

# ZUHAUSE IN DER WELTSPRACHE DER MODERNEN POESIE

Christoph Parry  
Universität Vaasa

---

christoph.parry@professori.fi

DOI: 10.35923/AUTFil.61-1.11

## At Home in the World Language of Modern Poetry

Paul Celan is probably the internationally best-known poet writing in German since World War 2. Coming from the former Romanian province of Bukovina, which had previously been part of the Austro-Hungarian Empire, he was originally regarded with scepticism by German literary critics who attributed the novelty of his work to his exotic Eastern European Jewish origins. This paper argues that after years of fascist isolation the critics initially failed to recognise that Celan's work, far from being strangely exotic, actually represents mainstream modernity and should be seen in the context of a "World language of modern poetry" as defined by Hans Magnus Enzensberger with his anthology of international poetry *Museum der modernen Poesie* published in 1960. The anthology, to which Celan contributed with translations of Osip Mandel'stam, proved a landmark in the work of reconnecting West Germany with the international literary scene. The paper emphasises the importance of dialogue in Celan's work and of his links to the tradition of international modernism.

**Keywords:** *Modern Poetry; Reception; Translation; Osip Mandelstam.*

## 1. Frühe Rezeption des „Fremdlings“ Paul Celan

1947 tauchte in Wien ein junger Mann auf, der sich Paul Celan nannte. Er kam buchstäblich aus dem Nichts. Er wurde als Paul Anczel am 23. November 1920 in Czernowitz geboren, der Hauptstadt der Bukowina,

die einmal zu Österreich gehört hatte und deren gebildete Bevölkerung jüdischer Herkunft deutsch sprach. Aber wo lag Czernowitz jetzt? Auf welcher Landkarte war es verzeichnet? Wer wohnte noch dort, und in welcher Sprache redete und schrieb er? (Dor 1970: 281)

Mit diesen Worten und diesen Fragen beginnt der Nachruf, den Milo Dor auf seinen Freund Paul Celan nach dessen Selbstmord 1970 schrieb. Es waren rhetorische Fragen. Celan schrieb auf Deutsch. Reden konnte er in vielen Sprachen: Deutsch, Rumänisch, Französisch. Er hatte auch auf Rumänisch geschrieben. Das wusste Dor auch, als er diese Worte schrieb. Doch das Fragencluster hat weitere Implikationen, die für das Verständnis der Person und der Poesie Paul Celans von Bedeutung sind. Impliziert ist zum Beispiel die Frage nach den sprachlichen Verhältnissen in Czernowitz und dem ehemaligen österreichischen Kronland Bukowina an der Grenze zwischen Rumänien und der Ukraine. Direkter auf Celan selbst bezogen, kann man die Frage so umformulieren: Was für ein Deutsch schreibt einer, der nach dem totalen Krieg und der Shoah buchstäblich aus dem Nichts kommt? Das multikulturelle Czernowitz seiner Jugend war unwiederbringlich verloren. Im Černivci der ukrainischen Sowjetrepublik war davon bis auf den Baubestand nichts übriggeblieben. Vor einer ähnlichen Frage stand zwar die ganze deutschsprachige Lyrik inmitten von den materiellen und moralischen Trümmern des unmittelbaren Nachkriegs. Sie bestimmte auch Adornos strenges Diktum, dass es barbarisch sei, nach Auschwitz Gedichte zu schreiben. Doch bei Celan, der als Paul Antschel abseits vom Kern des deutschsprachigen Raums sozialisiert wurde und Deutschland als fremde, feindliche Macht erfahren hatte, stellte sie sich auf besondere Weise – akut, wie es in Celans Büchnerpreisrede *Der Meridian* heißt (GW 3: 190).<sup>1</sup> Auf die in diesem Sinne verstandene Frage versuche ich im Folgenden eine Antwort zu finden.

Trotz der Übersiedlung von Millionen Deutschen aus den früheren Ostgebieten des Deutschen Reichs am Ende des Zweiten Weltkrieges galt gerade der Dichter aus dem ehemals österreichischen Czernowitz als besonders exotisch. Seine ersten Berührungen mit dem westdeutschen Literaturbetrieb verliefen ungünstig. 1952 wurde er zum Treffen der Gruppe 47 in Niendorf eingeladen. Doch ausgerechnet bei dieser ausdrücklich antifaschistischen Vereinigung stieß Celan auf eine ignorante Haltung, die er nur als antisemitisch empfinden konnte. Als er die *Todesfuge* vorlas, verglich einer seinen Rezitationsstil mit Goebbels, während der Vorsitzende, H. W. Richter ihn dagegen mit dem

<sup>1</sup> Paul Celan, 1983, *Gesammelte Werke*. Fortan mit Sigle GW und Bandnummer.

„Singsang in der Synagoge“ verglich.<sup>2</sup> Mag sein, dass Celans feierlicher, von einer osteuropäischen oder russischen Tradition beeinflusster Vortragsstil den Zuhörern fremd vorkam, aber so unüberlegte Vergleiche konnten ihn nur verletzen.

