

HELENE WEINBRENNER

»ICH SETZE DEN AKUT«
GEDÄCHTNIS IN PAUL CELANS ÜBERSETZUNGEN:
APOLLINAIRE, SHAKESPEARE, UNGARETTI

Abstracts:

Ausgangs- und Zielpunkt von Paul Celans Poetik bilden das Gedenken an die Shoah und, damit einhergehend, ein auf Aktualisierung und Gegenwärtigkeit abzielendes Gedächtniskonzept: der ›Akut des Heutigen‹. Der vorliegende Aufsatz will aufzeigen, dass Celan diesen Akut nicht nur auf sein dichterisches, sondern auch auf sein übersetzerisches Werk setzt. Zu diesem Zweck werden einige seiner Übersetzungen (nämlich Apollinaire, Shakespeare und Ungaretti) aus verschiedenen Blickwinkeln auf ihren Umgang mit Gedächtnis befragt. Dabei geht es nicht nur darum, wie Celan sein Ideal eines vergegenwärtigenden Gedenkens auf inhaltlicher Ebene in die Übersetzungen einbringt, sondern auch um die inhärente Erinnerungshaftigkeit des Übersetzens selbst.

Paul Celan's poetics originates in and centres around the commemoration of the Shoah. His concept of poetic remembrance, ›der Akut des Heutigen‹, aims at bringing memory into the present and remembering from a decidedly ›present‹ perspective. This article shows that Celan applies this ›Akut‹ not only to his poetry, but also to his translations, by analysing how Celan's translations of Apollinaire, Shakespeare and Ungaretti approach memory and remembrance. The analyses focus not only on the different ways Celan implements his commemorative ideal on the level of content, but also reflect on how the process of translation is an act of remembering and commemoration in itself.

I. Gegenstand und Vorgehen

Ich trink Wein aus zwei Gläsern
und zackere an
der Königszäsur
wie Jener
am Pindar¹

So lauten die ersten Verse eines Gedichts, das Paul Celan im November 1969 für Ilana Shmueli verfasste.² »Jener« ist Hölderlin, dem ein Kritiker in Bezug

1 Paul Celan, Ich trink Wein, in: Ders., Die Gedichte. Neue kommentierte Gesamtausgabe, hg. und kommentiert von Barbara Wiedemann, Berlin 2018 [abgekürzt: Gedichte], S. 527, V. 1–5.

2 Vgl. Gedichte, S. 1236.

auf seine Übersetzungen vorwarf, er »zackere [...] am Pindar«.³ Diesen pejorativen Begriff eignet sich Celan als Beschreibung seiner dichterischen Arbeit an und bekennt sich damit zu einem wesentlich translatorischen Dichtungsverständnis. »All of Celan's own poetry is translated *into* German«,⁴ postuliert George Steiner und will damit die Eigenheiten und Fremdheiten der Celan'schen Sprache beschreiben.⁵ Auch die Dualität, die in *Ich trink Wein* in den beiden Gläsern aufscheint, und die Dialogizität, die dem Gedicht in seinem Traditionsbezug eingeschrieben ist, zeugen von der zentralen Rolle des Übersetzerischen für Celans Denken und Schaffen. Dabei äußert sich dieser translatorische Impuls natürlich nicht nur in einer hochgradig dialogischen und intertextuellen Lyrik, sondern auch in einem bemerkenswert breiten Übersetzungswerk.

Übersetzungen vermitteln nicht nur zwischen Sprachen, sondern immer auch zwischen Zeiten. Kann ein Dichter-Übersetzer, der eine katastrophale historische Zäsur erleben und durchleben musste und für den das Totengedenken zum existentiellen Kern seiner Poetik geworden ist, über solche zeitlichen Differenzen einfach hinwegübersetzen? Dazu kommen die grundsätzliche kulturelle Relevanz und Brisanz, die Übersetzungen in der Mitte des 20. Jahrhunderts erhalten:

After the fundamental crisis brought by the Second World War, and further in the 1960s, when intergenerational memory became an important issue, translation has embodied a crucial form of inscription of the experience of hetero-affectivity – to witness (and survive) the catastrophe and to negotiate the cultural divides inherited from past conflicts.⁶

Dieser Aufsatz fragt nach der Bedeutung von Gedächtnis und Gedenken für Paul Celans Übersetzungswerk. Dabei soll es nicht nur um seine übersetzerische Auseinandersetzung mit fremden Gedächtnisinhalten, -konzeptionen und -topoi gehen, sondern auch um die Reflexion des Übersetzens als inhärent erinnernde Textform sowie die vermittelnde Funktion, die Übersetzungen für die Konstitution von kulturellem Gedächtnis und individuellen Erinnerungen haben.

3 Vgl. ebd.

4 George Steiner, *After Babel. Aspects of language and translation*, Oxford 1975, S. 389. Herv. im Orig.

5 Dass eine solche Zuschreibung auch problematisch sein kann, wurde verschiedentlich bemerkt. Vgl. etwa Wolfgang Emmerich, *Nahe Fremde. Paul Celan und die Deutschen*, Göttingen 2020, S. 146.

6 Marc-Alexandre Reinhardt, *The Meridian and the Eastern Front: Contemporaneity and the »Ethos« of Translation*, in: *SubStance* 44 (2015), H. 2, S. 88–107, hier S. 93.

II. Paul Celans Übersetzen: Ein Überblick

Auch wenn Celans Übersetzungswerk als wichtiger Teil seines Gesamtwerkes gelten muss, hat er sich nur selten (und nie öffentlich) theoretisch zu seinen Übersetzungen geäußert.⁷ Um nicht ein textfern erarbeitetes Verständnis seiner Poetik auf Einzeltexte zu projizieren, geht im Folgenden eine weitgehend deskriptive Schilderung besonders häufiger sprachlicher Phänomene, Prinzipien und Verfahren im Übersetzungswerk Celans der Erläuterung seiner Übersetzungspoetik voraus.⁸

Eine der auffälligsten Besonderheiten vieler Übersetzungen ist die vielfache Verwendung von Personalpronomina, auch dort, wo im Originaltext keine korrespondierenden Wendungen stehen. Eine immer wiederkehrende Spielart dieses Phänomens ist die Apostrophe, zu finden beispielsweise in der Rimbaud-Übersetzung *Das trunkene Schiff*:

J'aurais voulu montrer aux enfants ces dorades
Du flot bleu, ces poissons d'or, ces poissons chantants.

Wo seid ihr, Kinderaugen, zu schau die Herrlichkeiten?
Das Schuppengold der Welle, den Goldfisch, der da singt!⁹

Typisch ist an diesen Versen auch der Fragesatz, der hier den unerfüllten Wunsch des Französischen wiedergibt. Zuweilen fungieren Fragesätze einfach als Mittel zur Emphase und Aufmerksamkeitslenkung,¹⁰ anderswo reagieren sie auf Unbestimmtes und Offenheit im Originaltext. Diese Tendenz wiederum kann als Teilaspekt eines von Lengeler als ›Vergegenwärtigung‹ beschriebenen Verfahrens gedeutet werden: der ›Verwandlung einer gegenständlich-

7 Vgl. Leonard Moore Olschner, *Der feste Buchstab. Erläuterungen zu Paul Celans Gedichtübertragungen*, Göttingen und Zürich 1985, S. 18.

8 Ich beziehe mich in diesem Abschnitt erstens ausschließlich auf die lyrischen Übersetzungen, zweitens überwiegend auf die Übersetzungen der späten 1950er und frühen 1960er Jahre, die sich durch eine hohe Eigenständigkeit auszeichnen und an denen spezifische Übersetzungsverfahren also besonders greifbar werden. Zu einer Periodisierung des Celan'schen Übersetzungswerkes vgl. Jürgen Lehmann, *Celans Poetik des Übersetzens*, in: *Celan Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Markus May, Peter Goßens und Jürgen Lehmann, 2., aktualisierte und erweiterte Aufl., Stuttgart und Weimar 2012, S. 180 f., hier S. 180.

9 Paul Celan, *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, hg. von Beda Allemann und Stefan Reichert [abgekürzt: GW], Bd. IV, Frankfurt a. M. 1983, S. 106 f.

10 Vgl. Olschner, *Der feste Buchstab*, S. 25. Als weitere, häufig wiederkehrende Mittel der Emphase zählt Olschner Kursivsetzungen und aufmerksamkeitslenkende Satzzeichen wie den Doppelpunkt oder den Gedankenstrich auf (vgl. ebd., S. 101–114).

distanzierten Welterfahrung in eine phänomenologische«.¹¹ Vereinfacht ausgedrückt lassen Celans Übersetzungen die Leserin ›miterleben‹, was im Originaltext beschrieben wird. Anschaulich wird das zum Beispiel in den Schlussversen der Apollinaire-Übersetzung *Die Herbstzeitlosen* (1959):

Le gardien du troupeau chante tout doucement
Tandis que lentes et meuglant les vaches abandonnent
Pour toujours ce grand pré mal fleuri par l'automne.

Der Kuhhirt summt ein Liedchen, die Herde, sie beginnt
Davonzutrotten, muhend, verlassen ist der Ort,
Die Wiese, wo der Herbst stand und Blumen da und dort.¹²

Anders als bei Apollinaire gilt die Aufmerksamkeit der Übersetzung nicht den Kühen, sondern der verlassenen Wiese, die zum Subjekt der letzten zwei Verse wird. Die verschobene Zeitlichkeit dieser Verse lässt das »abandonnent / Pour toujours« des Originals ›erfahrbar‹ werden: Die herbstliche Wiese, im Französischen noch statisch »mal fleuri«, gehört hier einer abgeschlossenen Vergangenheit an, während das Zustandspassiv des vorletzten Verses die Verlassenheit als gegenwärtig und fortwährend kennzeichnet. Gleichzeitig wird an diesem Beispiel die Tendenz zu Parataxe und Zäsur deutlich,¹³ ein weiteres Charakteristikum der Übertragungen Celans, von Olschner als Konzentration auf das Einzelwort und »ein Entschönen der fließenden Versbogen eines Originals« verstanden.¹⁴ *Die Herbstzeitlosen* lassen sich außerdem auch als Musterbeispiel für den eigentümlichen Umgang mit Metaphern und Vergleichen anführen, der Celans Übertragungen prägt. Der Originaltext entfaltet ein komplexes Netz aus aufeinander bezogenen Bildern, das in einem zirkulären Vergleich gipfelt: »Ils cueillent les colchiques qui sont [...] / [...] couleur de tes paupières / Qui battent comme les fleurs battent au vent dément«,¹⁵ Celan, der in dieser Werkphase wohl kaum eine Metapher in ihrer einfachen Bildlichkeit bestehen lässt, verabsolutiert diesen spielerischen Vergleich und gibt ihm so eine erschreckende Brutalität: »[...] die Herbstzeitlose, die / So schimmert wie dein

11 Rainer Lengeler, Shakespeares Sonette in deutscher Übersetzung: Stefan George und Paul Celan, Opladen 1989, S. 23.

12 GW IV, S. 792 f.

13 Vgl. Florence Pennone, Paul Celans Übersetzungspoetik. Entwicklungslinien in seinen Übertragungen französischer Lyrik, Tübingen 2007, S. 154.

14 Olschner, *Der feste Buchstab*, S. 72.

15 GW IV, S. 792.

Augenlid – die Kinder pflücken sie, / Sie pflücken Augenlider im Wind, im irren Wind.«¹⁶

Die Wiederholung im letzten Satz, hier als Präzisierung inszeniert, ist ein weiteres immer wiederkehrendes Prinzip in Celans Übersetzungen.¹⁷ Oft zeichnet es Konstanz oder Veränderungen in Zeitverläufen nach – gleichzeitig gibt Celan Wiederholungen im Original üblicherweise nicht als schlichte Wiederholungen wieder, sondern reflektiert in der Übersetzung ihren verschobenen Kontext, ihre Nähe zum Echo oder ihren dialogischen Charakter:

And miles to go before I sleep,
And miles to go before I sleep.

Und Meilen, Meilen noch vorm Schlaf.
Und Meilen Wegs noch bis zum Schlaf.¹⁸

So wie hier der eine Vers den Schwerpunkt auf »miles«, der andere auf »to go« legt, scheint Celan mitunter die Einzelelemente der Übersetzung voneinander zu lösen und auf verschiedenen Ebenen neu anzuordnen. Der erste Schritt der Übersetzungsanalyse ähnelt darum nicht selten einer Gleichungsauflösung.

