mutter Haar war nimmer weiß.

Löwenzahn, so grün ist die Ukraine.
Meine blonde Mutter kam nicht heim.

Regenwolke, säumst du an den Brunnen?
Meine leise Mutter weint für alle.

Runder Stern, du schlingst die goldne Schleife.
Meiner Mutter Herz war wund von Blei.

Eichne Tür, wer hob dich aus den Angeln?
Meine sanfte Mutter kann nicht kommen.¹²

¹² Paul Celan, Gesammelte Werke, Bd. 1, Gedichte, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1983, S. 19

Der Reisekamerad

Deiner Mutter Seele schwebt voraus.
Deiner Mutter Seele hilft die Nacht umschiffen, Riff um Riff.
Deiner Mutter Seele peitscht die Haie vor die her.

Dieses Wort ist deiner Mutter Mündel.
Deiner Mutter Mündel teilt dein Lager, Stein um Stein.
Deiner Mutter Mündel bückt sich nach der Krume Lichts.¹³

Die Namen, die Schriftsteller annehmen und mit denen sie ihre Werke unterzeichnen, sind aus der Sicht der Identitätssuche wichtige Zeichensetzungen, schöpfen jedoch die Identität keineswegs aus. Es gab eine Zeit, in der Paul Celan mit Namen spielte, die alle an seinen eigentlichen Namen anlehnten.

Als Paul (Pessach) Antschel auf die Welt gekommen, lebte er mit diesem Namen bis 1945. Wohlbemerkt, es fing seine Namensodysee nicht erst 1945 an, sondern gleich mit der Namengebung. Die Klammern um den Namen Pessach verraten die Doppelidentität — die deutsche und die jüdische, die in einer Parallelführung existierten. Dabei entsprach „Pessach“ eher dem Familiengeist und der väterlichen Orthodoxie, Paul dagegen den Assimilationsbestrebungen des jungen Paul. Wäre nicht die nachgerückte Tragödie, hätte Celan bestimmt die Paul-Linie seiner Identität vorgezogen. In Wirklichkeit musste sie jedoch immer wieder in Zweifel gestellt werden.

1945 war eine Zäsur, die den Beginn einer Serie von Namensänderungen markierte und ca. zwei Jahre bis zur in der rumänischen Sprache zustande gekommenen Erstveröffentlichung der «Todesfuge» dauerte. Die erste Namensänderung vollzog sich, nachdem noch Paul Antschel im April 1945 nach Bukarest kam, wo er relativ schnell Arbeit als literarischer Übersetzer eines neuen Bukarester Verlages, profiliert in der Verbreitung der russischen Literatur in rumänischen Übersetzungen, fand. Die ersten zwei Publikationen — «Ein Held unserer Zeit» von Michail Lermontow und «Skizzen aus dem Bauernleben» von Anton Tschechow — wurden mit der rumänisierten Schreibweise seines Namens, die jedoch gleich klang, unterschrieben: Vorerst graphisch wurde aus Antschel Ancel.

Die nächste Namensänderung geschah unmittelbar danach im Zusammenhang mit der rumänischen Publikation sowjetischer Propagandatekte, wie beispielsweise Konstantin Simonows «Die russische Frage». Wie Wolfgang Emmerich zu Recht bemerkt, war es die klare Distanzierung des Menschen Paul Celan von den von ihm übersetzten Texten, die er A.Pavel unterzeichnete.¹⁴ Das wird umso deutlicher, wenn wir bedenken, dass literarische Übersetzungen beider russischen Klassiker, Lermontow und Tschechow, mit Ancel unterschrieben sind.

¹³ Ebd., S. 66

¹⁴ Wolfgang Emmerich...,aaO., S. 58

Am 2. Mai 1947 erscheint in der Bukarester Zeitschrift «Contemporanul» das Gedicht «Tangoul mortii» («Todestango») — so die rumänische Version des Gedichts «Todesfuge», die von Celans Freund Petre Solomon stammt. Über dem übersetzten Gedicht steht unter der Zeichnung im gehobenen Fettdruck «**de PAUL CELAN**» («von Paul Celan»). Dieses Anagramm ist durch die silbenweise Dekonstruktion des rumänisch transliterierten Namens «Ancel» und einer Neukonstruktion mittels der Umstellung der Silben entstanden. Damit begann (oder schien begonnen zu haben) eine neue Periode — nämlich die des Dichters Paul Celan.

In der Tat ist der wohl bedeutendste deutschsprachige Lyriker der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts als Paul Celan bekannt geworden und wird auch weiterhin unter diesem Namen bekannt bleiben. Die andere Tatsache ist, dass diese Namensänderung zwar ein Anfang, aber kein Neubeginn war, keine neue Existenz hervorbrachte, die sich von der bisherigen hätte lösen können. Im Gegenteil, das Leben des Dichters Paul Celan war bis an seinen Tod von den Ereignissen gewoben, die vor der Namensänderung zu «Paul Celan» stattgefunden haben — ein Gewebe, das kein Rettungstuch, sondern über dem Abgrund gesponnen war.

