





Deutsch-ukrainische Anthologie »Paul Celan 100«

Німецько-українська антологія «Пауль Целан 100»

Herausgegeben von Evgenia Lopata im Rahmen des Projekts

»Paul-Celan-Literaturtage 2020«

(gefördert durch die Kulturstiftung des Bundes)

Антологія видана в рамках проєкту «Літературні дні Пауля Целана 2020»

за підтримки Kulturstiftung des Bundes,

кураторка – Євгенія Лопата

Meridian Czernowitz

2021



© Meridian Czernowitz

### Євгенія ЛОПАТА

Культуртрегерка, перекладачка, германістка. Народилася в 1994 році у Чернівцях. Закінчила Чернівецький національний університет імені Ю. Федьковича (економічний факультет та факультет іноземних мов). Студіювала міжнародний бізнес у Грацькому університеті імені Карла і Франца в Австрії та культурологію в Гумбольдтському університеті Берліна. Із 2013 року й до сьогодні – директорка Міжнародного поетичного фестивалю *Meridian Czernowitz*, головна редакторка видавництва «Меридіан Черновіц». Менеджерка культурних проєктів у Європі та Україні, програмна менеджерка в Літературному целанівському центрі в Чернівцях. Кураторка та одна з ініціаторів трирічного міжнародного проєкту «Пауль Целан 100» в Україні, Німеччині, Франції та Австрії, а також «Літературних днів Пауля Целана 2020».

### Evgenia LOPATA

Evgenia Lopata, geboren 1994 in Czernowitz. Sie ist Herausgeberin, Kulturmanagerin, Literaturvermittlerin, Übersetzerin, studierte Germanistik und Wirtschaftswissenschaften in Czernowitz, Graz und Berlin. Seit 2013 leitet sie das Internationale Lyrikfestival Meridian Czernowitz in der Ukraine. Seit 2015 ist sie Programmleiterin am Paul-Celan-Literaturzentrum Czernowitz. Sie ist Chefredakteurin des Verlages Meridian Czernowitz und übersetzt aus dem Deutschen ins Ukrainische. 2015 wurde sie von der Schwarzkopf-Stiftung als »Junge Europäerin des Jahres« ausgezeichnet. Eine der Initiatorinnen und künstlerische Leiterin der Projekte »Paul Celan – 100. Meridian des großen Meisters der deutschen Sprache. Czernowitz-Paris-Ewigkeit« (2018-2020) sowie »Paul-Celan-Literaturtage 2020«. Lebt und arbeitet in Czernowitz.

## Передмова

Поет і перекладач Пауль Целан народився 23 листопада 1920 року в єврейській родині австрійців у Чернівцях (сьогодні – Україна). Мав румунське громадянство, вважається класиком німецькомовної літератури, життя своє закінчив у Парижі. Він – унікальна особистість, що втілює поєднання єврейської, румунської, австрійської, німецької, французької та української культур. Пауль Целан вважається одним із найвизначніших європейських поетів XX століття, завдяки зокрема і його творчості Чернівці минулого сторіччя вважали таємною поетичною столицею Європи.

Нині Чернівці пам'ятають Пауля Целана та вшановують його. У 2010 році, за 90 років від моменту народження Целана, у Чернівцях було засновано Міжнародний поетичний фестиваль *Meridian Czernowitz*. Із цього часу щороку у вересні впродовж чотирьох днів вулицями українського міста Чернівці тече поезія. Українських, німецьких, ізраїльських, швейцарських, австрійських, румунських авторів. Мовою оригіналу та в перекладі. В театрі, університеті, костелі, синагозі, на кладовищі. На переповнених площах та в тісному дворі будинку Целана. Перемішана з вином і музикою. Поезія живих та тих, хто відійшов. Метою фестивалю є презентація сучасної німецькомовної, румунськомовної, українськомовної, російськомовної поезії, а також поезії на івриті. Поруч із сучасними літераторами з України та Європи центральною фігурою

фестивалю є Пауль Целан: щороку в рамках *Meridian Czernowitz* відбуваються поетичні читання віршів Целана в оригіналі та перекладі, лекції про нього, музичні концерти, виставки та театральні постановки за мотивами його творів.

У 2013 році в Чернівцях було засновано Літературний целанівський центр – громадське об'єднання найкращих знавців літературної спадщини Буковини та культурного менеджменту міста, яке присвячує свою діяльність популяризації мультинаціональної і багатомовної літератури Буковини. Центр розташований в історичній пішохідній зоні міста на вулиці Ольги Кобилянської. Тут регулярно відбуваються літературні та поетичні читання, творчі зустрічі й книжкові презентації, наукові доповіді, виставки й інші культурні заходи. Центр має бібліотеку, книгарню та конференц-зал. У ньому можна знайти книжки самого Пауля Целана, а також видання про нього і його листування українською та німецькою мовами; а також унікальні архівні фотографії і копії документів.

Впродовж 2018–2020 років Міжнародна літературна корпорація *Meridian Czernowitz* реалізувала проєкт «Пауль Целан 100. Меридіан великого майстра німецької мови: Чернівці-Париж-Вічність» із метою привернення уваги громадськості до 100-річчя Пауля Целана та організувала в рамках проєкту понад 150 заходів, покликаних сприяти культурному діалогу між Німеччиною, Україною та Європою на базі спільних фундаментів, мов, кодів, паролів. Події проєкту, а саме: поетичні та літературні читання, лекції та дискусії за участі українських та закордонних експертів, поетів, перекладачів та журналістів, відбувалися протягом трьох років регулярно у таких країнах, як Україна, Німеччина та Франція.

Одним із найвідповідальніших проєктів для нас стали «Літературні дні Пауля Целана 2020», які було реалізовано в ювілейний целанівський рік. У його рамках у Чернівцях

організували літературну резиденцію «Пауль Целан 100» для українських та німецьких авторів, а також програму літературно-дискусійних заходів за їхньої участі як в Україні, так і в Німеччині. Також була відзнята та представлена серія лекцій про Пауля Целана, що, на моє глибоке переконання, являє собою вагомий внесок у культурну спадщину світу, оскільки на одному ресурсі сконцентровані головні рефлексії сьогодення про Целана, які є доступними широкій громадськості. Спікерами проєкту стали чернівецькі поети, яких можна вважати наступними поколіннями після Пауля Целана, – люди, які є сучасними інтелектуальними обличчями Чернівців, розпорядники творчої спадщини поета, перекладачі віршів, його син та інші знакові постаті, дотичні до збереження пам'яті про Целана, серед них – Бертран Бадью, Марк Белорусець, Олександр Бойченко, Христя Венгринюк, Сергій Жадан, Ігор Померанцев, Святослав Померанцев, Петро Рихло, Йоко Тавада, Ерік Целан, Томас Шпарр. Лекції були відзняті у п'яти європейських містах: Чернівцях, Парижі, Берліні, Празі та Києві. Переглянути 22 відео, зроблені в рамках проєкту, як українською, так і німецькою мовами можна у вільному доступі на сайті *Paul Celan Literaturzentrum* ([www.celanzentrum.com](http://www.celanzentrum.com)).

Результатом проєкту «Літературні дні Пауля Целана 2020» стало двомовне видання «Пауль Целан 100», яке ви тримаєте в руках. Книжка містить чотирнадцять есе семи українських та семи німецьких літераторів – учасників чернівецької резиденції (офлайн та онлайн) і покликана зберегти думки, переконання, позиції, оцінки та художній аналіз життя і творчості одного із найзнаковіших німецькомовних поетів минулого століття.

Кожен автор під час написання есе намагався знайти власну відповідь на питання, як читати і розуміти вірші Пауля

Целана та яким могло би бути його життя, якби не трапилося «того, що трапилося». Написані різними поетами із різних країн, есе перегукуються між собою, підхоплюють раніше озвучену думку, продовжують її та поглиблюють.

Це видання подарує чимало відкриттів поціновувачам творчості Пауля Целана, а разом із тим стане незамінним дороговказом для тих, хто тільки відкриває для себе поетичний світ визначного поета. Зібрані під однією обкладинкою, ці тексти відображають сприйняття Пауля Целана літераторами ХХІ століття, через 50 років після смерті поета.

Від імені команди проєкту «Літературні дні Пауля Целана 2020» насамперед хочу подякувати Німецькому федеральному фонду культури *Kulturstiftung des Bundes*, без підтримки якого цей проєкт би не відбувся.

Ми вдячні усім авторам та авторкам, перекладачам та перекладачкам, які долучилися до створення цієї антології, серед них: Юрій Андрухович, Олександр Бойченко, Нора Боссонг, Александру Булуц, Марія Вайссенбек, Рон Вінклер, Даніела Данц, Сергій Жадан, Оксана Забужко, Катерина Калитко, Александер Кратохвіль, Андрій Любка, Таня Малярчук, Ігор Померанцев, Клаус Райхерт, Йоко Тавада, Макс Чоллек та Сабіне Штьор. Окремо висловлюю подяку літературознавцю та перекладачу Петрові Рихлу за підтримку не лише цього видання, адже він автор українського перекладу усіх німецьких есеїв та кількох німецьких перекладів українських текстів, але передусім за те, що своїми дослідженнями та перекладацькою роботою відкрив сучасним українським читачам Пауля Целана, який певний час навіть після своєї смерті залишався в Україні та Чернівцях, де народився та сформувався як особистість, невідомим. Хочу також висловити вдячність одному із засновників Літературного целанівського центру,

Президентові Міжнародної літературної корпорації *Meridian Czernowitz* і видавцю цієї книжки – Святославу Померанцеву за його вагомий внесок у популяризацію німецькомовної літератури в Україні загалом та творчості Пауля Целана зокрема.