Lassen sich diese Beobachtungen auf eine einheitliche Übersetzungspoetik zurückführen? Einblicke in Celans Übersetzungsverständnis und dessen Wandel gewährt vor allem sein kürzlich neu ediertes Briefwerk.¹⁹ So schrieb er 1960 an Karl Dedecius, der Celan (bei gleichzeitiger Anerkennung seiner übersetzerischen Leistung) des »Celanisierens« bezichtigte:²⁰

Ja, das Übersetzen von Gedichten ... Wörtlichkeit im übertragenen Gedicht: Wörtlichkeit des Gedichts. Brücken von Sprache zu Sprache, aber – Brücken über Abgründe. Noch beim allerwörtlichsten Nachsprechen des Vorgegebenen – Ihnen, lieber Herr Dedecius, will es als ein »Aufgehen« im Sprachmedium des anderen erscheinen –: es bleibt, faktisch, immer ein Nachsprechen, ein zweites Sprechen; noch im (scheinbar) restlosen »Aufgehen« bleibt der »Aufgehende« mit seiner – auch sprachlichen – Einmaligkeit, mit seinem Anderssein. Nicht daß ich damit irgendeinem »freien«, d. h. unverantwortlichen Übersetzen das Wort reden wollte; im Gegenteil.

16 Ebd., S. 793.

17 Vgl. Olschner, *Der feste Buchstab*, S. 108–110.

18 GW V, S. 406 f.

19 Paul Celan, »etwas ganz und gar Persönliches«. Briefe 1934–1970, ausgewählt, hg. und kommentiert von Barbara Wiedemann, Berlin 2019 [abgekürzt: Briefe].

20 Vgl. Olschner, *Der feste Buchstab*, S. 58.

Handwerk, Sauberkeit des Handwerks, also Textnähe und Texttreue bleiben Bedingung, oder vielmehr: sie sind, wie stets im Gedicht, Vorbedingung.²¹

Die ›Treue‹ zum Originaltext, so lässt sich dieser aufschlussreichen Passage entnehmen, hat für Celan also eine andere Bedeutung als die Abbildung seiner syntaktischen und lexikalischen Strukturen in der anderen Sprache: Eine solche Abbildung müsse immer Nachbildung, und damit schon vom Übersetzer subjektiv überformt sein. Daraus folgt für Celan aber nicht eine ›unverantwortliche‹ Gleichgültigkeit gegenüber dem Original, sondern eine Verschiebung im Begriffsfeld um ›Wörtlichkeit‹ und ›Treue‹:²² Beide Einstellungen sind als »Vorbedingung« des Übersetzungsprozesses sozusagen Teil der übersetzerischen Berufsehre. Nicht ob, sondern wie die Übersetzung dem Original die Treue hält, ist aus dieser Perspektive die zentrale übersetzungstheoretische Frage: Entsprechungen sind häufig auf anderen sprachlichen Ebenen zu finden als im Original, wie oben exemplarisch gezeigt werden konnte.²³ Diese Gleichzeitigkeit von Eigenständigkeit und Abhängigkeit in Celans Übersetzen resultiert aus der strengen Verpflichtung auf hochgradig subjektive Kategorien wie dem »Dichterische[n] am Gedicht«, dem »Timbre des Sprechenden.«²⁴

Ein anderer zentraler Begriff fällt im Zusammenhang mit der Valéry-Übertragung *Die junge Parze* in einem Brief, den er 1960 an den Journalisten und Literaturwissenschaftler Werner Weber richtet: »Daß es mir gelang, [...] das im Französischen Wort Gewordene noch einmal in seiner – dichterischen – Wörtlichkeit zu aktualisieren: das danke ich – verzeihen Sie die Emphase –, das danke ich ... den Göttern.«²⁵ Übersetzung, so implizieren diese Worte, heißt bei Celan also auch: Aktualisierung.²⁶

Dass Celans Übersetzen von seinem Dichten her gedacht und verstanden werden muss, betont er selbst besonders prägnant in einem Brief an Hans Ben-

21 Paul Celan an Karl Dedecius (31.1.1960), in: Briefe, S. 418 f., hier S. 419.

22 Im Rahmen dieses Aufsatzes verwende ich den Begriff ›Wörtlichkeit‹ mangels eines Alternativbegriffs dennoch in seiner intuitiven Bedeutung.

23 Vgl. dazu Olschner, *Der feste Buchstab*, S. 27 f.

24 Paul Celan an Gleb Struve (29.1.1959), in: Briefe, S. 343–345, hier S. 344.

25 Paul Celan an Werner Weber (26.3.1960), in: Briefe, S. 426–428, hier S. 427.

26 Vgl. zu diesem Begriff (und dem der ›Transaktualität‹) Sandro Zanetti, *Literarische Transaktualität. ... Horaz ... Shakespeare ... Shelley ... Brecht ... Celan ...*, in: *Transaktualität. Ästhetische Dauerhaftigkeit und Flüchtigkeit*, hg. von Stefanie Heine und Sandro Zanetti, Paderborn 2017, S. 237–248, hier S. 247: »Die Übersetzung selbst ist, als Übersetzung, bereits eine Form von Aktualisierung, die allerdings an sich eine Reihe von Momenten des Inaktuellen und Transaktuellen – des Aktualisierbaren, das als verbleibend Mögliches auch immer einen Rest von Aktualitätsresistenz aufweist – zu bewahren trachtet.« Herv. im Orig.

der: »Vielleicht kommt einmal auch der Tag, wo man merkt, dass auch diese Arbeiten [die *Meridian*-Rede und die Übersetzungen, H. W.] im Zeichen des Gesetzes stehn, unter dem ich angetreten bin; all das sind Begegnungen, auch hier bin ich mit meinem Dasein zur Sprache gegangen.«²⁷

Celans Umgang mit den übersetzten Gedichten ist also wesentlich geprägt von seinem Dichtungsverständnis, seiner Konzeption ›des Gedichts‹, seinen Vorstellungen von Rezeption und Wirkung der Lyrik. Dies gilt umso mehr, als der Dialog (mit anderen Texten, der Leserschaft, dem ›Anderen‹ per se) einen Kern der Poetik Celans ausmacht.²⁸ Konstituiert sich schon das ›einfache‹ Gedicht in einer doppelten Dialogizität, der vertikalen im Verhältnis zu den Lesenden und der horizontalen im Verhältnis zu anderen Texten,²⁹ so ist die Kommunikationssituation in der Übersetzung um eine Ebene erweitert. Die Rezeption, von Celan als eine besetzbare Offenheit konzeptualisiert,³⁰ wird hier, gewissermaßen in einer ersten Iteration, vom Übersetzer ›besetzt‹;³¹ von dort aus sucht sich das Gedicht ein neues, ansprechbares Du. Es ist in diesem Zusammenhang bemerkenswert, dass Celan in einem Entwurf zum *Meridian* das »Hilfswort« der Interlinearversion wählt, um den von ihm erhofften Verstehensprozess zu veranschaulichen:

Das Gedicht will, wie gesagt, verstanden sein, es bietet sich zur Interlinearversion dar, fordert dazu auf; nicht daß das Gedicht im Hinblick auf diese oder jene Interlinearversion geschrieben wäre; vielmehr bringt das Gedicht, als Gedicht, die Möglichkeit der Interlinearversion mit, realiter und virtualiter; mit andern Worten: das Gedicht ist, auf eine ihm eigene Weise, be-

27 Paul Celan an Hans Bender (10.2.1961), in: Briefe, S. 489 f., hier S. 490.

28 Vgl. die vielzitierte Passage aus dem *Meridian*: »Das Gedicht wird – unter welchen Bedingungen! – zum Gedicht eines – immer noch – Wahrnehmenden, dem Erscheinenden Zugewandten, dieses Erscheinende Befragenden und Ansprechenden; es wird Gespräch – oft ist es verzweifeltes Gespräch.« (Paul Celan, *Der Meridian*. Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises, in: GW III, S. 187–202, hier S. 198)

29 So strukturiert Pennone (Paul Celans Übersetzungspoetik, S. 63) das Konstrukt des Dialogischen in Celans Lyrik.

30 »Das Gedicht kann, da es ja eine Erscheinungsform der Sprache und damit seinem Wesen nach dialogisch ist, eine Flaschenpost sein, aufgegeben in dem – gewiß nicht immer hoffnungsstarken – Glauben, sie könnte irgendwo und irgendwann an Land gespült werden, an Herzland vielleicht. Gedichte sind auch in dieser Weise unterwegs: sie halten auf etwas zu. Worauf? Auf etwas Offenstehendes, Besetzbares, auf ein ansprechbares Du vielleicht, auf eine ansprechbare Wirklichkeit.« (Paul Celan, *Ansprache* anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen, in: GW III, S. 185 f., hier S. 185)

31 Vgl. dazu Olschner, *Der feste Buchstab*, S. 54.

setzbar. Ich gebrauche hier, und möchte dies ausdrücklich betonen, den Begriff Interlinearversion als Hilfswort; genauer: ich meine nicht die Leerzeilen zwischen Vers und Vers; ich bitte Sie, sich diese Leerzeilen räumlich vorzustellen, räumlich und – zeitlich.³²

In diesem Bild der ›zeitlichen Interlinearversion‹ wird deutlich, dass die hier entworfene Rezeptionskonstellation auch Auswirkungen auf die Zeitstruktur seiner Poetik hat. Das »Spannungsverhältnis der Zeiten«, das Celan als charakteristisch für Mandelstams Lyrik beschreibt,³³ prägt auch seine eigenen Gedichte. Es konstituiert sich in den allgegenwärtigen Personalpronomina genauso wie in einer häufig uneindeutigen Temporalstruktur, klassischen ›Leerstellen‹ wie Fragesätzen oder Zäsuren und einer Diktion, die zwischen Archaismen, wissenschaftlicher Fachsprache, Neologismen, teils auch Kolloquialismen zu changieren pflegt. Lütz sieht darin auch ein Aufbegehren: »Zusätzlich zu seiner eigenen ›Zeitoffenheit‹ behauptet sich das Gedicht, weil es ja auch Ort einer ›Individuation‹ ist, ›gegen-ständig‹ und ›gegen-wärtig‹ gegen Alltagssprache und steht als Gegen-Entwurf zu deren ›grammatischer‹ Zeitlichkeit ›in die Zeit hinein‹.«³⁴

Dabei klingen im Gedicht nicht nur Gegenwart und Zukunft, das heißt die Zeit des Dichters und die der Rezipientin, mit. Das Gedicht, so konstatiert Celan im *Meridian*, »bleibt seiner Daten eingedenk.«³⁵ Solche ›Daten‹ – im Kontext der Rede der 20. Januar – stehen metonymisch für die bedingungslose Verpflichtung gegenüber historischen und biographischen Geschehnissen. Vor allem geht es dabei um die NS-Zeit und die Shoah, daneben sieht sich Celan aber ganz grundsätzlich »[m]it den Verfolgten in spätem, un- / verschwiegenem, / strahlendem / Bund.«³⁶ Oft ist es insbesondere die Aneignung sprachlichen Materials, die Celans Lyrik zu Räumen des Gedenkens, zu ›Textgräbern‹,³⁷

32 Paul Celan, *Der Meridian*. Endfassung – Entwürfe – Materialien, hg. von Bernhard Böschstein und Heino Schmuil, Frankfurt a. M. 1999, S. 140. Vgl. dazu auch Pennone, *Paul Celans Übersetzungspoetik*, S. 55.

33 Paul Celan, *Die Dichtung Ossip Mandelstams*, in: Ders., *Der Meridian*. Endfassung – Entwürfe – Materialien, S. 215–222, hier S. 216.

34 Jürgen Lütz, »Der Schmerz schläft bei den Worten«: Freigesetzte Worte, freigesetzte Zeit. Paul Celan als Übersetzer, in: *Poetik der Transformation*. Paul Celan – Übersetzer und übersetzt, hg. von Alfred Bodenheimer und Shimon Sandbank, Tübingen 1999, S. 21–54, hier S. 44.

