

Paul Celan - zum 50. Todesjahr neu gelesen und ins Kroatische übersetzt

Vrhovac, Anita

Master's thesis / Diplomski rad

2020

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:142:353839>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-08-02**



Repository / Repozitorij:

[FFOS-repository - Repository of the Faculty of Humanities and Social Sciences Osijek](#)



Sveučilište J.J. Strossmayera u Osijeku
Filozofski fakultet Osijek
Studij hrvatskog jezika i književnosti nastavničkog smjera i njemačkog jezika i
književnosti prevoditeljskog smjera

Anita Vrhovac

**Paul Celan: novo čitanje i hrvatski prijevod povodom 50.
godišnjice smrti**

Diplomski rad

Mentor: prof. dr. sc. Vladimir Karabalić

Osijek, 2020.

Sveučilište J.J. Strossmayera u Osijeku
Filozofski fakultet Osijek
Odsjek za njemački jezik i književnost
Dvopredmetni diplomski studij njemačkog jezika i književnosti prevoditeljskog
smjera

Anita Vrhovac

**Paul Celan: novo čitanje i hrvatski prijevod povodom 50.
godišnjice smrti**

Diplomski rad

Humanističke znanosti, filologija, germanistika

Mentor: prof. dr. sc. Vladimir Karabalić

Osijek, 2020.

J.-J.-Strossmayer-Universität in Osijek
Fakultät für Geistes- und Sozialwissenschaften Osijek
Diplomstudium der Übersetzungswissenschaften
(Zwei-Fach-Studium)

Anita Vrhovac

**Paul Celan: zum 50. Todesjahr neu gelesen und ins Kroatische
übersetzt**

Diplomarbeit

Geisteswissenschaften, Philologie, Germanistik

Mentor: Prof. Dr. Vladimir Karabalić

Osijek, 2020

J.-J.-Strossmayer-Universität in Osijek
Fakultät für Geistes- und Sozialwissenschaften Osijek
Abteilung für deutsche Sprache und Literatur
Diplomstudium der Übersetzungswissenschaften
(Zwei-Fach-Studium)

Anita Vrhovac

**Paul Celan: zum 50. Todesjahr neu gelesen und ins Kroatische
übersetzt**

Diplomarbeit

Mentor: Prof. Dr. Vladimir Karabalić

Osijek, 2020.

IZJAVA

Izjavljujem s punom materijalnom i moralnom odgovornošću da sam ovaj rad samostalno napravila te da u njemu nema kopiranih ili prepisanih dijelova teksta tuđih radova, a da nisu označeni kao citati s napisanim izvorom odakle su preneseni. Svojim vlastoručnim potpisom potvrđujem da sam suglasna da Filozofski fakultet Osijek trajno pohrani i javno objavi ovaj moj rad u internetskoj bazi završnih i diplomskih radova knjižnice Filozofskog fakulteta Osijek, knjižnice Sveučilišta Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku i Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu.

U Osijeku, datum 14. listopada 2020.

Amita Urhovac, 0122218992

Ime i prezime, JMBAG

Zusammenfassung

In dieser Diplomarbeit werden Übersetzungen des bekannten jüdischen deutschsprachigen Dichter Paul Celan komparativ analysiert. Für die Analyse wurde aus jeder Sammlung ein repräsentatives Gedicht ausgewählt. In der Analyse werden die Übersetzungen der bekanntesten kroatischen Celan-Übersetzerin Truda Stamać meinen eigenen Übersetzungen gegenübergestellt. An paar Stellen werden diese auch mit den Übersetzungen der Übersetzer Tomislav Dretar und Mate A. Ivandić vergleicht. Der Schwerpunkt der gesamten Analyse liegt in der Beobachtung der Gemeinsamkeiten und Unterschiede, wobei die Unterschiede kommentiert und die Vor- und Nachteile genannt werden. Es wird versucht zu zeigen wie die Lyrikübersetzung funktioniert und wie kleine Veränderungen in den Übersetzungen einen großen Unterschied für die Originale bedeuten. In der Theorie wird immer wieder behauptet, eine Übersetzung bedeute automatisch einen Verlust sowohl auf der formalen, als auch auf der semantischen Ebene. Es werden auch die wichtigsten Merkmale der Gedichte genannt und auf diese Weise die einzigartige Poetik Celans geschildert und analysiert.

Schlüsselwörter: Paul Celan, Truda Stamać, Übersetzungen, Lyrikübersetzung, Poesie

Inhaltsverzeichnis

1.Einführung	15
2.Paul Celans Lebensweg und Schaffen	16
2.1. <i>Paul Celans Lebensweg</i>	16
2.2. <i>Paul Celans Schaffen</i>	16
3.Sand aus den Urnen (<i>Todesfuge</i>)	18
4.Mohn und Gedächtnis (<i>Corona</i>)	21
5.Von Schwelle zu Schwelle (<i>Sprich auch du</i>)	24
6.Sprachgitter (<i>Sprachgitter</i>)	27
7.Die Niemandsrose (<i>Psalm</i>)	31
8.Atemwende (<i>Große, glühende Wölbung</i>)	34
9.Lichtzwang (<i>Todtnauberg</i>)	37
10.Fadensonnen (<i>Aus den Nahen</i>)	40
11.Schneepart (<i>Du liegst</i>)	42
12.Schlussfolgerung	44
Literaturverzeichnis	46
Anhang	
<i>Todesfuge</i>	1
<i>Corona</i>	7
<i>Sprich auch du</i>	10
<i>Sprachgitter</i>	12
<i>Psalm</i>	14
<i>Große, glühende Wölbung</i>	15
<i>Todtnauberg</i>	17
<i>Aus den Nahen</i>	19
<i>Du liegst</i>	20

1. Einführung

In der vorliegenden Diplomarbeit werden Übersetzungen verschiedener Gedichte des Autors Paul Celan analysiert. Einführend werden kurz das Leben und das literarische Schaffen des Autors geschildert, wobei der Schwerpunkt nur auf den Sachverhalten liegt, die in der Analyse der verschiedenen Gedichte beobachtet wurden.

Nach diesem einführenden Teil folgt der Hauptteil, in dem die ausgewählten Gedichte und deren Übersetzungen aus den jeweiligen Sammlungen komparativ analysiert werden. Einerseits liegt jeweils eine professionelle Übersetzung vor und andererseits gibt es eine Übersetzung meinerseits. In jedem Kapitel kommen am Anfang einige einführende Worte zu der jeweiligen Sammlung, danach wird das ausgewählte Gedicht vorgestellt und schließlich kommt die Analyse selbst. Der Schwerpunkt in der Analyse liegt bei den Übersetzungen. Dabei wird der Mittelpunkt auf die Gemeinsamkeiten und Unterschiede gelegt, wobei die Unterschiede kommentiert werden. Am Ende werden noch die Vor- und Nachteile der Übersetzungen genannt. Gleichzeitig wird auf die wichtigen Merkmale der Poetik Celans eingegangen und die grundlegenden Bedeutungen der Gedichte genannt. Am Ende folgen noch das Schlusswort, das Literaturverzeichnis und der Anhang mit den analysierten Gedichten und deren Übersetzungen.

Das Grundziel dieser Diplomarbeit liegt in einer genauen Analyse der jeweils zwei Übersetzungen für das einzelne Gedicht, wobei der Mittelpunkt auf die Unterschiede, deren Vor- und Nachteile gesetzt wird.

2. Paul Celans Lebensweg und Schaffen

2.1. *Paul Celans Lebensweg*

Paul Celan war ein deutschsprachiger Dichter, der am 23. November 1920 in Czernowitz als Paul Antschel geboren wurde. 1947 änderte er seinen Familiennamen Antschel in Celan, was ein Anagramm von Ancel ist (Heinz 1978: 1).

1942 wurden seine Eltern als Juden deportiert und schon bald erlitten beide den Tod. Diese Kriegsereignisse und den Tod seiner Eltern konnte Celan nie richtig verkraften. Aus diesem Grund wurde sein ganzes Schaffen wie ein Tagebuch, in dem er sein Trauma verarbeitet hatte. Durch seine Werke gab er allen Kriegsoptionen eine Stimme, was in der Fortsetzung der Arbeit in den analysierten Gedichten ersichtlich ist.

Das Dichten wurde schon von klein auf zur Celans Begeisterung, aber sein Vater hatte sich einen anderen Weg für ihn vorgestellt, weswegen er Medizin in Tours in Frankreich studiert hatte. Später studierte er Romanistik, Germanistik und Linguistik, arbeitete als Übersetzer und Lektor deutscher Texte, bis er dann 1947 mit dem Publizieren seiner Werke anfang.

Die Bekanntschaft und Zusammenarbeit mit Ingeborg Bachmann beeinflusste sein Werk über die Jahre, was auch später in der vorliegenden Arbeit zur Sprache kommt.

Er bekam drei wichtige Literaturpreise, unter anderem den Literaturpreis der Freien Hansestadt Bremen 1958, den Georg-Büchner-Preis 1960 und den Großen Kunstpreis des Landes Nordrhein-Westfalen 1964. Celan ist für seine Dankesreden bekannt, vor allem für seine Büchner-Rede, die in der Fortsetzung der Diplomarbeit noch besprochen und aus ihr zitiert wird.

Am 20. April 1970 beging er Selbstmord in der Seine.

2.2. *Paul Celans Schaffen*

„Paul Celans Dichtung ist ein Zeugnis unbegreifbaren Leids und eine Summe der modernen europäischen Poesie: sie hat als spätavangardistisches Mahnmal für die Opfer des Faschismus weltliterarisches Format“ (Heinz 1978: 2).

Celans Gedichte mögen oft auf den ersten Blick einfach geschrieben sein und keine tiefere Bedeutung haben, aber eigentlich verbirgt sich hinter dieser einfachen Sprache eine komplexe Hermeneutik, die Celans gesamtes Schaffen ausmacht. Das folgende Zitat schildert dies ganz klar: „Angesichts der offenbaren Unmöglichkeit einer konventionellen Benennung des Faktischen mag

der Leser den Eindruck gewinnen, Celans Gedichte bestünden aus bloßem „Wortstoff“ (H. Weinrich), oder, mit einer anderen Umschreibung, Wort- und Dingsphäre durchdrängen sich hier so eng, daß es kaum mehr legitim erscheine, auf dem abstrakten Gegensatz von Wort und Ding zu bestehen (B. Allemann)“ (Steinecke 1994: 642). Diese einfache Gestaltung der Sprache ist zum Beispiel in *Todtnauberg* zu sehen, das in der Fortsetzung der Diplomarbeit analysiert wurde.

Celans Werke verbergen viele Symbole, die einerseits allgemein bekannt sind, aber im neuen Kontext ist es manchmal schwer ihre Bedeutung umzuformulieren. Andererseits sind es neuerschaffene Symbole, deren Bedeutungen fast immer schwer zu entziffern sind. Aus diesem Grund sind einige Theoretiker der Meinung, wie zum Beispiel Gadamer, dass man seine Werke eigentlich nicht deuten sollte, weil man damit deren Wert zerstört (Derrida 2014: 93). Solche Symbole kommen oft in Celans Gedichten vor, wie auch zum Beispiel in *Psalm* oder *Große, glühende Wölbung*, wovon später in der Arbeit noch die Rede sein wird.

In den Werken Celans ist die Kommunikation mit dem Du stark ausgeprägt. Das lyrische Ich spricht so zu sagen mit den Lesern und versucht Nähe zu ihnen aufzubauen. Celan selbst sagte in der Büchner-Rede, dass ein Gedicht nach einem anderen strebt und, dass dieser Gegenüber notwendig für ein Gedicht ist. Das Gedicht sucht nach diesem jemand und spricht zu ihm (Celan 2011: 238).

Für Celans Werk ist der Unterschied und die Betonung zwischen den Instanzen Ich, Du und Wir äußerst charakteristisch und von großer Bedeutung. Den Lesern bleibt oft verborgen, wen diese Instanzen eigentlich repräsentieren und welche Bedeutung sie mit sich bringen, wie auch zum Beispiel im Gedicht *Große, glühende Wölbung* und *Corona* (Derrida 2014: 94).

Für seine Poetik ist noch wichtig, dass er oft einige Teile aus seinen älteren Texten in neuen zitiert, so dass die verschiedenen Metaphern und Symbole mehrfach vorkommen (Zlatar 1991: 335). Im Gedicht *Corona* wird zum Beispiel der Titel der Sammlung wiederholt: Mohn und Gedächtnis.

3. Sand aus den Urnen (*Todesfuge*)

Die erste Sammlung von Celan wurde 1948 in Wien unter dem Namen *Sand aus den Urnen* veröffentlicht. Der Titel der Sammlung öffnet eines der wichtigen Themen, die Celan in seinem Werk vertieft und das ist die Frage der Zeit. Wie so oft, kommt auch hier ein Wortspiel vor, in dem der Sand die Zeit repräsentiert und die Urnen eigentlich auf Uhren assoziieren, wobei das alles das Vergehen der Zeit symbolisiert. In dieser Sammlung ist auch Celans bekanntestes Gedicht eingebettet, *Todesfuge*.

Die berühmte *Todesfuge* diente nicht nur vielen Theoretikern als Stoff zur Analyse, sondern auch vielen Übersetzern als Material zum Übersetzen. Die kroatische Übersetzerszene hat sie auch nicht umgangen. Eine Übersetzerin hat sich sehr ausführlich mit Celan befasst und seine Werke übersetzt. Ihr Name ist Truda Stamać und in der Diplomarbeit werden ihre Übersetzungen komparativ mit meinen Übersetzungen analysiert.

Die Übersetzerin Truda Stamać hat über die Jahre mehrere Versionen der *Todesfuge* geschrieben. In einer der ersten Versionen hat sie aus den sieben Strophen des Originals sechs gemacht. Die erste Strophe bestand aus 18, die zweite aus 4, die dritte aus 5, die vierte aus 3, die fünfte aus 8 und die sechste aus 2 Versen. Insgesamt gab es vier Verse mehr. Dabei ging die Aufteilung des Gedichtes auf der Ebene des Motivs *Schwarze Milch der Frühe* verloren. Wie schon erwähnt, ist das Gedicht um vier Verse länger, als im Original. Das liegt daran, dass die Autorin drei weitere Enjambements hinzugefügt hat, damit es noch musikalischer klingt (*piše pa izlazi pred kuću a bliješte zvijezde on zviždukom/svoja doziva pseta, pijemo te jutrom i u podne pijemo te/uvečer, pepelne kose ti Sulamit kopamo grob u zraku tu nije bar/tijesno und On više bodite u zemlju dublje vi tu vi tamo pjevajte i/svirajte¹*). Sie sagt, dass sie sich für diesen Schritt entschieden hatte, weil sie der Komposition des Hoheliedes näher sein wollte, aus dem das Motiv der Sulamith übernommen wurde.

Später hat sie sich gegen diese Komposition entschieden und trennte die erste und zweite Strophe, wobei es in der ersten Strophe eine Zeile mehr als im Original gibt. Die siebte Zeile hat sie in zwei Zeilen aufgeteilt, wobei *pfeift Rüden herbei* in die achte Zeile gesetzt wurde: *piše pa izlazi pred kuću a bliješte zvijezde on zviždukom svoja/doziva pseta*.

¹ Siehe: Celan, Paul (2011.): *Crna mostarina: Izabrala i s njemačkog prevela Truda Stamać*: Meandar Poezija, Zagreb.; Seite 35-36; Anhang Seite 2, 3

In meiner Übersetzung habe ich darauf geachtet, dass die Komposition und die Anzahl der Verse in den Strophen wie im Original bleiben, wobei ich auch darauf geachtet habe, dass die Wiederholungen am Anfang der Verse, die Anaphern, dieselben bleiben, wie zum Beispiel *wir/wir/wir, mi/mi/mi*². Bei Truda Stamać gibt es Anaphern, sie unterscheiden sich jedoch vom Original, was unten in der Analyse detailliert angeführt wird. Den fünften Vers der ersten Strophe beginnt sie mit *U kući stanuje čovjek*, wobei sie darauf geachtet hat, dass der Anfangsbuchstabe großgeschrieben ist wie im Original. Auf der anderen Seite rückt sie *Ein Mann* weiter nach hinten in dem Vers, womit die Intensität des Motivs verloren geht, denn *Ein Mann* steht für den verallgemeinerten Mörder und das Böse und in den nachfolgenden Versen steht das Pronomen *Er*, mit dem auf den *Mann* referiert wird, auch am Anfang der Sätze. Im Gegensatz zu Stamać habe ich *Ein Mann* gelassen (*Jedan čovjek*) und weiter im Vers wird noch zweimal das Pronomen *on* (*er*) benutzt, damit das Motiv intensiviert wird. Auffallend ist auch, dass der Vers mit *der*, bzw. *er* endet und die Übersetzerin hat es mit *piše* (*schreibt*) beendet, das erst im nächsten Vers vorkommt. Im siebten Vers beginnt die Anapher (*er/er/er*), die Truda Stamać ausgelassen hat. Hingegen habe ich sie behalten (*on/on/on*). Durch das Auslassen der Pronomen *er/er/er*, die im Original vorkommen, bleiben an den Anfängen die Verben, die zum Pronomen passen. Dabei ist auf der einen Seite die Anapher verloren gegangen.