Würde man an der kurzen Geschichte der Namensmetamorphose etwas messen wollen, würde man bei Paul Celan von der Stabilität des Identitätsbildes sprechen können, die 1947 einsetzt und unverändert bis 1970 dauert. Wendet man sich von den äußeren biographischen Identitätszeichen, die relativ überschaubar sind (Niederlassung in Paris, Arbeit an der Ecole Normale Supérieure, Familie, zunehmende Beachtung durch den Leser), ab und der inneren Biographie zu, sieht man, dass Paul Celans Identität alles andere als feststeht, dass wir es mit einem Weg der unaufhörlichen Identitätszweifel bis an die Zerrüttelung des Identitätsbildes, einer ständig wiederkehrenden und von Mal zu Mal tiefer werdenden Identitätskrise zu tun haben, die sehr wohl auch äußerlich erkennbar ist (psychiatrische Behandlung, physiognomische, in den letzten Lebensjahren krass fortschreitende Veränderungen). Die Ausdrucksformen der inneren Identitätszweifel sind in seinen Gedichten, Reden und der Wahl der für die Übersetzung bestimmten Texte zu finden.

Die erkennbar gesetzten Spuren der Identitätssuche in Celans Gedichten reichen vom anfänglichen «Wort, das mich mied, / als die Lippe mir blutet' vor Sprache»¹⁵ (aus dem Gedicht «Strähne» aus dem Zyklus «Sieben Rosen später», Sammlung «Von Schwelle zu Schwelle», 1955) und «Mache mich bitter. / Zähle mich zu den Mandeln»¹⁶ (aus dem Gedicht «Zähle die Mandeln...» aus dem Zyklus «Halme der Nacht», Sammlung «Mohn und Gedächtnis», 1952) bis zum späteren:

Du sei wie du, immer.

¹⁵ Paul Celan, Gesammelte Werke, Bd. 1, Gedichte..., aaO., S. 92

¹⁶ Ebd., S. 78.

*Stant up Jherosalem inde
Erheyff dich*

Auch wer das Band zerschnitt zu dir hin,

*inde wirt
erluchtet*

knüpfte es neu, in der Gehugnis,

Schlammbrocken schluckt ich, im Turm,

Sprache, Finster-Lisene,

*kumi
ori.¹⁷*

(«Lichtzwang», 1970) und

Wir Übertieften, gemeinsam
In der Gefornis.
Jedes Hängetal karret eine Wimper
An den Augenabdruck
Und seinen Steinkern
Heran.¹⁸

(«Schneepart», 1971).

2. Identität der Texte

Die Identitätssuche des Dichters Paul Celan findet, wie wir sehen, in seinen literarischen Texten genauso Ausdruck wie im Text, welcher der Text seines Lebens war. Wie jeder andere Schriftsteller gestaltet Paul Celan seine Identitätssuche in Anlehnung an die Sprache und durch diese. Er ist ein verbaler Mensch, ein Sprechender, und nur im Gespräch treten die Konturen einer Identität zum Vorschein. Er lebt, solange er spricht.

Mögen die Person eines Dichters und das lyrische Ich seiner Gedichte auch so eng zusammengehören, dürfen sie dennoch nicht verwechselt werden, wobei die Entfernung zwischen ihnen groß oder klein sein kann. Bei Paul Celan ist sie so klein, dass wir seine Gedichte mit vollem Recht „sprechende Zeugen seiner Existenz“ nennen können, sowie auch der Existenz all derjenigen, denen er nahe

¹⁷ Ebd., S. 327

¹⁸ Ebd., S. 411

stand und die für die seine Gedichte Zeugnis ablegen. So hängt die Identität seiner Gedichte mit seiner eigenen Identitätssuche als Person und als Poet zusammen.

Würde ich ein Motto über Celans dramatische Identitätssuche stellen wollen, würde ich wahrscheinlich diese Zeile wählen: «Schwerer werden, leichter sein»:

Was geschah? Der Stein trat aus dem Berge.
Wer erwachte? Du und ich.
Sprache, Sprache. Mit-Stern. Neben-Erde.
Ärmer. Offen. Heimatlich.

Wohin gings? Gen Unverklungen.
Mit dem Stein gings, mit uns zwein.
Herz und Herz. Zu schwer befunden.
Schwerer werden. Leichter sein.

In vielen Gedichten wird über das Wort, über die Sprache, über das Gedicht gesprochen. Das Wort wird als etwas, an dem man den Sprechenden erkennt, dem es Identität verleiht und in dem die Wanderung des Sinns zu Mut und des Muts zu Sinn stattfindet, verstanden:

Die Mantis, wieder,
im Nacken des Worts,
in das du geschlüpft warst —,

muteinwärts
wandert der Sinn,
sinneinwärts
der Mut.

Wie bei Hilde Domin und Rose Ausländer, sind auch bei Paul Celan «sprechen» und «atmen» gleichgesetzt. Wenn aufgefordert wird: «Sprich auch du [...]», dann heißt das so viel, wie: «Atme!»:

Sprich auch du

Sprich auch du,
sprich als letzter,
sag deinen Spruch.