35 Celan, *Der Meridian*, S. 196.

36 Paul Celan, *Mit den Verfolgten*, in: *Gedichte*, S. 183, V. 1–4.

37 Vgl. etwa den Brief an Rudolf Hirsch, in dem Celan den Band *Niemandrose* als »ein Grabmal« für Mandelstam bezeichnet (Paul Celan an Rudolf Hirsch (3.6.1959)).

zum »unumstößliche[n] / Zeugnis«³⁸ macht. Solche intertextuellen Bezüge sind von Anfang an eng mit seinem übersetzerischen Schaffen verwoben.³⁹ Aus dieser Konstellation resultiert eine doppelte zeitliche Ausdehnung des Gedichts: Der Rückbezug auf eine (textuelle) Vergangenheit und die Ausrichtung auf die zukünftige ›Gegenwart‹ der Rezeption.⁴⁰

Die Transformation dieses Modells in der Übersetzung ließe sich nun ähnlich strukturalistisch nachzeichnen, etwa im Bild zweier sich überschneidender Kreise beziehungsweise ›Zeithöfe‹.⁴¹ Doch genügt für die sinnvolle Analyse der Übersetzungen die Beobachtung, dass in der Übersetzung stärker noch als in der Lyrik verschiedene Zeitebenen, Gegenwarten, Individualitäten miteinander interferieren. Ein noch intensiveres ›Spannungsverhältnis der Zeiten‹ ist die Folge: »Brücken über Abgründe.«⁴²

Von der ›Zeit‹ der übersetzten Autor:innen trennen Celan in den meisten Fällen nicht nur einige Jahre: »Die Spanne zwischen Original und Übersetzung wird an vielen Stellen von Celans Übersetzungen zur Spanne zwischen Sprache vor und nach Auschwitz.«⁴³ Denn in Celans eigenständiger Lyrik kann sich die tiefe, historische und biographische Zäsur der Shoah nicht nur inhaltlich-thematisch niederschlagen, sondern hat auch fundamentale Konsequenzen für das dichterische Sprechen an sich. Es ist offensichtlich, dass sein in verschiedenen poetologischen Texten formuliertes Plädoyer für eine »grauere‹ Sprache,⁴⁴ die nicht nach Verklärung und Schönheit, sondern nach Präzision strebt, für die Übersetzung genauso gelten muss wie für die Dichtung.⁴⁵

Im *Meridian* fasst Celan all das ironischerweise in einer originellen, fast verspielten Metapher zusammen. In Bezug auf ein Büchner-Zitat (Camilles)– ach, die Kunst!) konstatiert er: »[M]an kann verschiedene Akzente setzen: den

Zit. nach Lütz, »Der Schmerz schläft bei den Worten«, S. 27). Vgl. auch Uta Werner, *Textgräber. Paul Celans geologische Lyrik*, München 1998.

38 Paul Celan, *Weggebeizt*, in: *Gedichte*, S. 185, V. 20 f.

39 Vgl. zu einer Diskussion von Celans Übersetzungspoetik im Kontext der Intertextualität seiner Lyrik Fred Lönker, *Überlegungen zu Celans Poetik der Übersetzung*, in: *Datum und Zitat bei Paul Celan. Akten des Internationalen Paul Celan-Colloquiums Haifa 1986*, hg. von Chaim Shoham und Bernd Witte, Bern u. a. 1987, S. 211–228.

40 Vgl. Pennone, *Paul Celans Übersetzungspoetik*, S. 67.

41 Zu Celans Husserl-Rezeption, insbesondere zum Begriff des ›Zeithofs‹, der ›zeitlichen Extension des Jetztpunktes‹, vgl. ebd., S. 61 f.

42 Celan an Dedecius (31.1.1960), in: *Briefe*, S. 419.

43 Lütz, »Der Schmerz schläft bei den Worten«, S. 33.

44 Paul Celan, *Antwort auf eine Umfrage der Librairie Flinker, Paris (1958)*, in: *GW III*, S. 167 f., hier S. 167.

45 Vgl. Lütz, »Der Schmerz schläft bei den Worten«, S. 21.

Akut des Heutigen, den Gravis des Historischen – auch Literarhistorischen –, den Zirkumflex – ein Dehnungszeichen – des Ewigen. Ich setze – mir bleibt keine andere Wahl –, ich setze den Akut.«⁴⁶ Das will in etwa heißen: Wer mit Überliefertem, Vergangenen, Überholtem umgeht, es rezipiert oder verarbeitet, muss sich seines Ausgangspunktes und seiner Jetztzeit bewusst sein. Weder sollen historische und biographische Geschehnisse zu ahistorischen, überzeitlichen Mythen verklärt werden (das wäre der Zirkumflex),⁴⁷ noch in einer folgenlosen Historizität verhaften (das wäre der Gravis). Stattdessen plädiert Celan dafür, die Vergangenheit aus dem Heute heraus zu verstehen: den Akut zu setzen.⁴⁸ Daraus folgt für die produktive Rezeption, also auch und insbesondere für die Übersetzung, eine Tendenz zur Aktualisierung und ›Vergegenwärtigung‹⁴⁹ – wie sich diese niederschlagen kann, wurde oben an einigen Beispielen illustriert.

Welche Folgen haben die beschriebenen Voraussetzungen für die Übersetzung von Werken, deren Gegenstände Celan fremd sind, die einer völlig anderen Poetik folgen oder deren Entstehung weit zurückliegt? Um den ›Akut‹, den Celan auch auf seine Übersetzungen setzt, in seinen vielfältigen Facetten aufzeigen und systematisieren zu können (IV.), werden im Folgenden (III.) die zentralen Fragen und Zusammenhänge der Begriffskonstellation Literatur – Gedächtnis – Übersetzung erarbeitet und knapp in ihrem analytischen Potential beschrieben.

III. Gedächtnis und Übersetzung

Astrid Erll und Ansgar Nünning identifizieren drei grundlegende literaturwissenschaftliche Perspektiven auf Gedächtnis, die sie ›Gedächtnis in der Literatur‹, ›Gedächtnis der Literatur‹, und ›Literatur als Medium des Gedächtnisses‹ nennen.⁵⁰ Die Frage nach ›Gedächtnis in der Literatur‹ richtet sich auf Darstel-

46 Celan, *Der Meridian*, S. 190.

47 Vgl. auch: »Denn das Gedicht ist nicht zeitlos. Gewiß, es erhebt einen Unendlichkeitsanspruch, es sucht, durch die Zeit hindurchzugreifen – durch sie hindurch, nicht über sie hinweg.« (Celan, *Ansprache* anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen, S. 185)

48 Vgl. Markus May, *Historie unter dem »Akut des Heutigen«*, in: *Celan Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, S. 250 f.

49 Vgl. dazu besonders aufschlussreich Lütz, »Der Schmerz schläft bei den Worten«, S. 42.

50 Vgl. Astrid Erll und Ansgar Nünning, *Literaturwissenschaftliche Konzepte von Gedächtnis: Ein einführender Überblick*, in: *Gedächtniskonzepte der Literaturwissen-*

lungsformen für Erinnerungsprozesse und -inhalte in literarischen Texten.⁵¹ Wo übersetzte Texte Gedächtnis zum Gegenstand haben, stellt sich für die Übersetzung die übliche übersetzungsanalytische Frage: Wie gibt die Übersetzung die Thematik wieder? Konkreter: Welcher sprachlichen Mittel bedient sich das Original, und wie werden sie von der Übersetzung aufgegriffen? Lassen sich auf der Sinnenebene Verschiebungen, Amplifikationen, Auslassungen oder Ähnliches identifizieren? Welche Bedeutung hat Gedächtnis für die Übersetzung als eigenständigen Text? Anhand der Beantwortung solcher Leitfragen, die sich freilich auf die Spezifika der jeweiligen Übersetzung und ihrer Verfahren einlassen muss, kann die Auseinandersetzung mit Gedächtnis in der Übersetzung in ihren Grundzügen erfasst und beschrieben werden. In den meisten Fällen wird zudem eine präzise Analyse der Gedächtniskonzeption und -situation beider Texte aufschlussreich sein: Wer erinnert sich an was auf welche Weise? Was sind Ursachen und Folgen des Erinnerns, was sein Zweck? Wie gestalten sich Erinnern und Erinnerung; sinnvoll und sinnstiftend, oder fragmentarisch, diskontinuierlich, inkohärent?

Für die Lyrik, traditionell die ›subjektivste‹ der drei Großgattungen, stellt sich die Frage nach dem erinnernden Subjekt der Übersetzung mit besonderer Vehemenz: Sind das lyrische Ich der Übersetzung und das des Originaltextes identisch, können sie unter der Prämisse einer poetisch eigenständigen Übersetzung identisch sein? Wenn nicht, was wird aus der Subjektivität des Originaltextes, die ihm ja auch in der Übersetzung eingeschrieben bleibt – wird sie schlicht zur Subjektivität eines anderen, also hier: zur Erinnerung eines anderen? Oder entsteht in der Übersetzung ein zwischen-subjektiver Raum, in dem sich beide Subjekte in changierender Deutlichkeit erahnen lassen? Keine dieser Fragen kann und sollte wohl letztgültig beantwortet werden, erst recht nicht textübergreifend. Doch muss eine präzise Übersetzungsanalyse sie im Blick behalten, wenn sie der zusätzlichen Komplexität der übersetzerischen Kommunikationssituation gerecht werden will.

Das Konzept vom ›Gedächtnis der Literatur‹ projiziert den kognitiv-psychologischen Begriff des ›Gedächtnisses‹ auf ›die Literatur‹ als System. Die Mechanismen der intertextuellen Informationsweitergabe, der Konservierung, Bezug-

schaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven, hg. von dens., Berlin und New York 2005, S. 1–9, hier S. 2.

51 Birgit Neumann weist darauf hin, dass die Untersuchung von Darstellungsverfahren der Lyrik und Dramatik gegenüber der narratologischen Gedächtnisforschung vernachlässigt wurde. Vgl. Birgit Neumann, *The Literary Representation of Memory*, in: *A Companion to Cultural Memory Studies*, hg. von Astrid Erll und Ansgar Nünning, Berlin und New York 2010, S. 333–344, hier S. 340 f.

nahme, Re-Konstruktion und Reflexion gleichen nach diesem Verständnis den psychischen Mechanismen des Erinnerns,⁵² und auch das Übersetzen erhält so eine mnemonische Funktion: Begreift man die Übersetzung als eigenständigen Text, lässt sich das Original ohne Weiteres als Prätext und die Übersetzung als Posttext beschreiben.⁵³ Dieser Ansatz rückt die Transformation des Originals in der Übersetzung in den Fokus; er wird der engen Beziehung zwischen Übersetzung und Originaltext gerecht, ohne die hohe Eigenständigkeit der Übersetzung zu leugnen. Die Übersetzung trägt den Originaltext nicht nur von einer Sprache in die andere, sondern stets auch von der Vergangenheit in die Gegenwart, indem sie ihn zugleich bewahrt und erneuert. Mit Walter Benjamin ließe sich vom ›Fortleben‹ des Originals in der Übersetzung sprechen, das einen Transformationsprozess notwendig voraussetzt.⁵⁴ Für die Analyse von Einzeltexten ist diese sehr abstrakte Perspektive vor allem dann ergiebig, wenn sich die Übersetzung ihrer inhärenten Erinnerungshaftigkeit bewusst ist und sie reflektiert.

Die dritte Perspektive schließlich, die ›Literatur als Medium des Gedächtnisses‹ begreift, fragt nach der Vermittlungsfunktion von Literatur für Gedächtnis und Gedächtnisinhalte.⁵⁵ Literatur gerät aus dieser Perspektive als eines der Systeme in den Blick, in denen sich das kulturelle Gedächtnis konstituiert. Ganz gegenständlich geht es hier um die konservierende Funktion von Schrift. Gleichzeitig ist Literatur auch insofern ein ›Medium des Gedächtnisses‹, als sich in ihr das individuelle Gedächtnis (der Autorin) dem kulturellen Gedächtnis einschreiben kann. So trägt auch die Übersetzung, wenn man sie als Gedäch-

52 »The mnemonic function of literature provokes intertextual procedures; or: the other way round, intertextuality produces and sustains literature's memory.« (Renate Lachmann, *Mnemonic and Intertextual Aspects of Literature*, in: *A Companion to Cultural Memory Studies*, S. 301–310, hier S. 309)

53 Vgl. Werner von Koppenfels, *Intertextualität und Sprachwechsel. Die literarische Übersetzung*, in: *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, hg. von Ulrich Broich und Manfred Pfister, Tübingen 1985, S. 137–157, hier S. 139. Zur Illustration seiner Überlegungen dient Koppenfels ausgerechnet eine Shakespeare-Übertragung Celans (vgl. ebd., S. 155–158).