Ähnliche Erfahrungen machte Celan auch mit der gedruckten Literaturkritik. Im *Merkur* bezeichnete ihn Hans Egon Holthusen 1954 als „Fremdling und Außenseiter der dichterischen Rede.“ (Holthusen 1954: 385) Irritierend fand Holthusen, dass Celan in *Mohn und Gedächtnis* „gewisse Prinzipien der modernen französischen Lyrik auf die deutsche Sprache zu übertragen scheint.“ (ebd.) Zwar fand er lobende Worte für die *Todesfuge*, doch weigerte er sich, andere Hinweise auf die Todeslager in Celans Gedichten zu erkennen. Noch zehn Jahre später warf er dem Dichter anlässlich einer Rezension der *Niemandrose*, aber bezogen auf *Mohn und Gedächtnis*, „in X-Beliebigkeiten schwelgende Metaphern“ vor.<sup>3</sup>

1959, als Celan kurz vor dem Zenit seines Ruhms war, erlaubte sich der prominente Literaturkritiker Günter Blöcker, in seiner Rezension des Gedichtbandes *Sprachgitter* erneut das Argument des Außenseitertums als Erklärung für die Besonderheiten des Celanschen Ausdrucks anzubringen:

Celan hat der deutschen Sprache gegenüber eine größere Freiheit als die meisten seiner dichtenden Kollegen. Das mag an seiner Herkunft liegen. Der Kommunikationscharakter der Sprache hemmt und belastet ihn weniger als andere. Freilich wird er gerade dadurch oftmals verführt, im Leeren zu agieren. (Blöcker 2005: 80)

Wenn Blöcker bei Celan das Kommunikative vermisst, dann hat er ihn gründlich missverstanden, denn Celans Gedichte sind ausgesprochen dialogisch. Sie haben Teil an einem Zeit und Raum übergreifenden intertextuellen Gespräch und binden gleichzeitig den aufmerksamen Leser in den Sinngebungsprozess ein. Sie liefern aber keine Mitteilungen, die sich unmittelbar erschließen lassen, sondern erwarten vom Leser eine bestimmte, nicht selbstverständliche Art von Aufnahmebereitschaft.

Im selben Jahr, als Blöcker seine Kritik äußerte, erhielt Celan den Literaturpreis der Stadt Bremen. Bei seiner dortigen Dankrede verglich er das Gedicht mit einer Flaschenpost: „[...] aufgegeben in dem Glauben, sie könnte irgendwo und irgendwann an Land gespült werden, an Herzland vielleicht.“ (GW 3: 186)

<sup>2</sup> So die Erinnerung von Walter Jens (vgl. Emmerich 1999: 91 ff.). Siehe dazu auch die Darstellung der Veranstaltung bei Helmut Böttiger 2015: o.S.

<sup>3</sup> Es ging u.a. um den Ausdruck „Mühlen des Todes“ aus dem Gedicht „Spät und tief“, der, wie Peter Szondi in einem Leserbrief anmerkte, auch im Frankfurter Auschwitz-Prozess gefallen war. Zur Kontroverse s. Emmerich 1999: S. 126-127.

Die Flaschenpost ist eine besonders intime Form der Kommunikation, deren Ankunft intendiert, aber alles andere als garantiert ist. Konsequenterweise wehrte Celan den Vorwurf hermetischer Verschlüsselung ab. Wie Hugo Huppert von einem Besuch bei Celan im Jahre 1966 berichtet, habe dieser seine Dichtung als Art Spektralanalyse bezeichnet:

Und was meine angeblichen Verschlüsselungen anlangt, ich würde eher sagen: Mehrdeutigkeit ohne Maske, so entspricht sie exakt meinem Gefühl für Begriffsüberschneidung, Überlappung der Bezüge. [...] Ich trachte sprachlich wenigstens Ausschnitte aus der Spektral-Analyse der Dinge wiederzugeben, sie gleichzeitig in mehreren Aspekten und Durchdringungen mit anderen Dingen zu zeigen; mit nachbarlichen, nächstfolgenden, gegenteiligen. Weil ich leider außerstande bin, die Dinge allseitig zu zeigen. (Huppert 1988: 321)

Wenn bei Celan selbst von Geheimnis die Rede ist, wie in der Bühnenpreisrede *Der Meridian* vom Jahr 1960, so geht es ausdrücklich um ein geteiltes Geheimnis, um das „Geheimnis der Begegnung“ (GW 3: 198).

