Exkurs: Celan als Übersetzer

Stets lebte und arbeitete Celan im alles verdunkelnden Schatten schmerzlicher Erinnerungen wie auch, eng damit verbunden, in einer ungewissen Zukunft. Dieser quälende Dauerimpuls bestimmte seine Existenz in der jeweiligen Gegenwart. Einen stabilisierenden Ausgleich hierzu brachten bis zu einem gewissen Grad, wenigstens punktuell, seine Beziehungen zu Frauen und allemal in ganz besonderer Weise der Umgang mit poetischen Texten anderer Dichter. Wenn er, wie das oft der Fall war, keine eigenen Gedichte schreiben konnte, pflegte er sich gerne in die Gedichte von Kollegen zu vertiefen. Denn er war wie nur wenige Dichter seiner Generation in der gesamten Weltliteratur zu Hause. Ständig suchte er diese anregende, für ihn existentielle Begegnung. Nicht selten führte das von ihm praktizierte Prinzip intensiver Aneignung dazu, die geistige Aufnahme zu direkter Übernahme in Gestalt der Übertragung in die eigene Sprache zu steigern. Denn diese Art der Interpretation erfordert zugleich die äußerst anspruchsvolle Umformung in eine neue, dem Original möglichst entsprechende Gestalt. Celan fand dafür den treffenden Begriff der „fremden Nähe“. [Im Herbst 1966 verfolgte Celan das Projekt einer Anthologie französischer Gedichte und notierte dafür den aussagekräftigen Arbeitstitel „Fremde Nähe“. Mit guten Gründen wählten die dafür Verantwortlichen diesen Begriff dann als Überschrift für die 1997 veranstaltete Ausstellung Celan als Übersetzer und dementsprechend auch für den zugehörigen Katalog des Deutschen Literaturarchivs (s. Bibliographie: Axel Gelhaus u.a. (Hrsg.): *„Fremde Nähe“. Celan als Übersetzer*)] Sie soll Klang und Bedeutung, Form und Inhalt des ursprünglichen Textes in der anderen Sprache getreu wiedergeben. Deswegen bemühte sich der auf solche Genauigkeit bedachte Übersetzer Celan allemal um eine „gegenseitige Durchdringung von Dichten und Übersetzen“. So sehr er Zwei- oder gar Mehrsprachigkeit in der Dichtung ablehnte, so sehr befürwortete er die Auseinandersetzung mit anderssprachiger Literatur. Viele Dichter anderer Sprachgebiete machte er sich zu Weggefährten. Der Umgang mit ihnen wurde dann, besonders durch seine Arbeit als Übersetzer, wirklich „ein unauslöslicher Bestandteil des Celanschen Werkes“. [So Ulrich Ott, der Direktor des Schiller-Nationalmuseums Marbach am Neckar, im Vorwort zum Katalog der 1997 zusammengestellten Ausstellung *Fremde Nähe. Celan als Übersetzer* (Axel Gelhaus u.a. (Hrsg.): *„Fremde Nähe“. Celan als Übersetzer*, S. 6). Vgl. hierzu auch: Leonard Moore Olschner: *‚Der feste Buchstab‘ Erläuterungen zu Paul Celans Gedichtübertragungen*, Göttingen 1985 sowie Christine Ivanović: *Das Gedicht im Geheimnis der Begegnung. Dichtung und Poetik Celans im Kontext seiner russischen Lektüren* (= Studien zur deutschen Literatur, Bd. 141). Berlin 1996. Vgl. hierzu ferner die grundlegende Darstellung zum Problem der literarischen Übersetzung: Rolf Kloepfer: *Theorie der literarischen Übersetzung*, München 1967] Insofern kann man Axel Gellhaus zustimmen, wenn er zu der Feststellung kommt:

Es entsteht nicht nur eine kleine Bibliothek der Weltliteratur, [...] *es entsteht eine biographische Spur, ein Lebenskonzept, zahlreiche Begegnungen in der Spannung von Fremdheit und Nähe. Wahlverwandtschaften zeichnen sich ab. Es ist, als ob sich das dialogische Prinzip, das Celan für seine eigene Dichtung in Anspruch genommen hat, hier, beim Übersetzen, selbst vollzieht.* [Axel Gelhaus u.a. (Hrsg.): *„Fremde Nähe“. Celan als Übersetzer*, S. 11 (Axel Gellhaus: Fergendienst – Einleitende Gedanken zum Übersetzen bei Paul Celan] (Axel Gelhaus u.a. (Hrsg.): *„Fremde Nähe“. Celan als Übersetzer*, S. 9–16)]

Celan lebte zwischen den Sprachen, aber in erster Line, sofern es um Poesie ging, in der deutschen Sprache. An den Schweizer Literaturkritiker Werner Weber (1919–2005) richtete er, unter Verwahrung gegen die nicht wenigen „Pseudophilologen, die, wenn sie Übertragungen von Gedichten lesen, irgendein vermeintlich ‚höheres Esperanto‘ im Auge haben“, die klärenden Worte:

Denn die Sprachen, so sehr sie einander zu entsprechen scheinen, sind verschieden – geschieden durch Abgründe. [...] *Ja, das Gedicht, das übertragene Gedicht muß, wenn es in der zweiten Sprache noch einmal*

dasein will, dieses Anders- und Verschiedenseins, dieses Geschiedenseins eingedenk bleiben.

Und weiter:

Bedenken Sie [...] *die Vielsilbigkeit, die Schwersilbigkeit des Deutschen im Vergleich zum Französischen! Daß es mir gelang, unter Hinzunahme einer einzigen Silbe auszukommen, d.h. das im Französischen Wort Gewordene noch einmal in seiner dichterischen – dichterischen – Wörtlichkeit zu aktualisieren: das danke ich – verzeihen Sie die Emphase –, das danke ich* [...] *den Göttern.* [Brief Celans an Werner Weber vom 26.3.1960 (zit. n.: Axel Gelhaus u.a. (Hrsg.): *„Fremde Nähe". Celan als Übersetzer*, S. 397f.)]

Einen Beleg hierfür liefert nicht allein die Übertragung des „Trunkenen Schiffs", sondern liefern auch die beiden den Übersetzungen gewidmeten Bände der 1983 erschienenen *Gesammelten Werke* (Bd. IV: aus dem Französischen; Bd. V: aus dem Russischen, Englischen und Amerikanischen, Italienischen, Rumänischen, Portugiesischen, Hebräischen), in denen Celans Übersetzungen von über vierzig Autoren aus sieben Sprachen in direkter Gegenüberstellung mit den jeweiligen Originaltexten zusammengefaßt sind. Sie verdeutlichen, was wiederum Gellhaus zum Übersetzen Celans konstatierte:

Dieses konstante Begleitphänomen ist der Horizont, der sich um das poetische Werk Paul Celans legt – oder, um ein anderes Bild zu gebrauchen, die Beleuchtung unter der seine eigenen Gedichte Kontur gewinnen. [*Paul Celan – Heinrich Böll, Paul Schallück, Rolf Schroers. Briefwechsel mit rheinischen Freunden*, S. 201 und 203 (Brief Celans an Klaus Demus vom 23.7.1956]