54 »[Es wäre] keine Übersetzung möglich [...], wenn sie Ähnlichkeit mit dem Original ihrem letzten Wesen nach anstreben würde. Denn in seinem Fortleben, das so nicht heißen dürfte, wenn es nicht Wandlung und Erneuerung des Lebendigen wäre, ändert sich das Original.« (Walter Benjamin, *Die Aufgabe des Übersetzers*, in: *Ders., Gesammelte Schriften*, Bd. 4.1, hg. von Tillman Rexroth, Frankfurt a. M. 1972, S. 9–21, hier S. 12) Benjamin versteht solche ›Wandlungen‹ allerdings sprachtheologisch und weist eine Erklärung über die »Subjektivität der Nachgeborenen« als »krude[n] Psychologismus« zurück (ebd., S. 13).

55 Vgl. Erll und Nünning, *Literaturwissenschaftliche Konzepte von Gedächtnis*, S. 4 f.

nismedium versteht, zur ›Konsolidierung‹ von Inhalten des kulturellen (und des individuellen) Gedächtnisses bei. Relevant für diese Perspektive ist nicht in erster Linie die übersetzerische Transformation, sondern vielmehr ihre bewahrende Funktion.

IV. Gedächtnis in Celans Übersetzungen

Für die Analysen wurden die Übersetzungen zweier Gedichte Guillaume Apollinaires (1880–1918), einiger Sonette William Shakespeares (1564–1616) und eines Gedichts von Giuseppe Ungaretti (1888–1970) ausgewählt. Die Auswahl erfolgte vor allem nach einem thematischen Kriterium, um die Gedächtniskonzeptionen der Originale und der Übersetzungen sinnvoll miteinander vergleichen zu können.⁵⁶ Auch wenn Celans übersetzerisches Werk hier unmöglich umfassend oder repräsentativ abzubilden ist, enthält dieses Korpus ein gewisses Spektrum an Ausgangssprachen, Schaffensphasen und (literar-)historischen Kontexten der Originale.

Celans Faszination für Apollinaire datiert noch zurück in seine Czernowitzer Schulzeit, wo er wohl dessen Lyrik mit Immanuel Weissglas um die Wette übersetzte.⁵⁷ Auch in seinem lyrischen Werk finden sich vielfältige Spuren seiner Apollinaire-Lektüren.⁵⁸ Die Übertragungen gehören zu den frühesten Übersetzungsaufträgen aus der Pariser Zeit: Zwischen 1952 und 1954 wurden *Zeichen*, *Salome*, *Schinderhannes*, *Der Abschied* und *Mondschein* in verschiedenen Zeitschriften und Anthologien publiziert, es folgten 1959 *Die Herbstzeitlosen*.⁵⁹ Die Apollinaire-Übersetzungen fallen damit fast alle in die Frühphase des Übersetzungswerkes, Pennone erkennt in ihnen jedoch schon eine »Entwicklung zur Poetik einer bewusst persönlichen Übersetzung«, deren weiteren Verlauf man an den später veröffentlichten *Herbstzeitlosen* paradigmatisch beobachten kann.⁶⁰ Alle übersetzten Gedichte zählen zu den frühen Werken aus der Gedichtsammlung *Alcools* (1912). Für die Auswahl scheinen zum einen motivische Affini-

56 Ein anderes wesentliches Auswahlkriterium, das nicht unterschlagen werden soll, sind meine Sprachkenntnisse, die etwa eine Untersuchung der in ihrer Wichtigkeit kaum zu überschätzenden Mandelstam-Übersetzungen nicht erlauben.

57 Vgl. Pennone, Paul Celans Übersetzungspoetik, S. 123.

58 Siehe v. a. die Gedichte *Und mit dem Buch aus Tarussa* und *Huhediblu*. Vgl. Olschner, Der feste Buchstab, S. 150 f.

59 Vgl. Florence Pennone, Übersetzungen aus dem Französischen, in: Celan Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, S. 192–201, hier S. 193.

60 Ebd.

täten,⁶¹ zum anderen formale Vorlieben⁶² ausschlaggebend gewesen zu sein. Strophenform und Reimschema passt Celan durchgängig dem französischen Text an, die Metren der Originale bildet er auf unterschiedliche Weisen nach. Anders als Apollinaire, bei dem der Verzicht auf Interpunktion noch von Marinetti inspirierte Innovation war, setzt Celan aber konventionelle Satzzeichen.⁶³

Die Übersetzung von *L'Adieu* hält sich lexikalisch und strukturell eng an die französische Vorlage. Die in der französischen Metrik ausschlaggebende Silbenzahl übernimmt Celan ebenso wie den semantisch aufgeladenen Wechsel von weiblichen und männlichen Reimen, den Rhythmus des Textes gibt er in einem jambischen Vierheber wieder.⁶⁴

L'Adieu

J'ai cueilli ce brin de bruyère
L'automne est morte souviens-t'en
Nous ne nous verrons plus sur terre
Odeur du temps brin de bruyère
Et souviens-toi que je t'attends

Der Abschied

Ich pflückt den Halm vom Kraut der Heide.
Der Herbst ist tot – sei eingedenk.
Auf Erden scheiden wir nun beide.
O Duft der Zeit, o Halm der Heide.
Und daß ich warten werde, denk.⁶⁵

Das kurze Gedicht besteht aus fünf parataktisch gefügten Sätzen, die von zahlreichen semantischen und phonetischen Bezügen miteinander verbunden werden. Sein Thema ist der Abschied zweier Liebenden, sein zentrales Motiv das gepflückte Heidekraut, das gleichermaßen die Vergänglichkeit des ›toten Herbstes‹ und die konservierende Erinnerung symbolisiert.⁶⁶ Die Abfolge von *Passé*

61 Gemeinsames Motiv ist insbesondere der Herbst als Zeit des Todes und des Gedenkens (vgl. Olschner, *Der feste Buchstab*, S. 151).

62 Vgl. Pennone, *Paul Celans Übersetzungspoetik*, S. 126 f.

63 Vgl. ebd., S. 130.

64 Vgl. Stéphane Mosès, Guillaume Apollinaire: »L'Adieu« / Paul Celan: »Der Abschied«, in: *Poetik der Transformation*, S. 87–97, hier S. 92. Für eine ausführlichere Analyse der ›rhythmischen Bewegung‹ beider Texte vgl. ebd., S. 92 f.

65 GW IV, S. 790 f.

66 Vgl. Mosès, Guillaume Apollinaire: »L'Adieu« / Paul Celan: »Der Abschied«, S. 90.

Composé, Präsens und Futur in den ersten drei Versen, die prominente und durch den Reim aufeinander bezogene Position der Wendungen »souviens-t'en« und »je t'attends«⁶⁷ sowie die komplexe Formulierung des letzten Verses konstituieren eine vieldeutige Zeitstruktur, die eine defizitäre Gegenwart mit einer ungewissen Zukunft verwebt. Indem Celan für das ambivalente »L'Adieu« des Französischen *Der Abschied* als Titel setzt – in einer früheren Arbeitsphase wählte er noch *Lebewohl* –, macht er die Trennung bereits im Titel zu einer endgültigeren als Apollinaire.⁶⁸ Eine ähnliche Wirkung erzielt die Bearbeitung des letzten Verses: Zum einen zieht Celan die dem Futur per Definition eingeschriebene Unsicherheit von V. 3 in V. 5, charakterisiert damit das »[S]cheiden« als gesetzt und das »[W]arten« als bloßes Vorhaben.⁶⁹ Vor allem aber vermittelt das deutsche »denk« in keiner Weise die Faktizität, die das »souviens-toi« impliziert,⁷⁰ sondern macht sein Objekt zur fiktiven Projektion. Dazu trägt auch die prominente Endstellung des Wortes bei, die im Französischen von »t'attends« besetzt wird. Statt in dem hoffnungsvollen Moment der Erwartung, das sich im Original vielleicht auf ein Wiedersehen im Jenseits bezieht (vgl. V. 3: »sur terre« / »auf Erden«), endet das Gedicht im Bereich des Kognitiv-Imaginativen. Freilich klingt im »denk« nicht nur durch den Reim das »sei eingedenk« des zweiten Verses mit, ebenfalls eine Übersetzung von »souviens-[oi]«. Analog zur Übersetzung von »brin de bruyère«, das im Deutschen bei der zweiten Nennung zu verhallen scheint (V. 1: »Halm vom Kraut der Heide« – V. 4: »Halm der Heide«), inszeniert Celan auch diese Wiederholung als Echo.⁷¹ Und er entscheidet sich in beiden Fällen gegen das naheliegende »erinnere dich«. »[S]ei eingedenk« ist statischer und absoluter als »souviens-t'en«, und es hat im

67 Mosès arbeitet in seiner Studie sorgfältig heraus, wie »souviens-t'en« und »t'attends« phonetisch und inhaltlich auf den auch strukturell zentralen Begriff »temps« verweisen: »Im Kontext dieses Gedichtes sind Erinnerung und Warten die beiden Modalitäten, in denen die Zeit erfahren wird« (ebd., S. 89). Er zeigt auch, wie Celan diese Assonanzen mit Heide-Zeit-scheiden geschickt nachzubilden sucht (vgl. ebd.).

68 Vgl. ebd., S. 88 f.

69 Vgl. etwa Pennone (Paul Celans Übersetzungspoetik, S. 141) und auch Mosès (Guillaume Apollinaire: »L'Adieu« / Paul Celan: »Der Abschied«, S. 96), der allerdings das Präsens in V. 3 etwas überbelastet und als »Aktualisierung« versteht. Die Abweichung auf grammatischer Ebene hat hier schließlich nur minimale semantische Verschiebungen zur Folge.

70 Andererseits weist Olschner auf den Beginn der Bremer Rede hin, wo Celan auf die Verwandtschaft der Worte danken–denken–gedenken eingeht (vgl. Olschner, *Der feste Buchstab*, S. 160). Das bedeutet m. E. aber nicht, dass »denk« hier einfach synonym mit »gedenk« oder »bedenk« o. Ä. zu lesen sei: Seine intuitive Semantik wird Celan nicht einfach außer Acht gelassen haben.

71 Vgl. ebd., S. 159.

Unterschied zum Französischen kein Objekt,⁷² sondern stellt eine allgemeingültige und umso eindringlichere Aufforderung zum Gedenken dar.

Eine ganz ähnliche Tendenz lässt sich in der Übersetzung des Gedichts *Signe* erkennen:

Signe

Je suis soumis au Chef du Signe de l'Automne
Partant j'aime les fruits je déteste les fleurs
Je regrette chacun des baisers que je donne
Tel un noyer gaulé dit au vent ses douleurs

Mon Automne éternelle ô ma saison mentale
Les mains des amantes d'antan jonchent ton sol
Une épouse me suit c'est mon ombre fatale
Les colombes ce soir prennent leur dernier vol

Zeichen

Es ist der Herbst der Meister des Zeichens, das mich lenkt:
mein Herz weilt, wo die Früchte, nicht wo die Blumen sind.
So ist mir leid um jeden der Küsse, die ich schenkt:
Die Nuß ward abgeschlagen, der Nußbaum klagt's dem Wind.

Du ewige, du Herbstzeit, du der Gedanken Jahr:
die Hände, die mich liebten, du häufst sie ohne Zahl.
Ein Schatten folgt: die Frau ist's, die mein Verhängnis war.
Am Abend fliegt die Taube, sie fliegt zum letztenmal.⁷³

Auch in diesem Gedicht wird ein lyrisches Ich im Herbst von seinen Erinnerungen eingeholt, auch dieses Gedicht weist also inhaltliche und motivische Bezüge zu Celans eigener Lyrik auf. Das Phänomen der Verallgemeinerung, das an *Der Abschied* gezeigt werden konnte, lässt sich vor allem in der zweiten Strophe von *Zeichen* ebenfalls erkennen. Celan setzt die angedeutete Synekdoche in V. 6 absolut, indem er »die Hände der früheren [weiblichen] Geliebten« in »die Hände, die mich liebten« verwandelt. Damit sind die Erinnerten zum einen nicht mehr auf ein Geschlecht festgelegt, zum anderen ist auch die Liebe nicht mehr klar als romantische bestimmt.⁷⁴ Auch der nächste Vers führt

72 Vgl. Pennone, Paul Celans Übersetzungspoetik, S. 137. Dasselbe gilt für den letzten Vers, wo »que je t'attends« zu »und daß ich warten werde« wird.