## 2. Eine andere poetische Sozialisation

Warum wurde Celans Lyrik in den ersten Nachkriegsjahrzehnten in Deutschland so oft missdeutet? Das Problem liegt vielleicht darin, dass man bei der Beurteilung Celans immer wieder den Aspekt des Fremden statt den des Neuen in den Vordergrund schob. Wenn Holthusen recht hatte mit der Beobachtung, dass sich Celan „gewisser Prinzipien der modernen französischen Lyrik“ bediene, so ging es nicht um das Französische an sich, sondern um das Moderne, um eine poetische Ausdrucksweise, von der die in Deutschland sozialisierten Dichter seiner Generation seit 1933 weitgehend abgeschnitten waren. Celans poetische Sozialisierung in den 1930er Jahren abseits vom Kern des deutschen Sprachraums war weniger konservativ und provinziell als sie in Deutschland zu der Zeit gewesen wäre.

Die Moderne mit ihren Wurzeln im 19. Jahrhundert bildete eine internationale Tradition, die in Deutschland nach 1945 erst langsam wiederentdeckt wurde. Einen entscheidenden Beitrag zur Erschließung dieser Tradition leistete Hans Magnus Enzensberger 1960 mit seinem *Museum der modernen Poesie*, einer Anthologie, die einen kompakten Überblick über die Moderne der Lyrik des 20. Jahrhunderts bot. Die einzelnen Gedichte wurden darin im Original und in deutscher Übersetzung von prominenten Übersetzern, darunter auch Celan und Enzensberger selbst, präsentiert. Unter den Autoren des Bandes befinden sich auch deutschsprachige Dichter wie Rainer Maria

Rilke und Georg Trakl, Bertolt Brecht und Gottfried Benn, Else Lasker-Schüler und Nelly Sachs. Im Kontext der Anthologie fällt auf, dass auch diese Dichterinnen und Dichter nicht ihre Herkunft, sondern vielmehr ihre Zeit und den Stil der Epoche vertreten. Im Vorwort begründet Enzensberger sein Projekt so:

In den fünfunddreißig Jahren von 1910–1945 haben die Dichter, die in diesem Museum erscheinen, unter sich ein Einverständnis erreicht, das wie nie zuvor die nationalen Grenzen der Dichtung aufgehoben und dem Begriff der Weltliteratur zu einer Leuchtkraft verholfen hat, an die in anderen Zeiten nicht zu denken war. (Enzensberger 1960: 13)<sup>4</sup>

Dieses Einverständnis bezeichnet Enzensberger an gleicher Stelle als „Weltsprache der modernen Poesie“. Sie ist keine Sprache im herkömmlichen linguistischen Sinne, sondern vielmehr eine gemeinsame, über Sprachgrenzen hinweg geteilte Einstellung zur Sprache und zu ihrem poetischen Material. Diese Gemeinsamkeit wird durch die Übersetzung selbst unterstrichen. Sie bietet sogar die Voraussetzung für die Übersetzbarkeit der Texte, was aus konservativer Sicht ein gewisses subversives Potenzial darstellt, denn sie steht im Widerspruch zu der national-romantischen Vorstellung einer heiligen Ehe von Muttersprache und Dichtung. Für die moderne Poesie ist die Einteilung nach Sprachen und Nationen jedoch, wie Enzensberger im Vorwort weiter ausführt, obsolet:

Für ein Museum der modernen Poesie folgt daraus: Es ist nicht einzurichten nach der Art einer Weltausstellung, auf der ein jedes Land sich einen Pavillon vorbehält. Das Gedicht trägt nicht wie ein Olympia-Sieger die Landesfarben auf der Brust. (Enzensberger 1960: 13)

Die moderne Poesie ist mythisch, urban und eklektisch zugleich. Nach mehreren Generationen national-romantischer Selbstbezüglichkeit zeigt sich die Poesie der Moderne offen für neue Themen und Formen, die an nationalen, kulturellen und sprachlichen Grenzen nicht Halt machen. Anstatt sich in Innerlichkeit und Natureinsamkeit zurückzuziehen, wirft sich das moderne Gedicht in das Stimmenwirrwarr einer universalen Großstadt. Seine topografischen Bezugspunkte sind unbestimmt und ubiquitär. Der Ort

<sup>4</sup> Enzensbergers Rhetorik ist mit Vorsicht zu genießen, denn sie reflektiert Erwartungen, die erst mit der Romantik aufgekommen sind. Schließlich sind alle europäischen Literaturen aus derselben Tradition mit ihren antiken und jüdisch-christlichen Wurzeln hervorgegangen. Sie haben sich auf ähnliche Weise in ihren jeweiligen Muttersprachen emanzipiert und haben dann zur Befestigung der jeweils eigenen nationalen Identität beigetragen. Das gilt für die Lyrik nicht weniger als für andere Gattungen.

dieser Poesie heißt „Waste Land“ (Eliot) oder „Zone“ (Apollinaire). Erneut auf den gesamteuropäischen Fundus antiker Mythen zugrückgreifend, diese rücksichtslos erneuernd und in die moderne Welt des technologischen Fortschritts versetzend, überschreitet die moderne Poesie Grenzen von Zeit und Raum und nicht selten auch Sprachgrenzen.<sup>5</sup> Man sieht das an der Art und Weise, wie sich die Dichter verschiedener Muttersprachen gegenseitig beeinflussen und an der bedeutenden Rolle mehrsprachig sozialisierter Dichter.