Die dritte Strophe enthält wieder eine Anapher, die im ersten und zweiten Vers vorkommt (*er/er*). In der Übersetzung von Truda Stamać ist sie nicht vorhanden, dagegen bei mir schon.

Im zweiten Vers hat die Übersetzerin das Wort *greift* ins *laća se* übersetzt, wogegen ich es mit *poseže za* übersetzt habe. Der Übersetzer Mate Ivandić hat es zum Beispiel genauso wie ich mit *poseže za* (*poseže za gvoždem o pojasu njim uzmahuje oči su njegove plave*³) übersetzt, wogegen der Übersetzer Tomislav Dretar eine dritte Möglichkeit genutzt hat und dasselbe Wort mit *zgrabi* (*on zgrabi gvožđe za svojim pojasom on ga zavitla*⁴) übersetzt hat. *Zgrabi* kommt im Wörterbuch als erste Übersetzungsmöglichkeit vor, wogegen *laća se* und *poseže za* als dritte Möglichkeit vorkommen. Meiner Meinung nach hat jeder Übersetzer seinen eigenen Stil und dementsprechend wählt er auch die Wörter für seine Übersetzung. Keine von diesen Übersetzungen ist besser oder schlechter. Der Unterschied liegt nur in der Wortauswahl der jeweiligen Personen.

In derselben Zeile gibt es in den Übersetzungen wieder eine andere Wortauswahl. Stamać hat die Wörter *Eisen* und *Gurt* mit *gvožđe* und *pas* übersetzt. Ich habe *Eisen* mit *željezo* übersetzt,

² Siehe Anhang Seite 4

³ *Suvremena austrijska poezija: (I) / izbor i prijevod s njemačkog Mate A. Ivandić. u: Forum (Zagreb). - 35 (1996), Seite 1092-1093; Anhang Seite 5*

⁴ Siehe: *San i pamćenje; / Paul Celan ; prijevod s njemačkog i bilješke Tomislav Dretar. u: Književna Rijeka. - ISSN 1331-0607. - 15 (2010), Seite 74-75; Anhang 6-7*

einerseits, weil es im Wörterbuch als erste Übersetzungsmöglichkeit steht und andererseits, weil ich *gvožđe* nie in der Kommunikation benutze. Die Übersetzer Ivandić und Dretar haben als Äquivalent, genauso wie Truda Stamać, *gvožđe* genommen. Das Wort *Gurt* habe sowohl ich, als auch die beiden Übersetzer mit *pojas* übersetzt. *Pas* ist nach Hrvatski jezični portal regional bedingt, wogegen *pojas* standardsprachlich ist.

Im ersten Vers der fünften Strophe kommt zum ersten Mal das Wort *Meister* vor. Die Übersetzerin hat das Wort in der älteren Version mit *maestro* übersetzt, das sie später in *majstor* geändert hat, was auch ich in meiner Übersetzung benutzt habe. Das Wort *maestro* ist etwas archaischer, als *majstor*. Beide kann man in diesem Kontext benutzen, aber meiner Meinung nach ist das Wort *majstor* für die Übersetzung besser geeignet, weil es wie das deutsche Wort klingt.

In der sechsten Strophe ist auch auffällig, dass die Übersetzerin die Anaphern in der zweiten und dritten Zeile *pijemo/pijemo* erhalten hat, im Gegensatz zu den vorherigen Strophen, sie benutzt nicht das Pronomen *er*, wie im Original (*wir trinken/wir trinken*), sondern beginnt gleich mit den Verben, was für die ganze Übersetzung charakteristisch ist. So wie im ganzen Gedicht, bleibt auch hier bei mir das Pronomen am Anfang. Durch diese Anaphorisierung bleibt der Kontrast zwischen *er* und *wir* im ganzen Gedicht aufrechterhalten, was für Celan äußerst wichtig ist. In dieser Strophe ist noch erwähnenswert, dass das Verb *aufsteigen* Stamać mit *vinuti se* übersetzt hat, wogegen ich es mit *uzdići se* übersetzt habe. Dretar und Ivandić haben es mit *uspeti se* übersetzt. An dieser Stelle ist wieder sichtbar, dass jeder Übersetzer nach Gefühl und Stil die Äquivalente wählt, wobei keine von diesen Übersetzungen besser oder schlechter sind.

Die sechste Strophe fällt wegen des einzigen Reims auf, der im Gedicht vorkommt. Den einzigen Reim *blau/genau* habe ich beibehalten, indem ich *plavo/pravo* geschrieben habe, was meines Erachtens nach von Bedeutung ist. Die Übersetzerin hat sie nicht beibehalten, was schade für das Gedicht ist, weil der Reim für die semantische Ebene von Bedeutung ist. Auf der semantischen Ebene symbolisieren diese Zeilen die Personen, die das Grauen verrichtet haben, was durch diesen Reim intensiviert wird und das Ausmaß der Täter deutlich wird.

In der letzten Strophe habe ich den Namen *Sulamit* in *Sulamka* geändert, was der kroatischen Aussprache des Namens entspricht. Die Übersetzerin hat in der älteren Übersetzung *Sulamit* benutzt, was sie später auch in *Sulamka* geändert hat. Den Namen *Margarete* hat die Übersetzerin in *Margarita* geändert, dagegen habe ich es in *Margareta* geändert. Der Unterschied liegt nur in einem Buchstaben (*i* und *e*), aber ich habe mich für die Version mit *e* entschieden, weil es stimmig zum Original mehr passt, weil der Name im Original mit *ete* endet. Erwähnenswert ist noch, dass der Übersetzerin die beiden letzten Verse, in dem die beiden Namen vorkommen, sehr gelungen

sind. Obwohl sie nicht die Anaphern *dein/dein* beibehalten hat, hat sie die wichtigen Motive *goldenes* und *aschenes* intensiviert, indem sie sie an Anfang gestellt hat. Die zwei Motive *goldenes Haar Margarete* und *aschenes Haar Sulamith* hat Celan aus der Bibel übernommen. *Sulamith* aus dem Hohelied aus dem Alten Testament und *Margarete*, bzw. *Maria* aus dem Neuen Testament. Beide verkörpern die ideale Schwiegertochter. Das Adjektiv *goldenes* kennzeichnet das ideale Bild einer deutschen Frau. Das *aschene* zeigt, dass diese zwei Personen so verschieden sind, dass sie nicht zusammen koexistieren können.

Beide Übersetzungen haben das Musikalische beibehalten, wodurch sie die wichtigen Merkmale des Gedichtes beibehalten haben, wie zum Beispiel das Auslassen der Interpunktionen, das Wiederholen einzelner Wörter, die Komposition. Die Hauptmotive, wie die der *Sulamith* und *Margarete*, *schwarze Milch der Frühe*, *Meister aus Deutschland* wurden ebenfalls beibehalten. Für Truda Stamać ist die Musikalität auch von großer Bedeutung und auch wenn sie viele Anaphern nicht beibehalten hat, hat sie die Musikalität auf ihre eigene Art und Weise erzeugt.

Truda Stamać hat sich in der älteren Übersetzung mehr vom Original entfernt, was sie später zu Gunsten des Originals geändert hat. Beide Übersetzungen bringen Vor- und Nachteile mit sich. Stamać hat zum Beispiel auf den Reim verzichtet sowie auf manche Anaphern und die Hervorhebung der Pronomen. Diese Elemente sind meiner Meinung nach von Bedeutung und sollten, wenn es möglich ist, erhalten werden.

4. Mohn und Gedächtnis (*Corona*)

Celans zweite Sammlung wurde 1952 unter dem Namen *Mohn und Gedächtnis* veröffentlicht (Vgl. Celan 1987: 132). Wie im Titel der ersten Sammlung, kommt auch hier ein Wortspiel vor, wobei *Mohn* das Vergessen symbolisiert und das *Gedächtnis* das Gegenteil. „Um die Spannung zwischen Erinnerung und Vergessen geht es vor allem mit der programmatischen Zeile: „wir lieben einander wie Mohn und Gedächtnis“. Ein anonymes Du wird als Gegenüber in den poetischen Artikulationsprozeß einbezogen“ (Steinecke 1994: 638). Diese programmatische Zeile, die mit der Symbolik des Vergessens auch die ganze Sammlung charakterisiert, findet sich in dem Gedicht unter dem Namen *Corona* wieder. In der Fortsetzung wird das Gedicht und deren Übersetzungen analysiert.

Dieses Gedicht ist einerseits deshalb so besonders, weil es Ingeborg Bachmann, Celans langjährige Freundin, in ihrem Roman *Malina* zitiert hat. Andererseits ist bekannt, dass Celan es

mit f.D (*für dich*) gekennzeichnet hat, was zeigt, dass *Corona* für sie bestimmt war und möglicherweise auch ein zusammenerlebtes Ereignis dokumentiert, weil es in einer Zeit entstand, die sie zusammen verbracht hatten (Vgl. Celan 2011: 246). Man sollte das Gedicht aber nicht nur in diesem Sinne verstehen und deuten, denn es gibt mehrere Motive, die auf mehr hindeuten. In der Fortsetzung des Kapitels werden die wichtigsten Merkmale des Gedichtes genannt in Verknüpfung mit der Analyse der zwei Übersetzungen.

Die erste Zeile des Gedichts beginnt mit der Präposition *Aus der Hand frißt der Herbst mir sein Blatt: wir sind Freunde*⁵, die wieder in der zweiten Zeile vorkommt. In der Übersetzung von Truda Stamać beginnt die Zeile mit *Jesen (Herbst)*⁶, wobei die Präposition *aus* nach hinten gerückt ist. Es wurde nur die Reihenfolge verändert, damit der Text poetischer klingt. Bei einer Änderung der Reihenfolge wird automatisch die Betonung auf ein anderes Wort gesetzt, was in manchen Situationen nicht vorteilhaft für die semantische Ebene ist, in dieser Situation wird jedoch nichts an der Bedeutung geändert. In meiner Übersetzung ist die Präposition, wie im Original, am Anfang geblieben, *Iz ruke mi jesen jede svoj list: mi smo prijatelji*⁷.

Ferner, in derselben Zeile wird ein Teil mit einer Parenthese vom Rest getrennt *Aus der Hand frißt der Herbst mir sein Blatt: wir sind Freunde*. Das *wir* wird am Anfang der zweiten Zeile wiederholt, was eine Zweisamkeit kennzeichnet. In der Übersetzung von Truda Stamać wird das *wir* ausgelassen (*prijatelji smo*). Auf der einen Seite ist das Auslassen des *wir* ökonomischer für das Gedicht, da es ohne das Pronomen gut mit dem Rest harmonisiert. Auf der anderen Seite ist meiner Meinung nach das *wir* wichtig, weil das gesamte Gedicht die Vertraulichkeit zwischen zwei Personen darstellt und beim Auslassen die Intensität verloren geht. Aufgrund dessen habe ich in meiner Übersetzung das *wir* beibehalten, *mi smo prijatelji*. Auf der semantischen Ebene erkennt man in dieser Zeile einen Kontrast. Einerseits die innige Vertrautheit, die man aus den Wörtern *Aus der Hand frißt* sehen kann und andererseits übermittelt die Parenthese *wir sind Freunde* eine gewisse Distanziertheit, was paradox ist. So war auch die Beziehung zwischen Celan und Bachmann. Andererseits hat Celan das Motiv des Herbstes mehrfach in seinen Werken verwendet und es wird mit dem Tod seines Vaters in Verbindung gebracht (Vgl. Celan 2011: 248).

In der zweiten Zeile geht es in den Übersetzungen ähnlich weiter, wie in der ersten. Bei Truda Stamać wurde das *wir* am Anfang der Zeile ausgelassen und die Reihenfolge der Wörter wurde verändert, *Iz oraha trijebimo vrijeme i učimo ga ici*:. In meiner Übersetzung ist alles gleich

⁵ Siehe: Celan, Paul (2000.): *Sämtliche Werke von Paul Celan: Suhrkamp Taschenbuch* Seite 13; Anhang Seite 7

⁶ Siehe: Celan, Paul (2011.): *Crna mostarina: Izabrana i s njemačkog prevela Truda Stamać*: Meandar Poezija, Zagreb., Seite 30; Anhang 7-8

⁷ Siehe Anhang Seite 8-9

wie im Original, *Mi trijebimo vrijeme iz oraha i učimo ga íci*:. In der dritten Zeile wurde in der Übersetzung von Truda Stamać die Reihenfolge verändert, wobei *Zeit* an ihrer Intensität verliert. Im Original steht *die Zeit kehrt zurück in die Schale*, wogegen bei Stamać *u ljusku vrijeme se vraća* geschrieben steht. In meiner Übersetzung ist *die Zeit* am Anfang geblieben: *vrijeme se vraća u ljusku*.

Wie oben schon erwähnt, im Gedicht gibt es viele Wiederholungen. In der zweiten Strophe setzt sich die Wiederholung mit einer Anapher fort, wie das folgende Beispiel zeigt *Im Spiegel ist Sonntag,/im Traum wird geschlafen*, die in beiden Übersetzungen berücksichtigt wurde. Die Auswahl der Wörter unterscheidet sich in den beiden Übersetzungen der zweiten Strophe. In der ersten Zeile wird das Wort *Spiegel* bei Truda Stamać mit *zrcalo* und bei mir mit *ogledalo* übersetzt. In der dritten Zeile hat die Übersetzerin das Verb *redet* mit *zbore* und ich mit *govore* übersetzt. Diese Zeilen zeigen wieder wie sich die Wortauswahl bei jedem Übersetzer unterscheidet. Aus diesem Grund vergleiche ich sie noch mit zwei Übersetzungen. Die Übersetzer Ivandić⁸ und Dretar⁹ benutzen in ihren Übersetzungen ebenfalls das Wort *zrcalo* als Äquivalent für das Wort *Spiegel*. Ivandić hat das Verb *redet* wie Stamać mit *zbore* übersetzt, wogegen Dretar es mit *govore* übersetzt hat. Ich habe mich nicht wie die anderen für das Äquivalent *zrcalo* entschieden, weil ich in meinen Übersetzungen grundsätzlich nur Wörter benutzt habe, die ich auch allgemein benutzen würde.

Die zweite Zeile unterscheidet sich bei der Übersetzerin vom Original dadurch, dass sie *Traum* mit Plural übersetzt hat (*snima*). Dagegen habe ich den Singular beibehalten (*snu*).

Die erste Zeile der dritten Strophe lautete in der älteren Übersetzung: *Oko mi se diže niz spol ljubljene*:. Diese Übersetzung würde nicht dem kroatischen Äquivalent entsprechen, da *hinabsteigen* mit *hinaufsteigen* (*diže se*) übersetzt wurde und das *zum* mit einem niederwärts. Die neuere Übersetzung lautet: *Oko mi se spušta niz spol ljubljene*:, die auch meiner Übersetzung entspricht. Stamać meint, dass sie über die Jahre manche Übersetzungen immer wieder erneuert hat, weil sie etwas Neues über die Gedichte erforscht hat und damit die Gedichte neu verstanden hat oder eigene Fehler korrigieren wollte.

In den nächsten vier Zeilen derselben Strophe gibt es eine Anapher: *wir sehen uns an,/wir sagen uns Dunkles,/wir lieben einander wie Mohn und Gedächtnis,/wir schlafen wie Wein in den Muscheln*. Die Übersetzung von Truda Stamać hat die Pronomen *wir* ausgelassen, wodurch die

⁸ Siehe: *Suvremena austrijska poezija: (I) / izbor i prijevod s njemačkog Mate A. Ivandić*. u: *Forum* (Zagreb). - ISSN 0015-8445. - 35 (1996), Seite 1092; Anhang Seite 9

⁹ Siehe: *San i pamćenje; / Paul Celan ; prijevod snjemačkog i bilješke Tomislav Dretar*. u: *Književna Rijeka*. - ISSN 1331-0607. - 15 (2010), Seite 74; Anhang Seite 9-10

Anapher verloren gegangen ist: *gledamo se,/govorimo si ono tamno,/ljubimo jedno drugo kao mak i pamćenje,/spavamo poput vina u školjkama*. In meiner Übersetzung wurde das Pronomen *wir* nicht ausgelassen, wodurch die Anapher erhalten bleiben konnte: *mi se gledamo,/mi govorimo si tamno,/mi volimo jedno drugo kao mak i pamćenje,/mi spavamo poput vina u školjkama*.

In dieser Strophe gibt es drei Vergleiche, wobei, um sie zu erreichen, jeweils das Wort *wie* benutzt wurde: *wir lieben einander wie Mohn und Gedächtnis,/wir schlafen wie Wein in den Muscheln,/wie das Meer im Blutstrahl des Mondes*. In den beiden Übersetzungen wurde das *wie* zuerst mit *kao* und dann mit *poput* übersetzt. Dabei geht die dreifache Wiederholung verloren.