Sprich —
Doch scheid das Nein nicht vom Ja.
Gib deinem Spruch auch den Sinn:
Gib ihm den Schatten.

Gib ihm Schatten genug,
gib ihm so viel,
als du um dich verteilt weißt zwischen
Mittnacht und Mittag und Mittnacht.

Blicke umher:
Sieh, wie's lebendig wird rings —
Beim Tode! Lebendig!
Wahr spricht, wer Schatten spricht.

Nun aber schrumpft der Ort, wo du stehst:
Wohin jetzt, Schattenentblöfter, wohin?
Steige. Taste empor.
Dünnere wirst du, unkenntlicher, feiner!
Feiner, ein Faden,
an dem er herabwill, der Stern:
um unten zu schwimmen, unten,
wo er sich schimmern sieht: in der Dünung
wandernder Worte.

Auch von dieser Seite her kann man sich an das verhängnisvoll Widersprüchliche von Celan annähern. Zum einen ist die Sprache der Atem und das Sprechen das Atmen, zum anderen schreibt Celan auf ihr Verstummen hin, will sie, die deutsche, mit seinen Gedichten, die gegen das Ende seines Lebens immer wortkarger, zunehmend hermetischer werden, die deutsche Sprache, die der Mutter und die der Mörder, stumm dichten. Von diesem Gegensatz — Muttersprache und Mördersprache — ist das Widersprüchliche an Celans Identitätsauffassung herzuleiten.

Trotz der Verschattung seiner poetischen Sprache, trotz vieler Elemente der anderen Sprachen, trotz des hartnäckigen Versuchs, die Sprache zum Schweigen zu bringen, bleibt Paul Celan der Dichter der deutschen Sprache — mit all seiner ambivalenten Beziehung zu ihr, und seine Texte, die manchmal an Palimpseste erinnern, durch die stellenweise die andere Schrift, der anderen Sprachen durchtritt, trotz des Abbaus der Sprachmaterie in den späten Gedichten.

3. Übersetzungen

Paul Celan übersetzte aus sechs Sprachen: aus dem Russischen, Englischen (auch aus dem amerikanischen Englisch), Italienischen, Rumänischen, Portugiesischen und Hebräischen. Seine Übersetzungen aus diesen Sprachen machen sowohl vom Umfang her als auch hinsichtlich ihrer Qualität einen gewichtigen Teil seines literarischen Œvres aus. Darüber hinaus übersetzte er aus dem Ukrainischen und muss auch mit dem Jiddischen und Polnischen vertraut gewesen sein. Allerdings waren es keine literarischen Übertragungen aus dem Ukrainischen, sondern Übersetzungen für das neue Propagandablatt im

Auftrag der sowjetischen Verwaltung, die kurz nach dem Krieg mit der ukrainischen Kultur und Sprache liebäugelte, um die Sympathie der ukrainischen Bevölkerung der Nordbukowina zu gewinnen. Ansonsten blieb der Kontakt mit der ukrainischen Sprache in passiver Form erhalten, vor allem als Erinnerung an ihren Klang in den Kinder- und Jugendjahren. Zwischen 1935 und 1938 besuchte Paul Celan ein ukrainisches Staatsgymnasium mit allerdings rumänischer Unterrichtssprache und einer geringen Zahl ukrainischer Gymnasiasten.

Aus dem Französischen übersetzte Paul Celan sowohl die Klassiker von Weltruhm, als auch die weniger bekannten sowie die jüngeren Autoren. Die Übertragungen aus dem Französischen sind am zahlreichsten. Das ist nicht so sehr dadurch zu erklären, dass Celan zweifelsohne die wunderbare französische Lyrik mehr mochte bzw. höher stellte als die Poesie in den anderen Sprachen. Die Erklärung für die Dominanz der Übertragungen aus dem Französischen liegt im Bereich des Praktischen und des Existenziellen. Der Dichter verbrachte fast die Hälfte seines Lebens in Frankreich, er war in dem oder anderem Maß in das kulturelle Leben Frankreichs integriert, fühlte sich dem Land und seiner Kultur geistig und existenziell verbunden, hatte eine französische Lebensgefährtin, die wohl beste graphische Gestalterin seiner Texte, und bestritt seinen Lebensunterhalt zum Teil durch die Lehrtätigkeit an der Ecole Normale Supérieure in Paris, die zur Universität Sorbonne gehörte, zum Teil durch seine Übersetzungsarbeiten (gewiss auch zum Teil durch seine mehrmals preisgekrönte Lyrik sowie Lesungen und Reden). Dieser Bezug zu Frankreich setzt jedoch viel früher an und ist auf die ausdrückliche Angewiesenheit der rumänischen Welt auf Frankreich zurückzuführen, was unter anderem seinen Ausdruck in Celans Reise nach Frankreich im Jahr 1938 findet, wo er über Krakau und Berlin nach Paris fuhr, um dann in Tours sein Medizinstudium aufzunehmen, das er abbrach. Im Juli 1939 kehrte er nach Czernowitz zurück.