Hätte Enzensberger nicht 1945 als Zeitgrenze gesetzt, so hätte er bestimmt auch Paul Celan nicht nur als Übersetzer, sondern auch mit eigenen Gedichten in sein Museum aufgenommen, denn Celan ist der paradigmatische Fall eines international hochgeschätzten vielsprachigen Dichters, der keiner Nationalliteratur und keiner nationalen Heimat zuzuordnen ist. Warum schloss Enzensberger aber die Nachkriegszeit aus? Die Bedingungen für eine solche internationale Poesie bestanden nach 1945 zwar weiter, aber die ursprüngliche Euphorie des ästhetischen Aufbruchs, die den Ersten Weltkrieg gerade noch überstanden hatte, musste spätestens nach Auschwitz und Hiroshima verschwinden. Dazu Enzensberger:

Die großen historischen Brüche erreichen aber auch den Vers. Faschismus und Krieg, der Zerfall der Welt in feindselige Blöcke, die Rüstung zum Untergang: dies alles hat auch das Einverständnis der modernen Poesie tief erschüttert. Ihre Weltsprache zeigt nach 1945 Spuren der Erschöpfung, des Alterns. Ihre großen Meister sind fast alle tot. Nur als konventionelles Spiel kann sie fortgesetzt werden, als gäbe es zu ihr keine historische Differenz. [...] Poesie heute setzt nicht nur Kenntnis, sondern auch Kritik der modernen Poesie voraus. (Enzensberger 1960: 14)

Gerade diese von Enzensberger für die zeitgenössische Lyrik geforderten Voraussetzungen erfüllt Celan mit seiner Lyrik. Mit den Mitteln der Moderne weist sie auf den Abgrund hin. Darum reagierte er auch so empfindlich auf eine Kritik, die ihm spielerische Kombinatorik unterstellte und den eigentlichen existentiell kritischen Gehalt seiner Lyrik geflissentlich übersah.

### **3. Das Gedicht im „Geheimnis der Begegnung“**

Im Erscheinungsjahr von Enzensbergers *Museum*, 1960, wurde Celan mit dem Georg-Büchner-Preis der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung ausgezeichnet. Die Rede, die er zu diesem Anlass verfasste, ist nichts Geringeres als eine ausformulierte Poetik, die den dialogischen Charakter

<sup>5</sup> Das betrifft nicht nur die Aufnahme von fremdsprachlichem Wortschatz, sondern auch, wie in der späten Lyrik Celans zunehmend deutlich, die Öffnung zu verschiedenen Fachsprachen hin.

seines Lyrikverständnisses offenbart. In der Rede kombiniert Celan seinen Dank für den renommierten Preis mit Reflexionen über Georg Büchner und vor allem mit Hinweisen auf die Grundlagen seiner eigenen Dichtung und die Prinzipien ihrer Ausformung. Darauf kann an dieser Stelle im Einzelnen nicht eingegangen werden, doch verdient die zentrale Metapher, der ‚Meridian‘ als eine gedachte Linie, die Disparates verbindet, genauere Betrachtung. Denn der Meridian, auf den die Rede zuläuft, verbindet reale Geografie mit Literaturgeschichte und Celans eigener Biographie und ist, wie Celan am Ende der Rede sagt, auf einer „Kinder-Landkarte“ (GW 3: 292) zu suchen.

Das Gedicht, behauptet Celan, stehe grundsätzlich im „Geheimnis der Begegnung“. Es geht dabei um Begegnungen zwischen Texten, zwischen Text und Leben und zwischen Text und Leser. In der Rede finden sich reichlich Beispiele dafür, wie eine solche Begegnung funktioniert. Celans Bemerkungen zum Werk Büchners gehen weit über die bei derselben Veranstaltung üblichen Höflichkeiten hinaus. Sie bieten den Nachweis für Celans sehr gründliche, aber auch sehr persönliche Lesart, die immer auf Schnittstellen zwischen Texten und zwischen Text und Leben achtet. So begegnet ihm auf der ersten Seite der Büchnerschen Erzählung *Lenz* ein Datum: „Den 20. Jänner ging Lenz durch‘ s Gebirg.“ Dieses Datum hat weder beim historischen Dramatiker J. M. Lenz noch bei Büchner eine besondere Konnotation. Aber auf Celans chronotopischem Meridian ruft das Datum die ‚Wannsee-Konferenz‘ am 20. Januar 1942, bei der die Deportation sämtlicher europäischer Juden in die Vernichtungslager beschlossen wurde, in Erinnerung.