In der vierten Zeile schreibt Celan *lieben einander*, was Truda Stamać in ihrer Übersetzung mit *ljubimo* übersetzt hat. Ihre Übersetzung ist damit zweideutig. Einerseits bezieht es sich auf den Akt der Liebe und andererseits auf die Liebe selbst. Ich habe das Wort *volimo* benutzt, wie es im Original steht.

In der ersten Zeile der vierten Strophe ist ein Kontrast zwischen *wir* und *sie* zu sehen: **Wir stehen umschlungen im Fenster, sie sehen uns zu von der Straße:**. In der ersten Übersetzung ist dieser Kontrast, wegen dem Auslassen der Pronomen, weniger intensiv: *Zagrljeni stojimo u prozoru, gledaju nas s ulice*. Aus diesem Grund habe ich die Pronomen übernommen: **Mi stojimo obgrljeni u prozoru, oni nas gledaju s ulice**. Noch ein Unterschied zwischen den beiden Übersetzungen dieser Zeile ist die Auswahl des Wortes *umschlungen*. Die Übersetzerin hat sich für *zagrljeni* entschieden, ich jedoch für *obgrljeni*, weil es intimer ist und die vorherige Strophe unterstützt.

Bis zum Ende des Gedichtes wird viermal *es ist Zeit* wiederholt. Einmal bilden diese Worte eine Anapher und am Ende eine letzte Strophe als Aufrundung des Ganzen. Die vierte Zeile der vierten Strophe wurde verschieden übersetzt. Bei Truda Stamać lautet die Zeile *da nepočin srce tuče*. In meiner ersten Version lautete die Zeile *da nespokojstvo srce tuče*. Das habe ich geändert als ich die Übersetzung von Tomislav Dretar gelesen habe. Seine Übersetzung lautet *da neprekidno srce kuca*. In einer Fußnote erklärt er, dass Unrast in Verbindung mit Herz eine erweiterte Bedeutung hat, bzw einen pausenlosen Herzschlag symbolisiert. Aus diesem Grund lautet meine Übersetzung *da srce neprekidno tuče*.

Allgemein war es nicht schwer das Gedicht zu übersetzen. Sowohl auf der formalen, als auch auf der semantischen Ebene konnte in der Übersetzung alles erhalten werden, was das Original enthält. Es sind Kleinigkeiten auf die man achten musste, die meiner Meinung nach von Bedeutung für das Gedicht und für Celans Stil sind. Auf der einen Seite lässt Stamać zum Beispiel oft die Pronomen aus, die oft auch Anaphern bilden. Dabei gehen zwei Elemente verloren, die

meiner Meinung nach wichtig für Celans Stil sind. Auf der anderen Seite verwendet sie oft Wörter, die poetischer in den Übersetzungen klingen, als die, die ich in meinen Übersetzungen benutze.

5. Von Schwelle zu Schwelle (*Sprich auch du*)

Die Sammlung unter den Namen *Von Schwelle zu Schwelle* erschien im Jahr 1955. Schwellen kommen als Motive oft in Celans Gedichten vor. „Schwellen sind Grenzen zweier Räume, Teilungen die verbinden und bei Celan ist es die Abgrenzung zwischen allen was existiert. Viele seiner Wörter symbolisieren Schwellen, wie zum Beispiel Harre als Schwelle zwischen Leben und Tod (wie auch in der *Todesfuge*), Auge als eine Schwelle zwischen einer physischen und geistlichen Welt (wie im Gedicht *Sprachgitter*) usw.“ (Celan 1987: 137).

Aus dieser Sammlung wurde das Gedicht unter dem Namen *Sprich auch du*¹⁰ analysiert und übersetzt. Das Gedicht besteht aus fünf Strophen und es ist in der Imperativform geschrieben.

Gleich am Anfang gibt es eine Anapher: *Sprich auch du,/sprich als letzter*, die in beiden Übersetzungen berücksichtigt wurde. Die mehrfache Wiederholung von denselben Wörtern (*Sprich auch du,/sprich als letzter,/sag deinen Spruch*) trägt dazu bei, dass die Strophe beim Lesen fließt und sie einen besonderen Klang hinterlässt. Stamać hat die Zeilen mit: *Govori i ti,/govori kao posljednji,/reci svoju riječ*¹¹ übersetzt. Dabei hat sie den Unterschied zwischen den Wörtern *sprich* und *sag* berücksichtigt. Meine Übersetzung lautet: *Reci i ti,/reci kao posljednji,/reci svoju riječ*¹². Dabei geht der Unterschied zwischen den beiden Wörtern verloren und die Anapher geht durch drei Zeilen, anstatt durch zwei.

Bei den Übersetzungen der zweiten Strophe gibt es nur einen Unterschied und der liegt in der letzten Zeile. Im Original ist in der dritten und vierten Zeile eine Anapher eingebettet: *Gib deinem Spruch auch den Sinn:/gib ihm den Schatten*, die bei der Übersetzung von Truda Stamać verloren ging, weil sie in der letzten Zeile die Reihenfolge der Wörter verändert hat und somit das Wort *daj* nicht mehr am Anfang der Zeile steht: *Daj svojaj riječi smisao:/sjenu joj daj*. Bei meiner Übersetzung ist die Reihenfolge gleich geblieben, wodurch die Anapher erhalten wurde: *Daj*

¹⁰ Siehe: Celan, Paul (2000.): *Sämtliche Werke von Paul Celan*: Suhrkamp Taschenbuch; Seite 46; Anhang Seite 10

¹¹ Siehe: Celan, Paul (2011.): *Crna mostarina: Izabrana i s njemačkog prevela Truda Stamać*: Meandar Poezija, Zagreb.; Seite 61-62; Anhang Seite 11

¹² Siehe Anhang Seite 11-12

svojoj riječi smisao,/daj joj sjenu. Meiner Meinung nach ist die erste Version poetischer, aber dabei geht der Stil des Autors verloren, der Drang zum Wiederholen an bestimmten Stellen.

Mit einer Anapher geht es wieder weiter in der dritten Strophe, die sich durch die erste und zweite Strophe durchziehen: *Gib ihm Schatten genug,/gib ihm so viel*. Truda Stamać hat wieder die Reihenfolge der Wörter verändert, so dass die Anapher verloren gegangen ist: *Dovoljno joj sjene daj,/daj joj toliko*, wobei ich sie gleich gelassen habe und damit die Anapher erhalten habe, so wie in der vorherigen Strophe: *Daj joj dovoljno sjene,/daj joj onoliko*. In der zweiten Zeile der dritten Strophe wurde *so viel* mit zwei verschiedenen Adverbien übersetzt; *toliko* und *onoliko*.

Polyptotons sind bei Celan häufiger zu entdecken. Auch in der dritten Zeile der dritten Strophe kann man einen erkennen: *als du um dich verteilt weißt zwischen*. Ich habe in dieser Zeile das Pronomen *du* erhalten, wobei die Übersetzerin es ohne Pronomen übersetzt hat: *koliko ti znaš da je oko tebe podijeljena između* und *koliko znaš da je oko tebe podijeljena između*. In der letzten Zeile kommt es zu einer Wiederholung des Konsonanten /m/, *Mittnacht und Mittag und Mittnacht*, die sich in die Übersetzungen gut hineinbauen konnte mit der Wiederholung des Konsonanten /p/: *ponoći i podneva i ponoći*.

Auch in der nächsten Strophe sind Wiederholungen zu sehen. Das Wort lebendig wurde wiederholt und in der letzten Zeile kommt es zu einer abwechselnden Wiederholung der Konsonanten /v/ und /j/: *Wahr spricht, wer Schatten spricht*. Beide Wiederholungen kommen auch in den Übersetzungen vor, was in der letzten Zeile besonders zum Vorschein kommt, weil sich abwechselnd die Konsonanten s und g wiederholen: *Istinu govori tko govori sjenu*. In der zweiten Zeile wurde das Wort *sieh* einerseits mit *pogledaj* und andererseits mit *vidi* übersetzt. Ich habe mich für das Wort *vidi* entschieden, weil es meiner Meinung nach besser zu der plötzlichen Erkenntnis passt als das Wort *pogledaj*. Diese Zeile verbirgt in sich die semantische Ebene des Gedichtes, bzw. die Grundbedeutung. Das Wort *sieh* zeigt, dass das lyrische Ich selbst zu einer Schlussfolgerung kommt, die in den folgenden zwei Sätzen erklärt wird. Grimm und Bayerdörfer meinen, dass das Gedicht *Sprich auch du* eine Art poetologisch-programmatische Selbstanweisung ist. Celan wollte der „schönen Dichtung“ entsagen und verweigerte der „Poetisierung der Welt“. „Wer Schatten spricht, spricht die Sprache des Leidens“ (Grimm, Bayerdörfer 1985: 342).

In der letzten Strophe gibt es die meisten Unterschiede bei den beiden Übersetzungen. In der zweiten Zeile wird *wohin* wiederholt, was bei Truda Stamać mit *kud* und *kamo* übersetzt wurde. Dabei geht die Wiederholung verloren. Ich habe es beidseitig mit *kamo* übersetzt, wobei einerseits die Wiederholung, wie im Original blieb und andererseits, finde ich, ist diese Zeile dadurch fließender. Die folgende Zeile lautet *Steige. Taste empor*. Sie wurde einerseits bei Truda Stamać *Penji se. Pipaj*. übersetzt und andererseits *Penji se. Uzdigni se u visinu. Steigen und eportasten*

sind eigentlich Synonyme, aber ich habe mich für *uzdigni se* entschieden, weil es meiner Meinung nach besser zur semantischen Ebene passt. Es symbolisiert jemanden, der eine Entwicklung durchmacht. In der vorletzten Zeile wurde das Wort *Dünung* bei Truda Stamač als *pritišina* und bei mir als *zibina* übersetzt. *Zibine* stand im Wörterbuch als einziges Äquivalent und da ich mit diesem Wort in keiner von beiden Sprachen früher konfrontiert wurde, habe ich mich für dieses Wort entschieden.

In den beiden Übersetzungen ist vieles aus dem Original verloren gegangen, wie zum Beispiel die Anaphern und Alliterationen. Aus diesem Grund haben die Übersetzungen am Rhythmus verloren, der im Original stark ausgeprägt ist.

6. Sprachgitter (*Sprachgitter*)

Sprachgitter ist Celans vierte Sammlung und erschien im Jahr 1959 (Vgl. Celan 1978: 134). *Sprachgitter* markiert eine Umkehrung in Celans Sammlungen, in der er Neuheiten in seine Sprache bringt. In seiner neuen Sprache finden sich zahlreiche Neologismen und Ellipsen, Wörter zerlegt er in ihre Einzelteile, wobei jeder Teil seine eigene Bedeutung hat. In der Fortsetzung des Kapitels wird das Gedicht mit dem gleichnamigen Titel der Sammlung analysiert, *Sprachgitter*¹³.

Das folgende Zitat schildert die Symbolik des Sprachgitters, die auch bei Jean Paul vorzufinden ist: „Das bei Jean Paul vorgefundene Bild vom „Sprachgitter“ ist Indikator einer ambivalenten Beurteilung von Sprache und Wort: Gitter aus Wörtern trennen das Ich von den Dingen und von seinem gedachten Gegenüber, doch Gitter strukturieren das Chaos der Erfahrungsinhalte auch, und sie mögen den auffangen, der wortlos in einen Abgrund zu stürzen droht“ (Steinecke 1994: 640). In der Fortsetzung wird das Gedicht analysiert.

Die erste Strophe des Gedichts besteht aus einer Zeile, bzw. einem Satz, der wie folgt lautet: *Augenrund zwischen den Stäben*. Durch die kurzen Strophen, aber auch Zeilen hat das Gedicht einen besonderen Rhythmus. Schon das erste Wort ist auffällig, weil es sich um ein okkasionelles Kompositum (Naiditsch 2010: 164) handelt. Celan baut solche Komposita oft in seine Poesie hinein, deswegen war es eine Herausforderung die Übersetzung zu diesem Gedicht zu schreiben. *Augenrund* würde bedeuten, dass etwas rund wie ein Auge ist. Im Kontext des Gedichtes handelt es sich aber um ein Auge, das hinter einer vergitterten Tür oder einem Fenster ist (ein Gefängnis), wobei die Rundheit betont werden soll. „Das Augenrund ist der Spiegel einer

¹³ Siehe: Celan, Paul (2000.): *Sämtliche Werke von Paul Celan*: Suhrkamp Taschenbuch; Seite 60; Anhang Seite 12

traumlos und trüb gewordenen Seele“ (Maier 1959: 145). Oder mit anderen Worten, die Augen sind der Spiegel der Seele, bzw. des seelischen Zustandes. Wenn man die Rundheit als dominierend bezeichnet, kann man es als Rundheit des Auges übersetzen, was dann *okruglina oka*¹⁴ in der Übersetzung von Truda Stamać ist und *okruglost oka*¹⁵ in meiner Übersetzung. Keine von beiden Übersetzungen ist besser oder schlechter, aber ich habe mich für *okruglost* entschieden, weil im Wörterbuch die Äquivalente *zaokružnost* und *okruglost* standen, wobei *zaokružnost* nicht in Frage kam, weil ich es automatisch mit der Rundheit (*zaokružnost*) eines Kreises verbunden habe. Dabei geht die Besonderheit des Kompositums verloren, aber er vermittelt den Sinn des Wortes, was auch wichtig ist. Wie schon erwähnt, ist der Handlungsort des Gedichts ein Gefängnis, was durch die *Stäbe* sichtbar ist. Die *Stäbe* repräsentieren andererseits auch die Lücken zwischen den Zeilen, bzw. das Sprachgitter und deren Lücken sollen die Leser versuchen zu deuten.

Monika Schmitz-Emans meint, dass skizzenhafte Verbindungen aus Substantiven und Attributen in der Sammlung *Sprachgitter* oft das Satzgefüge ersetzen (Steinecke, 1994: 693), was in diesem Gedicht sehr deutlich zu erkennen ist, wie zum Beispiel in der ersten Zeile der zweiten Strophe *Flimmertier Lid*. In diesem Syntagma ist *Flimmertier* ein weiteres okkasionelles Kompositum, das vom Flimmer und Tier entstanden ist. Flimmer kommt vom Verb flimmern was bedeutet, dass etwas unruhig und zitternd leuchtet. Das kroatische Äquivalent für das Verb flimmern ist *treperiti*. Da es kein Äquivalent für *Flimmertier* gibt, lauten die beiden Übersetzungen des Kompositums *trepetljikavac*. Einerseits beinhaltet das Wort die Konnotation zum Verb flimmern (*treperiti*) und andererseits sind *trepetljikaši* Urtiere, die kleine Zitternadel haben. Mit dieser Übersetzung werden beide Elemente (Flimmer, bzw. flimmern+ Tier).

In der ersten Zeile der dritten Strophe kommt das Adjektiv *trüb* vor, das auf zwei Arten übersetzt wurde. In der Übersetzung von Truda Stamać wurde das Äquivalent *tmurna* und bei mir das Äquivalent *mutna* benutzt. Im Original lautet die Zeile *Iris, Schwimmerin, traumlos und trüb*. Ich habe mich für *mutna* als Äquivalent entschieden, weil ich es mit der *Iris* in Verbindung gebracht habe und es im Einklang mit allen Motiven, die mit dem Auge in Verknüpfung stehen (*Augenrund, Lid, Blick, Iris, Lichtsinn, Seele*), ist. Dagegen hat sich die Übersetzerin für das Wort *tmurna* entschieden, das sich mehr auf die *Schwimmerin* bezieht und darauf, wie sie sich fühlt. Noch ein Argument warum ich mich für *mutna* entschieden habe ist, weil das Wasser auch trübe

¹⁴ Siehe: Celan, Paul (2011.): *Crna mostarina: Izabrana i s njemačkog prevela Truda Stamać*: Meandar Poezija, Zagreb.; Seite 77; Anhang Seite 12-13

¹⁵ Siehe Anhang Seite 14

(mutna) sein kann und es in Verbindung mit der Schwimmerin steht, obwohl es nicht zur Sprache kommt.

Die zweite Zeile der dritten Strophe weist wieder ein okkasionelles Kompositum auf, bzw. ein Neologismus. Neologismen und ungewöhnliche Wörter sind wichtige Merkmale Celans Poetik allgemein und vor allem der Sammlung *Sprachgitter* und *Niemandrose*. Mithilfe solcher Wörter erzeugt Celan absichtlich Verwirrungen, die die Deutung der semantischen Ebene erschweren (Steinecke, 1994: 693). Es handelt sich um das Kompositum/Neologismus *herzgrau*, das in beiden Fällen mit *srcosivo* übersetzt wurde. Meiner Meinung nach ist diese Übersetzung berechtigt, weil es sich um zwei verbundene Wörter handelt, Herz und grau und es schreibt sich ohne einen Bindestrich, genauso wie im Original, weil es sich offenbar um eine Nuance der Farbe grau handelt. „Er hat die gleiche Farbe wie der Zustand des Auges, des Herzens; für ein traumloses und trübes Auge kann es nur grau sein, statt erleuchtend hell und klar“ (Weissenberger 1969: 146). Alle Motive, die um das Hauptmotiv Auge gegliedert sind, zeigen, dass es sich um einem lyrisches Ich handelt, das vergisst und grau in die Zukunft sieht. „Herzgrau stellt den Bezug her vom offenen Draußen zum menschlichen Innen“ (Maier 1959: 145), was so viel bedeutet, dass sich die Welt im inneren des Individuums widerspiegelt.