In Frankreich lebte Paul Celan ununterbrochen, abgesehen von seinen Reisen nach Deutschland, Schweden, England, Israel, in die Schweiz, vom Juli 1948 bis zu seinem Tod im April 1970. Der Kontakt mit der französischen Sprache ging so weit, dass Celan an Übersetzungen seiner Gedichte ins Französische (wie einst die der «Todesfuge» ins Rumänische) mitwirkte.

Was für eine Bedeutung Paul Celan seinen literarischen Übersetzungsarbeiten, vor allem seinen lyrischen Übertragungen, beigemessen hat, zeigt sein stetes Ringen um gebührendere fachliche Beachtung seiner übersetzerischen Tätigkeit.¹⁹ Paul Celans Einstellung zu seinen Übersetzungen zeugt von der Souveränität Celans als Autor, er verstand sich nicht als Mediator, sondern als Mitschaffender, als einer im Gespräch Stehender und — wie seine Übersetzungen beweisen — brachte sehr viel Kreativität und Einfühlungsvermögen auf. Celan spielte weder seine literarischen

¹⁹ Siehe Editorisches Nachwort zu Band 4 und 5 in: Paul Celan, Gesammelte Werke, Bd 4, Übertragungen I, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1983, S. 844

Übersetzungen zugunsten seiner eigenen Gedichte noch umgekehrt herunter. Im Gegenteil, mit hochentwickeltem Bewusstsein betrachtete er sowohl seine eigenen, als auch die von ihm übersetzte Lyrik als Teile seines Werks.

Zu den französischen Klassikern, die er ins Deutsche übertrug, zählen Arthur Rimbaud, Paul Valéry, Guillaume Apollinaire, Gérard de Nerval, Stéphane Mallarmé, Charles Baudelaire und Maurice Maeterlinck. Von den großen Lyrikern des 20. Jahrhunderts übersetzte er René Char («Der Schlange zum Wohl», «Hypnos. Aufzeichnungen aus dem Maqius (1943 – 44)», «Eichenrose», «Einer harschen Heiterkeit», «Nachdank», «An***»), Henri Michaux (Gedichte aus «Wer ich war», «Meine Besitzungen», «Die Nacht rührt sich»), aber auch je ein Gedicht von André Breton («Krieg»), Antonin Artaud («Gebet»), Paul Eluard («Nous avons fait la nuit je tiens ta main je veille») und Aimé Césaire.

Celan übersetzte auch die Autoren, die seiner Generation sind: André du Bouchet (Jahrgang 1924), Jacques Dupin (Jahrgang 1927) oder auch den um 21 Jahre jüngeren Jean Daive.

Entsprechend breit ist das Spektrum der lyrischen Formen, die Celan als Übersetzer beherrscht. Sie reichen von den reich tradierten strengen Formen wie Rondell (Stéphane Mallarmé) und Sonett (Charles Baudelaire) bis zu den losen und experimentellen Gedichtformen der französischen Lyrik des 20. Jahrhunderts (André du Bouchet, René Char) sowie den Kleinformen der lyrischen Prosa eines Henri Michaux oder Pablo Picasso, die er selbst übrigens «Gedichte» nannte. Das thematische Spektrum reicht von den programmatischen Gedichten, wie «Das trunkene Schiff» von Arthur Rimbaud, «Die junge Parze» von Paul Valéry oder «El Desdichado» von Gérard de Nerval bis zu den weniger bekannten Gedichten bekannter Lyriker.

Die meisten Übersetzungen aus dem Französischen (nach der Anzahl der Titel) sind Übersetzungen von Lyrik (Gedichte, Prosagedichte, lyrische Aufzeichnungen), vereinzelt auch dramaturgische Texte (von Pablo Picasso, «Wie man Wünsche beim Schwanz packt. Ein Drama in sechs Akten») und Prosaübersetzungen. Sogar ein lyrischer Filmkommentar «Nacht und Nebel» zum Film von Alain Resnais befindet sich im Korpus Celans Übersetzungen aus dem Französischen.

In diesem Kommentar gibt es eine Stelle, an der der Autor, Jean Cayrol, über Deportationen und Verfolgungen spricht und in diesem Zusammenhang eine Reihe von Städten aufzählt: Warschau, Lodz, Prag, Brüssel, Athen, Zagreb, Odessa, Rom: «Raflés de Varsovie, déportés de Lodz, de Prague, de Bruxelles, d'Athènes, de Zagreb, d'Odessa ou de Rome, internés de Pithiviers, raflés du Vel-d'Hiv, résistants parqués à Compiègne, le foule des pris sur le fait, des pris par erreur, des pris aur hasard, se met en marche vers le camps»²⁰.