Vielleicht darf man sagen, daß jedem Gedicht sein ‚20. Jänner‘ eingeschrieben bleibt? Vielleicht ist das Neue an den Gedichten, die heute geschrieben werden, gerade dies: daß hier am deutlichsten versucht wird, solcher Daten eingedenk zu bleiben? Aber schreiben wir uns nicht alle von solchen Daten her? Und welchen Daten schreiben wir uns zu? (GW 3: 196)

Diese Passage artikuliert die Grundeinstellung von Celans dichterischem Werk, dem immer des Schicksals der europäischen Juden eingedenk bleibt. Weit entfernt davon, vor der von Enzensberger befürchteten „Erschöpfung“ der Moderne nach Weltkrieg und Shoah zu kapitulieren, stellen sich Celan und das moderne Gedicht einer existenziellen Herausforderung, die sie mit erneuter Kraft zu bewältigen haben.

#### **4. Begegnungen in der Praxis: Celan als Übersetzer**

Der Zeitraum um die Meridian-Rede herum bildet auch den Höhepunkt von Celans Tätigkeit als Übersetzer. Abgesehen von einigen Gelegenheitsarbeiten

übersetzte er Gedichte aus sieben Sprachen, wobei neben Sonetten von Shakespeare vorwiegend die moderne Poesie vertreten war. Gerade bei dieser Arbeit ging es um Begegnung. Dazu bemerkt Durs Grünbein, dass

Celan niemals *irgendwen*, und schon gar nicht *irgendwie* übersetzt [hat]. Er war immerfort auf der Suche nach komplementären Stimmen. Der Leser spürt, wie sehr es ihm darum ging, sich selber näher zu kommen im Dialog mit dem Anderen. Die fremde Zunge, das abweichende Metrum, das ganz andere lyrische Weltbild waren ihm ebenso viele Zugangswege und Türen zum eigenen Wortraum. (Grünbein, zit. n. Schmitt 2003: o.S.)

Celans Ringen mit dem anderen Dichter und dem anderen Text hinterlässt deutliche Spuren. Vielen Übersetzungen merkt man den Aneignungsprozess des Übersetzers an. Das merkt man besonders dann, wenn Verse und Wörter in einzelne Bestandteile aufgebrochen werden oder wenn das Wortmaterial des Originalgedichts als mimetische Inszenierung wiederkehrt wie in folgendem Beispiel von Emily Dickinson:

Let down the bars, O Death –  
The tired Flocks come in  
Whose bleating ceases to repeat  
Whose wandering is done –

Fort mit der Schranke, Tod!  
Die Herde kommt, es kommt,  
Wer blökte und nun nimmer blökt,  
wer nicht mehr wandert, kommt.  
(GW 5: 396-397)

Anstatt das Wort „repeat“ zu übersetzen, bezieht Celan die Wiederholung selbst auf der formalen Ebene als Gestaltungsprinzip in seine Version ein. Hier, wie an manchen anderen Stellen, inszeniert er seine Lektüre des Originals als Teil seines Übersetzungsverfahrens.<sup>6</sup>

Celan übersetzte mit Vorliebe Gedichte, die sein Weltbild und sein eigenes poetisches Anliegen zu unterstützen schienen. So übersetzte er z.B. das makabre humoristische Gedicht „Schinderhannes“ von Apollinaire, dessen letzten Strophen vom Mord an einem Juden nach „deutscher Art“ handeln (GW 4: 786-789). Aus diesem Gedicht wird Celan in der *Niemandrose* im tief ironischen Gedicht „Huhediblu“ eine Stelle zitieren und sie mit Verlaines berühmten Vers „Oh quand refleuriront oh roses vos septembres“ konfrontieren (GW 1: 275).

---

<sup>6</sup> Siehe auch Parry 1998.

Unter den modernen Dichterinnen und Dichtern, die Celan übersetzt hat, ragt der im Gulag verstorbene russische Dichter und Essayist Osip Mandel'stam (1891–1938) besonders hervor. Mit Mandel'stam hatte er sich gerade in der Zeit vor der Verleihung des Büchner-Preises intensiv beschäftigt und 1959 mit einem ganzen Band Mandel'stams Gedichte erstmals dem deutschsprachigen Leserpublikum zugänglich gemacht. In Mandel'stam sah er einen Seelenverwandten nicht nur wegen der Schicksalsschläge, die dieser hatte ertragen müssen, sondern auch wegen einer grundsätzlichen Übereinstimmung in der Auffassung vom Wesen des Gedichts. Der aus Sankt Petersburg gebürtige Dichter war in seiner Bildung sehr stark an der europäischen Kultur orientiert, was sich in der Vielzahl intertextueller Andeutungen in seinen Gedichten äußert.<sup>7</sup> Er war auch modern in dem Sinne, dass seine Gedichte weniger von Metaphorik traditioneller Art als von metonymisch gleitenden Übergängen zwischen Bildern und Motiven geprägt sind – ein Verfahren, das auch bei Celan, insbesondere in den Gedichten der *Niemandrose*, in Erscheinung tritt.