Наостанок дякую вам за те, що виявляєте інтерес до Пауля Целана й зберігаєте пам'ять про нього. Бажаю приємного читання!

## **Vorwort**

Der Dichter und Übersetzer Paul Celan verkörpert die Verbindung deutscher, jüdischer, ukrainischer, französischer, rumänischer und österreichischer Kultur auf einzigartige Art und Weise. Geboren am 23. November 1920 in einer österreichisch-jüdischen Familie in Czernowitz, erhielt er die rumänische Staatsbürgerschaft, wurde später eine Berühmtheit der deutschsprachigen Literatur, starb in Paris, und gilt längst als einer der bedeutendsten deutschsprachigen Dichter des zwanzigsten Jahrhunderts. Dank unter anderem seines Schaffens wurde Czernowitz zu einer inoffiziellen Poesiehauptstadt des Europas des letzten Jahrhunderts.

Czernowitz und seine Bewohner verehren diesen wichtigen Autoren der Nationalgeschichte. Im Jahre 2010, 90 Jahren nach der Geburt Paul Celans, wurde daher in Czernowitz das internationale Lyrikfestival *Meridian Czernowitz* begründet. Seit dieser Zeit pulsiert jeden September Poesie durch die Stadt. Gedichte ukrainischer, deutscher, israelischer, schweizerischer, österreichischer, rumänischer Poet\*innen sind zu hören, in Originalsprachen und in Übersetzungen, im Theater, in der Universität, in der Kirche, in der Synagoge, auf dem Friedhof, auf übervollen Plätzen ebenso wie im engen Hof des Celan-Geburts Hauses. Es gibt Poesie und Wein, es werden Gedichte der Lebenden und der Toten vorgetragen, und Ziel des Festivals ist bei alldem das Bekanntmachen zeitgenössischer deutschsprachiger, rumänischsprachiger, ukrainischsprachiger, russischsprachiger und hebräischer Dichtung. Neben den



heutigen Autor\*innen aus der Ukraine und den anderen Ländern Europas ist Paul Celan dabei die zentrale Figur des Festivals: Im Festivalrahmen finden alljährlich Lesungen seiner Gedichte im Original und in Übersetzungen, Vorträge zu seiner Person, Musikkonzerte, Aufführungen und Ausstellungen zu seinem Werk statt.

Im Jahr 2013 wurde in Czernowitz das *Paul-Celan-Literaturzentrum* gegründet, das sich sowohl der multinationalen und vielsprachigen Literatur der Bukowina als auch der Förderung zeitgenössischer ukrainischer und anderer europäischer Literatur widmet. Das Zentrum befindet sich in der historischen Fußgängerzone der Stadt, der vornehmen Kobyljanska-Straße (ehemals Herrengasse). Hier gibt es regelmäßig Prosa- und Lyriklesungen, Tagungen und Buchdiskussionen, wissenschaftliche Vorträge, Ausstellungen und andere kulturelle Veranstaltungen. Das Zentrum verfügt über einen Konferenzsaal, eine Buchhandlung und eine Bibliothek. Hier findet man zahlreiche Bücher sowohl von Paul Celan selbst inklusive seiner Briefwechsel als auch von anderen Autor\*innen über Celans Leben und Werk – auf Deutsch und auf Ukrainisch. Außerdem besitzt das Literaturzentrum Fotografien Paul Celans, die von seinem Sohn exklusiv zur Verfügung gestellt wurden, und Duplikate zahlreiche Unterlagen der Familie Antschel.

In den Jahren 2018 bis 2020 setzte die internationale Literaturkorporation *Meridian Czernowitz* das Projekt *Paul Celan 100. Meridian des großen Meisters der deutschen Sprache: Czernowitz-Paris-Ewigkeit* um, zum 100. Geburtstag des Dichters. Mehr als 150 Lyriklesungen, Vorträge und Diskussionen von ukrainischen und anderen europäischen Autor\*innen, Dichter\*innen, Übersetzer\*innen und Journalist\*innen fanden im Laufe der drei Jahre in der Ukraine, in Deutschland und Frankreich statt.

Diese Projekte kulminierten in den *Paul-Celan-Literaturtagen 2020*. In ihrem Rahmen wurde die Residenz *Paul Celan 100* für ukrainische und deutsche Autor\*innen mit zahlreichen Literatur- und

Diskussionsveranstaltungen sowohl in der Ukraine als auch in Deutschland durchgeführt. Es gab eine große Vortragsreihe zum Leben und Werk Paul Celans, die in meinen Augen einen unschätzbaren wertvollen Beitrag zum literarischen Erbe bildet. Die Vorträge bündelten die Perspektiven vieler bedeutender Celan-Kenner\*innen der Gegenwart und machten sie dem Publikum des 21. Jahrhunderts zugänglich. Vortragende waren dabei unter anderem Dichter\*innen, die heute in Paul Celans Czernowitz leben und schreiben, die Betreuer\*innen des Nachlasses des Dichters sowie die Übersetzer\*innen seiner Gedichte, die gemeinsam die Erinnerung an Paul Celan und sein Lebenswerk bewahren: Bertrand Badiou, Mark Belorusez, Oleksandr Bojtschenko, Chrystyna Wenhrynjuk, Serhij Zhadan, Igor Pomeranzew, Sviatoslav Pomerantsev, Petro Rychlo, Yoko Tawada, Eric Celan, Thomas Sparr. Die Vorträge wurden in fünf europäischen Städten aufgezeichnet, in Czernowitz, Paris, Berlin, Kyiw und Prag. Alle 22 Vorträge in ukrainischer und deutscher Sprache sind auf der Website des Paul-Celan-Literaturzentrums unter [www.celanzentrum.com](http://www.celanzentrum.com) frei zugänglich.

Zum Ergebnis des Projektes *Paul-Celan-Literaturtage 2020* wurde schließlich das zweisprachige Buch *Paul Celan 100*, das Sie jetzt gerade in den Händen halten. Es besteht aus vierzehn Essays von sieben deutschen und sieben ukrainischen Autor\*innen – den Teilnehmenden der Czernowitzer Residenz. Sein Ziel ist es, verschiedenste Ansätze, Einschätzungen und Interpretationen des Werks und Lebens eines der bedeutendsten deutschsprachigen Dichter des vorigen Jahrhunderts zusammenzuführen.

Jeder Autor und jede Autorin hat im Schreiben versucht, eigene Antworten etwa auf die Fragen zu finden, wie das Leben und Schreiben von Paul Celan verlaufen wäre, wenn »das, was geschah« nicht geschehen wäre, wie man seine Gedichte vor diesem Hintergrund liest, wie man sie überhaupt »verstehen« kann. Geschrieben

von verschiedensten Autor\*innen unterschiedlicher Nationalitäten, Generationen, Herkunftse stimmen die Texte immer wieder in Ansätzen miteinander überein, greifen Gedanken auf und führen sie weiter, vertiefen sie.

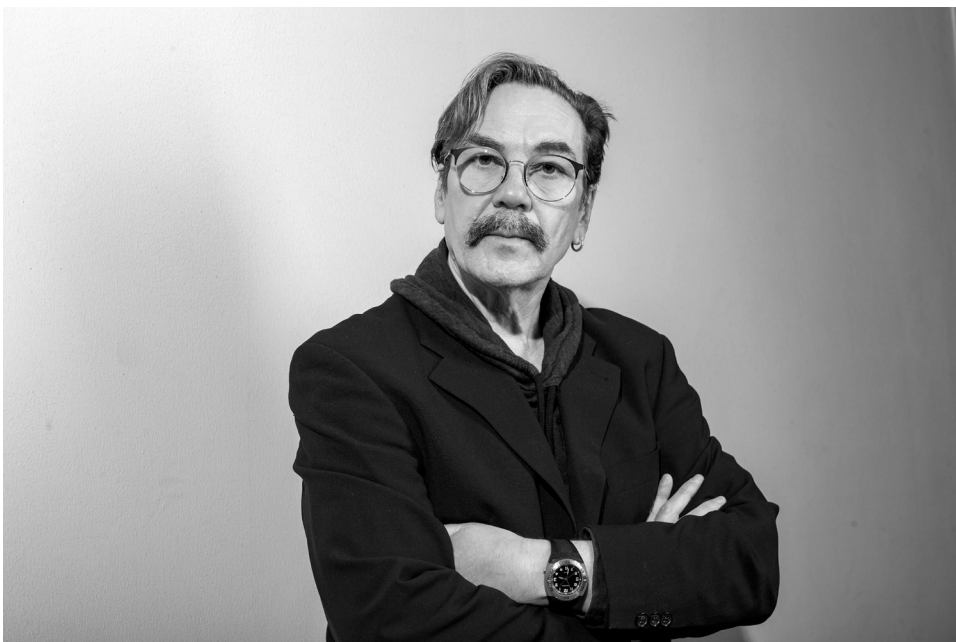
*Paul Celan 100* bringt auf diese Weise zahlreiche Entdeckungen für Kenner\*innen des Werks Paul Celans mit sich und wird ebenso zum Wegweiser für diejenigen, die erst anfangen, sich mit seiner poetischen Welt vertraut zu machen. Gesammelt zeigen die Essays dieses Buches wie durch ein Prisma die Wahrnehmung Paul Celans durch die Literatur\*innen des 21. Jahrhunderts, ein halbes Jahrhundert nach dem Tod des Dichters.

Im Namen des Teams der *Paul-Celan-Literaturtage 2020* möchte ich zunächst der *Kulturstiftung des Bundes* für ihre Förderung danken, ohne die das Projekt nicht möglich gewesen wäre.