Das war so, weil er sich nicht allein um philologische Stimmigkeit bemühte, sondern ebenso immer danach strebte, zugleich „das Dichterische am Gedicht zu übersetzen". [Brief Celans an Emmanuel Rais vom 29.1.1959 (zit. n.: Wolfgang Emmerich: *Paul Celan*, S. 112)] Man kann heute ohne weiteres sagen, daß die literarischen Übersetzungen einen Teil von Celans dichterischer Arbeit darstellen und daß er zu den großen poetischen Übersetzern gehört.
Die hierzu nötigen Voraussetzungen verdankte der Mann aus dem vielsprachigen Czernowitz der ‚Nach-Habsburger-Zeit' nicht zuletzt den ungemein förderlichen Rahmenbedingungen seiner Sozialisation. Von Geburt an wuchs er in vier Sprachen auf: Deutsch, Rumänisch, Hebräisch und Jiddisch. Der Schulunterricht brachte erste Kenntnisse in Englisch sowie die alten Sprachen, Latein und Griechisch hinzu und vor allem das Französische, das zudem die von vielen angestrebte Bildungssprache Rumäniens war. Man kann also wirklich sprachliche Vielfalt konstatieren. Nach dem Abitur studierte Celan sogar kurzfristig Romanistik und, sicher Shakespeares wegen, Anglistik. Die komplizierten Lebensumstände und die außergewöhnliche Leichtigkeit, mit der er Sprachen erfaßte, trugen das ihre dazu bei, Celan in der Mehrsprachigkeit so zu schulen, daß er sich unschwer von einer Sprache in eine andere bewegen konnte. Er war der geborene Dolmetscher. Das, im Verein mit der Fülle seiner literarischen Interessen, prädestinierte ihn zum Übersetzer, der dann sogar später auch Texte von Giuseppe Ungaretti und Fernando Pessoa aus dem Italienischen oder Portugiesischen mit ästhetischem Feingefühl übertragen konnte. Bereits in der Schulzeit liebte er es, Sonette von Shakespeare und Verse von Baudelaire, Verlaine, Rimbaud oder Mallarmé im Freundeskreis vorzutragen. Naturgemäß mußte er dabei immer wieder auch Übertragungen dieser Texte mitliefern. Das war der Auftakt. Als dann Czernowitz im zweiten ‚Russenjahr' der Diktatur Stalins anheimfiel, kam, zunächst zwangsläufig, das Russische hinzu. Aber bald schon lernte Celan die russische Literatur besonders schätzen. Mit verblüffender Schnelligkeit machte er sich diese alles andere als leichte Sprache zu eigen. Während des Aufenthalts in Bukarest waren seine Kenntnisse schon so weit entwickelt, daß er in der Lage war, beim Verlag *Cartea Rusă* (*Das russische Buch*) als Übersetzer russischer Literatur angestellt zu werden. In seiner Freizeit übersetzte er ebenso russische und einige deutsche literarische Texte, vor allem Kafka, ins Rumänische. Ansonsten aber war die Zielsprache seiner poetischen Übertragungen immer das Deutsche.

Seit 1946 betrieb Celan das Übersetzen systematisch. Lange Zeit war das sein Haupterwerb. Aus diesem Grund beschränkte sich die Übersetzerarbeit Celans keineswegs auf die Gattung Lyrik. Hinzu kamen beispielsweise, neben essayistischen Prosatexten, ein Drama Picassos aus der Zeit der deutschen Besatzung in Frankreich, ein Filmdrehbuch sowie zwei Kriminalromane Simenons. Die nachstehende, nicht vollständige Liste [Eine ausführliche Information zu allen Übersetzungen Celans findet sich in Axel Gelhaus u.a. (Hrsg.): *„Fremde Nähe". Celan als Übersetzer*, S. 109–388] der veröffentlichten Übersetzungen vermittelt einen Eindruck vom Umfang dieser Arbeit.

1946
Michail Lermontow *Ein Held unserer Zeit* Verlag Das russische Buch (vom Russischen ins Rumänische)
Anton Tschechow: *Die Bauern* (dito)
Konstantin Simonow: *Die russische Frage* (dito)

1949
Jean Cocteau: *Der goldene Vorhang. Brief an die Amerikaner*

1950
Yvan Goll: Drei Gedichtbände (nicht veröffentlicht; von Claire Goll benutzt für ihre Ausgabe und danach mißbraucht im Rahmen der ‚Goll-Affäre') [Vgl. hierzu: Barbara Wiedemann: „Die Bitte eines Sterbenden. Übersetzungen für Yvan und Claire Goll". In: Axel Gelhaus u.a. (Hrsg.): *„Fremde Nähe". Celan als Übersetzer*, S. 171–174. Dies.: „Die sogenannte Goll-Affäre". In: Axel Gelhaus u.a. (Hrsg.): *„Fremde Nähe". Celan als Übersetzer*, S. 181–199. Celan hat Yvan Golls Gedichtbücher *Elégie d'Ihpétonga* und *Masques de Cendre*, *Géorgiques Parisiennes* und *Chansons Malaises* übersetzt]

1953
Emile Michel Cioran: *Die Lehre vom Zerfall*

1954
Pablo Picasso: *Wie man Wünsche beim Schwanz packt.* [Ute Harbusch: „Picasso als Theaterautor". In: Axel Gelhaus u.a. (Hrsg.): *„Fremde Nähe". Celan als Übersetzer*, S. 138–156]

1955
Georges Simenon: *Hier irrt Maigret* und *Maigret und die schrecklichen Kinder*. Zwei Kriminalromane [Andreas Lohr: „Der ‚Fall' Simenon". In: Axel Gelhaus u.a. (Hrsg.): *„Fremde Nähe". Celan als Übersetzer*, S. 235–249]

1956
Jean Cayrol: Drehbuch zum Film *Nacht und Nebel* von Alain Resnais [Thomas Heck / Peter Goßens: *„Nacht und Nebel*. Ein Film wird übersetz". In: Axel Gelhaus u.a. (Hrsg.): *„Fremde Nähe". Celan als Übersetzer*, S. 223–234]

1958
Alexander Block: *Die Zwölf*
Arthur Rimbaud: *Das trunkene Schiff* [Ute Harbusch: „‚Des Meers Gedicht'. Arthur Rimbaud und ‚Das trunkene Schiff'". In: Axel Gelhaus u.a. (Hrsg.): *„Fremde Nähe". Celan als Übersetzer*, S. 250–265]

1959
Ossip Mandelstamm: *Gedichte*
René Char: *Hypnos. Aufzeichnungen aus dem Maquis* [Thomas Heck / Ute Harbusch: „Wie übersetzt man ‚Résistance'? Réné Char und Paul Éluard. In: Axel Gelhaus u.a. (Hrsg.): *„Fremde Nähe". Celan als Übersetzer*, S. 200–210]
Jean Bazaine: *Notizen zur Malerei der Gegenwart*

1960
Paul Valéry: *Die junge Parze* [Ute Harbusch: „‚Die junge Parze' von Paul Valéry". In: Axel Gelhaus u.a. (Hrsg.): *„Fremde Nähe". Celan als Übersetzer*, S. 266–184]

1961
Sergej Jessenin: *Gedichte*
Jean Cayrol: *Im Bereich einer Nacht*

1963
Drei russische Dichter: Alexander Block, Ossip Mandelstamm, Sergej Jessenin [Christine Ivanović: „‚Die Freiheit, die da dämmert'. Drei russische Dichter". In: Axel Gelhaus u.a. (Hrsg.): *„Fremde Nähe". Celan als Übersetzer*, S. 355–376]

1966
Henri Michaux: *Wer ich war. Gedichte* [Sabria Filali: „Paul Celan und Henri Michaux. ‚Das Gedicht wird Gespräch'". In: Axel Gelhaus u.a. (Hrsg.): *„Fremde Nähe". Celan als Übersetzer*, S. 517–526]

1967
William Shakespeare: *Einundzwanzig Sonette* [Peter Szondi: „Poetry of Constancy – Poetik der Beständigkeit. Celans Übertragung von Shakespeares Sonett 105". Ebenso: Rolf Bücher: „William Shakespeare: 21 Sonette". In: Axel Gelhaus u.a. (Hrsg.): *„Fremde Nähe". Celan als Übersetzer*, S. 417–447]

1968
André du Bouchet: *Vakante Glut. Gedichte*
Jules Supervielle: *Gedichte*
Giuseppe Ungaretti: *Das verheißene Land. Das Merkbuch des Alten*