Die ‚Seelenverwandtschaft‘ wird besonders deutlich, wenn man die poetologischen Äußerungen Celans in seinen beiden Preisreden mit Mandel'stams Aufsatz *Über den Gesprächspartner* vergleicht. Diesem Aufsatz hat Celan nicht nur die bereits erwähnte Flaschenpost-Metapher entnommen, sondern das prinzipielle Verständnis vom Wesen des Gedichts. Wie Celan betrachtet auch Mandel'stam das Gedicht als Begegnung, und zwar mit einem unbekanntem, aber umso aufmerksameren Empfänger:

Ja, wenn ich mit jemandem spreche, so kenne ich den Menschen nicht, mit dem ich spreche, und ich wünsche auch nicht, ich kann gar nicht wünschen, ihn zu kennen. Es gibt keine Lyrik ohne Dialog. Das Einzige, was uns dem Gesprächspartner in die Arme treibt, ist der Wunsch, über die eigenen Worte zu staunen, sich fesseln zu lassen von ihrer Neuheit und Unerwartetheit. Eine unerbittliche Logik. Wenn ich den Menschen kenne, mit dem ich spreche, dann weiß ich im Voraus, wie er zu dem stehen wird, was ich sage, was immer ich auch sagen mag – und folglich wird mir das Glück nicht werden, daß sein Staunen mich selber staunen macht, daß seine Freude meine Freude wird, daß seine Liebe sich in meine Liebe verwandelt. (Mandelstamm 1994: 14)<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Kiril Taranovsky (1976) hat Mandelstams Lyrik zur Grundlage einer ganzen Intertextualitätstheorie gemacht.

<sup>8</sup> Übersetzung: Ralph Dutli. Eine frühere Übersetzung dieses Aufsatzes von Dierk Rodewald (1966) ist abgedruckt in Hamacher/Menninghaus (Hg.), 1988: 201-208.

Noch deutlicher als Celan besteht Mandel'stam auf die Dialogizität des Gedichts. Überhaupt scheint es, dass die antizipierte Rezeption bereits die Motivation für das Schreiben abgibt. In Celan fand Mandel'stam den staunenden Rezipienten, den er sich als Gesprächspartner erhofft hatte. Die Seelenverwandtschaft ging so weit, dass Celan, nachdem er den Büchner-Preis erhalten hatte, seinen nächsten Gedichtband *Die Niemandrose* (1963) dem Andenken Mandel'stams widmete.

### **5. *Die Niemandrose* als Landschaft der Begegnung**

Von allen Gedichtbänden Celans ist *Die Niemandrose* das am reichlichsten mit eindeutigen intertextuellen Bezügen bestückte Werk. Darin wimmelt es von Zitatfetzen und literarischen Anspielungen auf Celans poetische Gesprächspartner. Vor allem werden darin ungewöhnlich viele Namen genannt. Auch damit erweist Celan dem Vorgänger seine Reverenz, denn in Mandel'stams programmatischem Gedicht „Der Hufeisen-Finder“ heißt es in Celans Übersetzung: „Dreimal selig, wer einen Namen einführt ins Lied!“ (GW 5: 133) Mandel'stam selbst wird einige Male genannt. An einer viel kommentierten Stelle wird anhand der Begegnung mit dem Namen Ossip der Vorgang des Übersetzens in das drastische Bild einer körperlichen Appropriation übertragen:

der Name Ossip kommt auf dich zu, du erzählst ihm,  
was er schon weiß, er nimmt es, er nimmt es dir ab, mit Händen  
du löst ihm den Arm von der Schulter, den rechten, den linken,  
du heftest die deinen an ihre Stelle, mit Händen, mit Fingern, mit Linien,

– was abriß, wächst wieder zusammen –  
da hast du sie, da nimm sie dir, da hast du alle beide,  
den Namen, den Namen, die Hand, die Hand,  
da nimm sie dir zum Unterpfund,  
er nimmt auch das, und du hast  
wieder, was dein ist, was sein war, (GW 1: 284).

Die Anrede „Du“ setzt das Gedicht von vornherein in einen dialogischen Modus. Als Leser fühlt man sich angesprochen, obwohl gleichzeitig klar bleibt, dass dieses „Du“ sich auch auf den Dichter bezieht und von dessen Begegnung mit dem Namen Ossip berichtet. Es ist dasselbe „Du“, das im weiteren Verlauf des Gedichts seine Heimat suchen wird. Hier liegt es jedoch nahe, die Stelle „Du erzählst ihm, was er schon weiß“ als direkte Anspielung

auf Mandel'stams Gesprächspartner-Aufsatz zu interpretieren. Celans „Du“ ist der Gesprächspartner, von dem Mandel'stam spricht, dessen Staunen ihn selbst in Staunen versetzt. Mit seiner Übersetzung lässt Celan seinen Vorgänger über die eigenen Worte staunen.