Weiter bedanken wir uns bei den Autor\*innen und Übersetzer\*innen, die an dieser Anthologie beteiligt waren, bei Juri Andruchowytch, Nora Bossong, Serhij Zhadan, Alexandru Bulucz, Oksana Sabuschko, Max Czollek, Kateryna Kalytko, Daniela Danz, Andrij Ljubka, Klaus Reichert, Tanja Maljartschuk, Yoko Tawada, Igor Pomeranzew, Ron Winkler, Alexander Kratochvil, Sabine Stöhr, Maria Weissenböck und Oleksandr Boitschenko. Ein besonderer Dank geht an den Literaturwissenschaftler und Übersetzer Petro Rychlo nicht nur für die Hilfe bei der Arbeit an diesem Buch durch das Übersetzen aller deutschen Texte ins Ukrainische und einiger ukrainischer Texte ins Deutsche, sondern generell dafür, das Werk Paul Celans durch wissenschaftliche und übersetzerische Arbeit den heutigen ukrainischen Leser\*innen bekannt gemacht zu haben. Mit großer Freude danke ich weiter Sviatoslav Pomerantsev, Präsident der internationalen Literaturkorporation *Meridian Czernowitz* und einer der Begründer des *Paul-Celan-Literaturzentrums*, für seinen Beitrag zur Bekanntmachung

deutschsprachiger Literatur in der Ukraine und besonders des Werkes von Paul Celan.

Und nun gilt mein Dank Ihnen für Ihr Interesse an Paul Celan und an der Bewahrung der Erinnerung an ihn. Viel Freude beim Lesen!



© Myron Wasylyk

## Юрій АНДРУХОВИЧ

Поет, прозаїк, перекладач, есеїст, музикант. Народився в 1960 році в Івано-Франківську. Закінчив редакторське відділення Українського поліграфічного Інституту у Львові та Вищі літературні курси при Літературному інституті імені М. Горького в Москві. У 1985 році співзаснував поетичну групу «Бу-Ба-Бу», яка одною з перших почала відновлювати в українській літературі карнавальні та буфонадні традиції, продемонструвала успішний приклад творення соціокультурного міту. Один із засновників постмодерністської течії в українській літературі. Автор 6 поетичних збірок, 8 збірок оповідань та есе, 7 романів, найактуальніший з яких – «Радіо Ніч» (2020). Лауреат престижних українських та міжнародних премій, таких як *Angelus*, Премія Віленіци, Премія імені Ганни Арендт. Також здобув Медаль Гете.

## Juri ANDRUCHOWYTSCH

Juri Andruchowytsh, geboren 1960 in Iwano-Frankiwsk/Westukraine, dem früheren galizischen Stanislaw, studierte in Lemberg und Moskau und lebt nach Aufhalten in Westeuropa und den USA heute wieder in Iwano-Frankiwsk. Er debütierte als Lyriker, publizierte Essays und Romane. 1985 war er Mitbegründer der legendären literarischen Performance-Gruppe *Bu-Ba-Bu* (Burlesk-Balagan-Buffonada). Mit seinen drei Romanen *Rekreacij* (1992; dt. *Karpatenkarneval*, 2019), *Moscoviada* (1993, dt. Ausgabe 2006), *Perverzija* (1999, dt. *Perversion*, 2011), die unter anderem ins Englische, Spanische, Französische und Italienische übersetzt wurden, ist er zum Klassiker der ukrainischen Gegenwartsliteratur geworden.

## САДГОРА – МИХАЙЛІВКА. ФУГА СМЕРТІ

### 1

Уперше в житті я опинився в Чернівцях у ніч із 8-го на 9 травня 1983 року. Попри колосальну часову віддаленість, помилки бути не може: це був початок моєї примусової військової повинності, а такі дати не забуваються. До того ж 8 травня (неділя) випало на Великдень, що підсилювало драматичні ефекти від прощання, а краще сказати – розриву з рідними.

(Прощання з рідними – один із лейтмотивів цього тексту, бо так уже вийшло).

Артилерійський полк, де я разом із групою інших рекрутів провів кілька нічних годин в очікуванні невідомого військового майбутнього, нині, як подає *Wikimapia*, «заброшений неиспользуемый объект», причому ледь не в історичному центрі міста. Від цієї інформації я навіть відчуваю легку зловтіху. Добре, що місце, в якому починалися мої погані часи, нині аж так принижено.

З іншого боку, усвідомлення того, що тієї ночі я протягом кількох тьмяних годин, пролежаних на підлозі спортзалу в артилерійському полку, перебував, сам того не відаючи, аж так близько (фізично близько) до самої серцевини великого поетичного міту, сповнює мене особливою вдячністю. Добре, що була та ніч і був той артполк.

9 травня вдень мене у складі меншої групи таких самих невдах перекинули до передмістя з мальовничою назвою Садгора, де надалі мені призначено було відбувати службу,

а точніше – перші її пів року, в мотострілецькій учебці. Недодами я назвав нас не просто так. Недобра слава про це пекло на землі ширилася далеко поза мури військової частини. «Хто пройшов Садгору, виживе і в Бухенвальді», – вістила популярна солдатська приказка. Безіменному авторові навряд чи спадало на думку, що насправді між двома географічними назвами значно більше конотацій – і значно жакніших. Тобто зв'язок між Садгорою й умовним Бухенвальдом насправді значно давніший і значно жорстокіший.

## 2

Колись, через багато років після служби у війську, в іншому житті та світі, я написав про Садгору, що «провмирав там шість найжакніших місяців». Такого слова – «провмирати» – в мові немає, це семантичний дисонанс. Можна вмирати, а можна і прожити. Провмирати – щось таке, ніби «жити, з дня на день умираючи, але не вмерти». Хоч і це пояснення не цілком точне. «Вмирати» у нашому, садгiрському сенсі означало «мучитися», «страждати». Саме тому сержанти й офіцери з першого дня нашого потрапляння до садгiрського пекла підбадьорювали нас однією й тією самою порадою: «Вішайся!».

Умираєш? Вішайся!

Який це могло мати стосунок до обороноздатності держави, я досі не вловлюю.

Зацитую ще з того ж давнішого тексту: «Усе, що я здобув за пів року в Садгорі, було – крім двох личок – свіжо заросла тріщина у правій нозі, великі й менші садна на обидвох долонях зі стійкою тенденцією до незаживання, цементний пил, що забився в усі можливі пори і вже з них не вимивався, а також слова патріотичної пісні “Мы от солдата и до маршала одна семья, одна семья”. Ну так – і вірусний гепатит типу Б».

Але чи не найбільше закарбувалося в пам'яті безглузде відчищення дощаної підлоги у спальному приміщенні нашої роти уламками битого скла і зламаними лезами для гоління. Протягом дня підлога встигала почорніти від наших густо нашмірованих чобіт, і вночі нас примушували всю ту чорноту зішкребти, аби наавтра знову було що забруднювати. Сержанти формулювали перспективу надзвичайно просто: швидше закінчимо – швидше відіб'ємося. Закінчимо о другій – ляжемо о другій, закінчимо о п'ятій – відповідно, о п'ятій ляжемо.

Згодом це вилізе мені написаним – також уже в новому житті після військової служби – віршем «Касарня», що його наведу повністю:

*ми навіть її не бачимо й не знаємо яка вона  
адже вдосвіта вибігаємо з неї й повертаємось  
коли споночіє  
певно вона мурована  
ще й досі в ній пахне людським потом  
і сіном зі стаєнь гусарського регіменту  
здається має кам'яні сходи  
а коли ми шкребемо її безкінечно чорну підлогу  
відламками скла і тупими бритвами  
то здається шкребемо спину великого кита  
вгрузлого в мілину  
у листопадовій пітьмі шостої ранку  
лунає сурма побудки  
розлучивши кожного з його нічними дівчатами  
і під хрипкі погрози капралів  
друга чота зіскакує на голови першій  
ми ніяк не можемо розтулити очей і руки  
все ще тягнуться за дівчатами які відпливають  
і так починається день*

Рядки з 8-го по 11-й саме про це: підлога, «безкінечно чорна», як великий кит на міліні. В цьому вірші немає «я», в ньому «ми» – солдатська знеосіблена маса. Інтегральною часткою тої маси був такий собі я – той, що від травня до листопада 1983 року ледь не щоночі зішкрібав гуталінову чорноту з дощаної підлоги.

37 років по тому зі мною трапляється ось що. На шляху до Садгірської синагоги ми проїздимо повз рештки, переважно недоруйновані, моєї учебки. Її, як і артилерійський полк у Чернівцях, виявляється, свого часу ліквідували. Принагідно я дізнаюся від супровідника, що коли зносили садгірські казарми, під дощаним настилом підлоги відкрилися покладені горизонтально мацеві – юдейські нагробні плити. Колись їх позвозили з розташованого неподалік садгірського цвинтаря і... використали на будівництві наших казарм. Комуś це здалося прагматичним і, може, навіть дотепним рішенням.

Коли ми шкребли ту прокляту смердючу підлогу, ми навіть і не здогадувалися, що якимось одним сантиметром нижче поховано цілий світ.

### 3

Мацеві – не звичайні нагробки. В юдейській традиції кожен нагробок є святиною, а кожен цвинтар – святою землею. Юдеї смертоцентричні, і все, що має стосунок до смерті, для них набуває святості. Сплюндрувати енну кількість могил за для будівництва казарм на мацевих – поза межею блюзнірства.

Коли я – чи то уламком битого скла, чи зламаним лезом – зішкрібав липке і чорне нашарування бруду з дощаної підлоги, я про садгірських хасидів не здогадувався. Але про чернівецького Целана знав.