1970
Jacques Dupin: *Die Nacht, größer und größer*

Wie man sieht, finden sich in dieser Übersicht neben zahlreichen hochliterarischen Werken oder anspruchsvollen theoretischen Texten durchaus auch Übersetzungen des Broterwerbs. Celan war eben aus materiellen Gründen gezwungen, nebenbei weniger poetische Aufträge anzunehmen. Aber das Gros seiner Übersetzerarbeit ist eindeutig auf Gedichte poetischer Sinntransportation und damit höchsten Anspruchs konzentriert. Hinzu kommt sodann die große Zahl einzelner oder mehrerer Gedichte unterschiedlicher Autoren, so daß die Zusammenfassung all dieser Texte zwei umfängliche Bände der *Gesammelten Werke* füllt. Wir treffen hier auf eine unerwartet große Zahl literarischer Begegnungen und spannungsvoller kultureller Transformation in den Gedichten einer ganzen Reihe wegweisender Repräsentanten der Moderne. Unbedingt gehört dieses lyrische Miteinander zum Spektrum der künstlerischen Gestaltungskraft des Dichters.
Das sei in der Folge überprüft am konkreten Beispielfall eines allerdings großen und längeren Gedichts. Ein beträchtlicher Teil der Gedichtübertragungen Celans aus dem Französischen ist in der zweiten Hälfte des Jahres 1957 entstanden. Als wesentliche Ausdruckselemente des ihm eigenen poetischen Interesses haben sie naturgemäß viel zu tun mit der eigenen dichterischen Arbeit. Hinzu kommt, daß er damals um den allmählichen Aufbau einer neuen Poetik und insofern um die Erarbeitung und Schaffung einer neuen Sprachebene bemüht war. Ersichtlich sollte die einschneidende Sprachmutation in der Begegnung und im Einvernehmen mit den künstlerischen Wegbereitern geschehen. Sein Interesse war dabei auf sehr unterschiedliche Werkzusammenhänge gerichtet. Celan übersetzte, unter anderem, lyrische Texte von Apollinaire, Artaud, Baudelaire, Breton, Cesaire, Char, Desnos, Éluard, Maeterlinck, Mallarmé, Michaux,

Nerval, Supervielle und nicht zuletzt – Ende Juli bis Anfang August 1957 – von Arthur Rimbaud (1854–1891). Besonders dessen 1871, also mit noch nicht siebzehn Jahren, entstandenes programmatisches Gedicht „Le bateau ivre“ („Das trunkene Schiff“) forderte seine künstlerische Energie heraus. In einem Brief an Petre Solomon schrieb er, der damals mit den Gedichten der bald danach erscheinenden Sammlung *Sprachgitter* (1959) beschäftigt war:

Ich habe eine Reihe von Gedichten geschrieben, die irgendwie anders sind als die bisher veröffentlichten, habe übersetzt – außer einigen unwichtigen Büchlein, die man zu übersetzen gezwungen ist – eine Reihe von französischen Gedichten, darunter auch „Das trunkene Schiff“.

In Klammern fügte er, keineswegs bescheiden, hinzu:

die erste echte deutsche Fassung. [Axel Gelhaus u.a. (Hrsg.): *„Fremde Nähe“. Celan als Übersetzer*, S. 250]

Er äußerte das im Wissen um die nicht wenigen, damals schon existierenden deutschen Übertragungen dieses Gedichts durch vorzügliche Übersetzer wie Karl Ludwig Ammer (1907), Paul Zech (1914), Theodor Däubler (1919), Alfred Wolfenstein (1930), Walter Küchler (1946), Wilhelm Hausenstein (1950) und andere mehr. Selbstbewußt setzte Celan ihnen seine eigene Lösung entgegen. [Arthur Rimbaud: *Das trunkene Schiff. Übertragen von Paul Celan* (= Insel-Bücherei 1300). Wiesbaden 1958. Paralleldruck in *Gesammelte Werke* Band IV, S. 102–109. Die *Insel*-Ausgabe steht weiterhin zum Verkauf: Mit Dokumenten, Abbildungen und einem Nachwort herausgegeben von Joachim Seng. Frankfurt/M, Leipzig 2008] Denn er stimmte wohl mit der Auffassung Hans Magnus Enzensbergers überein:

Was nicht selber Poesie ist, kann nicht Übersetzung von Poesie sein. [Hans Magnus Enzensberger: „Vorwort zum *Museum der modernen Poesie*“. Frankfurt/M. 1960, S. 18]

So wird jedenfalls verständlich, warum er beim Verlag noch im Jahr der Erstveröffentlichung mit dem vielsagenden Hinweis darauf drängte, eine Neuauflage herauszubringen:

Ich hänge zu sehr an dieser Arbeit. [Zit. n.: Axel Gelhaus u.a. (Hrsg.): *„Fremde Nähe“. Celan als Übersetzer*, S. 262 (Celan am 21.11.1958 an Fritz Arnold, den damaligen Chef des *Insel Verlags*)]

Schon kurz vor der Publikation hatte er seine Version an Klaus Demus zur Beurteilung geschickt mit dem aufschlußreichen Hinweis:

Klaus, mir ist, so glaube ich, ein ‚Wurf‘ geglückt: Die Übersetzung des „Bateau Ivre“. Zwei merkwürdige Tage warens – am dritten kam dann noch die letzte Strophe hinzu. Hier ist das Schiff nun – sag mir, was Du davon hältst. Sei objektiv! [*Paul Celan – Klaus und Nani Demus. Briefwechsel*, S. 236 (Brief Celans vom 3.8.1957)]

Klaus Demus ließ wenige Tage später wie folgt von sich hören:

Ein Wunder hast Du geboren, und ich sage es objektiv: ein Wunder. [...] *Das glücklichste Zeichen ist: Deine Übersetzung hat Distanz; bleibt nicht vom Text gebannt und erläutert nicht. Diese glückliche Haltung, die nur einem wahren Dichter zu Gebot ist, schuf mehr, schuf ein zweites Gedicht. Man würde schwören, dies könne keine Übersetzung sein.* [...] *Zwar gibt es Stellen, wo ich den deutschen Text gesprochener, lockerer finde, aufgelockerter sogar, großzügig im Verbrauch von selbständigen Sätzen und Halbsätzen gegenüber der verknüpfenderen, bindenderen, konglomorathafteren Art des Französischen.* [...] *Die Leistung, Paul, wird Deine Übersetzung, ich glaube es, für immer fixieren. Welch ein Gewinn, diesem Stück im Deutschen endlich Heimatrecht gegeben zu haben!* [*Paul Celan – Klaus und Nani Demus. Briefwechsel*, S. 239f. (Brief von Klaus Demus an Celan vom 7.8.1957)]

Das war natürlich eine große Ermutigung, zumal der Verkaufserfolg dieses Urteil nachdrücklich bestätigte. Celan selbst war hinsichtlich seiner Übersetzung ohnedies der festen Überzeugung:

Alles ist gewahrt, Wort, Gestimmtheit, Gestalt. [Brief Celans an Christoph Graf Schwerin vom 1.8.1957 (Insel-Bücherei, S. 21)]

Wie ist diese intensive Annäherung zu erklären? Sicherlich identifizierte sich Celan vorrangig mit dem, was Alfred Wolkenstein zu Rimbaud anmerkte:

Er ist ein ahasverisches Phänomen, [...] *ein rücksichtsloser Vorläufer der Wahrheit unter den Dichtern* [...] *und als Anti-Poet* [„merde pour la poésie!“] *Vorläufer einer neuen unmittelbaren und hintergründigen Kraft.* [Alfred Wolfenstein: *Werke*. Hrsg. v. Hermann Haarmann und Günter Holtz. 5. Bd., Mainz 1993, S. 537 („Der Anti-Poet. Zu Rimbauds 50. Geburtstag“)]

Ebenso dürfte die von Bertolt Brecht für Rimbauds Dichtung konstatierte „Umgruppierung nach dem optischen Gesichtspunkt“ eine Rolle gespielt haben, weil sie „eine neue Optik in die Literatur gebracht hat“. [Bertolt Brecht: *Schriften zur Literatur und Kunst, Bd. 1: 1920–1932*. Redaktion: Werner Hecht. Frankfurt/M. 1967, S. 31 („Glossen zu Stevenson“)] Es waren mithin gleichermaßen thematische wie formale Komponenten, die den Aneignungsprozeß beförderten. Walter Benjamin hat dazu einprägsam formuliert:

Wer übersetzt, arbeitet in zwei Sprachen. Sein Material – vielmehr sein Organ – ist neben seiner Muttersprache nicht sowohl der fremde Text, als vielmehr dessen Sprache. [Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften, Bd. III: Kritiken und Rezensionen*. Hrsg. v. Hella Tiedemann-Bartels (= wa 8). Frankfurt/M. 1980, S. 40 (Übersetzungen)]