73 GW IV, S. 782 f.

74 Vgl. Pennone, Paul Celans Übersetzungspoetik, S. 131.

diese Tendenz noch fort: »Une épouse« wird zu »die Frau«. Es geht zu weit, in diesen Anpassungen mit Felstiner und Pennone den Bezug auf Celans Mutter erkennen zu wollen⁷⁵ – der Relativsatz »die mein Verhängnis war« deutet erstens immer noch in die Richtung einer romantisch-erotischen Beziehung, zweitens wäre, ignoriert man diese Konnotation, der Begriff des »Verhängnisses« euphemistisch bis geschmacklos. Zuletzt darf als Kontext dieser Verse auch die erste Strophe nicht aus dem Blick verloren werden, die eindeutig von verflissenen Liebschaften spricht. Nicht von der Hand zu weisen ist allerdings, dass Celan in den Versen 6 und 7 zwei eindeutig romantisch konnotierte Begriffe (»amantes« und »épouse«) tilgt oder semantisch erweitert.⁷⁶ Die Symbolik des französischen Textes, der herbstliche Naturerscheinungen (Nussbaum, Laub, Schatten) mit den Erinnerungen des lyrischen Ichs verwebt, verunklart Celans Übersetzung systematisch: Wo im Französischen ein »tel« steht (V. 4), verbindet Celan die beiden Bildbereiche nur mit einem Doppelpunkt, er löst die syntaktische Parallele zwischen V. 3 und V. 4 auf und entfernt sich vom Bild des zerstreuten Laubs, indem er in V. 6 »ton sol« tilgt.⁷⁷ Diese Umdeutung zu »du häufst sie ohne Zahl« (V. 6) hat neben der beschriebenen semantischen Verdunkelung auch eine atmosphärische Verdüsterung zur Folge, weil bei Celan nunmehr in ganz unmetaphorischer Brutalität von abgetrennten Händen die Rede ist.

An beiden Übertragungen, *Zeichen* und *Der Abschied*, lässt sich also ein Verfahren der Verallgemeinerung, der Abstraktion und Erweiterung erkennen. Die Forschung hat sich für eine (mal mehr, mal weniger vorsichtige) psychoanalytisch-biographische Interpretation dieser Beobachtung entschieden, die für die Geliebten Apollinaires (beziehungsweise seines lyrischen Ichs) Celans Mutter einsetzt. Getragen wird diese These vor allem von der Tatsache, dass die Assoziation von Herbst und Gedenken in Celans eigener Lyrik auf das letzte Lebens-

75 »[D]as fremde Gedicht [wird] durch eigene »Daten« überlagert« (ebd.); »Now they [the hands, H. W.] can include his mother's« (John Felstiner, *Translating as Transference: Paul Celan's Versions of Shakespeare, Dickinson, Mandelstam, Apollinaire*, in: *Translating Literatures, Translating Cultures. New Vistas and Approaches in Literary Studies*, hg. von Kurt Mueller-Vollmer und Michael Irmscher, Berlin 1998, S. 165–175, hier S. 174).

76 Pennone weist darauf hin, dass »die Frau« in einer früheren Fassung noch als Gattin zu erkennen ist: 1949 übersetzt Celan »die Eine, die angetraut mir war.« Das unterstreicht die Intentionalität dieser Verallgemeinerung. Vgl. Pennone, *Paul Celans Übersetzungspoetik*, S. 129.

77 Ganz ähnlich wie in *Die Herbstzeitlosen* (siehe Kapitel II.) erreicht Celan durch die Absolutsetzung des sprachlichen Bildes eine Brutalität, die im Original zwar angelegt ist, durch klare Metaphorik aber abgeschwächt wird.

zeichen der Mutter im Herbst 1942 zurückgeführt werden kann.⁷⁸ Eine solche Lesart sieht in den Eigenheiten von Celans Übersetzung also die Überformung von Apollinaires Erinnerungsdarstellung durch Celans individuelles, biographisches Gedächtnis – völlig vorbehaltlos kann sie, wie oben gezeigt wurde, allerdings nicht vertreten werden. Gleichzeitig steht außer Frage, dass auf der Ebene ›Gedächtnis in der Literatur‹ eine Verschiebung stattfindet: Die biographische Deutung wird möglich, weil Celan seiner Übersetzung – mittels einer allgemeineren Diktion und der Auflösung von Bezügen – eine »Vielstelligkeit des Ausdrucks«⁷⁹ verleiht, die das Original nicht aufweist. Von einer ›Aktualisierung‹ im engeren Sinne kann darum zwar keine Rede sein, doch wird das Gedicht ›besetzbarer‹: Es bietet sich, insbesondere in Bezug auf Erinnerungs-inhalte, der Aktualisierung durch die Rezipientin an. Gleichzeitig lässt sich in Bezug auf den Erinnerungsmodus vor allem in *Der Abschied* eine Distanzierung von den melancholisch-elegischen Topoi Apollinaires erkennen, indem gegen ein anlassbezogenes, individuelles Erinnern der allgemeingültige Aufruf zum Gedenken gesetzt wird: »[S]ei eingedenk.«

Als ›Medium des Gedächtnisses‹ konzipiert Celan seine Apollinaire-Übersetzungen demnach nicht: Die verflochtenen Liebesbeziehungen, die Apollinaires Ich beklagt, werden von Celan eher verschleiert, als der Nachwelt vermittelt. Bemerkenswert ist aber, dass die übersetzten Gedichte im deutschsprachigen Raum größtenteils relativ unbekannt waren.⁸⁰ Wie später bei den Mandelstam-Übersetzungen handelt es sich bei den Apollinaire-Übersetzungen also unter anderem um ein Kanonisierungsprojekt, für das das ›Gedächtnis der Übersetzung‹ in Dienst genommen wird.

Wie Apollinaire gehört auch Shakespeare zu den Dichtern, deren Lyrik von den Schuljungen Antschel und Weissglas um die Wette übersetzt wird, und die produktive Auseinandersetzung mit Shakespeares Sonetten begleitet Celan über zwanzig Jahre lang.⁸¹ Von den in der Edition von 1967 vereinten Sonetten⁸² entstehen zwei schon 1960 im Auftrag der *Neuen Rundschau* und

78 Vgl. Olschner, *Der feste Buchstab*, S. 152.

79 Celan, *Antwort auf eine Umfrage der Librairie Flinker, Paris (1958)*, S. 167.

80 Vgl. Pennone, *Übersetzungen aus dem Französischen*, S. 193.

81 Vgl. Pennone, *Paul Celans Übersetzungspoetik*, S. 123. 1944 beginnt Celan ein Anglistikstudium – nach eigener Aussage, um Shakespeare im Original lesen zu können (vgl. Leonard Olschner, *Übersetzungen aus dem Englischen*, in: *Celan Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, S. 209–211, hier S. 209). Einige frühe Sonettübersetzungen stammen aus dieser Zeit, noch früher entsteht bekanntlich die Übersetzung des Sonetts LVII, die er im Arbeitslager bei sich trägt (vgl. ebd.).

82 Es handelt sich um die Sonette I–V, XLIII, L, LVII, LX, LXV, LXX, LXXI, LXXIX, XC, CV–CVII, CXV, CXVI, CXIX und CXXXVII.

achtzehn 1964 anlässlich von Shakespeares 400. Geburtstag im Auftrag des Norddeutschen Rundfunks; eines kommt in der Buchausgabe neu hinzu.⁸³

Den Übersetzungen gemeinsam ist die relativ strenge formale Umsetzung der Vorlage in Bezug auf Reimschema, Strophenform und Metrum: Nur in wenigen Sonetten verlässt Celan den jambischen Fünfheber, dann jedoch zugunsten regelmäßiger Alexandriner, die auf die Sonetttradition im deutschsprachigen Raum verweisen. Im Aufbau entsprechen die Übersetzungen durchgängig der Form abab/cdcd/efef/gg der Vorlage. In Syntax, Lexik und Bildlichkeit dagegen sind viele Sonette Celans weit »eigenständiger« als andere Übersetzungen aus diesem Zeitraum.⁸⁴ Es ist zwar keineswegs eine Regel, aber eine nicht von der Hand zu weisende Tendenz, dass die Übersetzungen sich hauptsächlich dann entschieden vom Original lösen, wenn es um Gedächtnis, Poetologisches oder die Interaktion zwischen beidem geht.⁸⁵

Immer wieder hat die Forschung betont, dass Celan die poetologischen Aspekte der Sonette ungleich stärker und anders gewichtet als die Originaltexte. So erkennt Szondi in seiner bedeutenden Analyse des Sonetts CV in Rückgriff auf Walter Benjamins Terminologie eine Verlagerung in der »Intention auf die Sprache: Celans Sonett spreche vom Dichten, nicht von Dichtung, und überführe das von Shakespeare Gemeinte (*constancy*) in eine »Art des Meinens« – spreche also beständig, statt von Beständigkeit.⁸⁶ Von Steiner wird die Übertragung des Sonetts LXXIX als Reflex auf den Akt nicht nur des Dichtens, sondern vor allem des Übersetzens verstanden,⁸⁷ und Olschner weist auf eine generelle »Versprachlichung« der Sonette hin.⁸⁸ Nicht ganz unberechtigt warnt Lengeler darum vor »Verrenkungen« im Dienste der »fixe[n] Idee, in allem und jedem bei Celan nicht nur die Reflexion auf die eigene Dichtung, sondern auch noch auf Sprechen und Sprache auszumachen bis zu dem Punkt, wo Celans Übersetzung

83 Vgl. Olschner, Übersetzungen aus dem Englischen, S. 206.

84 Vgl. Olschner, Der feste Buchstab, S. 304.

85 So ist etwa die Übersetzung des Sonetts CVI von auffälliger Wörtlichkeit; lediglich in den Versen »And for they look'd but with divining eyes / They had not skill enough your worth to sing.« / »Es könnt ihr Blick ein ahnender nur sein / und reicht nicht aus, dich völlig festzuhalten.« (CVI, V. 11 f.) lässt sich eine abweichende, existenziellere und nüchternere Gedächtnis- bzw. Dichtungskonzeption erkennen. Hier und im Folgenden werden die Sonettübersetzungen mit Sonettnummer und Versangaben zitiert aus: GW V, S. 316–357.

86 Vgl. Peter Szondi, Poetry of Constancy – Poetik der Beständigkeit. Celans Übertragung von Shakespeares Sonett 105, in: Sprache im technischen Zeitalter 37 (1971), S. 9–25, hier S. 21.

87 Vgl. Steiner, After Babel, S. 389.

88 Vgl. Olschner, Der feste Buchstab, S. 129.

[...] nur mehr von sich selbst handelt.«⁸⁹ Doch ist es andererseits auch die metapoetische Qualität der englischen Sonette, die die Selbstreflexivität der Übersetzung geradezu erzwingt.

Im Hinblick auf die Gedächtniskonzeptionen der Texte sind also insbesondere diejenigen Sonette Shakespeares von Interesse, die die bewahrende Macht der Dichtung zum Gegenstand haben – ein Topos, der in der Übersetzung vor dem Hintergrund der ›Literatur als Gedächtnismedium‹ und dem ›Gedächtnis der Literatur‹ eine zusätzliche Wendung erfährt. Von den übersetzten Sonetten behandeln drei Sonette, nämlich LX, LXV und CVII, den Topos der Unsterblichkeit im Vers.⁹⁰ Eine andere, ganz weltliche Form der Gedächtnisstiftung wird dagegen in den *procreation sonnets* propagiert,⁹¹ von denen Celan Sonett I–V übersetzt. Wieder andere der übersetzten Sonette beschäftigen sich mit dem Verhältnis von Erinnerung und Wahrnehmung (XLIII), der Unmöglichkeit erinnernden Schreibens (LXXIX) oder seiner Unzulänglichkeit (CVI).