Ще студентом я відкрив для себе це поетичне ім'я. 1978 року журнал іноземної літератури «Всесвіт», жодного числа якого я намагався не пропустити, й це мені переважно вдавалося, опублікував доволі презентабельну добірку з «Фугою смерті» в самому центрі. «Фугу смерті» переклав українською Микола Бажан – живий класик, академік і лауреат усіх можливих радянських премій та нагород. Останнє не завадило йому бути справді висококласним перекладачем. Рільке в його перекладах – особливо «Сонети до Орфея» та «Дуїнські елегії» – до сьогодні не має рівних собі. Та й не лише Рільке, зрештою. Целан вражав також.

Починаючи з 1978 року я, отже, знав, що був такий поет Пауль Целан, єврей, який писав німецькою – чомусь рідною для нього – мовою і був автором «Фути смерті». Як і те, що цей поет народився й першу половину життя провів у Чернівцях. Ні, я не згадував про його існування щодня – тим більше, на військовій службі. Однак і на військовій службі я про нього знав, і якби котрийсь нагло збожеволілий офіцер запитав мене, чи згадаю я хоч одного поета, що народився тут, у цьому місті, то першим я назвав би Целана.

Але я не знав, що мама цього поета, Фридерика або Фрітці, походила саме зі Садгори! Тобто тепер, коли я пишу ці рядки й намагаюся знайти місток, чи краще сказати – повітряний тунель для стрибка від садгірських хасидів і їхніх невидимих мацев під нашими чорними чоботами до високого модерніста Целана, то він, тунель, знаходиться наче сам собою – і ним мене провадить Целанова мати.

Саме вона й наполягла на тому, що в родині майбутнього поета пануватиме німецька. Від ортодоксальної садгорянки слід було сподіватися протилежного. Але сталося те, що дотепер гідне цілком собі світоглядної дискусії: чи поет вибирає мову, а чи мова – поета?



Батько поета Лео як переконаний сіоніст відстоював знання івриту, й завдяки цьому початкову освіту Пауль здобув у єврейській школі *Safah Ivriah*. Не смію припускати, що між батьком і матір'ю Пауля спостерігалось деяке мовне протистояння. У кожному разі консенсус відбувся – і саме німецька мова виграла кастинг на ще одного з найбільших поетів минулого віку.

#### 4

Чернівецьке єврейство – як перед-, так і міжвоєнних часів – поділялося на німецькомовних та носіїв мови їдиш. Цей нібито суто мовний поділ не існував сам собою: він сигналізував про низку інших. Німецькомовні належали переважно до реформованого юдейства, рідше – до християн-протестантів чи – дедалі частіше – до атеїстів, провадили світський («модерний») спосіб життя і слушно вважалися міською елітою. Вони замешкували найдорожчі квартали Верхнього Міста (т. зв. Чернівці першого рівня). Банкіри й диригенти, видавці й режисери, земле- і домовласники, купці й фабриканти – отакі бували чернівецькі німецькомовні євреї. Це більшою мірою стосувалося габсбурзьких часів, ніж пізніших румунських, коли народився Пауль Целан, але й за румунських до деякої міри зберігало актуальність.

Єврейська громада їдиш була натомість релігійно ортодоксальною, соціально упослідженою (дрібні ремісники, міський пролетаріат) і замешкувала міський Низ – четвертий, найнижчий рівень Чернівців.

Саме соціальна «нерівність рівнів» стала передумовою для ширення серед прогресивного єврейства лівих ідей різного типу. Популярність лівого світогляду на час, коли у світ прийшов Пауль Целан, була в євреїв найвищою з-поміж усіх

національно-етнічних громад краю. Чи принаймні не нижчою, ніж в українців. Не дивно, що саме єврейська та українська фракції буковинської Національної ради голосували проти приєднання краю до Румунії. Проте виявилися в меншості: румунська, німецька і польська фракції голосували за.

Целан народився в часи ледь не повсюдного лівого тріумфу. Більшовицька Росія «на горі всім буржуям» роздмухувала світову пожежу, відкриваючи філії на теренах Європи (Баварія, Угорщина) й дедалі відвертіше атакуючи сусідів. Ідея світової пролетарської революції (а насправді чергова форма російської експансії на Захід) завойовувала мільйони прихильників, і Румунське королівство як держава-бенефіціар Першої світової не знайшло цьому виклику іншої відповіді, крім тоталітарно-поліційної. Стримувannya, доволі брутальне, «лівої зарази» не обмежувалось єдиним вектором: національно-емансипаційні акції каралися так само запекло, як і соціальні. Курс на мононаціональне і монокультурне на теренах донедавна мультикультурної Буковини хоч і не мав однозначно диктаторського вигляду, та все ж був жорстким і жорстоким. Культурно-громадське життя Чернівців поточилося під пильним контролем сигуранци (таємної політичної поліції), а більш чи менш масові протести підлягали негайному придушенню силами королівської жандармерії. Офіційна концепція Великої Румунії вимагала «духовної жертвності» – передусім коштом національних і мовних меншин.

Одним із найвіддаленіших і на позір несуттєвих наслідків тієї румунізації стала зміна в написанні прізвища: німецьке *Antschel* вимушено перетворилося на румунське *Ancel*. Утім, якби не вона, то анаграматичний псевдонім *Celan* навряд чи став би можливим.

Культурний опір будь-якому мовному обмеженню, не кажучи про пряме насильство, найреальніше чинити через поезію. За великим рахунком їй не потрібно ні державного фінансування, ні іншої підтримки інституцій, ні загалом жодної форми лояльності задля продовження свого існування. Ззовні поезія не вимагає нічого, крім інспірації. В бездержавних умовах вона здатна не те що вижити – розцвісти. Для свого ліричного протесту євреї Целан обрав не румунську, якою, безперечно, володів цілком вільно, а німецьку мову.

Такий самий вибір здійснила й молодша кузина Целана (дочка рідної сестри Целанової матері) Зельма Меєрбаум-Айзінгер (1924–1942), авторка поетичного альбому з 57 віршів, об'єднаного назвою *Blütenlese*. Зельма почала писати їх у 15-річному віці – передусім як прояв першого великого кохання, але й, гадаю, не без деякого впливу кузена Пауля. Сповнені чуттєвої ніжності й зосередженої контемпляції, Зельміні рядки свідчать про безумовну обдарованість і натякають на ранню втрату ще одного поетичного генія. В її особі німецька мова (яку ще назвуть «мовою вбивць» – і не лише Зельминих) самознищилася в цілком невідворотний, невідновлюваний спосіб. Смерть Зельми, разом із матір'ю та вітчимою депортованою до т. зв. трудового табору поблизу Михайлівки на Поділлі, наставла в неповних 19 років. Причинами були вбивчі умови та знущання, що призвели до абсолютного виснаження, і висипний тиф. У такий спосіб окупаційна влада досягла остаточного вирішення її, Зельминого, персонального єврейського питання.

Німецька мова не врятувала їй життя, але допомогла вижити її віршам – усім 57-ми. Про те, з якими фантастичними звивинами, перипетіями та, здавалося, нездоланими перешкодами її альбом *Blütenlese* все-таки пробився до перших

читачів, можна писати товсті романи й знімати серіали на кілька сезонів. Від моменту загибелі авторки до моменту появи її збірки минуло 34 роки – часовий відтинок, ледь не удвічі довший за її власне життя.

Михайлівка? Скільки в Україні може бути сіл із такою назвою? Тисячі?

У трудовому таборі *Michailowka*, створеному спільними зусиллями німецької та румунської окупаційної влади на територіях теперішнього Гайсинського району Вінницької області, утримували сотні буковинських, зокрема й чернівецьких, євреїв. Їхнім смертельним трудовим акордом було дорожнє будівництво – прокладання т. зв. *Durchgangstrasse IV*, що мала тягнутися до Кавказу. Фактично це був табір смерті, але в ньому вбивали не газом, а безнадійно тяжкою, непосильною працею. Батьки Целана Лео і Фрітці також там загинули. Загинули Целанова тітка, її чоловік та донька Зельма.

Про це ви прочитаєте в кожному із джерел, бо це так і є.

Про що ви не прочитаєте – це про мій зв'язок із тими місцями.

Коли завершилися мої пів року в садгірській учебці, я отримав дальше службове призначення – до маленької військової частини, захованої в лісах поблизу містечка Гайсина. «Уяви собі, – написав я згодом у вже цитованій тут “Таємниці”, – такий примерхлий листопадовий ліс, 12 кеме від містечка, бетонна дорога, по якій ніколи ніщо не їздить. І врешті ти опиняєшся там, де відтепер тобі сидіти рік: глухий лісовий закут, якісь дерев'яні хатини, незрозумілі прибудови до них, засипані листям доріжки, двоповерхова штабна будівля, вся в павутині і патині, без будь-яких життєвих ознак, абсолютний декаданс



і запустіння, або ще інакше – романтичний парк поетів озерної школи, застигли води печалей та меланхолії».

І саме Михайлівкою звалося найближче до розташування нашої частини село! Якись півтора-два кілометри, не більше. І з огляду на те що, попри тисячі Михайлівок по всій Україні, в околицях Гайсина іншої Михайлівки нема й ніколи не було, – це та сама, «целанівська» Михайлівка! А згадувані в мене дерев'яні хатини й незрозумілі прибудови до них, які слугували нам казармами, – чи не залишки того самого трудового табору *Michailowka*, колишні табірні бараки? Бо як же інакше? І чому б радянській армії не загосподарити весь той об'єкт, покинутий попередніми господарниками з СС?