Es geht zwischen dem Übersetzer und seiner Vorlage jedoch nicht nur um das Zelebrieren des Staunenswerten. Dafür wirkt die Metaphorik des Gliedertausches einfach zu gewalttätig. Es geht auch um den bedingungslosen Einsatz, dessen das Übersetzen von Gedichten bedarf. Das Übertragen vorbildlicher Lyrik erfordert eben einen enormen Kraftaufwand. In ihrer Drastik scheint diese Textstelle Harold Blooms These von der ödipalen Rivalität im Verhältnis zwischen jedem Dichter und seinen Vorgängern zu prophezeien: „A poet [...] is not so much a man speaking to men, as a man rebelling against being spoken to by a dead man (the precursor) outrageously more alive than himself.“ (Bloom 1975: 19).

Anspielungen gibt es in der *Niemandsrose* nicht nur auf Mandel'stam, sondern auch auf Märchen, Volkslieder und viele andere Dichter von Villon und Heine über Verlaine und Apollinaire bis Zwetajewa und Nelly Sachs. Der Band ist auch durchsetzt von kleinen Zitaten, oft in anderen Sprachen als Deutsch und kann somit als beispielhaft für das produktive Potential der „Weltsprache der modernen Poesie“ bezeichnet werden.<sup>9</sup>

Das Gedicht *Es ist alles anders*, in welchem der Gliedertausch mit Mandel'stam vorkommt, gehört zu einer Gruppe von für Celans Verhältnisse ungewöhnlich langen Gedichten, die den letzten Zyklus der *Niemandsrose* bilden. Diese rhapsodischen Gedichte bewegen sich auf derselben Kinder-Landkarte, die am Ende der Meridian-Rede erwähnt wird. Sie verbinden Disparates, durchlaufen verschiedene Zeiten und Räume und stellen einen letzten gewaltigen Wortstrom dar, bevor Celans Gedichte in den späteren Werken immer knapper und kryptischer werden.

Mit dem Zitat „Все поэты жи́ды (Alle Dichter sind Juden)“ von Marina Zwetajewa, das Celans Gedicht *Und mit dem Buch aus Tarussa* (GW 1: 287-289) als Motto vorangestellt ist, werden das Dichterdasein und das Schicksal des europäischen Judentums zusammengeführt. Das Gedicht endet mit einem geografischen Namen aus mythischer Vorzeit, „Kolchis“, der Heimat der im Exil zugrunde gegangenen Medea.

<sup>9</sup> Solche okkasionellen Einbrüche von Mehrsprachigkeit zählte Celan wohl nicht zur eigentlichen „Zweisprachigkeit in der Dichtung“, von der er laut Antwort auf eine Umfrage der *Libraire Flinker* 1961, prinzipiell wenig hielt (GW 3: 175).

Die Identitätssuche des Dichters, wie sie in der Büchnerpreisrede angedeutet und in den Gedichten der *Niemandsrose* thematisiert wird, findet in einem intertextuellen Geflecht aus autobiografischen und literarischen Anspielungen statt. Im Gedicht *Es ist alles anders*, stellt sich die Frage nach Heimat als literarisches Rätsel:

wie heißt es, dein Land  
hinterm Berg, hinterm Jahr?  
Ich weiß, wie es heißt.  
Wie das Wintermärchen, so heißt es,  
es heißt wie das Sommermärchen,  
das Dreijahreland deiner Mutter, das war es,  
das ist,  
es wandert überallhin, wie die Sprache,  
wirf sie weg, wirf sie weg,  
dann hast du sie wieder, [...] (GW 1: 285)

Das Land heißt wie das Wintermärchen. Man denkt an Heine, bei dem das Wintermärchen explizit Deutschland heißt, aber man kann auch an Shakespeares *The Winter 's Tale* denken, das im kontrafaktischen „Böhmen am Meer“ spielt.<sup>10</sup>

Zwischen Heines *Deutschland, ein Wintermärchen* und der *Niemandsrose* bestehen Parallelen sowohl im politischen als auch im persönlichen Bereich. Heines Gedicht gibt sich im ersten Caput als utopisches „Gegenwort“ im Sinne von Celans *Meridian*-Rede (GW 3: 189) zu erkennen:

Ein neues Lied, ein besseres Lied,  
O Freunde will ich Euch dichten!  
Wir wollen hier auf Erden schon  
Das Himmelreich errichten! (Heine 1985: 918)

Auch im Ausdruck „das Dreijahreland deiner Mutter“ ist ein Nachhall von Heines *Wintermärchen* spürbar, denn auch bei Heine bildet die Mutter sowohl im *Wintermärchen* als auch in den kürzeren, thematisch verwandten „Nachtgedanken“ die wichtigste Bindung zur Heimat.

Im Gedicht, das *Die Niemandsrose* abschließt, *In der Luft*, wird noch einmal die Frage der Heimat gestellt. Zugleich geht es um den Standort der Poesie überhaupt:

---

<sup>10</sup> Das utopische Land „Böhmen am Meer“ ist zu einem Topos geworden, das u.a. von Ingeborg Bachmann 1964 und von Enzensberger in seinem Essayband *Ach Europa* aufgegriffen wird.