Angesichts des großen zeitlichen und kulturellen Abstandes zwischen Original und Übersetzung sowie dem poetologischen Charakter der Sonette drängt sich zuerst die Frage nach dem Subjekt der Übersetzungen auf. In welchem Verhältnis stehen das Ich der Originale und das Ich der Übersetzungen und wie gewichtet die Übersetzung die Inszenierung von Dichter-Ich und wahrnehmendem beziehungsweise erinnerndem Ich? Im Sonett CVII wird die Idee der Unsterblichkeit im Vers besonders nachdrücklich formuliert:

Now with the drops of this most balmy time
My love looks fresh; and Death to me subscribes
Since spite of him I'll live in this poor rhyme
While he insults o'er dull and speechless tribes

Umbalsamt, meine Liebe, bist du, bist umtaut
von frischer Zeit – kein Tod, dich fortzuschwemmen
Ich lebe, ihm zum Trotz, im Reim, den ich gebaut,
Derweil er dumpfen grollt und sprachelosen Stämmen.
(CVII, V. 9–12)

89 Lengeler, Shakespeares Sonette in deutscher Übersetzung, S. 10.

90 Vgl. J. B. Leishman, *Themes and Variations in Shakespeare's Sonnets*, London 1961, S. 21. Für einen Überblick über die Entwicklung dieses Topos von Horaz bis Shakespeare vgl. ebd., S. 25–91.

91 Die Sonette I–XVII fordern den ›Fair Youth‹ zur Fortpflanzung auf, um seine Schönheit zu bewahren. Vgl. Amanda Watson, »Full character'd«: Competing Forms of Memory in Shakespeare's Sonnets, in: *A Companion to Shakespeare's Sonnets*, hg. von Michael Schoenfeldt, Malden und Oxford, S. 343–360, hier S. 347.

Es handelt sich hier um eines der wenigen Sonette, die nicht nur die Verewigung des Geliebten, sondern auch die des lyrischen Ichs in Aussicht stellen⁹² – schon Shakespeares Verse sind also keineswegs bescheiden, sondern berichten selbstsicher von der Wirkmacht der eigenen Dichtung. Celan nimmt hinsichtlich des Dichter- und Dichtungskonzepts zwei wesentliche Änderungen vor: Statt ihn sich zu unterwerfen, negiert er erstens den Tod in V. 10 ganz und tilgt zu diesem Zweck »to me«. Zweitens tritt der Dichter im folgenden Vers umso stolzer in den Vordergrund: »Ich lebe, ihm zum Trotz« bildet den triumphalen Versauftakt. Das »poor« verschwindet spurlos; stattdessen betont »den ich gebaut« unverhohlen die eigene dichterische Leistung – hier mag sogar die Hütte des Goethe'schen Prometheus anklingen. Die Stelle lädt außerdem dazu ein, Dichter-Ich und Übersetzer-Ich probeweise als getrennte Instanzen zu denken – so gewinnt die Ergänzung an zusätzlicher Plausibilität: Der konkrete Reim »gebaut«/»umtaut« ist wirklich Bauwerk des Übersetzer-Ichs, und »poor« ist er angesichts der Zweideutigkeit von »umtaut«⁹³ keineswegs.

Eine diametral entgegengesetzte Sprechsituation findet sich in Sonett LXXI,⁹⁴ dessen paradoxe Forderung, der Geliebte möge den Dichter nach dessen Tod vergessen, dem Übersetzer notwendigerweise zum Dilemma wird: »While the poem is explicitly about survival of and through poetry [...] it also forecloses the possibility of translation, at least insofar as translation is a mode of remembering. [...] it means that to translate this poem is to betray its message.«⁹⁵ Doch auch hier lässt sich bei Celan eine verstärkte Aufmerksamkeit auf den Dichter identifizieren: Er gibt »Nay, if you read this line« (LXXI, V. 5) mit »Dies schreibe ich, doch du, hast du's gelesen« wieder und verleiht so syntaktisch und lexikalisch der Person des Dichters, ihrer Leistung und ihrer Gegenwart eine prominente Stellung. Dieselbe Funktion hat die Auflösung der Metonymie »the hand that writ it« (LXXI, V. 6) zu »wer's schrieb.« Analog zu CVII verwandelt sich »my poor name« (LXXI, V. 11) in »meinen Namen« (LXXI, V. 12). Die merkwürdigste Veränderung gegenüber dem Original findet sich schließlich im Couplet:

Lest the wise world should look into your moan,
And mock you with me after I am gone.

92 Vgl. Watson, »Full character'd«, S. 351.

93 Im Wort »umtaut« klingen die »drops of this most balmy time« des Englischen an, gleichzeitig evoziert das »fortzuschwemmen« des nächsten Verses die Bedeutung »festgebunden, mit Tauen befestigt«.

94 Vgl. Watson, »Full character'd«, S. 355.

95 Sara Guyer, *Breath, Today: Celan's Translation of Shakespeare's Sonnet 71*, in: *Comparative Literature* 57 (2005), S. 328–351, hier S. 329.

Die Welt, klugäugig, sucht schon deine Tränen
 mich, da ich fort bin, mit dir zu verhöhnern.
 (LXXI, V. 13 f.)

Der Grund für die Vertauschung von »you« und »me« ist schwer greifbar, doch ihre Wirkung ist in erster Linie die Verschiebung des Fokus auf den Dichter und somit eine andere Deutungsperspektive auf das ganze Sonett: Das lyrische Ich ist nicht mehr primär um den Ruf des Geliebten, sondern um seinen eigenen besorgt. So verschärft Celan einerseits performativ das Paradox des Gedichts – das »Vergessen« des Dichters⁹⁶ scheint bei ihm noch unmöglicher als bei Shakespeare – und propagiert gleichzeitig ein stolzes dichterisches Selbstkonzept. Diese Tendenz lässt sich auch im Couplet des Sonetts LXV erkennen:

O, none, unless this miracle have might,
 That in black ink my love may still shine bright.
 Nein, keiner! Nie! Es sei denn, dies trifft zu:
 Aus meiner Tinte Schwarz, draus leuchtest du.
 (LXV, V. 13 f.)

Zwar löst Celan das »my love« im »du« auf, fügt aber stattdessen das Possessivpronomen zu »meiner Tinte Schwarz« hinzu. Auf diese Weise verhindert er, dass das Dichter-Ich durch das »du« aus dem Vers verdrängt wird, betont also gleichzeitig das eigene Werk und erlaubt dem »du«, durch die Endstellung performativ zu »leuchten«.

Andererseits zeigt sich in diesen Versen eine gleichsam gegenläufige Tendenz der Übersetzung: Das »miracle« des Originals tilgt Celan vollständig, kompensiert es auch nicht, wie sonst so häufig, auf einer anderen sprachlichen Ebene, sondern schreibt maximal nüchtern: »dies trifft zu«. Die Verewigung im Vers wird auf diese Weise entzaubert und verweltlicht. Eine ähnliche Sachlichkeit beobachtet Olschner im Sonett V,⁹⁷ wo die Übersetzung »winterhart« für »sweet« setzt:

But flowers distill'd, though they with winter meet,
 Leese but their show: their substance still lives sweet.

96 Noch komplexer bzw. unausdeutbar wird das Sonett freilich, wenn man von einer Trennung des Dichter- und Übersetzer-Ichs ausgeht, wie Guyer es in ihrer Analyse versucht. Vgl. ebd., S. 341.

97 Vgl. Olschner, *Der feste Buchstab*, S. 301.

Doch so, als Geist, gestaltlos, aufbewahrt,
west sie, die Blume, weiter, winterhart.
(V, V. 13 f.)

Höher als die ästhetisch-sinnliche Qualität der Blume priorisiert Celan also die Widerstandsfähigkeit und Beständigkeit, die ihr durch den Konservierungsprozess zuteilwird. Olschner erkennt in dieser Distanzierung vom »Ästhetizismus« Shakespeares eine Aktualisierung: »Das Schöne« und sein Weiterleben sind in dieser [d. i. Celans] Zeit nur als »winterhart« vorstellbar.⁹⁸ Stützen und präzisieren lässt sich diese These mit der Beobachtung, dass sich Celan mit seinem Sonett, das ja zu den *procreation sonnets* zählt, deutlich weiter als Shakespeare vom Themenfeld der Fortpflanzung entfernt. Auch die Formulierung »als Geist, gestaltlos« intensiviert den Shakespeare'schen Gegensatz von »show« und »substance« und erschwert, ja verunmöglicht den Bezug auf ein vom »Fair Youth« gezeugtes Kind.⁹⁹ Analog dazu hebt Celan schon das dritte Quartett des Sonetts auf eine drastischere, existentiellere Ebene:

Beauty's effect with beauty were bereft
Nor it nor no remembrance what it was.

das Schöne wär nicht, wäre sinnverwaist
und unerinnert und dahingegangen.
(V, V. 11 f.)

Apel weist zudem darauf hin, dass Celan die Schönheit, wo sie bei Shakespeare »thy beauty« ist, fast ausnahmslos des Possessivpronomens beraubt, also als abstrakte Größe statt als Eigenschaft des Geliebten konzipiert.¹⁰⁰ Unter anderem aus dieser Beobachtung leitet er ab, Celan »verwerfe[]« die Anbetung der Schönheit in seiner Übersetzung,¹⁰¹ was sicherlich zu weit geht.¹⁰² Doch nimmt er zweifellos eine distanziertere Haltung zur rein ästhetizistischen Lust an

98 Ebd.

99 Insgesamt scheint Celan die Couplets der *procreation sonnets*, die im Original bekanntlich den Kerngedanken des Sonetts pointiert wiedergeben, semantisch zu verunklaren. Vgl. etwa »Denk an die Welt und was ihr Erbteil ist, / du, der du dich nicht sattgräbst und es frisst.« (I, V. 13 f.) und »Doch führst du dies: Vergessenheit, im Schilde: / Stirb ungepaart, allein – und mit dem Bilde.« (III, V. 13 f.)

100 Vgl. Friedmar Apel, *Sprachbewegung. Eine historisch-poetologische Untersuchung zum Problem des Übersetzens*, Heidelberg 1982, S. 234. Siehe IV, V. 13 sowie II, V. 2 und V. 5.

101 Apel, *Sprachbewegung*, S. 235.

102 Vgl. etwa die Sonette CVI und LXX, deren Schönheitspreis ohne erkennbare Distanzierung oder Abschwächung wiedergegeben wird.

menschlicher Schönheit ein. Verdächtig ist ihm etwa der in Nachkriegsdeutschland neu aufblühende Philosemitismus,¹⁰³ der sich kulturell vor allem in der Beliebtheit angepasster, attraktiver und für die deutsche Gesellschaft anschlussfähiger Figuren niederschlägt:

Wer nur der Mandeläugig-Schönen die Träne nachzuweinen bereit ist, der tötet auch sie, die Mandeläugig-Schöne, zum andern Mal. Den [...] Krummnasigen, Kielkröpfigen, den Einwohnern der stinkenden Judengassen, den Mauschel-Mäulern – ihrer gedenkt das gerade Gedicht – das Hohe Lied.¹⁰⁴

Viel schwerer als bei Shakespeare ist bei Celan zu identifizieren, was eigentlich bewahrt werden soll, was auch am so konkreten wie schwer greifbaren »du« liegt, das vielerorts anstelle von Umschreibungen wie »my love« (LXV, V. 14) oder »thy worth« (LX, V. 14) tritt. So rückt zwar die Person des Geliebten in den Fokus, wird aber eigenschaftsloser, allgemeiner, »besetzbarer«¹⁰⁵ als bei Shakespeare. Es ist nun nicht mehr die primäre Rolle des Geliebten, »schön, gut und treu« (CV, V. 9) zu sein, sondern erinnert und zum Du »verdichtet« zu werden.¹⁰⁶

Diese Befunde deuten alle auf ein aktualisierendes Übersetzungsverfahren hin, das allerdings die Zeit, die zwischen Dichter und Übersetzer liegt, nicht ausblendet. Dessen Kern macht die Tendenz zur (nicht nur temporalen) Vergewärtigung aus, die fast alle Sonette in auffallender Konsequenz prägt. Was bei Shakespeare proleptische Imagination ist – so zum Beispiel »my verse shall stand« (LX, V. 13); »my love may still shine bright« (LXV, V. 14); »the wise world should look« (LXXI, V. 13); »I'll live« (CVII, V. 11) –, ist bei Celan bereits Realität: »er, mein Vers, bleibt stehen« (LX, V. 14); »draus leuchtest du«; »Die Welt, klugäugig, sucht«; »Ich lebe«. Damit einher geht, dass die Verlust Erfahrung, die bei Shakespeare zwar unausweichlich ist, aber vorerst nur in Zukunftsvisionen oder überindividuellen Reflexionen Gestalt annimmt, bei Celan häufig schon erlitten wurde – oder sich gerade ereignet. Dieses Phänomen hat Lengeler zuerst am *procreation sonnet* V beobachtet,¹⁰⁷ das Celan durch Zeitadverbien und ver-

103 Vgl. Emmerich, *Nahe Fremde*, S. 197 f.

104 Celan, *Der Meridian*. Endfassung – Entwürfe – Materialien, S. 127.

105 Oder, mit Zanetti, »transaktueller« (vgl. Zanetti, *Literarische Transaktualität*, S. 248).

106 Ausführlicher dargestellt in Szondis Analyse der Verse »Schön, gut und treu« so oft getrennt, geschieden. / In Einem will ich drei zusammenschmieden« (CV, 13 f.): »Celan's in *Einem* [...], in dem der Dichter »Schön, gut und treu« *zusammenschmieden will*, ist nicht der Eine, den das Gedicht besingt, sondern das Eine, allenfalls des Bildes, das der Dichter von ihm zeichnet, wenn nicht das Eine des Gedichts [...].« (Szondi, *Poetry of Constancy – Poetik der Beständigkeit*, S. 9. Herv. im Orig.)