Виходить, що вся моя півторарічна служба – чи то символічно, чи радше випадково – несла на собі такий от целанівський акцент, чи краще сказати – просувалася за целанівським маршрутом, про який я тоді нітрохи не здогадувався: спершу я пів року провмирав у місці, де мама Пауля прийшла на світ, а потім ще рік – там, де вона цей світ покинула. Точніше, там, де її виштовхнули з цього світу у смерть.

## 7

Недавно в одному з есеїв сучасної української поетки мені зустрілася фраза, що для Целана вся Україна – Михайлівка. Ні, там не зовсім так: «...слово “Україна” Целан вживає, здається, лише коли хоче натякнути на Вінничину, на місцевість біля Гайсина, поблизу Південного Бугу, де в організованому нацистами робочому таборі загинули його батьки». Те, що целанівська Михайлівка дорівнює целанівській Україні, вже суто моє перебільшення. Однак, на жаль, небезпідставне.

Михайлівка – місце на земній кулі, що породило весь пізніший целанівський смертоцентризм, усю його універсальну

фугу смерті – тьмяну і щодо німецької мови субверсивно-єретичну.

Саме німецька мова, не лише «мова вбивць», але й мова-вбивця, подарувала Целанові можливість означувати суїцид як *Freitod*. Українською цю етимологію треба розтлумачувати ширшим словосполученням. Наприклад, смерть із власного вільного вибору.

Целан від цього вибору втікав як міг: Бухарест, Відень, Париж. Але його Михайлівка йшла за ним. Целана від неї лікували, рятували, витягували з неї щосили, з ним зав'язували й розривали стосунки, його зраджували й покидали, а відтак знову знаходили. Йому йшов 50-й рік, коли «фрайтод» остаточно схилив його на свій бік, де вже чекали батьки, Зельма, Зельмінін батьки, і покликав з моста Мірабо в Сену, яка, цілком можливо, тої миті назвалась йому Летою.

## SADHORA – MYCHAJLIWKA. TODESFUGE

### 1

Nach Czernowitz kam ich zum ersten Mal in meinem Leben in der Nacht vom 8. auf den 9. Mai 1983. Trotz der kolossalen zeitlichen Distanz ist ein Irrtum hier ausgeschlossen: es war der Beginn meines verpflichtenden Militärdienstes, und so ein Datum vergisst man nicht. Noch dazu fiel der 8. Mai (Sonntag) auf Ostern, was die dramatischen Effekte des Abschieds, besser gesagt des Weggerissenwerdens, von den Liebsten noch verstärkte.

(Abschied von den Liebsten ist ein Leitmotiv dieses Textes, das hat sich so ergeben).

Das Artillerieregiment, in dem ich mit anderen Rekruten in Erwartung einer unbekannten Militärzukunft einige Nachtstunden verbrachte, ist heute, wie Wikimapia mitteilt, *»ein aufgelassenes, nicht mehr genutztes Objekt«*, und zwar fast im historischen Stadtzentrum. Ich kann nicht verhehlen, dass diese Information mir Schadenfreude einflößt. Gut, dass der Ort, an dem meine schlimmen Stunden begannen, heute so erniedrigt ist.

Andererseits bin ich voller Dankbarkeit, wenn ich mir bewusst mache, dass ich während einiger finsterner Stunden jener Nacht, auf dem Boden der Turnhalle der Artillerieeinheit liegend, ohne es zu wissen dem Kern des großen poetischen Mythos so nah (körperlich nah) war. Gut, dass es jene Nacht, gut, dass es jene Artillerieeinheit gab.

Am 9. Mai wurde ich zusammen mit einer kleineren Gruppe anderer Pechvögel in einen Vorort mit dem blumigen Namen Sadhora

verlegt, wo ich meinen Militärdienst ableisten würde, vielmehr das erste halbe Jahr, in der Mot-Schützen-AGA. Als Pechvögel habe ich uns nicht ohne Grund bezeichnet. Der üble Ruf dieser Hölle auf Erden hatte sich weit über die Mauern des Stützpunktes hinaus verbreitet. »Wer durch Sadhora gegangen ist, der überlebt auch in Buchenwald«, lautete ein populärer Soldatenspruch. Dem namenlosen Autor war wohl kaum bewusst, dass zwischen den beiden geographischen Bezeichnungen ganz andere – und viel entsetzlichere – Konnotationen bestehen. Dass also die Verbindung zwischen Sadhora und dem, wofür Buchenwald steht, tatsächlich erheblich älter und brutaler ist.

## 2

Viele Jahre nach meinem Dienst beim Militär, in einem anderen Leben und einer anderen Welt, habe ich über Sadhora geschrieben, das ich dort »die sechs entsetzlichsten Monate verstarb«.

Das Wort »versterben« gibt es in diesem Verlaufssinn nicht, es handelt sich um eine semantische Dissonanz. Man kann sterben, und man kann Zeit verleben. Zeit versterben – das heißt »leben, Tag für Tag sterbend, ohne tot zu werden«. Obwohl auch diese Erklärung nicht ganz präzise ist. Sterben hieß in unserem Sadhora-Sinn »sich quälen«, »leiden«. Daher munterten uns die Feldwebel und Offiziere auch von Tag eins unseres Aufenthalts in der Sadhora-Hölle mit ein und demselben Ratschlag auf: »Erhäng dich!«.

Du stirbst? Erhäng dich!

In welchem Verhältnis das zur Verteidigungsfähigkeit des Staates stand, kapiere ich bis heute nicht.

Ich zitiere noch einmal aus meinem alten Text: »Alles, was ich von den ersten sechs Monaten mitnahm – von den zwei Streifen einmal abgesehen –, waren ein frisch verheilter Bruch am rechten Bein, größere und kleinere Schürfwunden an den Händen, die

nicht heilen wollten, Zementstaub, der sich in alle Poren gesetzt hatte und sich nicht mehr abwaschen ließ, und außerdem die Worte des patriotischen Liedes *Vom Soldaten bis zum Marschall – eine Familie, eine Familie.*» Ach ja, und hochansteckende Hepatitis B, doch davon wusste ich noch nichts.

Am tiefsten eingebrannt hat sich mir aber das sinnlose Säubern des Bretterbodens in der Schlafbaracke unserer Rotte mit Glasscherben und zerbrochenen Rasierklingen. Während des Tages färbte sich der Boden von unseren stark gewichsten Stiefeln schwarz, und nachts zwang man uns, diese ganze Schwärze abzuschaben, damit es am nächsten Tag wieder etwas zum Verschmutzen gab. Die Feldwebel formulierten unsere Aussichten eindeutig: je eher wir fertig sind, desto eher fucken wir ab. Sind wir um zwei fertig, legen wir uns um zwei schlafen. Sind wir um fünf fertig – legen wir uns eben erst um fünf hin.

Später tauchte dies in meinem Gedicht *Kaserne* auf, das ich schon im neuen Leben nach dem Militärdienst schrieb und hier vollständig zitiere:

weder sehen noch kennen wir sie  
denn im morgengrauen entfliehen wir ihr und kehren zurück  
wenn es nacht wird  
bestimmt ist sie ummauert  
und riecht bis heute nach menschenschweiß  
und dem stroh aus den ställen des husarenregiments  
mir scheint es gibt stufen aus stein  
und wenn wir ihren ewig schwarzen boden  
mit glasscherben und stumpfen rasierklingen schaben  
dann ist es als schabten wir den rücken eines großen wals  
der auf grund gelaufen ist  
in der novemberfinsternis der sechsten stunde  
erklingt die posaune der erweckung

und trennt jeden von seinen nacht maiden  
unter den heiseren korporalsflüchen  
springt der zweite zug dem ersten auf den kopf  
wir können die augen nicht öffnen und die hände  
greifen weiter nach den maiden die entschwinden  
so beginnt der Tag

In den Zeilen 8 bis 11 kommt er vor: der Fußboden, »ewig schwarz«, wie ein großer Wal auf Grund. In diesem Gedicht gibt es kein »ich«, sondern nur ein »wir« – soldatische, entpersonalisierte Masse. Integraler Teil dieser Masse war ein gewisser ich – eben jener, der von Mai bis November 1983 fast jede Nacht die Schuhwichsschwärze vom Bretterboden schabte.

37 Jahre später passiert mir folgendes. Auf dem Weg zur Synagoge von Sadhora fahren wir an den noch nicht ganz zerfallenen Überresten meiner AGA-Schmiede vorbei. Wie das Czernowitzer Artillerieregiment wurde sie seinerzeit liquidiert, erfahre ich von meinem Begleiter.

Und dass, als die Kasernen von Sadhora abgerissen wurden, unter dem Bretterbelag des Fußbodens horizontal verlegte Mazewas zum Vorschein kamen, jüdische Grabplatten. Man hatte sie vom in der Nähe gelegenen jüdischen Friedhof hertransportiert und ... zum Bau unserer Kasernen verwendet. Jemand muss das wohl praktisch und vielleicht sogar patent gefunden haben.

Als wir den verdammten stinkenden Boden schabten, hatten wir keine Ahnung, dass nur einen Zentimeter tiefer eine ganze Welt begraben lag.

### 3

Mazewas sind keine gewöhnlichen Grabplatten. In der jüdischen Tradition ist jedes Grab ein Heiligtum und jeder Friedhof

heilige Erde. Die Juden sind todeszentriert und alles, was einen Bezug zum Tod hat, wird ihnen heilig. Eine ungenannte Zahl von Gräbern zu plündern, um auf den Mazewas Kasernen zu bauen, ist grenzenlose Gotteslästerung.