Für diese ebenso spannungsvoll wie riskant oszillierende geistige Bewegung brachte Celan, wie erwähnt, in hohem Maße die nötigen Voraussetzungen mit. Permanente Grenzüberschreitungen waren dem Heimatlosen nur allzu vertraut. Das „Nah-Gefremdete“ [Axel Gelhaus u.a. (Hrsg.): *„Fremde Nähe“. Celan als Übersetzer*, S. 395. Celan bemerkt zum Zusammenhang von Fremdheit und Nähe in einer nicht zu Ende geführten Notiz die Überlegung: „Hättest du das in der eigenen Sprache: das Fremdnahe, das Nah-Gefremdete – ein AltJudenDeutsch [...]“ („das Fremdnahe“ wurde dann wieder durchgestrichen)] war der Rahmen, in dem er lebte. Wie der Prozeß der sprachlichen Transformation und damit der Aneignung genauer verlaufen ist, soll nun durch einen Vergleich von Original und Übersetzung ermittelt werden.
Zunächst einige Bemerkungen zum Original. „Le bateau ivre“ ist das letzte in seiner Geburtsstadt Charleville in den französischen Ardennen entstandene Gedicht Rimbauds. Es thematisiert eine Rückschau. Formal bewegt sich der junge Autor auf den ersten Blick durchaus im Rahmen der Konvention. Die 25 Strophen mit jeweils vier Verszeilen, mithin hundert Verse, bestehen aus über Kreuz gereimten (abab) Alexandrinern. Genaueres Hinschauen offenbart dann rasch, wie in Wahrheit die staccatoartig herausgeschleuderten Sätze und Exklamationen in die Versordnung hineinschneiden und dergestalt ihrem Ausdruck ungewohnten Freiraum schaffen. Getragen vom offen schwingenden Satzakzent mit seinen variablen Tonstellen, stützt das regelnde Metrum die hochkomplexe Konstruktion einer lyrischen Rückschau, in welcher der Autor darangeht, sich reflektierend seiner selbst und der Welt im Hinblick auf die Zukunft zu vergewissern. Was der damals Siebzehnjährige empfand, dachte und schreibend festlegte, ist weit mehr als bloße Introspektion. Der noch sehr junge Dichter entwirft hier, Erinnerung und Vision zusammenführend, einen eigenen Weltmythos. Ein eigenartiges Medium kommt dabei ins Spiel: ein vagabundierendes Schiff, eben „das trunkene Schiff“. Auf diese Weise artikuliert der Dichter jugendliche Sehnsucht nach Freiheit und Unabhängigkeit. So wird er zum Verkünder einer generellen Botschaft des existentiellen Aufbruchs, der Grenzüberschreitung und insofern auch eines radikalen Bruchs. Zweifellos war es Ausfluß beträchtlicher Originalität, ein herrenlos dahintreibendes Schiff zum Organ eines neuen Sprechens zu machen. Als Erster

hat Verlaine Kühnheit und Genialität dieses Einfalls erkannt. Er, wie dann auch die Surrealisten, spürten, daß hier ein Künstler arbeitete, der wie kaum je zuvor die Wirklichkeit in Zweifel zieht und dabei trennscharf die Konturen einer neuen Welt offenlegt. Kein selbstberauschter Ästhet in der Art der Parnassiens war hier am Werk, sondern ein noch sehr junger Mann, getrieben von der jähen Erkenntnis einer alles verwandelnden existentiellen Grenzüberschreitung, die ihn, mit der Publizistin Gisela Uellenberg zu sprechen, „in Rausch und Vernichtung, Verzauberung und Entsetzen führte“. [Gisela Uellenberg: „Le bateau ivre“. In: *Kindlers Literatur-Lexikon*, Bd. 4. München 1974, S. 1392] Es war diese rauschhaft empfundene, letztlich bittere Erfahrung, die Rimbaud zu seinem kunstvoll gebauten Gedicht brachte, das in erster Linie von seiner poetologisch begründeten Bildlichkeit lebt. Damit gelang dem jungen Dichter jene „härteste Negationsleistung“, von der Walter Höllerer sagte, sie bestehe darin, „von uns selber zunächst abzusehen“; dann allein sei es möglich, „aus den verschiedenen Wahrnehmungen […] eine mögliche Welt um uns aufzubauen“ und „auf diesem Weg zu erreichen, daß wir sichtbar werden“. [Walter Höllerer: „Thesen zum langen Gedicht“. In: *Akzente*, 12. Jg., Heft 2/1965, S. 128–130, Zitat: S. 128] Damit sind wir bei dem, was Rimbaud meinte, als er die Parole „Ich ist ein Anderer“ („Je est un autre“) in die Welt setzte. Nach der Deutung Jean-Paul Sartres besagt die forsch vorgebrachte Formel, daß der noch unfertige Künstler dadurch mit Erfolg „versuchte, sein eigener Schöpfer zu werden“. [Jean-Paul Sartre: Baudelaire. Paris 1947, S. 182 („[…] lorsque Rimbaud tente à son tour de devenir son propre auteur“)]

Die Frage stellt sich deshalb: Worin besteht das „Eigenschöpferische“ des großen Gesangs vom „trunkenen Schiff“? Da ist zunächst die für das Entstehungsjahr 1871 wesentliche Tatsache der unerwarteten Niederlage Frankreichs und damit des definitiven Endes der Monarchie in unserem Nachbarland. „Revanche pour Sedan“ wurde zum nationalen Kampfruf notwendiger Erneuerung. In dieselbe Richtung geht, Paul Verlaine zufolge, die völlig neue Bildlichkeit und Symbolik, wie sodann der Traum von neuer Kraft („du künftige, du Kraft“ < „ô future Vigueur“; V. 88) des in wilden Sätzen artikulierten „Verlangens nach Abenteuern fern von allem Bekannten“. [Paul Verlaine: *Œuvres complètes, tome cinqième*. Paris 1920, S. 355] Vor allem aber ist da die desillusionierende Wucht einer poetischen Vision, die uns die kommenden Schrecken ahnen läßt: „ins Nächtige, ins Nächtigste“ < „ces nuits sans fond“ (V. 87) sowie: „wo die Brücken glotzen, da schwimm ich nimmermehr!“ < „nager sous les yeux horribles des pontons“ (V. 100). Erstmals hat mit diesem in lyrische Form gebrachten orgiastischen Erfahrungstaumel die von Henri Michaux beschworene „Wortwerdung des Untergangs“ („chute dans la verbalisation“) in Inhalt und Form Platz gegriffen. Es war Rimbaud, der mit seinem „Gedicht des Meers“ („le Poème / De la mer“; V. 21–22) vor dem Leser eine unendlich weite Textlandschaft des „Berauschtseins vom Meer“ entfaltete, wie Michel Butor in seinem *Versuch über Rimbaud* richtig bemerkt hat. „Das trunkene Schiff“ ist, so Butors weitere Deutung, nichts anderes als „das Dichterschiff, in das er sich hineinprojiziert“. [Michael Butor: *Versuch über Rimbaud*. Übersetzt von Beate Thill. Aachen 1994, S. 97] Ziemlich genau deckt sich das mit dem Vorschlag von Roland Barthes, man solle das „Trunkene Schiff“ unter dem Aspekt der Qualität des Sehens betrachten; dann erkenne man:

das Schiff wird zum Auge des Reisenden, der sich dem Unendlichen anzunähern versucht („le bateau […] devient œil voyageur, frôleur d’infinis“)

Insofern sieht Barthes im Schiff-Gedicht die „wahre Poetik der Erkundung“ („poétique veritable de l’exploration“). In der Tat weitet Rimbaud das alte Motiv der ‚navigatio vitae‘ als der Metapher des Menschenlebens zum Bild eines neuen, sich freisetzenden, visionären Dichtens aus. Mit gutem Recht bezeichnete Stephane Mallarmé gerade dieses Gedicht deshalb als ein „geniales Erwachen“ („éveil génial“). In drei Teilen läuft die gleichermaßen betörende wie verstörende Vision kaleidoskopartig ab. Erinnerungen einer in Fetzen gegangenen Wirklichkeit mischen sich mit den Bildern der Revolte gegen eine unerfüllte Kindheit und hauptsächlich gegen unerfüllt gebliebene Lebenshoffnungen. Im Rahmen der ersten fünf Strophen erfolgt die grundsätzliche Situierung der thematisierten „ivresse“, also des Trunken-Seins. Das

einem Schiff zugeschriebene rauschhafte Erlebnis hebt an mit dessen Befreiung von den mit ihm befaßten Personen, seien es die Matrosen oder die Schiffschlepper, auch Treidler genannt. Alles Bisherige, Ort, Menschen, Dinge, wird angewidert zurückgelassen. Entschiedenermaßen löst die neue Befindlichkeit jenseits der Konventionen aber nicht etwa das Gefühl des Ausgestoßenseins aus, sondern vielmehr das sehnlich erwünschter Freisetzung („mes éveils maritimes"; V. 13). Gleich die erste Strophe zeigt, welchen Schwierigkeiten sich der Übersetzende ausgesetzt sieht. Die Gegenüberstellung des Originals mit der Übersetzung Celans macht das unmittelbar sinnfällig:

> *Comme je descendais des Fleuves impassibles,*
> *Je ne me sentis plus guidé par les haleurs:*
> *Des Peaux-rouges criards les avaient pris pour cibles,*
> *Les avaient cloués nus aux poteaux de couleurs.*

> *Hinab glitt ich die Flüsse, von träger Flut getragen,*
> *da fühlte ich: es zogen die Treidler mich nicht mehr.*
> *Sie waren von Indianern ans Marterholz geschlagen,*
> *ein Ziel an buntem Pfahle, Gejohle um sich her.*

Celan nimmt sich die Freiheit, Umakzentuierungen vorzunehmen. Die „ungerührten Flüsse" werden zu „träge fließenden Fluten", deren Ausrichtung einen wichtigen Initialakzent setzt. Der Übersetzer verändert die beiläufig berichtend einsetzende konjunktionale Satzkonstruktion Rimbauds durch eine auffällige adverbiale Akzentuierung der das Gedicht im Ganzen bestimmenden Richtungsangabe: „Hinab". Mit Vorliebe gebrauchte Celan diese Möglichkeit rezeptionslenkender Gedichtanfänge. Die im Original etwas schwache Zuschreibung („pris pour cibles" > „zum Ziel genommen") wird verschärft („ans Marterholz geschlagen"). Das wiederum erlaubt dann die Abschwächung der „nackt Gemarterten" zum triumphierenden „Gejohle" der Indianer („Des Peaux-rouges criards"). Wie man sieht, genügt Celans Anspruch keineswegs die einfache, lexikalisch halbwegs stimmige Übernahme. Was er für sich anstrebte, war ein wirkliches Über-Setzen, ein Hinübertragen, eine Neuschöpfung in getreuer Auslegung und Transposition von Form und Inhalt des Originals, aber ebenso in der Festschreibung der Differenz. Daß er damit den künstlerisch überzeugenden Weg gewählt hat, zeigt mit wünschenswerter Deutlichkeit ein Seitenblick auf andere Übertragungen.
Prosaübersetzung von Bernhard Böschenstein und Jean Bollack:

> *Wie ich gelassene Ströme hinunterkam,*
> *fühlte ich mich nicht mehr von den Treidlern gelenkt:*
> *schreiende Rothäute hatten sie als Zielscheiben gewählt,*
> *sie hatten sie nackt an die bunten Pfähle genagelt.* [*Von Baudelaire bis Saint-John Perse. Französische Gedichte und deutsche Prosaübertragungen*. Ausgewählt von Mayotte Bollack, übersetzt von Bernhard Böschenstein und Jean Bollack. Frankfurt/M., Hamburg 1962, S. 54–60]

Übersetzung von Karl- Ludwig Ammer:

> *Ich kam die reißenden Flüsse heruntergeschwommen.*
> *Da fehlten die Schiffszieher mit einemmal.*
> *Rothäute hatten sie sich zu Scheiben genommen*
> *Und nagelten sie an den Marterpfahl.* [Arthur Rimbaud: *Leben und Dichtung*. Übertragen von Karl Ludwig Ammer. Eingeleitet von Stefan Zweig. Leipzig 1907, S. 174–177]

Übersetzung von Paul Zech:

Die reißenden Flüsse kam ich heruntergeschossen,
da schleifte kein Schiffsknecht das Zugseil mehr,
von den roten Barbaren an Pfähle geschlossen,
lebendige Scheiben für Beilwurf und Speer. [Paul Zech: *Arthur Rimbaud. Ein Querschnitt durch sein Leben und Werk*. Berlin 1947, S. 17–20]

Übersetzung von Walther Küchler:

Wie ich hinunterglitt die unbewegten Flüsse,
Ward mir zu Mut, als würd meiner Treidler ich los:
Rothäute, schreiend, hatten sie, Ziel ihrer Schüsse,
An farbige Pfähle genagelt, nackt und bloß. [Arthur Rimbaud: *Le bateau ivre*. Französisch mit deutscher Übertragung von Walther Küchler, mit Collagen von Ruth Tesmar. Frankfurt/M. 1998, S. 6–30]

Übersetzung von Wilhelm Hausenstein:

Auf Strömen voller Gleichmut fuhr ich Schiff zu Tale.
Von Schlepperknechten spürt ich nimmer mich geführt:
Rothäute hatten sie am bunten Marterpfahle
Als nackte Schützenscheiben schreiend festgeschnürt. [*Das trunkene Schiff und andere französische Gedichte von Chenier bis Mallarmé*. Deutsch von Wilhelm Hausenstein. Freiburg i. Br., München 1950, S. 134–141]

Übersetzung von Sigmar Löffler und Dieter Tauchmann:

Als ich hinunterschwamm gleichgültige Gewässer:,
Da fühlt ich mich nicht mehr vom Treidlertrupp geführt:
Rothäute hatten ihn als Ziel für ihre Messer
Mit wildem Heulen nackt ans Marterholz geschnürt. [Arthur Rimbaud: *Sämtliche Werke*. Französisch und deutsch übertragen von Sigmar Löffler und Dieter Tauchmann. Frankfurt/M., Leipzig 1992, S. 138–145]

Übersetzung von Thomas Eichhorn:

Als ich hinabschoß, vom Gleichmut der Ströme getragen,
Da fühlte ich das Leitseil der Treidler nicht mehr:
Von schreienden Rothäuten an Pfähle geschlagen,
Nackt, waren sie Scheiben für Messer und Speer. [Arthur Rimbaud: *Das trunkene Schiff. Gedichte*. Übertragen von Thomas Eichhorn. Aachen 1991, S. 93–96]

Die sieben Beispiele zeigen die deutliche Absicht einer korrekten inhaltlichen Wiedergabe des Originaltextes. Am klarsten erkennbar wird das an der Prosaübersetzung, die auf die Nachbildung der formalen Gestaltung ganz verzichtet. Bei den übrigen Beispielen ist zwar die Bemühung um metrische Stimmigkeit und klare Reimfolge zu vermerken. In keinem Fall jedoch sind eigenständig haltbare Verse daraus geworden. Wir haben es mit thematisch mehr oder weniger gelungenen Hilfskonstruktionen zu tun, die natürlich als solche durchaus ihren Wert haben. Sie können allerdings allein für den des Französischen nicht Mächtigen erklärend neben die Originalfassung Rimbauds gesetzt werden. Dessen lyrischem Genie sind sie nicht gewachsen. Wesentlich anders ist indes die Beziehung zwischen Original und Übersetzung im Falle Celans. Er schreibt in Annäherung an Rimbaud ein neues Gedicht, das ohne „reißende“ oder „gleichmütige“ Flüsse, ohne „Rothäute“ oder gar „rote Barbaren“, ohne „Scheiben, Messer und Speer“ auskommt. Es ist so wie Klaus Demus anmerkte:

Man würde schwören, dies könne keine Übersetzung sein, die Sprache, [...] *das Sprechende der Wendungen, das sofort als Gestalt im Ohr lebt: dies als dennoch das Resultat einer Übersetzung ist das Erstaunlichste, denn sie ist es im geschwisterlichsten Verhältnis*. [*Paul Celan – Klaus und Nani Demus. Briefwechsel*, S. 240 (Brief von Klaus Demus an Celan vom 7.8.1957)]