107 Vgl. Lengeler, *Shakespeares Sonette in deutscher Übersetzung*, S. 13–25.

schiedene Mittel der Emphase nicht nur im buchstäblichen, das heißt grammatisch-temporalen, sondern auch im übertragenen Sinne ›vergegenwärtigt: ›Die Zeit als topische Manifestation bei Shakespeare wird in Celans Text zu einer Zeiterfahrung.«¹⁰⁸ Dieses Verfahren zeigt sich besonders eindrucksvoll auch am zweiten Quartett des Sonetts LXV:

Oh how shall summer's honey breath hold out
Against the wrackful siege of battering days,
When rocks impregnable are not so stout,
Nor gates of steel so strong but time decays?

Des Sommers Honig-Atem, hält er stand?
Die Tage kommen tobend angeritten.
Zeit-und-Verfall! Du trotzt nicht, Felsenwand.
Und Tore, ehern, ihr steht nicht inmitten.
(LXV, V. 5–8)

Shakespeare formuliert hier eine rhetorische Frage, der Celan eine Antwort gibt, indem er das Quartett parataktisch auflöst. Die bedrohliche Angriffsbewegung der Tage mündet im maximal verdichteten, stark betonten »Zeit-und-Verfall!«. Nach diesem Aufprall stehen auch Felsenwand und Tore nicht mehr – all das ist die ikonisch-performative Antwort auf die Frage nach der Standhaftigkeit des ›Honig-Atems‹, die in scharfem Kontrast zu Shakespeares Konditionalgefüge steht. Konsequenterweise tilgt Celan im folgenden Vers Shakespeares »O fearful meditation!« (LXV, V. 9) ersatzlos,¹⁰⁹ denn die vorangegangene Szene ist bei ihm weit mehr als nur hypothetische »meditation«: Sie ist schon eingetreten.

Diese Beobachtungen sind eng verwandt mit der von Szondi postulierten ›Art des Meinens‹ des Sonetts CV.¹¹⁰ Zum einen sind es die katastrophalen Ver-lustererfahrungen in Celans Biographie und sein hochsensibles Bewusstsein für politische und historische Zusammenhänge, die ein spielerisch-melancholisches, distanzierendes Nachsinnen über Vergänglichkeit verunmöglichen und das vergegenwärtigende Gedenken im Gedicht zur unmittelbaren Notwendigkeit machen. Zum andern ist darin aber auch ein Reflex auf die Situation des Übersetzens selbst zu erkennen, also auf die Historizität der Sonette und die Rolle

108 Olschner, *Der feste Buchstab*, S. 300.

109 »Oh fearful meditation! Where, alack, / Shall Time's best jewel from Time's chest lie hid?« / »Der Zeit Juwel – nein, du bewahrst nicht auf: / mit eigener Truhe kommt die Zeit geschritten.« (LXV, V. 9 f.)

110 Vgl. Szondi, *Poetry of Constancy – Poetik der Beständigkeit*, S. 16 f.

des Übersetzers als Teil jener Nachwelt, die in den Sonetten heraufbeschworen wird: Die Texte werden in einer anderen Gegenwart neu versprachlicht, sind »umtaut / von frischer Zeit« (CVII, V. 9 f.) und lösen damit gleichsam das Versprechen des Verewigungstopos ein.¹¹¹

Nimmt man diese Befunde zusammenfassend in den Blick und systematisiert sie nach den drei oben beschriebenen Perspektiven auf Literatur und Gedächtnis, so zeigt sich erstens, dass ›Literatur als Medium des Gedächtnisses‹ für diese Übersetzungen eine untergeordnete Rolle spielt. Es konnte gezeigt werden, dass Celan den Verewigungstopos zwar strukturell fortschreibt, den Gegenstand des Gedichts beziehungsweise der Erinnerung aber bewusst verunklart und verallgemeinert. Dieser Befund ist gleichermaßen der Übersetzung wie ihrer Vorlage zuzuschreiben, deren lyrische Form und Gestaltung vor ihrem Gegenstand Priorität haben.

Dass Übersetzen zweitens aus der Perspektive des ›Gedächtnisses der Literatur‹ selbst ein Moment des Erinnerns enthält, reflektieren insbesondere diejenigen Sonette, die sich mit dem Verewigungstopos auseinandersetzen. In bewusst gestreuten Archaismen einerseits und Kolloquialismen und Neologismen andererseits,¹¹² insbesondere aber in den verschiedenen Verfahren der Vergegenwärtigung klingt in den Übersetzungen immer wieder die Zeit an, die zwischen Dichter und Übersetzer liegt. Die semantische Distanz vom Original, teils auch die hermeneutische Unzugänglichkeit, die manche der Sonettübersetzungen im Vergleich zu ihrer Vorlage kennzeichnet, ist dabei Symptom einer nicht nur zeitlichen Diskrepanz: Celan verweigert sich einer unreflektiert-ästhetizistischen »anbetung vor der schönheit«¹¹³ ebenso, wie für ihn ein melancholischer und verklärender Umgang mit Tod und Vergänglichkeit nicht mehr möglich ist. Gleichzeitig lässt sich mancherorts ein fast spielerischer Umgang mit der

111 Dieses reflektierende, aktualisierende Übersetzungsverfahren hat Grenzen bzw. setzt sich Grenzen. So ist etwa in der Übersetzung der Verse »For we which now behold these present days, / Have eyes to wonder, but lack tongues to praise.« / »Selbst uns hier heut, den Zeugen deiner Gegenwart: / ein Aug, das staunt, kein Mund, der preist, gegeben ward.« (CVI, V. 11 f.) kein Reflex auf die verschobene Zeitlichkeit der Übersetzung zu erkennen.

112 »Mir ging es beim Übersetzen vor allem auch um eine natürlichere – also ungezwungene, ungestelzte – und, wenn ich so sagen darf, heutigere Diktion.« (Paul Celan an Ernst Schnabel (24.12.1963), in: Briefe, S. 656 f., hier S. 656)

113 Stefan George, Vorwort [zu seiner Shakespeare-›Umdichtung‹]. Zit. nach »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 Strauhof Zürich. Ausstellung und Katalog: Axel Gellhaus u. a., 3., durchgesehene Aufl., Marbach a.N. 1998, S. 420.

Frage nach dem lyrischen Ich der Übersetzung erahnen, der sich etwa in deutlichen Verschiebungen in der dichterischen Selbstdarstellung äußert.

Das Bewusstsein der »Abgründe«¹¹⁴ zwischen den Texten prägt drittens vor allem die Abbildung von Gedächtnis in der Übersetzung: Auf die Gedächtniskonzeptionen und -darstellungen, die Shakespeares Sonette entwerfen, setzt Celan – teils mit frappierender Entschiedenheit – den ›Akut des Heutigen‹. Lassen sich auf rein topischer Ebene Parallelen zwischen Shakespeares Aneignung petrarkistischer Vergänglichkeits- und Verewigungstopoi und Celans Ideal der Dichtung als »unumstößliches / Zeugnis«¹¹⁵ ausmachen, so ist ihr Gegenstand, ihr Ziel und vor allem ihr Anlass doch ein fundamental anderer. Die kokettierenden Understatements mancher Sonette tilgt Celan größtenteils, die konservierende Wirkmacht der Dichtung bleibt bei ihm weitgehend unangetastet. Gleichzeitig setzen die Übersetzungen gegen die verklärenden Gedächtnisinszenierungen der Shakespeare-Sonette einen nüchternen, immanenten Modus des Erinnerns, dessen Ziel weniger im Schönheitspreis als in der schlichten Bewahrung des geliebten Menschen liegt.

Mit der italienischen Literatur verband Celan wenig.¹¹⁶ Seine Beschäftigung mit Giuseppe Ungaretti lässt sich wohl am besten im Kontext der in den 1960er Jahren einsetzenden Aufmerksamkeit für zeitgenössische Lyrik, einer »poetischen Positionsbestimmung unter den Dichtern seiner historischen Gegenwart«,¹¹⁷ verstehen. Ungaretti musste Celan, der sich stets erbittert gegen den ›Vorwurf‹ des hermetischen Dichtens wehrte, als maßgeblicher Vertreter des italienischen *Ermetismo* interessieren.¹¹⁸ Die von Celan indirekt initiierte Anfrage des Inselverlags ging 1965 bei ihm ein, 1967 sagte er zu, 1968 schließlich erschienen die Zyklen *Das verheißene Land* und *Das Merkbuch des Alten* (*La Terra Promessa* (1954) und *Il taccuino del vecchio* (1960)). Zu diesem Zeitpunkt war Ungaretti bereits mehrfach ins Deutsche übertragen worden, zu Beginn der 1960er Jahre hatte Ingeborg Bachmann ihre Übersetzungen vorgelegt. Celan übersetzte also vor dem Hintergrund von und in Auseinandersetzung mit seinen übersetzerischen Vorgänger:innen.¹¹⁹

114 Celan an Dedecius (31. I. 1960), in: Briefe, S. 419.

115 Celan, Weggebeizt, S. 185, V. 20 f.

116 Vgl. Peter Goßens, Paul Celans Ungaretti-Übersetzung. Edition und Kommentar, Heidelberg 2000, S. 83.

117 Ebd., S. 54.

118 Vgl. ebd.

119 Vgl. Giovanni di Stefano, Cantetto a più voci. Bachmann, Celan und ein Gedicht von Ungaretti, in: Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen 258/1 (2021), S. 1–27, hier S. 1.

Die Ungaretti-Übersetzungen sind, verglichen mit den nur wenige Jahre zuvor entstandenen Shakespeare-Sonetten, von bemerkenswerter Wörtlichkeit. Der Großteil dieser Texte ist im Hinblick auf die Frage nach übersetzerischer Aneignung und Verschiebung darum schwer auszuwerten.¹²⁰ Als Ausnahme tritt das letzte Gedicht des späteren Zyklus *Das Merkbuch des Alten* hervor: *Per sempre* oder *Für allezeit*. Auch diese Übersetzung ist zweifellos ›wörtlich‹, doch lassen sich – auch aus textgenetischer Perspektive¹²¹ – eindeutige Tendenzen und Verschiebungen erkennen:

Per sempre

Senza niuna impazienza sognerò,
 Mi piegherò al lavoro
 Che non può mai finire,
 E a poco a poco in cima
 Alle braccia rinate
 Si riapriranno mani soccorrevoli,
 elle cavità loro
 Riapparsi gli occhi, ridaranno luce,
 E, d'improvviso intatta
 Sarai risorta, mi farà da guida
 Di nuovo la tua voce,
 Per sempre ti rivedo.