Als ich – mit einer Glasscherbe oder einer zerbrochenen Rasierklinge – die klebrige und schwarze Schmutzschicht vom Bretterboden schabte, hatte ich keine Ahnung von den Chassidim aus Sadhora. Aber Celan aus Czernowitz kannte ich.

Schon als Student hatte ich diesen Dichter für mich entdeckt. 1978 veröffentlichte die Zeitschrift für ausländische Literatur *Vsesvit*, von der ich keine Nummer zu verpassen versuchte, was mir auch fast immer gelang, eine recht präsentable Auswahl seines Werks mit der *Todesfuge* im Zentrum. Die *Todesfuge* war von Mykola Bazhan ins Ukrainische übersetzt worden – ein lebender Klassiker, Mitglied der Akademie der Wissenschaften und Träger aller denkbaren sowjetischen Preise und Auszeichnungen. Was ihn nicht daran hinderte, ein wirklich hochklassiger Übersetzer zu sein. Seine Rilke-Übersetzungen – vor allem die *Sonette an Orpheus* und die *Duineser Elegien* – suchen bis heute ihresgleichen. Aber es war eben nicht nur sein Rilke. Auch sein Celan machte Eindruck.

Seit dem Jahr 1978 wusste ich so, dass es einen Dichter Paul Celan gab, einen Juden, der auf Deutsch geschrieben hatte – seltsamerweise seine Muttersprache –, und der Autor der *Todesfuge* war. Ich wusste auch, dass dieser Dichter in Czernowitz geboren worden war und hier die erste Hälfte seines Lebens verbracht hatte. Nein, ich erinnerte mich nicht jeden Tag an seine Existenz – schon gar nicht beim Militärdienst. Aber auch während des Militärdienstes wusste ich doch von ihm, und hätte mich irgendein komplett verrückter Offizier gefragt, ob ich mich an irgendeinen Dichter erinnerte, der hier geboren wäre, dann hätte ich als erstes Celan genannt.

Was ich aber nicht wusste, war, dass die Mutter dieses Dichters, Friederika oder Fritz, aus Sadhora stammte! So dass sich jetzt, während ich dies schreibe und nach einem Brückchen suche, oder besser gesagt nach einem Lufttunnel, um von den Sadhora-Chasidim und ihren unsichtbaren Mazewas unter unseren schwarzen Stiefeln zum hohen Modernisten Celan zu gelangen, dieser Tunnel ganz von alleine auftut – Celans Mutter stellt ihn mir zur Verfügung.

Sie war es auch, die darauf bestand, dass in der Familie des künftigen Dichters vor allem Deutsch gesprochen wurde. Von einer Orthodoxen aus Sadhora hätte man das Gegenteil erwarten müssen. So aber geschah etwas, das bis heute weltanschauliche Grundsatzdiskussionen verdient: wählt der Dichter die Sprache, oder die Sprache den Dichter?

Der Vater des Dichters, Leo, bestand als überzeugter Zionist auf der Kenntnis des Hebräischen, weswegen Paul die jüdische Grundschule *Safah Ivriah* besuchte. Ich wage nicht zu behaupten, dass es zwischen Pauls Vater und Pauls Mutter einen Sprachenstreit gab. Jedenfalls einigten sie sich schließlich – und das Deutsche gewann das Casting um noch einen der größten Dichter des vergangenen Jahrhunderts.

#### 4

Die Czernowitzer Juden teilten sich – in der Vor- ebenso wie in der Zwischenkriegszeit – in Deutsch- und Jiddischsprachige. Aber es blieb nicht bei dem vordergründig rein sprachlichen Unterschied, dieser stand für mehr. Die Deutschsprachigen gehörten meist dem reformierten Judentum an, seltener waren sie christliche Protestanten oder – viel häufiger – Atheisten, führten ein weltliches (»modernes«) Leben und hielten sich berechtigterweise für die städtische Elite. Sie bewohnten die teuersten Viertel der

Oberstadt (das Czernowitz des höchsten Niveaus). Bankiers und Dirigenten, Verleger und Regisseure, Land- und Hausbesitzer, Kaufleute und Fabrikanten – das waren die deutschsprachigen Czernowitzer Juden. Vor allem natürlich in den habsburger Zeiten, schon weniger in den späteren rumänischen, in denen Paul Celan geboren wurde, aber auch da blieb die Kategorisierung mehr oder weniger aktuell.

Die jiddische jüdische Gemeinde hingegen war orthodox religiös, sozial unterdrückt (kleine Handwerker, Stadtproletariat) und wohnte in der Unterstadt – auf dem vierten, niedrigsten Niveau von Czernowitz.

Aufgrund der sozialen Ungleichheit verbreiteten sich unter den progressiven Juden die verschiedensten linken Ideen. Als Paul Celan das Licht der Welt erblickte, waren die Juden von allen national-ethnischen Gruppen im Land diejenigen, unter denen linke Weltanschauungen am meisten anzutreffen waren. Oder jedenfalls nicht weniger als unter den Ukrainern. Daher erstaunt es nicht, dass die jüdische und die ukrainische Fraktion im Bukowinischen Nationalrat gegen den Anschluss der Gegend an Rumänien stimmten. Aber sie waren in der Minderheit: die rumänische, die deutsche und die polnische Fraktion stimmten dafür.

Celan wurde in Zeiten des nahezu allgegenwärtigen linken Triumphs geboren. Das bolschewistische Russland fachte, »zum Leidwesen aller Bourgeois«, dieses Feuer noch an, indem es Filialen auf europäischem Terrain eröffnete (Bayern, Ungarn) und seine Nachbarn immer offener attackierte. Die Idee der proletarischen Weltrevolution (tatsächlich nur eine weitere Form der russischen Expansion nach Westen) erhielt Zulauf von Millionen Anhängern, und das Königreich Rumänien als Nutznießerstaat des Ersten Weltkriegs fand auf diese Herausforderung keine andere Antwort als Polizei und Autoritarismus. Die ziemlich brutale Eindämmung der »linken Pest« bezweckte gleich mehrere Ziele: national-emanzipatorische

Aktionen wurden ebenso hart verfolgt wie soziale. Auch wenn die Entwicklung hin zum Mononationalen und Monokulturellen auf dem Gebiet der noch bis vor kurzem multikulturellen Bukowina keine eindeutig diktatorische Form annahm, so war sie doch hart und grausam. Das kulturelle und gesellschaftliche Leben von Czernowitz stand unter der scharfen Kontrolle der Siguranța, der geheimen politischen Polizei, die mehr oder weniger umfangreichen Proteste wurden von den königlichen Gendarmeriekräften unverzüglich niedergeschlagen. Die offizielle Konzeption eines »Großrumäniens« erforderte »geistige Opferbereitschaft« – und zwar vor allem von den nationalen und sprachlichen Minderheiten.

Eine periphere und auf den ersten Blick unbedeutende Folge dieser Rumänisierung bestand darin, dass die Nachnamen anders geschrieben wurden: das deutsche *Antschel* verwandelte sich gezwungenermaßen ins rumänische *Ancel*. Andernfalls wäre das anagrammatische Pseudonym *Celan* wohl kaum möglich gewesen.

## 5

Kultureller Widerstand gegen sprachliche Einengung, und umso mehr gegen direkte Unterdrückung, wird am wirkungsvollsten mittels Poesie geleistet. Im Grunde genommen benötigt sie für ihre Existenz weder staatliche Finanzierung noch andere institutionelle Unterstützung oder überhaupt irgendeine Form der Loyalität. Von außen fordert sie nichts anderes als Inspiration. Unter Bedingungen der Staatenlosigkeit kann sie nicht nur überleben, sondern sogar aufblühen. Der Jude Celan wählte für seinen lyrischen Protest nicht das Rumänische, das er natürlich fließend beherrschte, sondern das Deutsche.

Dieselbe Wahl traf auch Celans jüngere Cousine (die Tochter der Schwester von Celans Mutter) Selma Meerbaum-Eisinger (1924-1942), Verfasserin eines poetischen Albums von siebenundfünfzig

Gedichten unter dem Titel *Blütenlese*. Selma hatte sie im Alter von fünfzehn Jahren zu schreiben begonnen – vor allem als Phänomen ihrer ersten großen Liebe, aber, wie ich glaube, auch nicht ohne einen gewissen Einfluss ihres Cousins Paul. Erfüllt von Zartheit der Gefühle und konzentrierter Kontemplation zeugen Selmas Verse zweifellos von ihrer Begabung und lassen vermuten, dass hier ein weiteres poetisches Genie zu früh verloren wurde. In ihrer Person vernichtete sich die deutsche Sprache (später auch genannt »Sprache der Mörder«, und zwar nicht allein Selmas) auf völlig unumkehrbare, unwiederbringliche Weise. Selma, die mit ihrer Mutter und dem Stiefvater ins sogenannte Arbeitslager bei Mychajliwka in Podilien deportiert worden war, starb mit noch keinen neunzehn Jahren. Ursache waren die mörderischen Umstände selbst, die Schikanen, die zur absoluten Erschöpfung führten, und der Flecktyphus. So erreichte die Okkupationsmacht die Endlösung von Selmas persönlicher Judenfrage.

Die deutsche Sprache rettete ihr nicht das Leben, aber ihren Gedichten half sie zu überleben – allen siebenundfünfzig. Unter welchen fantastischen Windungen, Umschwüngen und scheinbar unüberwindlichen Hindernissen ihr Album *Blütenlese* schließlich trotz allem seinen Weg zum Leser fand, darüber könnte man dicke Romane schreiben oder mehrere Staffeln einer Serie drehen. Vom Moment des Todes der Verfasserin bis zum Moment des Erscheinens ihres Bandes vergingen vierunddreißig Jahre – eine Zeitspanne, fast doppelt so lang wie Selmas eigentliches Leben.