Weiter geht es mit der vierten Strophe. In der zweiten Zeile der vierten Strophe kommt das Syntagma *der blakende Span* vor, das mir persönlich Probleme bei der Übersetzung bereitet hat. Truda Stamać hat sich für das Wort *luč* in der Übersetzung entschieden und ich für *iver*. Für *iver* habe ich mich entschieden, weil dem Wörterbuch nach *iver* und *trijeska* zur Verfügung stehen und beide bedeuten ein abgetrennter Teil von einem großen Baum. Dagegen trägt das Wort *luč* eine breitere Bedeutung, bzw. es handelt sich um diese abgetrennten Teile des Baumes, die zum Anheizen dienen. Diese Bedeutung steht in Verbindung mit dem Adjektiv *blakend*. Ich habe mich dennoch dagegen entschieden, weil ich es nicht im Wörterbuch in Verbindung mit dem Wort *Span* gefunden habe und weil ich nicht automatisch die Übersetzung von Truda Stamać übernehmen wollte, obwohl mich ihre Auswahl, wegen des oben erwähnten, anspricht.

Das Wort *Lichtsinn* bedeutet nach Duden die Fähigkeit von Lebewesen, mithilfe bestimmter Organe Lichtsinnesreize aufzunehmen, bzw. die Fähigkeit zu sehen. Im Kroatischen gibt es kein bestimmtes Äquivalent für dieses Kompositum und man könnte es einfach mit *Sehkraft* übersetzen (*po vidu/odgonetaš dušu*). Dabei geht aber das poetische verloren und deswegen finde ich, dass die buchstäbliche Übersetzung hier besser passt, *po osjetu svjetla*. In diesem Teil erkennt man, dass die Strophe zum Du gerichtet ist.

In der vierten Zeile derselben Strophe wurde das Verb *erraten* verschieden übersetzt. Der Unterschied liegt nur im Präfix. Bei Truda Stamać ist das Wort ohne Präfix *gonetaš* und bei mir mit Präfix *odgonetaš*. Die zweite Version wäre die der Standardsprache.

Die ganze fünfte Strophe ist eine Parenthese, da alles in Klammern gesetzt wurde. Es gibt zwei Unterschiede in den beiden Übersetzungen. Der erste Unterschied befindet sich in der ersten Zeile. Der Teil *wie du, wie ich* wurde einerseits als *kao ti, kao ja* übersetzt und andererseits als *ja bio poput tebe, ti bio poput mene*. Die Bedeutung ist gleich, der Unterschied liegt nur in der Wortauswahl und im jeweiligen Stil. Der zweite Unterschied liegt in der letzten Zeile, wo in der Übersetzung von Truda Stamać das Pronomen *wir* ausgelassen wurde. Bei Celan sind Unterschiede zwischen *du, ich* und *wir* immer äußerst wichtig, weswegen ich es in den Übersetzungen immer beibehalten habe. „Auch dieses Gedicht handelt von der Ich-Du Antinomie und der Möglichkeit sie zu überwinden“ (Weissenberger 1969: 145).

Die sechste Strophe beginnt mit einer Ellipse *Da Fliesen*. Die Sammlung charakterisiert eine Artikulation, die sich knapper gestaltet, bzw. elliptisch ist (Vgl. Steinecke 1994: 693). Die Ellipse wurde unterschiedlich übersetzt. Einerseits hat Truda Stamać *Fliesen* mit *Ploče* und andererseits habe ich sie mit *Pločice* übersetzt. Obwohl im Original nicht ein Deminutiv geschrieben steht, habe ich mich für diese Variante entschieden, weil ich das Wort *Fliesen* automatisch mit Keramikfliesen, die in Badezimmern verlegt werden, in Verbindung bringe und für mich das authentisch ist.

In der zweiten Zeile wurde in der Übersetzung von Truda Stamać das *dicht* aus *dicht beieinander* ausgelassen. Meine Übersetzung beinhaltet das Adjektiv *dicht* und sie lautet: *usko jedna zu drugu*.

Die dritte Zeile weist wieder einen Doppelpunkt auf. Erstens kam er in der ersten Zeile der dritten Strophe vor. Diese Doppelpunkte sind sogenannte lakonische Doppelpunkte (Vgl. Steinecke 1994: 693), die an Stellen stehen, wo es keine Verben gibt, was auch in diesem Gedicht der Fall ist *herzgrauen Lachen; Iris Schwimmerin, traumlos und trüb*. In beiden Übersetzungen wurde

diese Zeile gleich übersetzt. Die Lachen repräsentieren einen Spiegel, in denen sich das Individuum sieht, aber sich fremd ist. „Was sich vor uns abspielt, ist das stille und verhaltene Drama einer menschlichen Seele, die hinter den Gittern der Einsamkeit lebt und nach draußen schaut zum verhängten Himmel und zum fremden Du. Zwar lebt sie „hinter verschlossener Tür“ (Sartre), aber ihre Lage ist nicht hoffnungslos“ (Maier 1959: 148). Solange das Lichtsinn noch bewahrt ist, gibt es Hoffnung für das Individuum und das möchte dieses Gedicht übermitteln.

Die letzten beiden Zeilen lauten *zwei/Mundvoll schweigen*. Dabei sticht die vorletzte Zeile in den Vordergrund, weil *zwei* alleine in der Zeile steht. „Zwei steht allein im Vers, um Ich und Du als gemeinsam, aber doch vereinzelt zu zeigen“ (Weissenberger 1969: 146).

Von allen Gedichten, die für diese Arbeit übersetzt und analysiert wurden, war das *Sprachgitter* am schwersten zu übersetzen, weil das Gedicht eine einzigartige Wortauswahl hat. In jeder Strophe gab es Teile, bei denen ich mir nicht sicher war, wie man sie adäquat ins Kroatische übersetzen soll, weil es mehrere Äquivalente gab, oder Komposita waren, deren Äquivalente man nicht auf dieselbe Weise im Gedicht präsentieren kann.

7. Die Niemandrose (*Psalm*)

In diesem Kapitel wird das Gedicht *Psalm* aus der Sammlung die *Niemandrose* analysiert. Für die Sammlung *Niemandrose* ist das *Du* charakteristisch, bzw. das Dialogische zwischen dem Autor und den Rezipienten. Das *Du* kann in Celans Poesie vieles sein, eine Person oder auch etwas für uns nicht Ertastbares. Die Allegorie dahinter ist immer anders und nicht immer klar. In *Psalm* sind alle diese wichtigen Merkmale wiederzufinden.

Das Gedicht *Psalm* ist in vier Strophen eingeteilt. Die erste Strophe füllt eine Anapher, die sich durch alle drei Zeilen durchzieht., *Niemand knetet uns wieder aus Erde und Lehm/niemand bespricht unseren Staub/Niemand*¹⁶. Man kann sehen, dass im Vordergrund das Wort *Niemand* steht. Das *Niemand* ist neben der *Niemandrose* das wichtigste Motiv des Gedichts. Es gibt viele Theoretiker, die auf verschiedene Arten das Gedicht gedeutet haben. Einerseits wird es als ein rein nihilistisches Gedicht gedeutet, wegen dem nichts, bzw. als ein Antipsalm und andererseits als das Gegenteil davon, als eine Preisungsformel und Schöpfungsgeschichte. Auffallend ist auch, dass das zweite *niemand* kleingeschrieben wurde, was sich vom Rest unterscheidet. Alle diese Elemente wurden in den Übersetzungen beibehalten.

In diesem Gedicht ist wichtig zu erkennen, dass Celan, wenn er *Niemand* schreibt, eigentlich jemanden meint, bzw. den Schöpfer vom allen und nichts. Margit Schärer beschreibt das ganz schön: „Jeder und keiner enthält die Negation 'niemand'. (...) Zugleich jeder und keiner zu sein,

¹⁶ Siehe: Celan, Paul (2000.): *Sämtliche Werke von Paul Celan*: Suhrkamp Taschenbuch; Seite 95-96; Anhang Seite 13-14

heisst alles zu sein. Alles zu sein, heisst niemand zu sein, nicht niemand, sondern der Niemand. Alles zu sein, heisst aber auch nichts zu sein, nicht nichts, sondern das Nichts. Der Niemand wird Schöpfer und Gott“ (Canisus et al 2001: 384). Davon kann man sich in der nächsten Strophe überzeugen.

Außer der Anapher wird in der ersten Strophe *uns* und *unserem* wiederholt, was ein Polytoton ist und das trägt auch zum Rhythmus bei. Das gleiche ist in der Übersetzung geblieben, *nas* und *našemu*.

In der zweiten Strophe kann man erkennen, dass das Gedicht die Form einer Belobigung hat, *Gelobt seist du, Niemand*. Dieser Vers ist von großer Bedeutung für das gesamte Gedicht, weil es die semantische Seite unterstützt, die oben erwähnt wurde, deshalb ist es auch wichtig es in der Übersetzung zu integrieren. Joachim Schulze meint, dass die Wendung *Gelobt seist du, Niemand* an die Preisungsformel mancher Psalmen erinnert (*Gepriesen sei der Herr, Gott Israels*) (Vgl. Canisus et al 2001: 384). Diese Aussage unterstützt auch die These, dass es sich hierbei nicht um ein nihilistisches Gedicht handelt und das der *Niemand* eigentlich jemand ist. In der ersten Strophe war das noch nicht ganz klar. In den Übersetzungen wurde diese Formel beibehalten und sie lautet *Hvaljen budi, Nitko*. Im Original wird bei der Belobigung *du* genannt, wobei es im Kroatischen ohne *du* grammatisch korrekt ist. Dabei geht ein wichtiger Teil des Originals verloren, weil die ganze Strophe dem Du gewidmet ist und der Kommunikation mit ihm. Es gibt auch zwei Enjambements, *Dir zulieb wollen/wir blühen und Dir/entgegen*.

Der dritte Vers beginnt mit dem Wort *wir*. Im ganzen Gedicht ist der Kontrast zwischen *du* und *wir* ersichtlich. In der Übersetzung ist das *wir* ausgelassen, weil im Verb das Pronomen vorhanden ist und man es nicht zusätzlich schreiben muss. Dabei geht der Kontrast verloren. Diese Kontraste zwischen *wir* und *du*, *du* und *ich* sind sehr wichtige Bestandteile Celans Poetik. Hier ist diese Besonderheit von großer Bedeutung, weil nicht klar ist, um was für eine Art Beziehung es zwischen *wir* und *Niemand* geht. Aus diesem Grund habe ich in meiner Übersetzung das *wir* (*mi*) beibehalten, obwohl es nicht alltäglich ist und deshalb stilistisch betont wirkt: *Tebi za ljubav želimo/mi cvasti*¹⁷.

In der dritten Strophe ist wieder das *wir* im Mittelpunkt. Celan wiederholt dreimal das Pronomen *wir*, womit die Intensität des *Nichts* verstärkt wird. In den kroatischen Übersetzungen gehen diese drei Pronomen verloren, weshalb es dem Gedicht einerseits am Rhythmus fehlt und andererseits wird das *wir* in den Hintergrund geschoben.

¹⁷ Siehe Anhang Seite 14-15

Diese Strophe ist auch deshalb so besonders, weil sich in ihr das Hauptmotiv der *Niemandsrose* befindet. Die folgenden zwei Zitate beschreiben ganz schlicht die Wirkung des Motivs: „Es findet eine Zusammendrängung und Ballung von mehreren, manchmal wesensverschiedenen Vorstellungen in eine einzige statt, die als Ganzes wirksam ist“ (Naiditsch 2010: 158) und „Die entgegengesetzten Begriffe bilden jedes Mal eine bestimmte Widerspruchskonstruktion, die als solche gelesen und entziffert werden kann. Diese Widersprüchlichkeit beinhaltet jedoch zugleich den Aspekt der Zusammenhörigkeit der einander widersprechenden Elemente“ (Naiditsch 2010: 159). Das okkasionelle Kompositum *Niemandsrose* kann man in die einzelnen Worte zerlegen und die Worte einzeln deuten, aber auch zusammen, was eine völlig andere Bedeutung hat. Das Motiv *Niemand* wurde oben schon diskutiert. Das *wir* wurde zur *Niemandsrose* durch den *Niemand*. „Aus geformter Erde, Lehm und Staub, durch „Niemand“ zum „Nichts“ geworden, erwächst die Blüte“ (388).

Die deutsche Sprache ist dafür bekannt, dass sie leicht Komposita bildet, jedoch ist es nicht so in jeder Sprache. Leider ist bei der Übersetzung das Kompositum *Niemandsrose* verloren gegangen, was meiner Meinung nach ein großer Verlust für das Gedicht ist. Im Original kommt auch ein zweites Kompositum vor, *die Nichtsrose*, die aber mit einem Bindestrich versehen ist, so dass Rose nur einmal vorkommt *Nichts- und Niemandsrose*. In der kroatischen Übersetzung lauten diese Wörter *Ničega ruža* und *Ničija ruža*.

In der Übersetzung ist zwar das Motiv gleichgeblieben, aber die Intensität der Bedeutung geht verloren, da die Wörter getrennt sind. Es ist gut, dass die Übersetzerin Nichts und Niemals ebenfalls großgeschrieben hat¹⁸, da es sich nicht um niemanden handelt, sondern um jemanden. Mein Vorschlag wäre es, diese zwei Wörter im Kroatischen zu verbinden, obwohl es nicht zu der kroatischen Wortbildung passt. Diese Wörter sind in der deutschen Sprache auch okkasionelle Komposita, Celan hat sie also selbst erfunden, man kann sie nicht in einem Wörterbuch finden.

Die letzte Strophe ist die Beschreibung derer, die blühen (*wir bleiben, blühend*) oder die Antwort auf die Frage, wie sie blühen werden. In diesem Teil wird die *Niemandsrose* beschrieben, die sich eigentlich auf die blühenden (Personen) bezieht. Im Original beginnt die Strophe mit dem Wort *Mit* und in der Übersetzung mit *aber (A)*. Meine Übersetzung beginnt mit der Präposition *mit (s)*, wie im Original. Diese Variante finde ich passender, weil die Präposition die letzte Strophe mit der vorletzten verbindet und weil es in der letzten Strophe kein Verb gibt, ist das eine gute Alternative.

¹⁸ Siehe: Celan, Paul (2011.): *Crna mostarina: Izabrana i s njemačkog prevela Truda Stamać*: Meandar Poezija, Zagreb.; Seite 104; Anhang Seite 14

Im zweiten und dritten Vers gibt es eine Anapher (*dem, dem*), die man in den Übersetzungen leider nicht erhalten konnte. Stattdessen beginnen die Zeilen mit den jeweiligen Substantiven. In der vierten Zeile wurde *Krone rot* einerseits bei Stamać mit *krune rumene* und andererseits bei mir mit *krunom crvenom* übersetzt. Meines Erachtens sollte man die rote Farbe in der Übersetzung beibehalten, weil sie das Blut und die Rose symbolisiert.

Außer den Neologismen *Nichts-* und *Niemandsrose*, hat Celan noch das Wort *Purpurwort* erschaffen. Das Wort wurde in den beiden Übersetzungen anders übersetzt. Einerseits weiß man, dass die Lila Farbe, bzw. das Purpur die königliche Macht repräsentiert und andererseits symbolisiert sie das Blut und das Leiden, was in *Psalm* der Fall ist. Truda Stamać hat *Purpurwort* mit *rijeći crvene* (rote Worte) übersetzt. Dabei geht die Metapher dahinter verloren und die außergewöhnliche Wortauswahl. Ich hingegen habe mich als Übersetzung für *purpurne rijeći* entschieden, wobei die Metapher erhalten bleibt, aber dennoch der Neologismus verloren geht.

Es sind Kleinigkeiten, die in den Übersetzungen verloren gehen, die für das Gedicht aber von Bedeutung sind, weil sie eine tiefere Bedeutung in sich tragen. Meiner Meinung nach leiden darunter dieses und alle anderen Gedichte, die ein okkasionelles Kompositum enthalten, weil es im Kroatischen schwer ist auf dieselbe Art und Weise das Gleiche zu bilden. Dabei geht vieles auf der semantischen Ebene des Gedichtes verloren, vor allem wenn es sich bei diesem Kompositum um das Hauptmotiv handelt, wie in diesem Gedicht. Vielleicht könnte man in solchen Fällen eine Fußnote in das Gedicht hinzufügen und andeuten, dass es sich um ein okkasionelles Kompositum handelt, das man nicht wiederbilden kann.