In Celans Interpretation hat diese Stelle folgenden Wortlaut: «Aushebungen in Warschau, / Aussiedlungen aus Lodsch, / aus Prag, Brüssel, Wien, Athen, / aus Budapest und Rom, / Razzia in der französischen Provinz, / Großfahndung

²⁰ Jean Cayrol, *Nuit et Brouillard. Commentaire*, in: Paul Celan, *Gesammelte Werke*, Bd. 4, Übertragungen I, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1983, S. 78

in Paris, / Deportierung von Widerstandskämpfern: / die Masse der Festgenommenen, Mitgenommenen, Mitgekommenen tritt den Weg in die Lager an»²¹. Eine Ersatz hat stattgefunden — eine Freiheit, die einer überzeugenden Argumentation bedarf. Verschwunden sind Zagreb und Odessa, stattdessen kommen Wien und Budapest vor, die im französischen Original fehlen. Warum das Weglassen von Odessa und Zagreb und diese Ersetzung? Warum darf Celan etwas, was ein literarischer Übersetzer nicht darf, selbst wenn die Übersetzungen Interpretationen sind? Ist es, um für den deutschsprachigen Leser einen vertraulicheren Kontext zu schaffen? Wenn ja, dann ist diese Vertraulichkeit, mit den im Text angesprochenen Ereignissen gemessen, äußerst ambivalent. Ist es, um etwas, was dem Übersetzer selbst nahe liegt, in seine Übersetzung einfließen zu lassen? Welche Intention bzw. Intentionen Celans Überlegung zugrunde liegen — ob Verdrängung oder Erkenntnis — und inwieweit das für Celans Identitätssuche von Bedeutung gewesen sein mochte, sei dahingestellt. Auf jeden Fall kann man wohl annehmen, dass die Veränderung bewusst vorgenommen wurde.

Celans Prosaübersetzungen aus dem Französischen waren seine Gelegenheitsarbeiten und bestanden aus den literarischen Übersetzungen (Maigret-Romane von George Simenon: «Hier irrt Maigret» und «Maigret und die schrecklichen Kinder»), publizistischen bzw. fachlichen Texten (Cocteau, Magny, Seldes, Bazaine) und den Texten, die im Schnittpunkt von Fachprosa und literarischer Prosa liegen (Emil Ciorans Essays «Lehre vom Zerfall»). Diese Texte fanden keine Aufnahme in Celans fünfbandige Werkausgabe von Beda Allemann und Stefan Reichert.

Celans Publikationen aus dem Französischen sind sehr früh datiert. Das zeigt, dass zur Zeit seiner Übersiedlung nach Frankreich nach dem Zweiten Weltkrieg Französisch ihm keine unüberwindbaren Schwierigkeiten bereitete und er recht schnell Zugang zum kulturellen Leben Frankreichs fand. Die wohl erste Publikation seiner Übersetzung aus dem Französischen erschien 1950 als erstes Heft der «Surrealistischen Publikationen». Es handelt sich um eine kleine Auswahl aus André Breton, Aimé Césaire, Benjamin Péret, Henri Pastoureau und Georges Hénein. Die Publikation fällt in Celans surrealistische Periode, als auch «Der Sand aus den Urnen» und «Mohn und Gedächtnis» entstanden. Die meisten Publikationen aus dem Französischen sind in den fünfziger Jahren, viele in den sechziger Jahren zustande gekommen. An den Übersetzungen aus dem Französischen arbeitete Celan bis zu seinem Tod. So beschäftigte sich Celan in den letzten Monaten seines Lebens mit der Übersetzung der Dichtung «Weiße Dezimale» von Jeane Daive.

Während die Übersetzung französischer Lyrik einen Zeitrahmen von mehr als einem Jahrhundert und damit die Blütezeit der französischen Lyrik, nämlich

²¹ Ebd., S. 79

Symbolismus und Surrealismus umfasst, beträgt der Zeitrahmen der Übersetzungen russischer Lyrik mit Ausnahme des weniger bekannten Konstantin Slutschewskij, dessen Leben und Werk in das 19. Jahrhundert gehören, und Jewgenij Jewtuschenko, einem Vorreiter des sozialen Auftrags in der russisch-sowjetischen Literatur, die ersten zwei Dezennien des 20. Jahrhunderts, die in der russischen Lyrik überaus fruchtbar und reich an Formen und Visionen waren.

Von Konstantin Slutschewskij wurde das Stimmungsgedicht «Ein Bach» übersetzt, in dem die Naturerscheinungen (Blitz und Bach) zur Umschreibung des Gemütszustands des lyrischen Ich verwendet werden. Für mich steht außer Zweifel, dass Celan gerade an diesem Gedicht — solche hat es ja zu Hunderten gegeben und es gibt sie immer noch — vom Gespräch zwischen Ich und Du angezogen wurde, was eines der wichtigsten Merkmale der Celan'schen Lyrik ist. Ich und Du dieselbe Seele — für Celans Identitätsbild gilt das wie für keinen anderen Dichter. Die Identität von Ich und Du, die nur im immer währenden Gespräch vollzogen wird, ist gleichzeitig des Dichters Zerrissenheit.

Von Jewgenij Jewtuschenko hat Celan das programmatische Gedicht «Babij Jar» übersetzt, das eine wichtige Erkenntnis von damals thematisiert — die Massenvernichtung von Juden durch die Nationalsozialisten in einer Gegend nicht weit von Ky?w, was lange Jahre der Öffentlichkeit gegenüber geheim gehalten wurde. Das Gedicht ist eine kurze und expressive Reise in die jüngste Vergangenheit des europäischen Antisemitismus — ein Thema, das für Paul Celan von existenzieller und somit identitätsrelevanter Bedeutung war. An diesen zwei Übersetzungen, die aus dem Zeitrahmen herausfallen, wird ersichtlich, dass sie keine zufälligen Übersetzungen sind und sich durch ihre Thematik in das Celan'sche Gesamtwerk integrieren lassen.