Celan leistet dichterische Übersetzung als Nach- und Mitdichtung in unbestreitbarer Vollendung. Er hat kurzerhand ein neues Gedicht geschrieben. Schleiermacher nannte das die „einbürgernde Übersetzung". [Friedrich Schleiermacher: „Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens". In: ders.: *Sämmtliche Werke* III, Abt. II. Berlin 1838, S. 207–245; Zitat: S. 235]
Es wäre reizvoll, auf diese Weise den Gesamttext von „des Meers Gedicht", wie es zu Beginn der sechsten Strophe heißt, und die verschiedenen Übertragungen genauer zu verfolgen. Allerdings erlaubt es der Umfang von hundert Versen im Zusammenhang dieser Biographie nicht, den gesamten Text so zu interpretieren. Wenigstens einige Beobachtungen seien, pars pro toto, erläuternd festgehalten.
Zunächst zu den Eingangsstrophen (Strophen I–V). Die auktoriale Instanz vermittelt den Impuls der Freisetzung, indem sie das tragende Element der sich anbahnenden Aktion, das Schiff, zum Sprechen bringt. Unbeschwert, frei und wie gereinigt kann es sich auf den „Weg in die Ekstase" begeben, der ihm den „Weg der Erkenntnis" eröffnet. [So die treffende Formulierung Kloepfers (Rolf Kloepfer: „Das trunkene Schiff Rimbaud – Magier der ‚kühnen' Metapher". In: *Romanische Forschungen*. 80/1968, S. 147–167 (Zitate: S. 164 und 167)] Zugleich wird jedoch von Beginn an das Wissen um die drohende Auflösung evoziert („der Draggen [Celan war stolz, daß er dieses Wort für einen kleinen Anker aus der Seemannssprache kannte.] barst und sank" > „dispersant gouvernail et grappin"; V. 20). Das Gedicht vermittelt eine Erfahrungsreise in der Tradition Homers und Dantes. Ganz unaufdringlich gewinnt sie im Kopf des lyrischen Subjekts die Dimensionen einer neuen Kosmologie. Die bis fast gegen Ende gebrauchte Perspektive der Vergangenheit signalisiert, daß über weite Strecken des Gesamttextes rückblickend berichtet wird. Erst ab Vers 84 („Europa [...] misse ich" > „Je regrette l'Europe [...]") wechselt die zeitliche Blickrichtung. Der Schluß gehört dann fast ausschließlich bestimmten Folgerungen im Präsens.
Im ausgedehnten Mittelteil (Strophen VI–XVII) erfahren wir durch ein lyrisch-choreographisch angelegtes Wort- und Bildpanorama von all dem, was auf der exotischen Reise geschieht. Explizit wird der Leser in den Prozeß zersplitternder Erfahrungen einbezogen („Savez-vous" > „Wißt ihr", V. 45). Auf unser aller Bewußtsein hin ist somit letzten Endes der Text fokussiert. Der freigesetzte Erfahrungsraum öffnet sich dem generell angelegten Diskurs von Rausch und Tod. Einerseits eröffnen „Silbersonnen" und „Gluthimmel" („soleils d'argent"; „cieux de braises"; V. 53), „Rhythmen und Delirien" („délires et rythmes"; V. 25/26) neue Perspektiven, andererseits weisen Bilder des Schreckens wie „wo greulich ein Wrack beim andern steht" („Échouages hideux"; V. 54) oder „ein Leichnam um den andern, der rücklings schlafwärts zog" („Des noyées descendaient dormir à reculons"; V. 68) auf Naturkräfte hin, die ein wissendes Sehen auslösen. In einer geballten Interaktion der Ausdrucksbereiche – Bilder, Symbole, Laute, Rhythmus, Klang, Farben, Bewegungen, Zeit und Raum – findet die Freisetzung aller Sinne ihren betörenden Niederschlag. Die dadurch herbeigeführte Intensivierung des Lebens und Erlebens ermöglicht es, gelegentlich das zu sehen, wovon Menschen sonst nur träumen („Et j'ai vu quelquefois ce que l'homme a cru voir"; V 32 > „Und manchmal sah mein Auge, was Menschenauge träumt"). Dergestalt geht der Rauschdiskurs des Gedichts mehr und mehr in einen Traumdiskurs über. Offenkundig haben wir es in der Mittelpartie mit einem vom Autor bewußt eingebrachten Gegenmodell zum traditionellen Thema der Schiffsreise als Lebensreise zu tun. Rimbaud artikuliert seinen Aufbruch ins Unbekannte. Er macht sich dabei das distanzierende Mittel indirekter Vergegenwärtigung der abenteuerlichen Reise zunutze. Gleich zu Beginn des zweiten Teils, in der sechsten Strophe, befindet sich die poetologische Schaltstelle des Ganzen. An diesem Punkt hat Celan interessanterweise seine übersetzerische Arbeit mit dem Gedicht begonnen. „Des Meers Gedicht! Jetzt konnt ich mich frei darin ergehen", – mit dieser Eintragung in sein Arbeitsheft, setzte seine Arbeit an der

Übertragung ein. [Vgl. hierzu: Axel Gelhaus u.a. (Hrsg.): *„Fremde Nähe". Celan als Übersetzer*, S. 257] Denn das hier angesprochene „Gedicht des Meers" („le Poème / De la Mer"; V. 25/26) bedeutet für Celan nicht allein das „trunkene Schiff", sondern ganz grundsätzlich die Dichtung oder, um noch einmal Michel Butor zu zitieren, „die freie Phantasie des Dichters". [A.a.O., S. 99] So sah es Rimbaud und ebenso sein über-setzender Partner Celan. Der tat gut daran, das Bild des Sich-Badens im Gedicht – „je me suis baigné dans le Poème" (V. 25) – abzuwandeln („Jetzt konnt ich mich frei darin ergehen"), weil auf diesem Wege das Faktum kreativ belebender Freisetzung stärker artikuliert wird. Während Rimbaud die Aussage mit Enjambement zum nächsten Vers weiterzieht, bevorzugt Celan die Konzentration auf den Initialvers. Bei ihm geht die angesprochene Poetologie unmittelbar über in die direkt zu uns sprechende Poesie. Er suchte als Dichter mit seiner Sprache „Ereignis, Bewegung, Unterwegssein". [*Gesammelte Werke* Band III, S. 186 (*Bremer Rede*)] Deswegen konnte er sich im hochelaborierten Textgefüge Rimbauds vorzüglich entfalten. Denn hier boten sich „Ereignis, Bewegung, Unterwegssein" geradezu dazu an, sich „frei darin [zu] ergehen". Das vielschichtige Bild beispielsweise der „Grünhimmel" (V. 25; „les azurs verts": V. 23) macht die verblüffende Übereinstimmung von Original und Übersetzung sogleich evident. Zwar hält sich die Übersetzung an den genauen Wortsinn, formt ihn jedoch ebenso in starkem Maße um. Celan gibt sich nicht mit semantischer Äquivalenz zufrieden, sondern integriert den zu vermittelnden Ausdruck mittels der Fügung zum Kompositum sowie der Versetzung an den Versanfang seinem eigenen syntagmatischen Gestaltungsrepertoire. Das besagt: Er nimmt sich die Freiheit, die Beziehung sprachlicher Einheiten innerhalb der Darstellung ganz nach eigenem Gutdünken wiederzugeben. Ebenso gelungen erscheint die Ausweitung der Rimbaudschen Eigenprägung „lactescent" zum „milchigen Strahl" (V. 22), ferner die Pluralisierung des Ertrunkenen („un noyé", V. 24 > „Wasserleichen"; V. 23) und ganz besonders die Anreicherung für „flottaison blême / Et ravie" (V. 23/24) zum „Treibgut, das versonnen und selig war und fahl" (V. 24). Den verlorengehenden Schlußakzent Rimbauds mit der bestimmenden Abwärtsbewegung („descend"; V. 24) kompensiert Celan durch die starke Betonung des „zur Tiefe Gehens" in Vers 23, zumal er diese Wendung durch Binnenreim klanglich noch heraushebt:

zur Tiefe gehen sehen.

An derartigen Lösungen läßt sich am besten ermessen, warum Celan der festen Überzeugung war, mit der Übertragung des „Bateau ivre" sei ihm „ein Wurf gelungen".
Besonders augenfällig wird Celans übersetzerische Leistung im wichtigen Vers 32. Er lautet bei Rimbaud:

Et jai vu quelquefois ce que l'homme a cru voir!