8. Atemwende (*Große, glühende Wölbung*)

Atemwende, Celans sechste Sammlung, erschien im Jahr 1967. „Mit dem Titel des Bandes wird eine Formulierung aus der *Meridian*-Rede aufgenommen, wo es geheißen hatte, Dichtung könne „eine Atemwende bedeuten“ (GW 3: 195), könne Worte artikulieren, die keine Worte mehr sind, sondern „ein furchtbares Verstummen“, etwas, das dem Hörer „den Atem und das Wort“ verschlage. Atemwende impliziert beides: atemloses Erschrecken und radikale Umkehr“ (Steinecke 1994: 642).

In dieser Sammlung befindet sich das hier analysierte und übersetzte Gedicht, *Große, glühende Wölbung*¹⁹. Ich habe mich für dieses Gedicht entschieden, weil es große Polemiken verursacht hat. Detailliert darüber wird in dem Buch *Ovnovi- neprekinuti dijalog: između dviju vječnosti, pjesma* gesprochen. Wie aus dem Titel des Buches herauszulesen ist, ist das Hauptmotiv des Gedichtes der Widder, dessen Symbolik nur schwer zu erraten ist. *Die Große, glühende Wölbung* trägt in sich auch Celans bekannte Zeile *Die Welt ist fort, ich muss dich tragen*, die unten in diesem Kapitel näher erörtert wird.

Das Gedicht *Große, glühende Wölbung* besteht aus vier Strophen. Es charakterisieren ihn viele Adjektive, die ihm eine besondere Note verleihen: *große, glühende Wölbung, wühlenden Schwarzugestirn- Schwarm, der verkieselten Stirn eines Widders, Mark der geronnenen/Herzmeere* schwillt. Auch in dieser Sammlung setzt sich die besondere Wortauswahl fort.

Die erste Zeile des Gedichts ist die gleiche wie der Titel und ist großgeschrieben. In der Übersetzung von Truda Stamać²⁰ ist die Zeile kleingeschrieben, bei mir dagegen ist sie wie im Original geblieben. Die Strophe setzt sich noch in drei Zeilen fort, die ungewöhnlich formuliert wurden: *mit dem sich/hinaus- und hinweg-/wühlenden Schwarzugestirn- Schwarm*. Diese drei Zeilen war es schwer in die Übersetzung zu integrieren, weil man einerseits nicht die dritte Zeile erhalten konnte, in der die Bindestriche die beiden Wörter mit dem Wort in der letzten Zeile verbinden. Andererseits war es schwer die Reihenfolge der Wörter zu bestimmen und die ungewöhnliche substantivische und adjektivische Wortbildung zu übersetzen. Die zweite Zeile habe ich wortwörtlich übersetzt *koji se sa*, sie dient also als eine Konjunktion gegenüber dem Rest. Truda Stamać hat dagegen das Kompositum aus der letzten Zeile in die zweite verlegt und in der nächsten hat sie eine Konjunktion *što se rujući*. Außer der Konjunktion ist in den Übersetzungen die Wortauswahl gleich, nur die Reihenfolgen der Wörter unterscheiden sich. Stamać hat zwei Übersetzungen von diesem Gedicht geschrieben. In der neueren Version hat sie die erste und zweite Strophen verbunden, wobei eine Strophe aus neun Zeilen entstanden ist.

Die meisten Unterschiede in den beiden Übersetzungen sind in der zweiten Strophe zu sehen. Die erste Zeile lautet *der verkieselten Stirn eines Widders*. Diese Zeile ist von großer Bedeutung, weil sich das Hauptmotiv Widder in ihr befindet. Truda Stamać hat die *Stirn eines Widders* mit einem Adjektiv und Substantiv übersetzt, bzw. *ovnovo čelo*, wobei ich mich mehr an das Original hielt und es *čelo ovna*²¹ übersetzt habe. Wie oben erwähnt, wurde reichlich darüber

¹⁹ Siehe: Celan, Paul (2000.): *Sämtliche Werke von Paul Celan*: Suhrkamp Taschenbuch; Seite 166; Anhang Seite 14

²⁰ Siehe: Jacques, Derrida (2014.): *Ovnovi- neprekinuti dijalog: između dviju vječnosti, pjesma*: Filozofsko-teološki institut Družbe Isusove, Zagreb.; Seite 26; Anhang Seite 14-15

²¹ Siehe Anhang Seite 15

diskutiert, welche Symbolik der Widder und das ganze Gedicht mit sich bringt. Der Widder ist allgemein das Symbol der Opfertätigkeit. In diesem Gedicht könnte der Widder das lyrische Ich sein, dem „ein Bild zwischen die Hörner eingebrannt wurde“, ein Trauma, eine schreckliche Erinnerung, die er von da an mit sich tragen muss.

Weiter geht es mit der zweiten Zeile, in der es einen Unterschied in den beiden Übersetzungen gibt. Die Zeile lautet *brenn ich dies Bild ein, zwischen*. Das Verb *einbrennen* hat zwei Bedeutungen. Einerseits, dass man „durch Brennen, Sengen o. Ä. in etwas entstehen lassen; in etwas brennen“ (Duden) und andererseits bedeutet es „sich etwas tief einprägen oder unvergesslich bleiben“. In diesem Kontext trägt das Verb die zweite Bedeutung. In der Übersetzung von Truda Stamać wurde das Verb mit der ersten Bedeutung übersetzt; *palim sliku, između*, wobei, meiner Meinung nach, die Grundbedeutung des Gedichtes verloren geht. Aus diesem Grund habe ich in meiner Übersetzung *utiskujem tu sliku, između* geschrieben, weil es die semantische Ebene des Originals besser unterstützt.

In der vierten Zeile der zweiten Strophe schreibt Celan *im Gesang der Windungen, das*, wobei sich *Windungen* in den beiden Übersetzungen unterscheidet. Die Übersetzerin hat das Wort mit *zavoja* übersetzt und ich mit *vijuga*. Beide Wörter sind Synonyme und die Auswahl ist dem jeweiligen Stil des Übersetzers überlassen.

In der vierten Zeile ist an die Stelle des Pronomens in den Übersetzungen das Verb gekommen: *u pjevu zavoja, buja* und *u pjevu vijuga, buja*. Im Original ist das Verb natürlich am Ende des Satzes und somit auch am Ende der Strophe, weil es in der deutschen Sprache so üblich ist. Das Verb hat sich perfekt an die Stelle des Artikels angepasst, das in der kroatischen Sprache ausfällt.

Die zweite Strophe hat im Original insgesamt sechs Zeilen. In einer älteren Übersetzung von Truda Stamać ist sie um eine Zeile kürzer, weil die fünfte und sechste Zeile zusammengedrückt sind, was im Zitat zu sehen ist *srž priteklih mora sunca*. In meiner Übersetzung ist es, wie im Original geblieben: *srž priteklih/mora srca*. In der neueren ist die gesamte zweite Strophe mit der ersten verschmolzen, aber die Anzahl der Zeilen sind, wie im Original.

Es gibt noch einen Unterschied in den beiden Übersetzungen von Truda Stamać. In der letzten Zeile derselben Strophe hat Celan ein okkasionelles Kompositum gebildet, *Herzmeere*. Die Übersetzerin hat *Herzmeere* in der älteren Übersetzung mit *mora sunca* übersetzt, was im Deutschen, wenn man es zusammenbringen würde, Sonnenmeere heißen würde. Also, Herz wurde mit Sonne vertauscht, was gut zum Bild passt, weil man mit einem Meer automatisch an das Bild der untergehenden Sonne denkt. Ich habe es mit *mora srca* übersetzt, was es dem Original näher ist, aber nicht unbedingt besser. In der neueren Version hat sie sich auch für dieselbe Übersetzung

entschieden, wie ich, obwohl meiner Meinung nach, die ältere Übersetzung mehr zum Bild das übergebracht werden sollte passt und es akustisch auch besser zum Rest passt, wenn man es liest.

Stamać hat aus den letzten beiden Strophen, genauso wie aus den ersten beiden, eine Strophe gebildet. Die dritte Strophe im Original bildet eine rhetorische Frage, die sich mit dem Verhalten des Widders befasst und die letzte Strophe ist Celans bekannte Zeile *Die Welt ist fort, ich muss dicht tragen*. Bei der Betrachtung dieser Zeile stellt sich die Frage, was symbolisiert *die Welt*, wer ist *ich* und wen meint Celan mit *dich*. Gadamer meint, dass es bei Celan allgemein das Problem bei der Attribuierung der Pronomen gibt. Wir als Leser wissen nie genau wem ich und du zugehören, wen sie eigentlich nennen (Vgl. Derrida 2014: 94). Eine Interpretation könnte sein, dass der Widder der Autor selbst ist, oder jener der einen Verlust erlitten hat und die Welt könnte das verlorene symbolisieren. In einer solchen Betrachtung wäre *dich* in der letzten Zeile eigentlich *ich*, bzw. dass derjenige sich selber tragen muss, weiterleben muss, trotz aller Verluste.

Bei beiden Übersetzungen von Truda Stamać ist etwas aus der Originalkomposition verloren gegangen. In der älteren Version wurde die zweite Strophe um eine Zeile kürzer, wogegen in der neueren Version aus den vier Strophen zwei geworden sind. In meiner Übersetzung wurde die Komposition beibehalten, was meiner Meinung nach von Bedeutung ist.

9. Lichtzwang (*Todtnauberg*)

Celans letzte Sammlung, die noch zu seiner Lebzeit veröffentlicht wurde, ist die Sammlung unter dem Namen *Lichtzwang*, die im Jahr 1970 erschien. „Celan zog sich in den letzten Sammlungen in seiner Poesie mehr aus dem Raum menschlich-gesellschaftlicher Kommunikation zurück in menschenleere Räume des Vegetabilischen und Mineralischen, um Leider zu singen jenseits/ der Menschen“ (Heukenkamp Geist, 2007: 405). In diesem Band befindet sich eines der längsten Gedichte aus diesem Band, das den Titel *Todtnauberg*²² trägt. Bei dem Gedicht handelt es sich um eine Ansammlung mehrerer Erinnerungen, die mit einer epochalen Begegnung in Verbindung stehen (Vgl. Hurna 2011: 77).

Baumann hat in einem Satz die große Bedeutung des Gedichts überbringen können, die viele lange Analysen es nicht schafften. „*Todtnauberg* – das Gedicht einer epochalen Begegnung,

²² Siehe: Celan, Paul (2000.): *Sämtliche Werke von Paul Celan*: Suhrkamp Taschenbuch; Seite 220-221; Anhang Seite 17

das Beschwören einer Hoffnung, ein Bekenntnis, welches einen Welthorizont aufreißt, ein Gedicht, in dem Nähe und Ferne, Geist und Landschaft einander vielwertig zugeordnet sind, ein Gedicht, in dem sich Gelassenheit und Ungeduld begegnen“ (Baumann 1992, 74). *Todtnauberg* ist Celans meist interpretiertes Gedicht, denn es kennzeichnet die Begegnung zweier großer Denker, Celans und Heideggers.

Das Gedicht beginnt mit der Anführung zweier Heilpflanzen, *Arnika* und *Augentrost*, die Truda Stamać²³ ins Kroatische als *Arnika* und *očni melem* übersetzt hat. In der Übersetzung ist auffallend, dass *očni melem* nicht dem kroatischen Namen der Pflanze *Augentrost* entspricht. Das kroatische Äquivalent lautet *očanica*, das ich in meiner Übersetzung²⁴ benutzt habe. Angeblich meinte Heidegger, dass es für Celan heilend sein könnte Schwarzwald zu sehen und diese Strophe bildet das heilende ab (Vgl. Hurna 2011: 80). Stamać meint, dass sie in der Zeit als sie das Gedicht übersetzte nicht wusste welche Bedeutung das Gedicht mit sich bringt, bzw. dass es sich um ein Dokumentieren eines Ereignisses handelt. Aus diesem Grund konnte sie auch nicht wissen, dass *Augentrost* zum Gesamtbild des Gesehenen passt. Manchmal änderte sie später ihre Übersetzungen, in diesem Fall blieb es aber unverändert, weil sie meint, dass es jedem selbst überlassen ist, das Gedicht selbst zu deuten und dass sie sich auch immer mehr auf die wortwörtliche Übersetzung gelehnt hat, weil sie die Gedichte nicht beschädigen wollte.

Auch in der zweiten Zeile sind Elemente des Heilenden vorhanden, wie der *Trunk aus dem Brunnen*. Auf der einen Seite ist *očni melem* besser als Übersetzung geeignet, weil es zweideutig ist und die heilende Wirkung widerspiegelt. Auf der anderen Seite ist *očanica* das kroatische Äquivalent und es behält das Bild der Natur bei, bzw. der Pflanzen. Auch die heilende Wirkung wird beibehalten.

Es ist schon bekannt ist, dass Celan in sein Werk viele Neologismen hineinbaut, was auch hier der Fall ist. Wichtig zu erwähnen ist, dass Celan in seiner Poesie viele Fachwörter benutzt, die im ersten Augenblick als Neologismen vorkommen können, wenn man sich mit diesem Gebiet nicht auskennt. In diesem Gedicht benutzt er vorwiegend Wörter aus der Botanik, was zum Beispiel auch in *Psalm* der Fall war, wo er die verschiedenen Teile einer Rose nannte.

In der dritten Zeile kommt das okkasionelle Kompositum *Sernwürfel* vor in Bezug auf das Aussehen des Brunnens. Leider kann dieses Kompositum, wie auch die meisten anderen in der Übersetzung, nicht beibehalten werden, sondern muss getrennt geschrieben werden, wobei der Stil des Autors verloren geht. Es wurde spekuliert, dass die Wörter Würfel und Stern eine tiefere

²³ Siehe: Celan, Paul (2011.): *Crna mostarina: Izabrana i s njemačkog prevela Truda Stamać*: Meandar Poezija, Zagreb.; Seite 178; Anhang Seite 17-18

²⁴ Siehe Anhang Seite 18-19

Bedeutung mit sich bringen. Dabei wäre der Würfel das Symbol für die Menschen, die den Todesengel spielen und der Stern das Symbol für das Judentum. Fakt ist, dass es sich um ein Häuschen handelt, das mit Sternen versehen wurde (Vgl. Hurna 2011: 82). Deshalb lauten die kroatischen Übersetzungen *povrh* und *ponad*, weil das Häuschen auf den Brunnen liegt.

Die zweite Strophe ist äußerst knapp und sie vermittelt den Ort dessen, was in der dritten Strophe geschildert wird. Die Strophe ist so einfach, wie der Ort selbst, weswegen es keine zweideutigen Übersetzungen geben kann. Das Äquivalent *koliba* ist am besten geeignet, weil es die Schlichtheit der *Hütte* am nächsten verkörpert.

Die dritte Strophe ist mit neun Zeilen mit Abstand die längste. Die erste Zeile fängt an, als ob sie eine Fortsetzung von etwas wäre, *die in das Buch* und fast das Gleiche wird in der vierten Zeile wiederholt *die in dies Buch*. In den Übersetzungen wurde dieser Unterschied berücksichtigt; *u knjigu, u tu knjigu*. In dieser Strophe ist die Parenthese auffallend und sie wurde in den Übersetzungen beibehalten. Die weiteren Zeilen des Gedichts sind in beiden Übersetzungen gleich und es gab keinen Zweifel bei der Auswahl der Wörter.

In der vierten Strophe schreibt Celan die Zeile *Orchis und Orchis, einzeln*, was zweideutig ist, weil *Orchis* auf der einen Seite eine Pflanze ist (Knabenkräuter) und auf der anderen Seite bedeutet es Hoden (Vgl. Hurna 2011: 83). Hier stellt sich die Frage, wie man diese Zeile adäquat übersetzen kann, damit man diese Zweideutigkeit versteht. Bei der Übersetzung tendierte ich am Anfang mehr zum kroatischen Äquivalent *kaćun*, da es zum Muster der ersten Strophe passt. Am Ende habe ich mich für den lateinischen Namen *Orchis*, wie im Original entschieden, da es genauso zweideutig ist, aber vielleicht nicht am Anfang klar. Die Übersetzerin hat sich für die Variante *orcis do orcisa* entschieden.

Aus der vierten und fünften Strophe ist ersichtlich, dass das Gedicht durch die vielen Kommas stockig wirkt und der Rhythmus langsam ist. Aus diesem Grund wirkt das ganze Gedicht unvollendet und stichwortartig, was die These unterstützt, dass es sich um eine Reihe Erinnerungen handelt.

In der sechsten Strophe kommt eine Wiederholung vor, die man so nicht in die Übersetzungen integrieren konnte: *Der uns fährt, der Mensch,/der's mit anhört*. In der Übersetzung von Truda Stamać gibt es keine Wiederholung und es wurde ein Gedankenstrich hinzugefügt. Die Zeilen lauten *koji nas vozi, čovjek,/ i on sluša*-. In meiner Übersetzung habe ich eine Wiederholung eingebaut, damit der Rhythmus nicht ganz verloren geht: *koji nas vozi, čovjek/koji sluša*.