Die wohl interessanteste russische Entdeckung Celans war Ossip Mandelstamm, den er von den russischen Dichtern am intensivsten übersetzt hat. Celan schreibt «Mandelstamm» mit Doppel-«m», wie es seiner Meinung nach richtig sein sollte (er besteht auf dieser Schreibungsart — im Russischen schreibt man den Namen «Mandelstam» mit einem «m»).

Mit Mandelstamm verbindet den Lyriker Paul Celan sehr viel. Mandelstamm war eine Figur, mit der sich Celan in vieler Hinsicht weit gehend identifizieren konnte oder zumindest eine tiefe Verwandtschaft empfand — eine so weit reichende Verwandtschaft, dass «Ich und Du dieselbe Seele» auf die beiden wie auf keine anderen zutrifft. In der Einführung zur deutschen Mandelstamm-Ausgabe von 1959 schreibt Celan über den russisch-jüdischen Dichter: «Wie bei kaum einem seiner dichtenden Zeit- und Schicksalsgenossen in Rußland — und diese Dichter, von denen das noch nicht zu Ende gedachte Wort Roman Jakobsons gilt, dass sie von ihrer Generation «vergeudet» wurden, heißen Nikolaj Gumiljow, Welemir Chlebnikow, Wladimir Majakowskij, Sergej

Jessenin, Marina Zwetajewa — ist bei dem im Jahre 1891 geborenen Ossip Mandelstamm das Gedicht der Ort, wo das über die Sprache Wahrnehmbare und Erreichbare um jene Mitte versammelt wird, von der her es Gestalt und Wahrheit gewinnt: um das die Stunde, die eigene und die der Welt, den Herzschlag und den Äon befragende Dasein dieses Einzelnen. Damit ist gesagt, das aus seinem Untergang wieder zutage tretende Gedicht eines Untergegangenen uns Heutige angeht»²². Trifft das etwa nicht auf das Schicksal — das menschliche so gut wie das dichterische — von Paul Celan zu?

Auch viele Gedichte des einfühlsamen russischen Lyrikers und Modedichters Sergej Jessenin, einige Gedichte von Velimir Chlebnikov, sowie das Poem «Zwölf» von Alexander Blok finden sich unter den Celan'schen Übersetzungen aus dem Russischen.

Formell bestehen die meisten Gedichte aus gereimten Vierzeilern, die in der russischen Lyrik des 19. und des 20. Jahrhunderts dominant sind. Ein Übersetzungsbeispiel von Mandelstamm:

???, ?????? ????? ? ?? ?? ????????????,
? ?? ?? ? ??? ???? ?????.
? ??? ????????? ????-?? ??????????,
?? ??? ?? ?, ?? ??? ??????.

??? ?????? ?????? ? ???-??????????
? ????????? ??????????? ??,
?? ? ??? ? ?? ??? ?????? ? ? ?? ???
??, ??????, ?????????.

? ? ????? ????????? ????????????? ??? —
??? ?????? ?????? ???????,
? ??? ????????? ????????????? ???
??? ????????????? ????? ??????.

??? ?? ??? ?????? ?????? ??? ??????
????????? ?????? ??????,
? ?????? ?????????? ?????????, —
????????? ??? ?????? ??????.

? ??? ?????????? ?????? ?????????
????? ?????? ???????.
? ? ?? ??, ??? ?? ? ????????? ???????,
???????? ? ?????? ?????????.

? ? ?????? ???????, ? ?????? ? ? ??????
??? ?????? — ? ????
??? ?????? ?????? ? ????????? ???????
????? ?????????? ??????.

²² Paul Celan, Gesammelte Werke, Bd 5, Übertragungen II, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1983, S. 623

Celans Übersetzung ins Deutsche:

War niemand Zeitgenosse, wars in keiner Weise,
solch Ehre ist zu hoch für mich.

Ein Greuel, wer da heißt, wie sie mich heißen,
das war ein anderer, war nicht ich.

Zwei Schlummeräpfel nennt die Zeit ihr eigen,
ihr Herrschermund ist lehmig-schön.
Doch wird er sich der welken Hand entgegenneigen
des Sohns, der altert, im Vergehn.

Mit ihr, der Zeit, hob ich empor die Lider,
die schmerzenden, das Schlummerapfelpaar,
und sie, die Ströme, sie erzählten wieder:
wie Menschenzwist entbrannte, Jahr um Jahr.

Ein Faltbett, leicht, das schimmerte von Kissen,
vor hundert Jahren ... Tönern, fremd,
so sreckt' sich drauf ein Leib, dem Schlaf entrissen:
der erste Rausch der Zeit — zu End.