Groß  
geht der Verbannte dort oben, der  
Verbrannte: ein Pommer, zuhause  
im Maikäferlied, das mütterlich blieb, sommerlich, hell-  
blütig am Rand  
aller schroffen,  
winterhart-kalten  
Silben. (GW 1: 290)

Das Pommernland des Liedes ist bekanntlich abgebrannt. Es lebt aber literarisch fort, wie das Czernowitz von Celans Jugend. Hier schließt sich der Kreis. Die Verbannung selbst ist die Heimat, wie sie es für viele der in der *Niemandrose* zu Wort kommenden Dichter wurde. Aber auch die Poesie ist eine Heimat, und zwar eine, die gegen jede Verbannung immun bleibt.

Im selben Gedicht wird schließlich erneut die Metapher des Meridians bemüht:

Mit ihm  
wandern die Meridiane:  
an-  
gesogen von seinem  
sonnengesteuerten Schmerz, der die Länder verbrüdert nach  
dem Mittagsspruch einer  
liebenden  
Ferne. ... (GW 1: 290)

In den letzten Gedichten der *Niemandrose* wird also die Frage nach Identität und Herkunft mit besonderer Dringlichkeit gestellt. Als Antwort rücken immer die Sprache und die Dichtung in den Vordergrund. Das jüdisch geprägte Czernowitz seiner Kindheit mag unwiederbringlich verloren sein, aber Sprache und Dichtung bieten eine fortbestehende Identitätsgrundlage.

Von seiner doppelten Randposition abseits der Nation und der Nationalliteratur aus konnte Celan seine deutsche Muttersprache in eine besonders ergiebige Synthese mit der „Weltsprache der modernen Poesie“ überführen. Und es ist vielleicht kein Zufall, dass gerade seine Lyrik, trotz ihrer berüchtigten „Schwierigkeit“ wie kaum eines anderen zeitgenössischen deutschsprachigen Dichters, international bekannt wurde und immer wieder Übersetzungen, Vertonungen und Kunstwerke angeregt und befruchtet hat.

**Literatur:**

- BLÖCKER, Günter, 2005 [1959]: *Gedichte als graphische Gebilde* (Rezension zu Sprachgitter), in Christoph König (Hg.), *Paul Celan Peter Szondi Briefwechsel*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, S. 79-81. [Ursprünglich in „Der Tagesspiegel“ am 11.10.1959].
- BLOOM, Harold, 1975: *A Map of Misreading*, New York/Toronto/Melbourne, Oxford University Press.
- BÖTTIGER, Helmut: *In der Todesmühle*, „Die Zeit“ am 27.1.2015, online: <https://www.zeit.de/kultur/literatur/2015-01/thomas-gnielka-auschwitz> [Stand: 9.9.2020].
- CELAN, Paul, 1983: *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- DOR, Milo, 1970: *Paul Celan*, in Dietlind Meinecke (Hg.), *Über Paul Celan*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, S. 281-285.
- EMMERICH, Wolfgang, 1999: *Paul Celan*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt.
- ENZENSBERGER, Hans Magnus (Hg.), 1960: *Museum der modernen Poesie*, Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- ENZENSBERGER, Hans Magnus, 1987: *Ach Europa!*, Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- HAMACHER, Werner, MENNINGHAUS, Winfried (Hg.), 1988: *Paul Celan*, Frankfurt a.M., Suhrkamp.
- HEINE, Heinrich, 1985: *Historisch-kritische Gesamtausgabe*, Bd. 4, hg. v. Manfred Windfuhr, Hamburg, Hoffmann und Campe.
- HOLTHUSEN, Hans Egon, 1954: *Fünf junge Lyriker II*, „Merkur“, VIII, 74, S. 378-390.
- HUPPERT, Hugo, 1988: „*Spirituell*“: *Ein Gespräch mit Paul Celan*, in Werner Hamacher und Winfried Menninghaus (Hg.), *Paul Celan*, Frankfurt a.M., Suhrkamp, S. 319-324. [Ursprünglich ders. (1973): *Sinnen und Trachten*, Halle a.d. Saale].
- MANDELSTAMM, Ossip, 1994: *Über den Gesprächspartner: Gesammelte Essays 1913–1924*, aus dem Russischen und hg. von Ralph Dutli, Frankfurt a.M., Fischer.
- PARRY, Christoph, 1995: *Meridian und Flaschenpost: Intertextualität als Provokation des Lesers bei Paul Celan*, in „Celan-Jahrbuch“, VI, S. 25-50.
- PARRY, Christoph, 1998: *Übersetzung als poetische Begegnung*, in „Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache“, XXIV, S. 159-184.
- SCHMITT, Axel, 2003: *Auf der Suche nach komplementären Stimmen, Neue Arbeiten zu Paul Celans übersetzerischem Werk*, online: <https://literaturkritik.de/id/6116> [Stand: 7.9.2020].
- TARANOVSKY, Kiril, 1976: *Essays on Mandel'stam*, Cambridge MA.