Todtnauberg ist ein Gedicht das auf den ersten Blick wie ein Reisetagebuch wirkt und keine tiefere Bedeutung mit sich trägt, bei näherer Betrachtung aber ein bedeutendes Ereignis

dokumentiert, das für uns Außenbeteiligte ein ewiges Rätsel bleiben wird. Der Text des Gedichts wirkt einerseits schlicht, wobei er andererseits eine tiefe semantische Ebene mit sich trägt. Es war schwer die Zweideutigkeit des Gedichtes beizubehalten, wie zum Beispiel die Zweideutigkeit des *Orchis*. Auch die Zweideutigkeit des *Augentrostes* konnte nicht beibehalten werden, weil es die kroatische Sprache nicht erlaubt. Insgesamt sind die Übersetzungen schon gelungen, aber es gibt mehrere Verluste, die schade für das Gedicht und Celans Stil sind, vor allem, weil dieses Gedicht eine solche Begegnung dokumentiert.

10. Fadensonnen (*Aus den Nahen*)

Celans siebte Gedichtsammlung erschien 1968 unter dem Namen *Fadensonnen*. „Bekräftigt wird das Postulat poetischer Vermessung der Wirklichkeit: Poetische Sprache, so Celans entsprechende theoretische Bestimmung, versuche „den Bereich des Gegebenen und des Möglichen auszumessen. Doch die einzelnen Wörter und Wortgruppen in *Fadensonnen* womöglich noch freier und haltloser als zuvor in der durchs weißen Blatt repräsentierten Leere, von der sie manchmal förmlich absorbiert werden...“ (Steinecke 1994: 643).

Die letzten Sammlungen sind intimerer Natur und sehen auf den ersten Blick oft dokumentarisch aus, obwohl hinter der einfachen Lexik immer eine tiefere Bedeutung steht. Oft lässt Celan den Titel aus, wie auch in dem unten analysierten Gedicht.

Das Gedicht besteht aus drei Strophen, von denen die erste Zeile der ersten Strophe großgeschrieben wurde *AUS DEN NAHEN*²⁵. In den beiden Übersetzungen wurde diese erste Zeile ebenfalls großgeschrieben *IZ BLISKIH*. Die zweite Zeile derselben Strophe wurde verschieden übersetzt. Truda Stamać²⁶ hat *Wasserschächte* mit *vodeni bazeni* übersetzt und ich mit *vodeni šaht*. Ich habe mich für das Äquivalent *šaht*²⁷ entschieden, weil es so im Wörterbuch geschrieben steht. Meiner Meinung nach ist das eine bessere Alternative als die Übersetzung *bazeni*, weil das deutsche Äquivalent für *bazeni* eher Becken oder Pool wäre. In der dritten Zeile gibt es die Präposition *mit unerweckten*. In den kroatischen Übersetzungen wurde die Präposition ausgelassen, weil Mittel im Instrumentalis ohne Präpositionen ausgedrückt werden. In der vierten

²⁵ Siehe: Celan, Paul (2000.): *Sämtliche Werke von Paul Celan*: Suhrkamp Taschenbuch; Seite 181; Anhang Seite 19

²⁶ Siehe: Celan, Paul (1987.): *Snježna dionica*: Sveučilišna naklada Liber, Zagreb.; Seite 85; Anhang Seite 19

²⁷ Siehe Anhang Seite 19-20

Zeile wurde *geschaufeltes* einerseits mit *rukama izgrabljeno sivozeleno* und andererseits mit *rukama iskopano sivozeleno* übersetzt. Meiner Meinung nach ist *iskopano* hier besser geeignet, weil *izgrabljeno* das Äquivalent für das Verb ausschöpfen wäre. Genauso wie in dem obigen Beispiel, habe ich mich für diese Übersetzung (*iskopano*) entschieden, weil es als ein Äquivalent im Wörterbuch stand, wogegen *izgrabljeno* nicht zur Auswahl stand. Diese Zeile weist eine Wiederholung der Anfangsbuchstaben h und g auf: *Händen herauf geschaufeltes Graugrün*. In den Übersetzungen konnte dieses Element leider nicht beibehalten werden.

Die dritte Strophe besteht aus sechs Zeilen und sie lauten wie folgt: *Auch das noch/ bergen, ehe/der Stein tag die Menschen-/und Tierschwärme leerbläst, ganz wie/die vor die Münder, die Mäuler getretne/Siebenflöte es fordert*. In der zweiten Zeile unterscheidet sich die Konjunktion in den beiden Übersetzungen. Einerseits steht bei Truda Stamać *prije no što* und andererseits bei mir *prije nego što*. *Prije nego što* ist die korrekte kroatische zusammengesetzte Konjunktion.

Das Verb *bergen* in der zweiten Zeile der dritten Strophe unterstützt die Vermutung, dass das Gedicht über Verstorbene spricht und über das Schicksal der noch lebenden Menschen. In der Übersetzung von Truda Stamać wurde dieses Verb mit *skriti* übersetzt. In meiner Übersetzung wurde dieses Verb mit *nositi* übersetzt. Im Kroatischen gibt es kein Äquivalent für das Wort *bergen*, das dieselbe Konnotation hervorruft, die es im Deutschen hervorruft. Meiner Meinung nach ist die zweite Übersetzung des Verbes besser geeignet, weil man einerseits eine Leiche bergen (*nositi*) kann und andererseits kann man eine Last mit sich tragen. Das Wort *skriti* ist meiner Meinung nach in diesem Kontext eher nicht als Übersetzung gedacht.

In der vierten Zeile der dritten Strophe wurde hat Stamać die Reihenfolge der Wörter verändert. Anstatt Menschen- und Tierschwärme, schreibt sie Tier- und Menschenschwärme (*životinjska i ljudska jata*).

In der dritten Zeile der dritten Strophe kommt ein okkasionelles Kompositum *Steintag* vor. Zuerst hatte ich dieses Wort als *kamendan* übersetzt. Also, das Wort wurde kleingeschrieben, aber am Ende habe ich mich für die Großschreibung des Wortes entschieden, genauso, wie es die Übersetzerin Truda Stamać gemacht hat, weil sich hierbei um einen bestimmten Tag handelt. Das Wort *Steintag* symbolisiert möglicherweise das Jüngste Gericht, das in der Bibel zur Sprache kommt. Die Zeilen *ganz wie/ die vor die Münder, die Mäuler getretne/ Siebenflöte es fordert* symbolisieren womöglich Gott und die Welterschöpfung. Das Verb *fordern* aus der letzten Zeile der letzten Strophe wurde bei Stamać mit *ište* und bei mir mit *traže* übersetzt. Ich habe mich für das Äquivalent *traže* entschieden, weil es standardsprachlich ist.

Zwischen diesen beiden Ebenen, den Verstorbenen aus der ersten Strophe und Lebenden aus der letzten, die schon sein Schicksal haben, stehen die Hände, die in gewisser Weise zwischen

Vergangenheit und Zukunft stehen, bzw. jemand der diese Vergangenheit miterlebt hat, die Gegenwart ertragen muss und schwarz in die Zukunft sieht.

Die Übersetzungen unterscheiden sich jeweils in der Wortauswahl, wobei eigentlich nicht die semantische Ebene des Originals beschädigt wurde. Die Wortauswahl bestimmt jeder Übersetzer für sich selbst. Ich habe mich zum Beispiel am Wörterbuch gerichtet, wogegen Stamać die Wörter durch die eigene Interpretation ausgewählt hat. Auf der syntaktischen Ebene konnte in der ersten Strophe nicht die Wiederholung der Konsonanten erhalten werden. Meiner Meinung nach kann man diese Übersetzung adäquat im Kroatischen lesen, weil man nur dieses kleine Detail nicht erhalten konnte.

11. Schneepart (*Du liegst*)

Schneepart ist Celans letzte Sammlung und wurde nach seinem Tod 1971 veröffentlicht. „In seiner Bildlichkeit knüpft Celan einerseits bis zuletzt immer wieder an Früheres an; Steine und Landschaftliches, Augen und andere Körperorgane erscheinen als vertraute, wenngleich stets rätselhaft Zeichen. Andererseits radikalisiert sich die Inklinaton zum irritierenden Bild, ja zu in Vorstellungsbilder kaum mehr umsetzbaren Wendungen: Euphorisierte/ Zeitlupenchöre behirnter/ Zukunftssaurier/ heien ein Selbsther“ (Hermet 1994: 644).

*Du liegst*²⁸ ist ein besonderes Gedicht aus dieser Sammlung. Einerseits, weil es als eines von wenigen noch zu Celans Lebzeiten veröffentlicht wurde und andererseits, weil es viele Polemik verursacht hat. Es handelt sich um ein Gedicht, das offensichtlich von Berlin erzählt, bzw. die dort verbrachte Zeit dokumentiert. Die vielen verschiedenen Motive spiegeln Berlin wider, wie zum Beispiel *Spree, Havel, Eden, Landwehrkanal*.

Das Gedicht besteht aus fünf Strophen. Die beiden Übersetzungen unterscheiden sich nur in kleinen Details. In der ersten Zeile ist auffallend, dass die ersten beiden Wörter großgeschrieben wurden (*DU LIEGST*), was auch in den Übersetzungen berücksichtigt wurde und deshalb erhalten. Schon hier ist ein Unterschied in den Übersetzungen sichtbar. In der Übersetzung von Truda Stamać²⁹ wurde das Pronomen *DU* ausgelassen (*LEŽIŠ*), während ich das Pronomen beibehalten

²⁸ Siehe: Celan, Paul (2000.): *Sämtliche Werke von Paul Celan*: Suhrkamp Taschenbuch; Seite 249-250; Anhang Seite 20

²⁹ Siehe: Celan, Paul (2011.): *Crna mostarina: Izabrana i s njemačkog prevela Truda Stamać*: Meandar Poezija, Zagreb.; Seite 329; Anhang Seite 20

habe (*TI LEŽIŠ*). Im Kroatischen ist es üblich Pronomen auszulassen, aber schon früher in der Arbeit wurde argumentiert, wieso ich sie in den Übersetzungen immer schreibe.

Die zweite Zeile weißt zwei Verben auf, die ein Präfix *um-* haben (*umbuscht, umflockt*). In dem Kontext des Gedichts bedeutet es, dass etwas ringsherum um etwas ist, bzw. um diese Person, die liegt. Es heißt, dass Celan, als er in Berlin war, in einem Zimmer gelebt hat, das auf einen Teil des Zoos blickte, der mit Büschen umwachsen war und es ist bekannt, dass das Gedicht am 23. Dezember entstand, was die Schneeflocken beweist (Celan, 2011: 330). Truda Stamać hat dieses Präfix *um-* mit dem Wort inmitten (*sred grmlja, pahulja*) übersetzt, was allgemein als Übersetzung funktioniert, aber dabei geht eine Art Wiederholung verloren. Aus diesem Grund habe ich mich dazu entschieden zweimal umgeben (*okružen*)³⁰ zu schreiben, was einerseits den Kontext rüberbringt und andererseits die Wiederholung mithinein bezieht (*okružen grmljem, okružen pahuljama*).

In der zweiten Strophe ist eine Anapher ersichtlich, wie das Beispiel zeigt: *Geh du zur Spree, geh zur Havel, /geh zu den Fleischerhaken*. Auch in der Mitte der ersten Zeile kommt dasselbe Wort vor. In der Übersetzung von Truda Stamać ist diese Wiederholung verloren gegangen, da sie an diesen Stellen drei verschiedene Wörter benutzt hat: *Podi do Spree, odi do Havela, /do mesarskog hlapa*. Ich habe *gib* an allen drei Stellen mit *idi* übersetzt: *Idi do Spree, idi do Havela, /idi do mesarskih hlapa*, damit die Anapher erhalten bleibt. Es sind alle Orte, die Celan in der Zeit in Berlin besichtigt hat. Celans Gedichte sind meistens ohne Reime geschrieben. In diesem gibt es einen Reim in der zweiten und dritten Zeile der zweiten Strophe: *geh zu den Fleischerhaken, /zu den roten Äppekstaken*. Der Reim konnte in den Übersetzungen erhalten werden: *hlapa/štapa*. Nach Peter Szondi sind die drei Zeilen in der zweiten Strophe mit dem Weihnachtsmarkt zu verbinden, den Celan mit einem Freund besucht hatte.

Dad ganze Gedicht weist in den Übersetzungen Germanismen auf, weil es sich um Namen handelt, die man allgemein nicht übersetzt. Bei dem Teil mit Schweden war ich mir nicht sicher, ob ich es als Germanismus lassen sollte. Ich habe mich am Ende dafür entschieden, weil es besser mit dem Rest harmoniert, als dass ich es *iz Švedske* übersetzt habe.

Die folgenden Zeilen *Es kommt der Tisch mit den Gaben, /er biegt um ein Eden* soll eine Assoziation zum Mord an Rose Luxemburg und Karl Liebknecht sein. Aus diesem Grund lauten die Übersetzungen *zavija oko Edena*. Das Wort *zavija* assoziiert auf die Hilferufe. Die dritte Strophe unterscheidet sich allgemein nur in einem kleinen Detail. Truda Stamać hat *Tisch* mit

³⁰ Siehe Anhang Seite 21

einem Deminutiv übersetzt, ich dagegen nicht: *Dolazi stolić s darovima* und *Dolazi stol s darovima*).

Die erste Zeile der vierten Strophe lautet *Der Mann ward zum Sieb, die Frau*. In Verbindung mit dem oben erwähnten Mord gab es einen Zeugen, der gehört hatte, dass die Mörder sagten, dass Karl Liebknecht durchgeseibt wurde und, dass die alte Sau schon schwimmt, bzw. ihre Leiche im Wasser treibt. Diese Assoziationen schreibt Celan in der vierten Strophe. In der Übersetzung von Stamać wurde *ward zum Sieb* als *izrešetan* übersetzt und bei mir *postaje sitom*, was wortwörtlicher ist. Meiner Meinung nach passt die zweite Übersetzung mehr zum Kontext, weil sie die Worte, die damals ausgesprochen waren, übermittelt. *Frau* hat Truda Stamać mit *ženskinja* übersetzt, was meiner Meinung nach adäquat ist, weil sie damit eine verhasste Konnotation hinterlässt und die Brutalität widerspiegelt. Ich dagegen habe *Frau* einfach mit *žena* übersetzt.

In derselben Strophe wurde *jeden* einerseits bei Truda Stamać mit *sve* und andererseits bei mir mit *svakoga* übersetzt. Meiner Meinung nach ist *svakoga* eher das Äquivalent für *jeden*, als *sve* (*alle*).

Die beiden Übersetzungen unterscheiden sich bloß in kleinen Details, wie im Auslassen der Pronomen, Anaphern oder in der Wortauswahl. Diese kleinen Details machen den Stil von Celan aus und man sollte sie, meiner Meinung nach, beibehalten, wenn es die Sprache erlaubt. In meiner Übersetzung habe ich versucht auf diese kleinen Details zu achten, wogegen sie bei der Übersetzerin ausgefallen sind. Wie schon erwähnt, in der vierten Strophe der Übersetzung von Truda Stamać finde ich die Wortauswahl (*ženskinja*) interessant, weil es zur Intensität des Motivs beiträgt.

12. Schlussfolgerung

In dieser Diplomarbeit wurden Übersetzungen verschiedener ausgewählter Gedichte des Autors Paul Celan analysiert, wobei der Schwerpunkt auf den Gemeinsamkeiten und Unterschieden lag.

Anhand der durchgeführten Analyse konnte man feststellen, dass Celans Werke auf den ersten Blick leicht zu übersetzen sind, aber wenn man tiefer in die semantische Ebene der Texte hineindringt, sieht man, dass viele Wörter eigentlich Symbole sind, weswegen die Wortauswahl äußerst wichtig ist und sie geht mit jedem Übersetzen leider verloren. Es ist gar erst schwer die Bedeutung im Original zu erkennen, wenn es überhaupt möglich ist und dann nimmt man sich zur Aufgabe diese tiefe Allegorie in eine andere Sprache zu übermitteln, obwohl man sie nie völlig verstehen kann. Dabei wissen wir selbst nicht, was alles damit verloren geht und die Texte werden damit beschädigt und neue Leser verstehen sie vielleicht dann anders, weil der Übersetzer etwas übersehen hat oder nicht übermitteln konnte. Gadamer meint, dass Lyrik nie übersetzbar war und es auch nie sein wird, vor allem Celans Werk nicht, weil sich in jedem Wort und in jedem Buchstaben eine eigene Welt verbirgt, die nicht mal im Original zu erkennen ist.

Jeder der Poesie schätzt sollte auch Celans Werk kennen und Übersetzungen sind eine Möglichkeit diese Werke auch anderen Sprachen näher zu bringen, was natürlich äußerst positiv und von großer Bedeutung ist, aber man sollte nie vergessen, dass es sich dabei nur um Versuche handelt das Denken einer uns fremden Person zu übermitteln. Es sind bloß Versuche in denen man auf die wichtigen Merkmale, die man beibehalten kann, achten soll, damit wenigstens ein kleiner Bruchteil des Stils erhalten bleibt. In dieser Hinsicht sollte man nie leichtfertig einen Stil eines Autors anhand der Übersetzung beurteilen, weil man, wenn man die Originalsprache nicht kennt, nie wissen kann, ob es eigentlich authentisch ist. Mit gutem Gewissen sollte man diese Tatsachen auch die Schüler von Anfang an lehren, weil man dies immer irgendwie bei Seite lässt und niemand denkt groß darüber nach, weil wir in einer Zeit leben, in der Übersetzungen selbstverständlich geworden sind und dabei vergessen wir die Autoren selbst und die Schwere der Originalwörter.