Roma, il 24 Maggio 1959

Für allezeit

Ohne ein Gran von Ungeduld geh ich ans Träumen,
 mache ich mich an die Arbeit,
 die nicht mehr enden kann,
 und nach und nach, an der Spitze,

120 Unfreiwillig belegt diese Feststellung eine – theoretisch sehr schlüssig fundierte – Studie von Peter Goßens, die die Umarbeitung und Aneignung von Gedächtniskonzeptionen an zwei Übersetzungen aufzeigen will, sich dabei aber jeweils nur auf ein bis zwei Worte stützen kann. Vgl. Peter Goßens, Mauergraffiti. Paul Celans Ungaretti-Übersetzung zwischen Erinnerung und Gedenken, in: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 48 (2004), S. 304–328.

121 Vgl. etwa die Studie von Maria Brunner, die auch frühere Stufen des Übersetzungsprozesses in ihre Analyse mit einfließen lässt (Maria Brunner, Verstehen – Interpretieren – Übersetzen: Ingeborg Bachmann und Paul Celan als Übersetzer von Giuseppe Ungaretti, in: Jahrbuch der ungarischen Germanistik (2009), S. 40–59).

tun sich den wiedergeborenen Armen
 hilfreiche Hände auf,
 in deren Höhlung
 tauchen die Augen auf, wieder, spenden Licht, aufs neue,
 du wirst auferstanden sein, unversehens,
 eine Unversehrte, und es geleitet mich
 erneut deine Stimme,
 für allezeit seh ich dich wieder.

*Rom, am 24. Mai 1959*¹²²

Ungarettis Gedicht beschreibt eine Erinnerung in ihrer zunächst schöpferischen, schließlich visionären Qualität. »Sarai risorta« und »rinate« legen nahe, dass es sich um eine Tote handelt, die vom Gedächtnis und der – dichterischen? – »Arbeit« re-konstruiert und verewigt wird.

Der Titel der Übersetzung sticht zuerst ins Auge: Celan entscheidet sich für »allezeit« statt für das naheliegende »immer«. Die zweite, zentrale Auffälligkeit dieses Textes liegt, was nach den vorangehenden Analysen kaum noch überraschen kann, in seiner Temporalstruktur: Der italienische Text steht, mit Ausnahme von »può«, im Futur, bis der letzte Vers in eine – ewige – Gegenwart überblendet: »Per sempre ti revedo.« Celan setzt das Gedicht durchgängig in das Präsens, nur die zentrale Formulierung »Sarai risorta« übernimmt er als Futur II.¹²³ In den ersten Versen des Gedichts hat diese temporale Veränderung eine unmittelbare Aufbruchsstimmung zur Folge, die die Adverbiale »Ohne ein Gran von Ungeduld« fast zu widerlegen scheint. Dazu trägt auch die periphrastische Konstruktion »geh ich ans Träumen« bei, die der träumerischen Erinnerung des deutschen Textes bereits im ersten Vers den beflissenen und arbeitssamen Charakter verleiht, der im Italienischen erst in V. 2 durch »piegherò al lavoro« hinzutritt. Dass mit dieser Arbeit, »[c]he non può mai finire«, nicht nur die »Erinnerungsarbeit« gemeint ist, sondern auch dezidiert das erinnernde Dichten, liegt schon im italienischen Gedicht nahe. Mit der Übersetzung »an der Spitze« für »in cima« erlaubt Celan zusätzlich die Deutung als Federspitze, die die in den folgenden Versen stattfindende Reinkarnation auf dem Papier verortet. Das korrespondiert insofern mit dem Präsens, als das Gedicht nun selbst als Medium dieser schöpferischen Erinnerung infrage kommt.

122 GW V, S. 538 f.

123 Vgl. Giulia A. Disanto, »Per sempre«: Ungaretti nella traduzione di Ingeborg Bachmann e Paul Celan, in: »Un tremore di foglie«. Scritti e studi in ricordo di Anna Panieli, Bd. 2, hg. von Andrea Csillaghy u. a., Udine 2011, S. 231–242, hier S. 238.

Sechs Verbformen weisen im Folgenden die Vorsilbe ›ri‹ auf, die als das semantische Konzentrat des Gedichts gelten kann. Celan setzt, anders als etwa Ingeborg Bachmann, dafür nicht konsequent ›wieder‹, sondern tilgt das Wort zweimal (V. 6: »riapriranno« – V. 10: »risorta«) und setzt einmal »aufs neue« (für »ridaranno«, V. 8).¹²⁴ Vor allem aber weist er diesen Adverbien in V. 8 eine prominente Position zu, die durch den im Italienischen nicht gegebenen Parallelismus sowohl strukturell als auch semantisch unterstrichen wird. Das Futur II des folgenden Verses kann Celan übernehmen, ohne seine Poetik der Vergegenwärtigung zu verraten: In ihm wird die Zukunftswirkung der gegenwärtigen Auf-er-stehung belegt.¹²⁵

Es ist also die Frage nach dem Umgang mit den Gedächtnisdarstellungen des Originals, das heißt die Perspektive ›Gedächtnis in der Literatur‹, die für diese Übersetzung besonders ergiebig ist. Das ›generelle‹, das heißt nicht zeitgebundene Präsens des letzten italienischen Verses wird von Celans Übersetzung vorweggenommen und ausgedehnt: Das Original inszeniert die Erinnerung an eine Verstorbene als schöpferischen Prozess, der Hoffnung stiftet und Zeitlichkeit und Immanenz zu überwinden vermag. Celan greift diese Konzeption auf und führt sie sprachlich konsequent zu Ende. Dabei kann das Präsens des deutschen Textes sowohl als generelles Präsens im Sinne Ungarettis gelesen werden, dessen Implikationen im archaisierenden »allezeit« für »sempre« gleichsam ausbuchstabiert werden, als auch als aktuelles Präsens, das die Wirkmacht der Erinnerung an die unmittelbare Gegenwart dichterischen Schaffens knüpft. Natürlich überträgt Celan, anders als Ingeborg Bachmann, darum auch das dem Text beigegebene Entstehungsdatum:¹²⁶ Es ist der Moment poetischen Gedenkens, den Celan in dieser Übersetzung mit dem Akut akzentuiert.

V. Zusammenfassung

Der vorliegende Aufsatz hat sich den Übersetzungen Paul Celans aus einer thematischen Richtung genähert – nicht, um topische Kontinuitäten und inhaltliche Schwerpunkte aufzuzeigen, sondern um die spezifische Funktion von Gedächtnis und Gedenken für sein übersetzerisches Schaffen nachzuzeichnen.

124 Dass Celan mit dieser Variation das Neue der Wiederholung veranschaulicht, argumentiert Disanto. Vgl. ebd., S. 239.

125 Vgl. ebd., S. 238. Brunner weist darauf hin, dass die Entscheidung für das Futur erst in der letzten Phase des Übersetzungsprozesses fällt. Vgl. Brunner, Verstehen – Interpretieren – Übersetzen, S. 47.

126 Vgl. di Stefano, Cantetto a più voci, S. 23.

Zu diesem Zweck wurden Celans Übersetzungen von Apollinaire, Shakespeare und Ungaretti aus verschiedenen Blickwinkeln auf ihren Umgang mit Gedächtnis befragt.¹²⁷ Ein abschließender Überblick über die Befunde soll die drei gedächtnistheoretischen Perspektiven zugunsten eines textübergreifenden Fazits aufeinander beziehen und zusammenführen.

Über alle Analysen hinweg tritt die zentrale Bedeutung des Präsens für die Übersetzungen hervor. In einem Großteil der untersuchten Texte wandelt Celan die Verbformen der Originale in Präsensformen um: In den Shakespeare-Sonetten sind es die proleptisch-imaginativen Zukunftsprojektionen, die bei Celan bereits eingetreten sind, in der Ungaretti-Übersetzung *Für allezeit* wird die Auferstehung der Verstorbenen nicht mehr als hoffnungsvolle Utopie, sondern als sich im Gedicht ereignender Vorgang inszeniert. Auch in den Apollinaire-Übersetzungen werden vereinzelt Präsensformen gesetzt; bedeutsamer als grammatische Verschiebungen sind hier jedoch die lexikalisch-semanticen Neugestaltungen des deutschen Textes. Es konnte gezeigt werden, dass Celan beide Gedichte (*Zeichen* und *Der Abschied*) bewusst ›besetzbarer‹ macht, indem er sich erstens auf lexikalischer Ebene allgemeinerer Begriffe bedient als das Original, zweitens auf bildlicher Ebene Bezüge und Gleichsetzungen auflöst und drittens auf syntaktischer Ebene Objekte tilgt. Vor allem diese letzte Änderung bewirkt eine vom Original abweichende Erinnerungskonzeption: Die individuelle und personengebundene Erinnerung Apollinaires erweitert Celan zum allgemeinen Gebot, »eingedenk« zu sein. Ähnliches ergab die Analyse der Shakespeare-Übersetzungen: Die Gedächtnisformen des Originals (in den übersetzten Sonetten vor allem die Verewigung des Geliebten im Vers und die Verewigung durch Fortpflanzung) überschreibt Celan durch ein dezidiert poetisches, dabei aber immanentes und existentielles Erinnern.

Während sich diese Befunde als Umarbeitungen begreifen lassen, geht Celan beim Übersetzen von Ungaretti affirmativer vor: Hier konnte nachgezeichnet werden, wie Celan bereits vorhandene konzeptionelle Tendenzen aufgreift und intensiviert, das heißt vor allem: sprachlich konsequenter ausgestaltet. Die im Ungaretti-Gedicht formulierte Hoffnung auf ein überzeitliches, ›allzeitliches‹ Wiedersehen erfüllt Celan durch das konsequent gesetzte Präsens im Gedicht selbst.

Solche Beobachtungen, die sich auf den Umgang mit im Original vorgefundenen Erinnerungskonzeptionen beziehen, sind Gegenstand der Perspektive

127 Die Gefahr eines Zirkelschlusses (etwa: Celans übersetzerische Entscheidungen hängen in allen Texten eng mit seiner Gedächtniskonzeption zusammen, weil es in allen Texten wesentlich um Gedächtnis geht), die das thematische Auswahlkriterium zweifellos birgt, wurde durch vorsichtige und differenzierte Analysen zu umgehen versucht.

›Gedächtnis in der Literatur‹. Eine Reflexion der inhärenten Erinnerungshaftigkeit von Übersetzungen (›Gedächtnis der Literatur‹) konnte vor allem an den Shakespeare-Sonetten aufgezeigt werden, und zwar insbesondere an denjenigen, die die ›Unsterblichkeit im Vers‹ propagieren: Die vielfach diagnostizierte ›Vergegenwärtigung‹ wird in diesem Kontext zur selbstreflexiven Aktualisierung. Darüber hinaus zeugen auch Celans übersetzerische ›Kanonisierungsprojekte‹, das heißt seine Mandelstam- sowie einzelne Apollinaire-Übertragungen, von seinem Bewusstsein für den mnemonischen Charakter von Übersetzungsarbeit. Und letztendlich muss die ganze Celan'sche Übersetzungspoetik, seine bedingungslose Verpflichtung gegenüber dem Originaltext, die gleichzeitig fest in seiner Gegenwart und seinem Dichtungsverständnis verwurzelt bleibt, als Symptom seiner Gedächtniskonzeption gelten. Die Analysen zeigten auch, dass Celan seine Übersetzungen selten als ›Medium des Gedächtnisses‹ begreift, sondern die Erinnerungsinhalte des Originaltextes tendenziell (zugunsten einer höheren ›Besetzbarkeit‹) verschleiert.¹²⁸

Alle drei Perspektiven lassen sich darum zu einem Befund bündeln: Paul Celans Gedächtniskonzeption, das Ideal eines konzentrierten, vergegenwärtigten Gedenkens, schlägt sich auf verschiedenen Ebenen und in verschiedenen sprachlichen Mitteln als eine Tendenz zur ›Vergegenwärtigung‹ in den untersuchten Übersetzungen nieder. Er setzt, mit großer Konsequenz und in Varianten, die stets der Eigenart des jeweiligen Originaltextes gerecht werden, den ›Akut des Heutigen‹.

128 Dieser Befund lässt sich allerdings nicht uneingeschränkt verallgemeinern, sondern ist in den untersuchten Übersetzungen sicher auch Genre und Gegenstand der Originaltexte geschuldet. Ganz anders verhält es sich etwa in Celans Übersetzung des französischen Dokumentarfilms *Nuit et Brouillard* (1956), der aber gerade hinsichtlich seiner Gattung und seiner erinnerungspolitischen Relevanz einen Sonderfall des Celan'schen Übersetzungswerkes darstellt.