## 6

Mychajliwka? Wie viele Dörfer mit diesem Namen gibt es in der Ukraine wohl? Tausende?

Im Arbeitslager »Michailowka«, das in gemeinsamer Anstrengung von der deutschen und der rumänischen Okkupationsmacht



auf dem Gebiet des heutigen Hajsynskyj-Rayon des Oblasts Vynnytsja erbaut worden war, wurden hunderte bukowiner Juden gefangen gehalten, vor allem aus Czernowitz. Ihr tödlicher Arbeitsakkord war der Straßenbau – die sogenannte Durchgangstraße IV, die bis zum Kaukasus führen sollte. Es handelte sich im Grunde um ein Todeslager, nur dass nicht mit Gas getötet wurde, sondern mit erbarmungslos schwerer Arbeit, die jedermanns Kräfte überstieg. Auch Celans Eltern Leo und Fritzi gingen dort zugrunde. Ebenso wie Celans Tante, ihr Mann und die Tochter Selma.

Das kann man in allen Quellen nachlesen, denn so war es.

Was Sie aber dort nicht lesen können, ist meine Verbindung zu diesen Orten.

Als mein halbes Jahr in der AGA-Schmiede von Sadhora zu Ende ging, erhielt ich den Marschbefehl an meinen künftigen Einsatzort – eine kleine Militäreinheit, versteckt im Wald in der Nähe des Städtchens Hajsyn. »Stell dir vor«, schrieb ich später im hier schon zitierten *Geheimnis*, »ein verblasster Novemberwald, 12 km vom nächsten Ort entfernt, eine Betontrasse, auf der nichts fährt. Und du bist endlich an dem Ort angekommen, an dem du ein Jahr festsitzen wirst: eine verlassene Ecke des Waldes, Holzhütten mit komischen Anbauten, blätterbedeckte Wege, das zweistöckige Stabsgebäude, voller Spinnweben und Patina, kein Anzeichen von Leben, absolute *décadence* und Verwahrlosung, oder noch anders – der romantische Park der Dichter von der Seeschule, Wasser der Trauer und Melancholie.«

Und das unserem Stützpunkt nächstgelegene Dorf war Mychajliwka! Eineinhalb bis zwei Kilometer Entfernung, mehr nicht. Weil es, trotz tausender ukrainischer Mychajliwkas, in der Gegend von Hajsyn kein anderes Mychajliwka gibt und auch niemals eines gab, muss es sich um jenes »Celan'sche« Mychajliwka handeln! Und die von mir erwähnten Holzhütten mit ihren komischen Anbauten,

die als Kasernen dienten – waren das nicht die Reste jenes Arbeitslagers »Michailowka«, ehemalige Lagerbaracken? Wie könnte es anders sein? Warum hätte die Sowjetarmee dieses *Objekt* nicht bewirtschaften sollen, das ihr die früheren SS-Bewirtschafter hinterlassen hatten?

Mein ganzer eineinhalbjähriger Militärdienst – symbolisch oder eher zufällig – hatte einen Celan-Akzent, besser gesagt – folgte einer Celan'schen Route, von der ich damals nichts ahnte: das erste halbe Jahr *verstarb* ich in dem Ort, in dem Pauls Mutter das Licht der Welt erblickt hatte, und dann noch ein Jahr dort, wo sie aus dieser Welt schied. Vielmehr wo man sie aus dieser Welt in den Tod stieß.

## 7

Kürzlich bin ich in einem Essay einer zeitgenössischen ukrainischen Lyrikerin auf den Satz gestoßen, dass für Celan die gesamte Ukraine Mychajliwka gewesen sei. Nein, ein bisschen anders: »... das Wort »Ukraine« benutzt Celan, so scheint es, nur, um auf das Vynnytsya-Gebiet zu verweisen, auf die Gegend um Hajsyn, in der Nähe des Südlichen Bugs, wo in einem von den Nazis errichteten Arbeitslager seine Eltern umkamen.« Celans Mychajliwka Celans Ukraine gleichzusetzen ist allein meine Übertreibung. Aber sie ist leider nicht grundlos.

Mychajliwka ist der Ort auf der Erde, der Celans späteren Todeszentrismus gebärte, seine universale Todesfuge – in ihrer ganzen Düsterteit und häretischen Subversion der deutschen Sprache.

Die deutsche Sprache, nicht nur die »Sprache der Mörder«, sondern auch die Mördersprache, gewährte Celan die Möglichkeit, den Suizid als *Freitod* zu bezeichnen. Im Ukrainischen muss man diesen Begriff erklären. Zum Beispiel durch: Tod aus eigener freier Entscheidung.

Celan floh die Entscheidung seines Todes so gut er konnte: Bukarest, Wien, Paris. Aber sein Mychajliwka folgte ihm. Man versuchte, Celan von ihm zu heilen, ihn zu retten, ihn mit aller Kraft herauszuziehen, man knüpfte und löste Beziehungen zu ihm, verriet und verkaufte ihn, fand ihn wieder. Gerade da näherte sich sein fünfzigstes Jahr, und der Freitod zog ihn endgültig auf seine Seite, wo ihn schon die Eltern, Selma und Selmas Eltern erwarteten, und ihn von der Mirabeau-Brücke aus in die Seine lockte, die ihm in jenem Moment sehr wahrscheinlich Lethe hieß.

*Aus dem Ukrainischen von Sabine Stöhr*





© Suhrkamp Verlag

## Нора БОССОНГ

Поетеса, письменниця, колумністка. Народилась у Бремені в 1982 році, зараз живе у Берліні. Нора Боссонг здобула численні літературні нагороди, серед яких премія імені Йозефа Брайтбаха та премія імені Томаса Манна. У видавництві *Suhrkamp* вийшли її найактуальніші твори – роман *Schutzzone* (2019) та поетична збірка *Kreuzzug mit Hund* (2018), до того світ побачила книжка *Rotlicht* (2017) у видавництві *Hanser*. Пише для *Philosophie Magazin*, її журналістські твори виходять також у таких газетах, як *Die Zeit*, *taz* та *FAZ*.

## Nora BOSSONG

Nora Bossong, geboren 1982 in Bremen, schreibt Lyrik, Romane und Essays, für die sie mehrfach ausgezeichnet wurde, zuletzt mit dem Joseph-Breitbach-Preis und dem Thomas-Mann-Preis. Ihre letzten Veröffentlichungen sind der Roman *Schutzzone* (Suhrkamp 2019), der Gedichtband *Kreuzzug mit Hund* (Suhrkamp 2018), und die Reportage *Rotlicht* (Hanser 2017). Sie ist Kolumnistin des Philosophie-Magazins, ihre journalistischen Arbeiten erscheinen u.a. in der ZEIT, der taz und der FAZ.

## КРАСА І ВИНИЩЕННЯ

### I

Влітку 2000 року мені подарували нове видання збірки віршів «Мак і пам'ять» у чудовому оформленні видавництва «Дойче ферлагсаншталт» – обтягнуте чорною тканиною, із золотими літерами й прозорою целофановою обгорткою, зорієнтоване на перше видання, яке з'явилося незадовго до Різдва 1952 року, темне, і все-таки явно бібліофільне.

Що б за цим, з погляду видавництва, не стояло – вірність традиціям чи комерційно-стратегічні міркування, – враження, яке ця книжка справила на мене, мало чар двоякого характеру. Будучи знайомою з поезією Целана ще зі шкільних років, проте аж ніяк не знаючи її, я бачу в цьому виданні прагнення підкреслити, з одного боку, магічну естетику, яку завжди приписували Целановій поезії, а з іншого – намагання наголосити антикварний характер видання, яке б випромінювало авторитет історичного документа. Мовна граціозність і маревний стиль заголовка, елегантність золотих літер, маньєризм прозорої обгортки були аж ніяк не тривіальними, і серйозність історичного свідчення залежала від цього об'єктивного факту.

Підкреслено гарним оформленням поетичної збірки, яке впадало у вічі, видавництво ще раз чітко наголосило на тій суперечності Целанової лірики, яка міститься у красі його рядків, особливо ранніх поезій і зокрема «Фуги смерті», котра, маючи своїм змістом цивілізаційний розрив Аушвіцу, не

цурається музикальності й прагне наблизитися до жаху за допомогою образів, які приховують у собі поетичну красу.

«Писати вірші після Аушвіцу є варварством» – звучить знамените, провокаційно загострене формулювання Теодора Адорно з його праці «Культурна критика та суспільство», яка була опублікована 1949 року. Завдяки постійному цитуванню імпульсивність цього речення стала однією з центральних мистецько-критичних тез того часу. Звичайно, що це висловлювання слід розуміти в контексті його аналізу Просвітництва, яке перетворилося на тоталітарну владу, як він згодом точніше сформулював це разом із Максом Горкгаймером у «Діалектиці Просвітництва», і коли, якщо не відразу після краху націонал-соціалістської пропагандистської машини, ще зі звучанням голосів Гітлера і Геббельса у вухах, можна вказати на силу спокуси естетично преформованого промовляння, демонстрування, програвання, на індустрію культури й засоби масової інформації, які внесли свою лепту в становлення тоталітарної влади ідеологій?