Celan transformiert den Sinn des Verses erheblich:

und manchmal sah mein Auge, was Menschenauge träumt.

Damit lädt er die verbale Struktur Rimbauds zu einer nominalen auf und verallgemeinert die rein subjektive Mutmaßung („a cru voir") zu einer vom Menschen ausgehenden, sicheren utopischen Erwartung („was Menschenauge träumt"). Seine Übertragung intensiviert die an sich schon reiche Sprachwelt Rimbauds zur poetischen Erkenntnislandschaft.
Beispielhaft für den Rang der Celanschen Übersetzung ist auch die Wiedergabe eines der härtesten Bilder unter Rimbauds reichhaltigem metaphorischem Register. Gemeint ist die suggestive Chiffre in der 12. Strophe:

Mêlant aux fleurs des yeux de panthères à peaux
D'hommes (V. 46/47)

Die Augen von Panthern in Menschengestalt (welches Symbol für Raubtierexistenzen unter den Menschen!)

bilden einen unerträglichen Kontrast zu den Blumen als dem Sinnbild paradiesischer Idylle. Rimbaud hebt diesen Gegensatz hervor durch den Zeilensprung. Celan löst das adäquat, indem er ein denkwürdiges Kompositum bildet („Des Menschenpanthers Augen“, sodann mit einem Gedankenstrich die Spannung des Enjambements im Original in die Versmitte zieht und so das Kontrastbild haltbar nachvollzieht:

Des Menschenpanthers Augen – den Blumen beigesellt (V. 46).

Er vermeidet so das auch bei einigen französischen Interpreten vorzufindende Mißverständnis, Pantheraugen und Menschenhaut getrennt voneinander zu sehen.
Auch das letzte Verspaar des Mittelteils (V. 67/68) stellt für den Übersetzer eine besondere Herausforderung dar. Er muß sich mit der komplexen Aussage auseinandersetzen:

Et je voguais lorsqu'à travers mes liens frêles
Des noyés descendaient dormir, à reculons!

Das ist alles andere als leicht zu verstehen. Wörtlich übertragen besagt das etwa:

und ich trieb weiter dahin, als zwischen meinen morschen/zerbrechlichen Planken/Spanten (Querverstrebungen am Schiffsrumpf) Ertrunkene rücklings zum (ewigen) Schlaf niedersanken

Was Celan daraus gemacht hat, verdient hohe Anerkennung. Sich scheinbar weit vom Original entfernend, trifft er dessen Sinn genau:

Ich trieb mit loser Spante, ich schwamm und ward durchschwommen
ein Leichnam um den andern, der rücklings schlafwärts zog

Das „Dahintreiben mit loser Spante“ wird nicht nur unmittelbar aufgenommen („ich trieb“). Vielmehr erfolgt eine Ausweitung, die aufhorchen läßt („ich schwamm und ward durchschwommen“). Das schafft den notwendigen Vorstellungsrahmen für die „Leichname“, die, wie Celan formuliert, „rücklings schlafwärts“ dahintreiben. Damit schreibt er dem Text das Ambiente des Todes als dem ewigen Schlaf ein und erreicht so einen Wendepunkt des Gedichts hinüber zum Schlußteil.
Die sieben letzten Strophen (Strophe XVIII–XXV) haben es, wie man so sagt, ‚in sich‘. Von grundsätzlicher Bedeutung ist der poetologische Exkurs in der 19. Strophe. Nichts anderes kommt da zur Sprache als das Kernproblem moderner Dichtung im Zeichen der ‚nicht mehr schönen Künste‘. Bereits Rimbaud belobigte die „bons poètes“ (V. 75), die sich auf die abstoßenden Eindrücke von „Sonnenflechten“ und „azurnem Schleim“ (V. 76) einlassen. Er, das, wie Butor sagte, „böse Genie“, [Michel Butor: *Versuch über Rimbaud*. Aachen 1994, S. 78] formulierte damit sein ästhetisches Bekenntnis. Mit den von ihm gewählten Bildern gibt er die selbstverursachten Deformationen einer Gesellschaft sinnfällig wieder, einer Gesellschaft, die sich eine höhere Ordnung suggeriert, ohne auch nur annähernd etwas für deren Verwirklichung zu tun. Man begreift, warum Celan gerade hier einhakt. „Sonnenflechten“ und „azurner Schleim“ prägen sich ein als Metaphern einer doppelbödigen Weltlage, die Schönheit fortgesetzt relativiert oder gar zerstört. Vor diesem Hintergrund wird der sich abzeichnende Schiffsuntergang („bateau perdu“, V. 69) zum Zeichen einer apokalyptischen Weltsicht wie zugleich einer neuen Ästhetik. Es war gewiß kein Zufall, daß sich Celan gerade zu dem Zeitpunkt mit Rimbaud beschäftigte, als er mit seiner ästhetischen Neuorientierung befaßt war.
In der 22. Strophe entfaltet Rimbaud zunächst ein Tableau aus astralen Inselgruppen und einfachen Inseln („j'ai vu des archipels sidéraux! Et des îles“). Gewöhnlich wird das von den Übersetzern mit „Sternenarchipelen“ wiedergegeben. Celan greift zu einer anderen, sinnerweiternden Lösung und reichert den Vers mit einem typischen Celanwort an: „Inselsterne“ („Und ich sah Inselsterne, sah Archipele ragen“; V. 85). Auf diese Weise hebt er die Materialität des Inselbegriffs auf und lenkt die sprachreflexive Optik in einen auratisch aufscheinenden Bereich. Celans Inseln sind „sternüberflogen“, [*Gesammelte Werke* Band I, S. 138

(„Argumentum e silencio“ aus der Sammlung *Von Schwelle zu Schwelle*)] ja mit Sternen identisch geworden und insofern in ihrer Darstellungsfunktion sprachutopisch ausgewiesen. Der aktivierende verbale Zusatz („ragen“) bekräftigt die solchermaßen nach oben weisende Tendenz. Eine metaphorische Weiterführung bestimmt den nächsten Vers (V. 86). Der sich öffnende „Fieberhimmel“ (für „cieux délirants“) – wiederum eine bezeichnende Wortprägung Celans – gibt der beschriebenen Schiffsbewegung eine destruierende Ausrichtung. Der danach gesetzte Gedankenstrich markiert die Verszäsur und bereitet die thematisch genau passende Lösung des zweiten Halbverses vor:

das Tor der Wanderschaft (für „sont ouverts au voyageur“).

Der „Fieberhimmel“ wird demzufolge, durch Ausrufezeichen zusätzlich akzentuiert, zum Ziel der Lebensreise, zum „Tor der Wanderschaft“. Die Reflexion weiterführend, hebt ein zweiter Gedankenstrich die Frage heraus:

Hats dich dorthin ins Nächtige und Nächtigste verschlagen [...]*?*

Die gesteigerte Wiederaufnahme des substantivierten Adjektivs „nächtig“ erzeugt in Verbindung mit dem verbalen Zusatz „verschlagen“ eine dem sprachmedialen Bild Rimbauds vollkommen gleichwertige Ausdruckssituation („Est-ce en ces nuits sans fond que tu dors et t’exiles“: V. 87). Dem vergleichbar hält der Schlußvers der Strophe die schon zurückliegenden positiven Erfahrungen des trunkenen Aufbruchs noch einmal fest: „du goldnes Vogeltausend, du künftige, du Kraft“ (für „Million d’oiseaux d’or, ô future Vigueur“; V. 88)). Ein weiteres Mal geht Celan den Weg sprachutopischer Formulierung, weil sie den poetischen Impuls des Originals in sich trägt und mit gleicher Bedeutungsenergie reproduziert.
Mit der 23. Strophe ist bewußtseinsmäßig der Punkt erreicht, an welchem das lyrische Ich definitiv die verzweiflungsvolle Lage als unumkehrbar erkennt. Eine fast trotzige Resignation kommt im ersten Vers zum Vorschein:

Doch wahr, genug des Weinens ! Der Morgen muß enttäuschen (für „Mais, vrai, j’ai trop pleuré! Les Aubes sont navrantes“; V. 89). Daß keinerlei Hoffnung mehr besteht, bekräftigt die traditionelle Himmels-Metaphorik gleich im nächsten Vers:

Ob Nacht-, ob Tagsgestirne, keins, das nicht bitter wär („Toute lune est atroce et tout soleil amer“: V. 90).