Celan ist für seine fast immer reimfreie Verse, einzigartige Rhythmik, Worttrennung, okkasionelle Komposita, Intensivierung von Substantiven und die Komposition bekannt. Auf diese Elemente sollte man in den Übersetzungen achten und sie auf jeden Fall in die Übersetzungen hineinbauen, falls dies möglich ist. Die Wortauswahl ist eher eine Sache des Stils der einzelnen Übersetzer und kann deshalb variieren. Aber auch in der Wortauswahl sollte man vorsichtig sein,

weil man mit einer „schlechten“ Wahl die semantische Ebene beschädigen kann und auf diese Weise eine andere Konnotation setzen als die, die im Gedicht erzeugt werden sollte.

Literaturverzeichnis

1. Baumann, Gerhart (1992): *Erinnerungen an Paul Celan*. Frankfurt a. M.
2. Celan, Paul (1996.): *Suvremena austrijska poezija*; izbor i prijevod s njemačkog Mate A. Ivandić. u: *Forum*, knj. 68, 10; Zagreb.; str. 1087-1138
3. Celan, Paul (1987.): *Snježna dionica*: Sveučilišna naklada Liber, Zagreb.
4. Celan, Paul (2000.): *Sämtliche Werke von Paul Celan*: Suhrkamp Taschenbuch
5. Celan, Paul (2010.): *San i pamćenje*; prijevod s njemačkog i bilješke Tomislav Dretar. u: *Književna Rijeka*. knj. 15, 4; Zagreb.; str. 70-82
6. Celan, Paul (2011.): *Crna mostarina: Izabrana i s njemačkog prevela Truda Stamać*: Meandar Poezija, Zagreb.
7. Canisius, Peter; Gerner, Zsuzsanna; Glauninger, Manfred Michael: *Sprache, Kultur, Identität: Festschrift für Katharina Wild zum 60. Geburtstag*: Pécs
8. E. Grimm, Gunter; Bayerdörfer, Hans-Peter (1985.): *Im Zeichen Hiobs: Jüdische Schriftsteller und deutsche Literatur im 20. Jahrhundert*, Athenäum Verlag GmbH, Königstein/Ts.
9. Heinz, Ludwig Arnold (1978): *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, Edition Text+ Kritik, München
10. Heukenkamp, Ursula; Geist, Peter (2007.): *Deutschsprachige Lyriker der 20. Jahrhunderts*: Erich Schmidt Verlag: Berlin.
11. Hurna, Myron (2011.): *Einführung in die Lyrik und Poetik Paul Celans*: ATHENA-Verlag:
12. Jacques, Derrida (2014.): *Ovnovi- neprekinuti dijalog: između dviju vječnosti, pjesma*: Filozofsko-teološki institut Družbe Isusove, Zagreb.
13. Maier, Rudolf Nikolaus (1959.): *Das moderne Gedicht*: Pädagogischer Verlag Schwann: Düsseldorf.
14. *Strukturelle Besonderheiten und stilistische Funktionen der Komposita in der Dichtung Paul Celans* / Larissa Naiditsch
In: *Estudios filológicos alemanes*/ revista del grupo de investigación Filologia Alemana. - Vol. 20(2010); str. 157-168
15. Stamać, Truda (2004.): *Jezik i svijet: Austrijski pjesnici druge polovice dvadesetog stoljeća*, CERES, Zagreb.
16. Steinecke, Hermut (1994.): *Deutsche Dichter des 20. Jahrhundert*: Erich Schmidt Verlag GmbH & Co, Berlin.
17. Weissenberger, Klaus (1969.): *Formen der Elegie von Goethe bis Celan*: A. Francke AG Verlag, Bern.
18. *Metafora-slika i metafora-pojam: slučaj Paula Celana*/ Andrea Zlatar
In: *Filozofska istraživanja* sv. 2, 1991. Zagreb.

Sažetak

U ovom se diplomskom radu analiziraju prijevodi poznatog njemačkog židovskog pjesnika Paula Celana. Za analizu je iz svake zbirke odabrana jedna reprezentativna pjesma. U analizi su korišteni prijevodi hrvatske prevoditeljice Trude Stamać te moji prijevodi. Na nekoliko se mjesta prijevodi izuzetno uspoređuju i s prijevodima prevoditelja Tomislava Dretara i Mate A. Ivandića. Težište rada leži u uočavanju sličnosti i razlika pri čemu se prijevodi komentiraju te se navode pozitivne i negativne strane. Pokušava se pokazati kako funkcionira prevođenje lirike i kako male promjene u prijevodima znače velike promjene za originalne tekstove. U teoriji se često tvrdi da prijevod automatski znači gubitak kako na sintaktičkoj tako i na semantičkoj razini teksta. Također, navode se najbitnija obilježja pjesama, a na taj se način prikazuje i analizira jedinstvena poetika Paula Celana.

Ključne riječi: Paul Celan, Truda Stamać, prijevodi, prevođenje lirike, poezija

Anhang

Todesfuge- Paul Celan

Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie abends
wir trinken sie mittags und morgens wir trinken sie nachts
wir trinken und trinken
wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng
Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der
schreibt der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar Margarete
er schreibt es und tritt vor das Haus und es blitzen die Sterne er pfeift seine Rüden herbei
er pfeift seine Juden hervor läßt schaufeln ein Grab in der Erde
er befiehlt uns spielt auf nun zum Tanz

Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
wir trinken dich morgens und mittags wir trinken dich abends
wir trinken und trinken
Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt
der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland dein goldenes Haar Margarete
Dein aschenes Haar Sulamith wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng

Er ruft stecht tiefer ins Erdreich ihr einen ihr andern singet und spielt
er greift nach dem Eisen im Gurt er schwingts seine Augen sind blau
stecht tiefer die Spaten ihr einen ihr andern spielt weiter zum Tanz auf

Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
wir trinken dich morgens und mittags wir trinken dich abends
wir trinken und trinken
ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete
dein aschenes Haar Sulamith er spielt mit den Schlangen

Er ruft spielt süßer den Tod der Tod ist ein Meister aus Deutschland
er ruft streicht dunkler die Geigen dann steigt ihr als Rauch in die Luft
dann habt ihr ein Grab in den Wolken da liegt man nicht eng

Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
wir trinken dich mittags der Tod ist ein Meister aus Deutschland
wir trinken dich abends und morgens wir trinken und trinken
der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Auge ist blau
er trifft dich mit bleierner Kugel er trifft dich genau
ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete
er hetzt seine Rüden auf uns er schenkt uns ein Grab in der Luft
er spielt mit den Schlangen und träumet der Tod ist ein Meister aus Deutschland

dein goldenes Haar Margarete
dein aschenes Haar Sulamith

Fuga smrti- Truda Stamać- stariji prijevod

CRNO mlijeko zore pijemo ga uvečer
pijemo ga u podne i jutrom pijemo noću
pijemo i pijemo
u zraku kopamo grob tu nam nije tijesno
U kući stanuje čovjek sa zmijama se igra on piše
dok se noća piše u Njemačku zlatne ti kose Margarito
piše pa izlazi pred kuću a bliješte zvijezde on zviždukom
svoja doziva pseta
zviždi poziv Židovlju u zemlji im daje kopati grob
zapovijeda svirajte sada za ples
Crno mlijeko zore pijemo te noću
pijemo te jutrom i u podne pijemo te
uvečer
pijemo i pijemo
U kući stanuje čovjek sa zmijama se igra on piše
dok se noća piše u Njemačku zlatne ti kose Margarito
pepelne kose ti Sulamit kopamo grob u zraku tu nije bar
tijesno

On više bodite u zemlju dublje vi tu vi tamo pjevajte i
svirajte
laća se gvožđa o pasu njim maše a oči mu plave
lopatom dublje vi tu vi tamo svirajte dalje za ples

Crno mlijeko zore pijemo te noću
pijemo te u podne i jutrom pijemo uvečer
pijemo i pijemo
u kući stanuje čovjek zlatne ti kose Margarito
pepelne kose ti Sulamit zmijama se igra

Više smrt svirajte slađe smrt je majstor iz Njemačke
više tamnije povucite gusle ko dim da se vinete u zrak
sred oblaka bit će vam grob tu nije bar tijesno

Crno mlijeko zore pijemo te noću
pijemo te u podne smrt je maestro iz Njemačke
pijemo te uvečer i s jutra pijemo i pijemo
smrt je maestro iz Njemačke i plavo mu oko
on gađa te olovnom kuglom i pogađa točno
u kući stanuje čovjek zlatne ti kose Margarito
svoja pseta hucka na nas u zraku nam dariva grob
sa zmijama se igra i sanja smrt je maestro iz Njemačke

zlatne ti kose Margarito
pepelne kose ti Sulamit

Fuga smrti- Truda Stamać- noviji prijevod

CRNO mlijeko zore pijemo ga uvečer
pijemo ga u podne i jutrom pijemo noću
pijemo i pijemo
u zraku kopamo grob tu nam nije tijesno
U kući stanuje čovjek sa zmijama se igra on piše
dok se noća piše u Njemačku zlatne ti kose Margarito
piše pa izlazi pred kuću a bliješte zvijezde on zviždukom svoja
doziva pseta
zviždi poziv Židovlju u zemlji im daje kopati grob
zapovijeda svirajte sada za ples

Crno mlijeko zore pijemo te noću
pijemo te jutrom i u podne pijemo te uvečer
pijemo i pijemo
U kući stanuje čovjek sa zmijama se igra on piše
dok se noća piše u Njemačku zlatne ti kose Margarito
pepelne kose ti Sulamka kopamo grob u zraku tu nije bar tijesno

On više bodite u zemlju dublje vi tu vi tamo pjevajte i
svirajte
laća se gvožđa o pasu njim maše a oči mu plave
lopatom dublje vi tu vi tamo svirajte dalje za ples

Crno mlijeko zore pijemo te noću
pijemo te u podne i jutrom pijemo uvečer
pijemo i pijemo
u kući stanuje čovjek zlatne ti kose Margarito
pepelne kose ti Sulamka zmijama se igra

Više smrt svirajte slađe smrt je majstor iz Njemačke
više tamnije povucite gusle ko dim da se vinete u zrak
sred oblaka bit će vam grob tu nije bar tijesno

Crno mlijeko zore pijemo te noću
pijemo te u podne smrt je maestro iz Njemačke
pijemo te uvečer i s jutra pijemo i pijemo
smrt je maestro iz Njemačke i plavo mu oko
on gađa te olovnom kuglom i pogađa točno
u kući stanuje čovjek zlatne ti kose Margarito
svoja pseta hucka na nas u zraku nam dariva grob
sa zmijama se igra i sanja smrt je maestro iz Njemačke

zlatne ti kose Margarito
pepelne kose ti Sulamka

Fuga smrti- Anita Vrhovac

Crno mlijeko zore mi pijemo ga uvečer
mi pijemo ga u podne i ujutro mi pijemo ga noću
mi pijemo i pijemo
mi kopamo grob u zraku tamo nije tijesno
Jedan čovjek živi u kući on igra se sa zmijama on
piše on piše kad se mračí u Njemačku tvoja zlatna kosa Margareto
on piše i izlazi pred kuću i sjaje se zvijezde on zviždukom doziva svoja pseta
on zviždukom poziva svoje Židove daje im kopati grob u zemlji
on zapovijeda nam svirajte sada za ples

Crno mlijeko zore mi pijemo te noću
mi pijemo te ujutro i u podne mi pijemo te uvečer
mi pijemo i pijemo
Jedan čovjek živi u kući i igra se sa zmijama on piše
on piše kad se mračí u Njemačku tvoja zlatna kosa Margareto
Tvoja pepelna kosa Sulamko mi kopamo grob u zraku tamo nije tijesno

On više bodite dublje u zemlju vi jedni vi drugi pjevajte i svirajte
on poseže za željezom u pojasu on maše njegove oči su plave
bodite dublje lopatama vi jedni vi drugi svirajte dalje za ples

Crno mlijeko zore mi pijemo te noću
mi pijemo te ujutro i u podne mi pijemo te uvečer
mi pijemo i pijemo
jedan čovjek živi u kući tvoja zlatna kosa Margareto
tvoja pepelna kosa Sulamko on igra se sa zmijama

On više svirajte slađe smrt smrt je majstor iz Njemačke
on više povucite tamnije gusla onda uzdić' ćete se kao dim u visinu
onda imate grob u oblacima tamo nije tijesno

Crno mlijeko zore mi pijemo te noću
mi pijemo te u podne smrt je majstor iz Njemačke
mi pijemo te navečer i ujutro mi pijemo i pijemo
smrt je majstor iz Njemačke njegovo oko je plavo
on pogodi te olovnom kuglom on pogodi te pravo
jedan čovjek živi u kući tvoja zlatna kosa Margareto
on hucka svoja pseta na nas on poklanja nam grob u zraku
on igra se sa zmijama i sanja smrt je majstor iz Njemačke

tvoja zlatna kosa Margarito
tvoja pepelna kosa Sulamko

Fuga smrti- Mate A Ivandić

Crno mlijeko uranka pijemo s večeri
pijemo s podneva i jutro, pijemo noću
pijemo i pijemo
kopamo grob u zraku, tu se ne počiva u tijesnom
Čovjek u kući stanuje igra se sa zmijama piše
piše dok se mračni put Njemačke tvoje kose zlatne Margarito
piše ih i stupa pred kuću a zvijezde bljeskaju
on doziva pse svoje zviždukom
doziva zviždukom svoje Židove, daje da se u zemlji iskopa grob
zapovijeda nam svirajte sada za ples

Crno mlijeko uranka pijemo te noću
pijemo te jutrom i podnevom, pijemo te večerom
pijemo i pijemo
Čovjek u kući stanuje igra se sa zmijama piše
piše dok se mračni put Njemačke tvoje kose zlatne Margarito
Tvoje pepeljaste kose Sulamit kopamo grob u zraku
tu se ne počiva u tijesnom

Više on dublje zabadajte u zemlju jedni drugi pjevajte i svirajte
poseže za gvožđem o pojasu njim uzmahuje oči se njegove plave
bodite dublje rahlicama jedni drugi svirajte dalje za ples

Crno mlijeko uranka pijemo te noću
pijemo te podnevom i jutrom, pijemo te večerom
pijemo i pijemo
čovjek u kući stanuje tvoje kose zlatne Margarito
tvoje pepeljaste kose Sulamit on sa zmijama se igra

Više on svirajte slađe smrt smrt je majstor i Njemačke
više tamnije gudite violine i poput dima će te se uspeti rakom
u oblacima bit će vam grob tu se ne počiva u tijesnom

Crno mlijeko uranka pijemo te noću
pijemo te podnevom smrt je majstor iz Njemačke
pijemo te večerom i jutrom pijemo i pijemo
smrt je majstor iz Njemačke oko se njegovo plavi
olovnom kuglom te pogađa pogađa te točno
čovjek u kući stanuje tvoje kose zlatne Margarito
pse svoje on na nas huška grob nam dariva u zraku
igra se sa zmijama sanjajte smrt je majstor i Njemačke

tvoje kose zlatne Margarito
tvoje kose pepeljaste Sulamit

Fuga smrti- Tomislav Dretar

Crno mlijeko svitanja mi s večeri pijemo njega
pijemo ga u podne i s jutra mi ga noću pijemo
mi pijemo i pijemo
mi dubimo u zraku jedan grob gdje nije tijesno
Jedan čovjek stanuje u kući on se igra sa zmijama
on piše
on piše
tvoje zlatne kose
on piše kad se smrači u Njemačkoj Margareta
tvoje zlatne kose
on piše ti stupi pred kuću a zvijezde svjetlucaju
on zazviždi svojim Židovima za izići kopati jedan
grob u zemlji
on nam zapovijeda svirajte nam sad za ples

Crno mlijeko svitanja mi te noću pijemo
pijemo te u jutro potom u podne mi te pijemo s večeri
mi pijemo i pijemo
Jedan čovjek stanuje u kući on se igra sa zmijama
on piše
on piše kad se smrači u Njemačkoj Margareta tvoje
kose zlatne
Tvoje kose pepelne Sulamitko mi dubimo u zraku
jedan grob gdje nije tijesno

On viče zabodite vaše lopate u zemlju vi drugi
a vi pjevajte svirajte
on zgrabi gvožđe za svojim pojasom on ga zavitla
njegove su oči su
plave
zabodite svoje lopate vi drugi a vi svirajte dalje
za ples

Crno mlijeko svitanja mi te noću
pijemo te u podne mi i ujutro te pijemo s večeri
mi pijemo i pijemo
jedan čovjek stanuje u kući Margareta tvoje kose zlatne
tvoje kose pepelne Sulamitko on se igra sa zmijama

On viče svirajte umilnije smrt smrt je jedan majstor
iz Njemačke
on zove mračnije gudala stavite tad ćete vi kao dim
uspeti se u zrak
tad ćete imati jedan grob u oblacima gdje
nije tijesno

Crno mlijeko svitanja mi te pijemo noću
pijemo te u podne smrt je jedan majstor iz Njemačke
mi te pijemo s večeri i ujutro te pijemo i pijemo

smrt je jedan majstor iz Njemačke njegovo je oko plavo
on te pogađa jednom olovnom kuglom on te ne
promašuje
jedan čovjek stanuje u kući Margareta tvoje
zlatne kose
on najuri svoje psine na nas i ponudi nam jedan grob
u zraku
on se igra sa zmijsama i sanja smrt je jedan
majstor iz Njemačke

tvoje zlatne kose Margareto
tvoje pepelne kose Sulamitko

Corona- Paul Celan

Aus der Hand frißt der Herbst mir ein Blatt: wir sind Freunde.
Wir schälen die Zeit aus den Nüssen und lehren sie gehen:
die Zeit kehrt zurück in die Schale.