Der Welten Rasselschritt, und dies, inmitten:
dies Bett hier, leicht, so leicht.
Nun, da wir keine sonst zusammenschmieden,
so lasst uns zeiten mit der Zeit.

In heißen Stuben, unter Zelten, Plachen,
da stirbt die Zeit — und alsobald:
das Schlummerapfelpaar, auf hörnerner Oblate,
er leuchtet, weiß, er strahlt.

Nach den Übersetzungen aus dem Französischen sind die Übersetzungen aus dem Russischen am zahlreichsten. Neben den Lyrikübersetzungen aus dem Russischen ins Deutsche übersetzte Celan Prosa aus dem Russischen ins Rumänische. Sie fallen in die kurze «rumänische» Lebensperiode und wurden in erster Linie durch die neuen politischen Verhältnisse ins Leben gerufen. Ins Rumänische übersetzte Paul Celan Anton Tschechow («Die Bauern. Skizzen»), Michail Lermontow («Ein Held unserer Zeit») und Konstantin Simonov («Die russische Frage»). Alle «rumänischen» Texte sind 1946 – 47 in Bukarest erschienen, also vor der Übersiedlung nach Frankreich.

Paul Celans Kontakt als Übersetzer mit dem Rumänischen erschöpft sich nicht in diesen Übersetzungen. Nach Tschechow, Lermontow und Simonov gab es eine andere Übersetzungsphase, wo das Rumänische nicht die Zielsprache, sondern die Quellsprache war.

Aus dem Rumänischen übersetzte Paul Celan ins Deutsche je zwei Gedichte von Gellu Naum und Tudor Arghezi, eins von Virgil Teodorescu. Die Übersetzungen aus Naum und Teodorescu erschienen beide 1950 in den «Surrealistischen Publikationen», und zwar im gleichen Heft wie seine Übersetzungen von Péret, Breton, Césaire und Hénein. Sein Tudor Arghezi erschien 1975/76 in Bukarest (das Gedicht «Verklärung» hier zwei Mal, das dritte Mal in Deutschland).

Celans Übersetzungen aus dem Portugiesischen, die unter Mitwirkung von Edouard Roditi (Übersetzungen aus Fernando Pessoa) stattfand, ergänzen Celans übersetzerischen Kontakt mit der romanischen Sprachenwelt. Aus dem Hebräischen übersetzte er Texte mit Hilfe des Autors Texte selbst, David Rokeah.

Eine beachtliche Ansammlung englischer und amerikanischer Texte bildet den drittgrößten Bereich in der Übersetzungstätigkeit von Paul Celan. Der zeitliche Rahmen der Entstehung der Originaltexte umfasst vier Jahrhunderte und spannt somit den weitesten Bogen im Vergleich zu den Übersetzungen aus den anderen Sprachen.

Während aus dem Italienischen, Rumänischen und Hebräischen zeitgenössische Dichter übersetzt werden und die ältesten «französischen» Texte in die Mitte des 19. Jahrhunderts zurückreichen, wird das Kapitel der Übersetzung von zwei englischsprachigen Werken mit den Sonetten von William Shakespeare eröffnet.

Die Übersetzung von Shakespeares Sonetten war und bleibt eine Versuchung und Herausforderung für jeden Lyriker, der sich des Englischen mächtig fühlt. Auch Celan hat sie angenommen — 21 Sonette von William Shakespeare liegen in Celan'scher Übersetzung vor.

Celan behält die Sonettform bei, die infolge der Modifizierung des klassischen italienischen Renaissance-Sonetts entstanden und als Shakespeare-Sonett bekannt ist. Als Übersetzungsbeispiel möchte ich das vierte Sonett anführen:

Unthrifty loveliness, why dost thou spend
Upon thyself thy beauty's legacy?
Nature's bequest gives nothing, but doth lend,
And being frank she lends to those are free:

Then, beauteous niggard, why dost thou abuse
The bounteous largess given thee to give?
Profitless usurer, why dost thou use
So great a sum of sums, yet canst not live?

For having traffic with thyself alone,
Thou of thyself thy sweet self dost deceive:

Then how when nature calls thee to be gone —
What acceptable audit canst thou leave?

Thy unus'd beauty must be tomb'd with thee,
Which used lives th'executor to be.

Die Übersetzung von Paul Celan:

Anmut, verschwenderische du, bedenk:
Du darfst dein Teil nicht ganz an dich verschwenden.
Schönheit — Vermächtnis ist sie, nicht Geschenk;
Sie kommt aus offner Hand — zu offnen Händen.

Missbrauche nicht, was dich so reich bedacht.
Du Schön-und-Geizig, gib, was dir gegeben.
Du hast und hast — und hasts dahin gebracht:
Bei allem Wuchern reichts dir nicht zum Leben.

Welch einen Handel treibst du mit dir, sag?
Dein eigen Ich, von dir wird's hintergangen.
Denk an die Rechnung, denke an den Tag,
da dir sie die Natur wird abverlangen.

Die Schönheit, ungenutzt: mit dir muss sie verwesen.
Doch nutzt du sie, sie wird, was bleibt, verwesen.