Unter Beibehaltung des gleichen Zeitmotivs entscheidet sich Celan für eine konkretere Zuschreibung und gibt so der Aussage die spezifischere Bedeutung unmittelbarer Gültigkeit. Dementsprechend wird im zweiten Halbvers der Ausdruckswert der beiden Adjektive „atroce“ und „amer“ zur Negativformel kontrahiert. Damit wird die schlüssige Fortführung des Bildes einer sich ihrem Ende zuneigenden Lebensreise erreicht. Konkret ist damit der Wunsch nach dem Zersplittern des Schiffskiels und dem Versinken im Meer gemeint. Rimbauds imperativische Konjunktion („Ô que ma quille éclate ! Ô que j’aille à la mer!“; V. 92) transformiert Celan in eine direkt auffordernde Anrede:

o du mein Kiel, zersplittre! Und über mir sei, Meer!

Erneut sucht und findet er die konkretere Ausgestaltung der Bewegung des Versinkens und des Untergehens. Gegenüber der Vorlage akzentuiert dann Celan die Schlußstrophe auf interessante Weise um, indem er den personalen Träger der Handlung ganz ans Ende hin verlagert:

Nie komm ich da vorüber, wo sich die Fahnen blähen,
und wo die Brücken glotzen, da schwimm ich nimmermehr

(„Ni traverser l’orgueil des drapeaux et des flammes / Ni nager sous les yeux horribles des pontons“ (V.

99/100).

Damit stellt er einen Rückbezug zum Anfang des Gedichts her („Hinab glitt ich die Flüsse […] “). Ohnehin setzt Desillusionierung noch deutlicher den Schlußakzent. Die adverbiale Schlußwendung („nimmermehr“) gibt den Versen eine Ausdruckskurve in konsequent absteigender Linie. Insofern erscheint der übersetzte Text gegenüber dem Original noch schlüssiger. Die längere Lebenserfahrung des Übersetzenden erweist sich dabei bis zu einem gewissen Grad als klärende Grundlage. Celan weiß besser Bescheid über die endgültige Reise ins Aus als der geniale Jungdichter.
Was Celans Lösung von den übrigen Übersetzungen des „Trunkenen Schiffs“ unterscheidet, ist in erster Linie die Tatsache, daß er zwar wohl den Sinn des Rimbaudschen Textes, das Beschriebene in seiner Wörtlichkeit, nach Kräften wiederzugeben versucht, jedoch allemal den künstlerischen Anspruch in den Vordergrund rückt. Es ging ihm, wie er betonte, „vor allem darum, bei größter Textnähe das Dichterische am Gedicht zu übersetzen, die Gestalt wiederzugeben, das Timbre des Sprechenden“. [Wolfgang Emmerich: *Paul Celan*, S. 112 und 173 (Brief Celans an Emmanuel Rais vom 29.1.1959)] Bloße Wiedergabe des Sinns interessierte ihn nicht. Stets hütete er sich vor „falscher Wörtlichkeit“, wie Alfred Wolfenstein einmal zum Phänomen falscher Textnähe bemerkte. [Alfred Wolfenstein: *Werke*. Hrsg. v. Hermann Haarmann und Günter Holtz. Bd. 5, Mainz 1993, S. 533 (Übersetzungskunst)] Was Christine Ivanović im Hinblick auf Celans Auseinandersetzung mit den Texten Mandelstamms feststellte, gilt ebenso im Falle der Rimbaud-Übersetzung. Sie sagte:

Dichtung […] *wird Celan zum eigenen Wort*. [Christine Ivanović: *Celan wiedergelesen*. München 1998, S. 51–66 (Zitat: S. 57)]

Deswegen legte er größten Wert auf gestische Textkomponenten wie Klangkorrespondenzen, bildliche Vertiefung, Nachvollzug der rhythmischen Bewegung und strikte Wahrung der Form-Inhalt-Dialektik. Um das leisten zu können, bedarf es abwägender Distanz, diskursiver Schärfe und unablässiger poetischer Reflexion. So allein kann ein Erfassen und Neuschreiben des anderen Textes, des Textes eines Anderen, überzeugend geleistet werden. Weil dem so ist, hat die Version Celans im Vergleich zu den Übersetzungen Anderer an keiner Stelle deren mehr oder minder stark die Wirkung lähmende Schwerfälligkeit oder Einseitigkeit. Hinzu kommt: Er hat bei seiner Übersetzerarbeit stets die Einheit des Originals im Sinn, geht nicht Wort für Wort oder Vers um Vers vor, sondern orientiert sich an den thematischen und formalen Leitlinien des Gedichts. Darum vermag er in dessen Tiefendimension vorzudringen.
Aus dem gleichen Grund konnte die von ihm gefundene Version eine Art Wiedergeburt der poetischen Kreativität Rimbauds in der deutschen Sprache werden. Celan war eben als Übersetzer immer auch Dichter. Deswegen kapitulierte er im Falle der Übersetzungsversuche mit Gedichten der amerikanischen Lyrikerin Marianne Moore (1887–1972) nach verschiedenen Versuchen mit den ihn ehrenden Worten gegenüber dem Verleger Max Niedermayer vom *Limes Verlag*:

[…] *ich holte das bereits Übersetzte hervor, um es gegen Ihre gerechtfertigten Vorwürfe abzuwägen – und mußte erkennen, daß es bei weitem nicht schwer genug war, ja daß es so gut wie überhaupt kein Gewicht hatte. Nein, die Poesie von Miss Moore will sich mir wahrhaftig nicht erschließen, der Schlüssel zu ihr bleibt unaufgefunden. Ich weiß jetzt nur allzu gut, wie sehr ich der Dichterin Unrecht täte, wenn ich mich darauf versteifte, weiter zu übersetzen. Denn was ich bereits übersetzt habe, ist Prosa, ein wenig zurechtgestutzt und rhythmisch arrangiert, aber immerhin doch nur Prosa*. [Axel Gelhaus u.a. (Hrsg.): *„Fremde Nähe“. Celan als Übersetzer*, S. 400 (Brief Celans an Max Niedermayer vom 16.7.1953)]

Ganz ähnlich äußerte sich Celan 1964 im Hinblick auf den von ihm bewunderten Spracherneuerer Rumäniens Tudor Arghezi (1880–1967). Kurz und knapp befand er:

Ich halte die Poesie Arghezis für unübersetzbar. [Edith Silbermann: *Begegnung mit Paul Celan*, S. 49]

Nicht zuletzt derartiger Fähigkeit zur Kritik und hauptsächlich zur Selbstkritik wegen wurde Celan zu einem der großen Übersetzer. Mit vollem Recht bezeichnete er sich als „Grenzgänger zwischen deutscher, jüdischer, romanischer, slawischer und angelsächsischer Kultur und Literatur“. [Brief Celans an Hans Bender vom 10.2.1961] Befriedigt konnte er für sich notieren:

Ich übersetze weiter, ich übersetze für mich selbst, weil [...] *es mir Freude macht, weil es mich mit der eigenen Sprache vertrauter macht. Das gehört nun wieder zu dieser Sprachhygiene, nicht?* [Paul Celan: *‚Microlithen sinds, Steinchen‘. Die Prosa aus dem Nachlaß*, S. 189f. (Verstreut publizierte Prosa und Interviews)]

Immerhin hat Celan den deutschsprachigen Lesern nicht nur die lyrische Welt von Rimbaud, sondern einen breiten poetischen Horizont der Literaturen von Rußland bis Portugal, von Großbritannien bis Italien und Israel eröffnet. Übersetzer seines Schlages haben Seltenheitswert. Man kann den von ihm erschlossenen lyrischen Fundus nicht hoch genug einschätzen.

Theo Buck, aus Theo Buck: *Paul Celan (1920–1970). Ein jüdischer Dichter deutscher Sprache aus der Bukowina. Die Biographie*, Böhlau Verlag, 2020