Im Spiegel ist Sonntag,
im Traum wird geschlafen,
der Mund redet wahr.

Mein Aug steigt hinab zum Geschlecht der Geliebten:
wir sehen uns an,
wir sagen uns Dunkles,
wir lieben einander wie Mohn und Gedächtnis,
wir schlafen wie Wein in den Muscheln,
wie das Meer in Blutstrahl des Mondes.

Wir stehen umschlungen im Fenster, sie sehen uns zu von der Staße:
es ist Zeit, daß man weiß!
Es ist Zeit, daß der Stein sich zu blühen bequemt,
daß der Unrast ein Herz schlägt.
Es ist Zeit, das es Zeit wird.

Es ist Zeit.

Korona- Truda Stamać- stariji prijevod

Jesen mi iz ruke jede svoj list: prijatelji smo.
Iz oraha trijebimo vrijeme i učimo ga ići:
u ljusku vrijeme se vraća.

U zrcalu je nedjelja,
u snima se spava,
usta zbore istinu.

Oko mi se diže niz spol ljubljene:
gledamo se,
govorimo si ono tamno,
ljubimo jedno drugog kao Mak i pamćenje,
spavamo poput vina u školjkama,
poput mora u krvavoj zruci mjeseca.

Zagrljeni stojimo u prozoru, gledaju nas s ulice:
vrijeme je da se zna!
Vrijeme je da se kamen udostoji cvasti,
da nepočin srce tuče.
Vrijeme je da bude vrijeme.

Vrijeme je.

Korona- Truda Stamać- noviji prijevod

Jesen mi iz ruke jede svoj list: prijatelji smo.
Iz oraha trijebimo vrijeme i učimo ga ići:
u ljusku vrijeme se vraća.

U zrcalu je nedjelja,
u snima se spava,
usta zbore istinu.

Oko mi se spušta do spola ljubljene:
gledamo se,
govorimo si ono tamno,
ljubimo jedno drugog kao Mak i pamćenje,
spavamo poput vina u školjkama,
poput mora u krvavoj zruci mjeseca.

Zagrljeni stojimo u prozoru, gledaju nas s ulice:
vrijeme je da se zna!
Vrijeme je da se kamen udostoji cvasti,
da nepočin srce tuče.
Vrijeme je da bude vrijeme.

Vrijeme je.

Korona- Anita Vrhovac

Iz ruke mi jesen jede svoj list: mi smo prijatelji.
Mi trijebimo vrijeme iz oraha i učimo ga ići:
vrijeme se vraća u ljusku.

U ogledalu je nedjelja,
u snu se spava,
usta govore istinu.

Oko mi se spušta niz spol ljubljene:
mi se gledamo,
mi govorimo si tamno,
mi volimo jedno drugo kao mak i pamćenje,
mi spavamo poput vina u školjkama,
poput mora u krvavoj zruci mjeseca.

Mi stojimo obgrljeni u prozoru, oni nas gledaju s ulice:
vrijeme je da se zna!
Vrijeme je da se kamen udostoji cvasti,
da srce neprekidno tuče.
Vrijeme je da bude vrijeme.

Vrijeme je.

Korona- Mate A. Ivandić

Iz ruke jesem mi jede svoj list: prijatelji smo.
Ljuštimo iz oraha vrijeme i učimo ga hoditi:
vrijeme se u ljusu vraća.

U zrcalu je nedjelja,
u snu se spi,
usta istinu bore.

Moje oko se spusta do spola voljene:
gledamo se,
govorimo si tamno,
volimo se kao mak i pamćenje,
spavamo poput vina u školjkama,
poput mora u okrvavljenoj zruci Mjeseca.

Stojimo u prozoru zagrljeni, s ulice nas motre:
vrijeme je da se zna!
Vrijeme je da se kamen usudi procvasti,
da nemir srcem zatuče.
Vrijeme je da bude vrijeme.

Vrijeme je.

Korona- Tomislav Dretar

Jesen mi iz ruke jede svoje lišće: mi
smo prijatelji.
Mi oslobađamo vrijeme iz orahove ljuske i učimo
ga hodati:
vrijeme se vraća u ljusku.

U zrcalu nedjelja je,
u snu usnuli,
usta govore bez laži.

Moje oko silazi prema spolovilu ljubljene:
gledamo se,
govorimo sebi iz tame,
volimo se kao turčinak i pamćenje,
spavamo kao vino u školjkama,
kao more u zraci krvi pršti iz luna.

Mi smo ondje upleteni u prozor, oni nas gledaju
s ulice:
vrijeme je, mora se znati!
Vrijeme je da se kamen najzad prepusti procvjetati,
da neprekidno srce kuca.
Vrijeme je da nastane vrijeme.
Vrijeme je.

Sprich auch du- Paul Celan

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

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

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

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

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

Govori i ti- Truda Stamać

Govori i ti,
govori kao posljednji,
reci svoju riječ.

Govori-
Ali ne dijeli Ne od Da-
Daj svojoj riječi i smisao:

Dovoljno joj sjene daj,
daj joj toliko
koliko znaš da je oko tebe podijeljena između
ponoći i podneva i ponoći.

Obazri se:
pogledaj kako živo uokolo postaje-
U smrti! Živo!
Istinu govori tko govori sjenu.

Sad se mežura mjesto na kom stojiš:
Kud sad, ti bezsjeni, kamo?
Penji se. Pipaj.
Postat ćeš tanji, neprepoznatljiviji, finiji!
Finiji, tek nit,
po kojoj sići želi, zvijezda:
da plivala bi dolje, dolje
gdje se vidi sjati, u pritišini
plutajućih riječi.

Govori i ti- Anita Vrhovac

Reci i ti,
reci kao posljednji,
reci svoju riječ.

Govori-
Ali ne dijeli Ne od Da.
Daj svojoj riječi i smisao
daj joj sjenu.

Daj joj dovoljno sjene,
daj joj onoliko,
koliko ti znaš da je oko tebe podijeljena između
ponoći i podneva i ponoći.

Obazri se:
vidi, kako živo postaje uokolo-
Pri smrti! Živo!
Istinu govori tko govori sjenu.

Ali sad se smanjuje mjesto na kojem se nalaziš:
Kamo sad, bezsjeni, kamo?
Penji se. Uzdigni se u visinu.
Postat ćeš tanji, neprepoznatljiviji, finiji!
Finiji, nit,
po kojoj želi dolje, zvijezda:
da dolje pliva, dolje
gdje se vidi sjati: u zibinama
plutajućih riječi.

Sprachgitter- Paul Celan

Augenrund zwischen den Stäben.

Flimmertier Lid
rudert nach oben,
gibt einen Blick frei.

Iris, Schwimmerin, traumlos und trüb:
der Himmel, herzgrau, muß nah sein.

Schräg, in der eisernen Tülle,
der blakende Span.
Am Lichtsinn
errätst du die Seele.

(Wär ich wie du. Wärest du wie ich.
Standen wir nicht
unter einem Passat?
Wir sind Fremde.)

Die Fliesen. Darauf,
dicht beieinander, die beiden
herzgrauen Lachen:
zwei
Mundvoll Schweigen.

Rešetka jezika- Truda Stamać

Okruglina oka između štapova.

Trepeljikavac kapak
vesla prema gore,
oslobađa pogled.

Iris, plivačica, besana i tmurna:
Nebo, srcosivo, mora biti blizu.

Koso,, u željeznoj cijevi,
čađava luč.
Po osjetu svjetla
gonetaš dušu.

(Kad bih bio kao ti. Kad bi bila kao ja.
Nismo li stajali
pod jednim pasatom?
Stranci smo.)

Ploče. Na njima,
jedna uz drugu, obje
srcosive lokve:
dvoja
puna usta šutnje.

Rešetka jezika- Anita Vrhovac

Okruglost oka između štapova.

Trepeljikavac kapak
vesla prema gore,
oslobađa pogled.

Iris, plivačica, besana i mutna:
nebo, srcosivo, mora biti blizu.

Koso, u željeznoj cijevi,
čađava trijeska.
Po osjetu svjetla
odgonetaš dušu.

(Kad bih ja bio poput tebe. Kad bi ti bila poput mene.
Nismo li stajali
ispod istog pasata?
Mi smo stranci.)

Pločice. Na njima,
usko jedna uz drugu, oboje
srcosive lokve:
dvoja
punih usta šute.

Psalm- Paul Celan

Niemand knetet uns wieder aus Erde und Lehm,
niemand bespricht unseren Staub.
Niemand.

Gelobt seist du, Niemand.
Dir zulieb wollen
wir blühen.
Dir
entgegen.

Ein Nichts
waren wir, sind wir, werden
wir bleiben, blühend:
die Nichts-, die
Niemandrose.

Mit
dem Griffel seelenhell,
dem Staubfaden himmelswüst,
der Krone rot
vom Purpurwort, das wir sangen
über, o über
dem Dorn.

PSALAM- Truda Stamać

Nitko nas više umijesiti neće iz zemlje i gline,
nitko govoriti o našem prahu.
Nitko.

Hvaljen budi, Nitko.
Tebi za ljubav želimo
cvasti.
Tebi.
usuprot.

Ništa
smo bili, jesmo, ostat ćemo
vazda, cvatući:
Ničega ruža,
Ničija ruža.

A
tučka svjetlodušna
prašnika nebopusta,
krune rumene
od riječi crvene što pjevasmo je

ponad, o ponad
trna.

Psalm- Anita Vrhovac

Nitko nas neće više umijesiti od zemlje i gline,
nitko govoriti o našem prahu
Nitko.

Hvaljen budi, Nitko.
Tebi za ljubav želimo
mi cvasti.
Tebi
usuprot.

Ništa
smo bili, jesmo, ostat
ćemo, cvatući:
Ničegaruža,
Ničijaruža.

S
tučkom svjetlodušnim
prašnikom nebopustim
krunom crvenom
od purpurne riječi što pjevavimo
ponad, o ponad
trna.

Große, glühende Wölbung- Paul Celan

GROSSE, GLÜHENDE W ÖLBUNG
mit dem sich
hinaus- und hinweg-
wühlenden Schwarzgestirn-Schwarm:

der verkieselten Stirn eines Widders
brenn ich dies Bild ein, zwischen
die Hörner, darin,
im Gesang der Windungen, das
Mark der geronnenen
Herzmeere schwillt.

Wogegen
rennt er nicht an?

Die Welt ist fort, ich muß dich tragen.

Veliki, užareni svod- Truda Stamać- stariji prijevod

Veliki, užareni svod
sa crvenozvijezdim jatom
što se rujući
probija van i odlazi:

u silicirano ovnovo čelo
palim sliku, između
rogova, tamo,
u pjevu zavoja, buja
srž priteklih mora sunca.

U
što se
on ne zalijeće?

Svijet je otišao, moram te nositi.

Veliki, užareni svod- Truda Stamać- noviji prijevod

Veliki, užareni svod
sa crvenozvijezdim jatom
što se rujući
probija van i odlazi:
u silicirano ovnovo čelo
palim sliku, između
rogova, tamo,
u pjevu zavoja, buja
srž priteklih
mora srca.

U
što se
on ne zalijeće?
Svijet je otišao, moram te nositi.

Veliki, užareni svod- Anita Vrhovac

VELIKI, UŽARENI SVOD
koji se sa
crnozvezdanim jatom
rujući probija van i odlazi:

u silicirano čelo ovna
utiskujem tu sliku, između
rogova, tu
u pjevu vijuga, buja
srž zgusnutih
mora srca.

U
što se
on ne zalijeće?

Svijet je otišao, moram te nositi.

Todtnauberg- Paul Celan

Arnika, Augentrost, der
Trunk aus dem Brunnen mit dem
Sternwürfel drauf,

in der
Hütte,

die in das Buch
- wessen Namen nahms auf
vor dem meinen? -,
die in dies Buch
geschriebene Zeile von
einer Hoffnung, heute,
auf eines Denkenden
kommendes
Wort
im Herzen,

Waldwasen, uneingebnet,
Orchis und Orchis, einzeln,

Krudes, später, im Fahren ,
deutlich,

der uns fährt, der Mensch,
der's mit anhört ,

die halb-
beschrifteten Knüppel-
pfade im Hochmoor,

Feuchtes,
viel.

Todtnauberg- Truda Stamać

Arnika, očni melem,
napitak iz zdenca sa
zvjezdanim kockama povrh,

u
kolibi,

u knjigu
-čije je ime primila
prije moga?-
u tu knjigu
zapisan redak o
nadi, danas,
misliočevoj
dolaznoj
riječi
u srcu

šumske ledine, neizravnane,
orcis do orcisa, pojedinačno,

osornost, kasnije, u vožnji,
očito,

koji nas vozi, čovjek,
i on sluša-

polu-
prohodane staze
od oblica u tresetištu,

mного
vlage.

Todtnauberg- Anita Vrhovac

Arnika, očanica,
napitak iz bunara sa
zvjezdanim kockama povrh,

u
kolibi,

u knjigu
-čije li je ime primila
prije moga?-

u tu knjigu
zapisan redak o
nadi, danas,
misliočevoj
dolaznoj
riječi
u srcu,

šumske livade, neizravnane,
orchis do orchisa, pojedinačno,

osornost, kasnije, u vožnji,
jasno,

koji nas vozi, čovjek,
koji sluša-

polu-
prohodnog puteljka
od oblica u tresetištu,

vlage,
mnogo.

Paul Celan

AUS DEN NAHEN
Wasserschächten
mit unerweckten
Händen herauf geschaukeltes Graugrün:

die Tiefe
gibt ihr Gewächs her, unhörbar,
widerstandslos.

Auch das noch
bergen, ehe
der Steintag die Menschen-
und Tierschwärme leerbläst, ganz wie
die vor die Münder, die Mäuler getretne
Siebenflöte es fordert.

Truda Stamać

IZ BLISKIH
vodenih bazena
neprobudanim
rukama izgrabljeno sivozeleno:

dubina
predaje svoje raslinje, nečujno,
bez otpora.

Još i to
skriti, prije no što
Kamendan otpuhne
životinjska i ljudska jata, baš kako to
ište pred usta i pred gubicu
istupila sedmofrula.

Anita Vrhovac

IZ BLISKIH
vodenih šahti
neprobudjenim
rukama iskopano sivozeleno:

dubina
predaje svoje raslinje, nečujno,
bez otpora.

Još i ti
nositi, prije nego što
Kamendan otpuše
ljudska i životinjska jata, baš kako to
traži pred usta i pred gubicu
istupila sedmofrula.

Du liegst- Paul Celan

DU LIEGST im großen Gelausche,
umbuscht, umflockt.

Geh du zur Spree, geh zur Havel,
geh zu den Fleischerhaken,
zu den roten Äppelstaken
aus Schweden -

Es kommt der Tisch mit den Gaben,
er biegt um ein Eden -

Der Mann ward zum Sieb, die Frau
mußte schwimmen, die Sau,
für sich, für keinen, für jeden -

Der Landwehrkanal wird nicht rauschen.
Nichts
stockt.

Truda Stamać

LEŽIŠ u velikom osluškivanju
sred grmlja, pahulja.

Pođi do Spree, odi do Havela,
do mesarskog hlapa
do crvenih jabuka sa štapa
iz Švedena-

Dolazi stolić s darovima,
zavija oko Edena-

Muškarac izrešetan, ženskinja
je morala plivati, svinja,
za sebe, ni za koga, za sve-

Landwehrkanal ne hući.
Ništa
ne zapinje.

Anita Vrhovac

TI LEŽIŠ u velikom osluškivanju,
okružen grmljem, okružen pahuljama.

Idi do Spree, idi do Havela,
idi do mesarskog hlapa,
do crvenih jabuka sa štapa
iz Švedena-

Dolazi stol s darovima,
zavija oko Edena-

Muškarac postaje sitom, žena
je morala plivati, svinja,
za sebe, ni za koga, za svakoga-

Landwehrkanal neće šumiti.
Ništa
ne zapinje.