Wiederum flammen Ich und Du auf — in einer anderen Konstellation, mit einem anderen Impetus zum Ausdruck gebracht.

Auch das Gedicht «Der Fluch» von John Donne, der viel mehr als nur ein dichtender Zeitgenosse von Shakespeare war, was der europäischen Poesie erst spät offenbar wurde, hat Paul Celan ins Deutsche übersetzt.

Aus jener Epoche stammt auch das von Celan übersetzte Gedicht «An seine stumme Geliebte» von Andrew Marvell, der ein halbes Jahrhundert nach Shakespeare dichtete.

Es folgt eine Zeitlücke von zweihundert Jahren — eine lange Zäsur, die von Emily Dickinson gebrochen wird, dessen zehn Gedichte Paul Celan übersetzt hat. Aus den ersten Zeilen der unbetitelten Originalgedichte machte er englische Titel für seine Übersetzungen, höchstwahrscheinlich aus Gründen der Erkennbarkeit — um die Sprache des Originals aufklingen zu lassen und um die Identifizierung der jeweiligen Gedichte zu erleichtern. Das eine Gedicht, das mit «Der Tod, da ich nicht halten konnt» beginnt, bleibt auch bei Celan ohne Titel, und für ein weiteres Gedicht nahm Celan die eingedeutschten Anfangsworte zur Überschrift, die in seiner Übersetzung infolge der Übersetzungsinversion vom Anfang ans Ende der ersten Zeile gerückt sind. So bekam das Gedicht in seiner deutschen Fassung den Titel «Um halb vier».

Auch in Übersetzungen aus den anderen Sprachen kommt hie und da die Überschrift in ihrem originalen Wortlaut vor. Diese scheinbare Inkonsequenz bekommt Sinn, wenn wir sie mit seinen eigenen Gedichten vergleichen. Auch seinen eigenen Gedichten gibt Paul Celan, obwohl relativ selten, anderssprachige bzw. anderssprachig klingende Überschriften, seien es Ortschaften oder Wörter, die den anderen Bereichen angehören. Es sind französische und englische Titel seiner deutschen Gedichte, wie: «À la pointe acérée» oder «Le Menhir» oder «Le Globes» (aus «Die Niemandrose»), «Matière de Bretagne» (aus «Sprachgitter») oder «Playtime» (aus dem posthum erschienenen «Schneepart»). Darüber hinaus sind es «Argumentum e silentio» und «Schibboleth», «Kermorvan» und «Hawdalah» und viele andere — manche entziehen sich einer auf der eindeutigen Erkennbarkeit ruhenden Zuordnung zu der oder jener Sprache und treten in gefährliche Nähe zum Hölderlinschen «Palaksch! Palaksch!», das übrigens von Celan zitiert wird.

Wie in seinen Originaltexten, lässt Paul Celan auch in seine Übersetzungen anderssprachige Elemente einfließen. Dieses Phänomen ist aufs Engste mit dem Identitätsbild Paul Celans verbunden. Im Gegensatz zur zunehmenden Hermetisierung seiner Lyrik beharrt Celan auf der Offenheit seiner Identitätsauffassung, die durch die «fremden Elemente» nicht zerstört, sondern bereichert und erst gewährleistet wird.

Von den anderen bedeutenden anglophonen Dichtern, die Paul Celan übersetzt hat, sind Marianne Moore und Robert Frost zu nennen. Die Übersetzungen aus dem Englischen sind in den späten 50er und in den 60er Jahren zustande gekommen und wurden, wie die meisten seiner Übersetzungen, in den bundesdeutschen Printmedien (Zeitschriften, Almanachen, Büchern) veröffentlicht.

Paul Celans rege übersetzerische Tätigkeit zeugt von seiner Offenheit gegenüber den anderen Kulturen, mit denen er im produktiven Dialog stand, dass er in ihnen nicht nur bewandert, sondern auch zu Hause war — manchmal wahrscheinlich mehr als in der deutschen Sprache, auf die er jedoch nie verzichtete, dass sie für ihn nicht fremd waren (daher habe ich gemieden, von den Fremdsprachen zu reden — denn war Rumänisch für Celan eine Fremdsprache? War es Französisch?).

Das Spektrum der übersetzten Sprachen zeugt von Celans europäischer Identität (aber auch zu Israel bekannte sich der Lyriker). Die europäische Identität hätte sein Rettungskreis sein können, wäre nicht die zu weit gegangene Identitätskrise, immer und immer tiefer durch die bitteren Auseinandersetzungen mit der deutschen Sprache, deren er Opfer, Schuldner und Dichter war.

Paul Celan definierte seine Identität nicht in Abgrenzung gegen das Andere und nicht in Ausgrenzung des Anderen, sondern durch die Integration des Anderen — weil er, Lyriker, Schriftsteller, Übersetzer, immer auch der andere

war, das Du, mit dem er im Gespräch stand, das aber dieselbe Seele ist, wie er.
«Ich bin du, wenn ich ich bin»²³ — die Ferne, die immer so nah war, zu nah.

²³ Paul Celan, Gesammelte Werke, Bd. 1, Gedichte, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1983, S. 33.