Адорно і Горкгаймер указують на небезпеку культури й культурної індустрії, які відвертаються від сенсу. «Чим менше культурна індустрія може пообіцяти, чим менше вона може пояснити життя як сповнене сенсу, тим вимушено порожнішою стає ідеологія, яку вона поширює. (...) Тільки в одному випадку вихолощена ідеологія не дозволяє жартувати з собою: вона дбає про все. “Ніхто не сміє голодувати чи мерзнути; той, хто все-таки голодує і мерзне, мусить бути відправлений у концтабір”: цей жарт із гітлерівської Німеччини мав би сяяти як гасло над всіма порталами культурної індустрії»<sup>1</sup>.

Автори деформують свою антиліберальну полеміку частково таким чином, що їхнє власне ідеологічне переконання

робить їх незрячими для пропорцій, і в такий спосіб вони потрапляють у власну пастку. Такі порівняння, як процитоване вище, релятивують масштаб націонал-соціалістського насилля, вони багато чого стрижуть під один гребінь, так що одне застереження, в певному місці доречне, в іншому місці виявляється тривожною недовірою. Варто ж бо розрізняти між справжньою поезією, яка прагне вловити смисл, і поезією, яку інструменталізують для позапоетичних цілей і яка в цьому сенсі, властиво, вже не є поезією, а використовує і цілком свідомо відчужує поетичні методи, або, точніше кажучи, взагалі вдається до них із певною метою й тим самим робить її псевдопоезією, оскільки сама поезія позбавлена мети, проте сповнена смислу.

Але теза Адорно стала настільки відомою не тільки завдяки своїй надмірній плакатній загостреності, від якої він згодом сам дистанціювався. Він зачіпає тут такі важко перетравлювані факти, як континуальність після Шоа. Мова Гете і Геббельса не втратила своїх правил, і те її звучання, з яким наглядач біля рампи селекціонував своїх жертв, знову повертається в колисковій пісні. Не в останню чергу питання про принципову несумісність форми і змісту вірша про Голокост – бо ж яку форму міг би мати Аушвіц, окрім крематорних печей, – безпосередньо виникає у глухих кутах повоєнного часу. Тож чимало німецьких літературних критиків трималися мови Целана, щоб не чути її змісту.

«Саме вірш, який недвозначно вказує на історично чітко конотований пункт – Аушвіц, міг слугувати тому, щоб спрямовувати цю рецепцію в інші сфери – себто на милозвучну мову», – пише Гельмут Бьоттігер про рецепцію «Фути смерті». У такий спосіб цей вірш «було використано для цілей Німеччини, яка після націонал-соціалізму повільно здобувала своє

<sup>1</sup> Adorno / Horkheimer. S. 134.

самоусвідомлення (...). Завдяки рецепції «Фуги смерті» відбувалося звільнення від своєї історичної вини»<sup>2</sup>.

Скільки світу може містити в собі словесна матерія і з якою місткістю світу волило німецьке повоєнне суспільство читати ці вірші? Політична вибуховість рецепції Целанової лірики виявляється саме в цих двох полюсах, а також у тому, як саме точилася навколо неї боротьба.

## II

У поетичній збірці Тадеуша Ружевича «Відкриті вірші» перед одним із розділів книги стоїть таке мотто у вигляді автоситати: «Я несу в собі заборону писати красиві вірші. Я не розумію того факту, що лірика продовжує існувати, хоча людина, яка викликала цю лірику (...) до життя, мертва»<sup>3</sup>.

Якими б послідовними не видавалися ці слова Ружеви-ча, відмова від краси щоразу зазнає фіаско; вона не вдається Ружевичу так само, як і Целану, як і Бахман та іншим, хто за допомогою поетичної мови наближається до Шоа і злочинів націонал-соціалістів. Щоправда, у пізніших віршах Целана звучання тверезіше, образний світ скупіший, проте він не уникає тої проблеми, що в художній мові поезії красивим стає те, що мало б описувати абсолютний жах. Це знов і знов невдатне перенесення реального в мовне вказує на центральне питання при відтворенні екстремального досвіду, ба більше й точніше: перенесенні тотального насильства й досконалого знищення в естетичну композицію, свідчень про «подію без свідків» (Моріс Бланшо) – у свідчення мистецтва.

<sup>2</sup> Böttiger 2020. S. 25 ff.

<sup>3</sup> Rozewicz 1969. S. 143.

«Для того, аби правда екстремально травматичного досвіду стала доступною, свідки потребують свого роду слухачької аудиторії, яка розуміє себе як *секундарне свідчення*, як свідчення завдяки силі фантазії або як свідчення спогаду. Це також оте Целанове “свідчення за свідка”: включення свідчення у свідомість – із тим, щоб і наше нинішнє свідчення було поставлене під сумнів»<sup>4</sup>, – пише Ульріх Бер про культуру спогаду після Шоа.

У німецькій мові – це особливо захоплювало французького філософа Жака Дерріду – слово «свідчення» розуміють дво-яко: це висловлювання – *the testimony, le témoignage*, – проте це також виникнення чогось, розмноження, можливість створи-ти реальність, наша сила втручання у справи світу. Літерату-ра спроможна свідчити в обох цих семантичних контекстах. Вона повідомляє і творить. Вона засвідчує і виходить за рам-ки цього. Вона створює нову реальність у засвідченні. Вона є не тільки клятвою чи висловлюванням перед трибуналом, вона не є повідомленням, протоколом. Проте вона ніколи не є тільки фікцією, відірваною від усього самодостатньою фан-тазією, яка не цікавиться нічим, окрім себе самої, ані явищем, яке трансцендує сучасність, допускаючи її поміж себе, вона не є творінням з нічого, а є об'єктом, який, як кожне творіння, зроблений з матеріалу, видобутого зі світу, у який вписаний світ.

На питання про свідчення, яке стосується Аушвіцу, вірші Целана відповідають у подвійному сенсі, найчіткіше, можли-во, в поезії «Сяйво попелу».

*Сяйво попелу за  
твоїми від ляку судомними пальцями*

<sup>4</sup> Baer 2000. S. 11.

на схрещенні трьох доріг.  
Понтійське Колись: тут  
крапля  
на  
затонулім веслі,  
глибоко  
у скам'янілій клятві,  
ще шумить.

(На прямовисній  
линві подиху, саме тоді,  
вище, ніж вись,  
поміж двох вузликів болю, коли  
лискучий  
татарський місяць видирався до нас,  
я заривався у тебе, у тебе.)

Сяйво  
попелу за  
вами, пальці  
на схрещенні трьох доріг.

Кинуте жеребом, перед вами, зі сходу,  
геть страхітливе.

Ніхто  
не свідчить за  
свідка.

По-свідчення в сенсі засвідчуваного свідчення свідка за-  
мінено художнім свідченням, естетичним творчим актом

чи навіть саме ним доповнено; тільки так ми можемо свід-  
чити про те, що таке людське вмістилище повідомлень, як  
інтелект, залишається закритим, з одного боку, для власної  
смерті, з іншого – для тотального, безслідного знищення.

Якщо у свідченні свідка йдеться про присутність, *avoir-été-  
présent*, як висловлюється Дерріда, то поезія, навпаки, акцен-  
тує творчий акт, новостворення, повторне створення присут-  
ності. Це її свідчення. Попіл розвівається у вірші як фігура «*de  
l'anéantissement sans reste, sans mémoires, sans archive lisible ou  
déchiffrable*», якщо ще раз процитувати Дерріду. Тут на відмо-  
ву свідчення перед лицем знищення відповідають творінням  
із заперечення: ні, це неможливо – свідчити за свідка, і саме  
з осердя цієї неможливості я промовляю.

«Необхідність свідчити, – пише Бланшо, – є зобов'язан-  
ням свідчення, яке може бути зроблене тільки неможливими  
свідками – свідками неможливого, і тільки в сингулярності  
кожного окремого; дехто вижив, проте їхнє виживання вже  
не є життям, це розрив із живим ствердженням, засвідчення  
того, що те, чим є життя (не нарцистичне життя, а життя для  
іншого), може зазнати вирішального удару, який вже нічого  
не залишить цілим, неушкодженим».

Поетичне свідчення можна, таким чином, розуміти як па-  
м'ять, сполин і збереження цього останнього знищення – не  
тільки знищення життя, але й принципу життєтворчого, де-  
міургічного взагалі. Однак я дозволю собі піти ще на крок да-  
лі: поетичне свідчення стає також відповіддю знищенню, його  
протилежністю.

### III

«Спираючись на мій вислів, що після Аушвіцу можна пи-  
сати вірші тільки про Аушвіц (парафраза Адорно), М. К. (одна

дама) зауважила, що, я, мабуть, усе-таки дозволю, аби можна було писати також вірші про кохання»<sup>5</sup>, – занотував Імре Кертеш.

У те, що перед лицем цивілізаційного зламу краса мусить видаватися непристойною і гідною глузування – причому тривалий час, – мали б, вочевидь, вірити Адорно, Ружевич, Целан, хоча вони й здогадувалися про марність свого сподівання. Після Аушвіцу було ще можливо писати вірші, було можливо читати Гете та Георге, слухати шлягери, авжеж, було можливо, принаймні для злочинців та їхніх поплічників, і далі чинити так, як звично. Як би вдавано лапідарно й тверезо Кертеш не сформулював свою сентенцію, вона ставить питання, якою мірою з чистої можливості постає етичне зобов'язання чи принаймні відповідальність, якою мірою свідчення є неодмінним, якщо час із його етичною індіферентністю не міняє свого напрямку.

Жодне *memento mori*, жодна думка про *vanitas vanitatum* не сміла бути присутньою в нацистській теорії знищення. Проте людина є істотою, яка не тільки свідчить, але й посвідчує, яка живе бажанням уберегти ці речі від забуття. Зробімо крок назад від краси до естетики, яку Александр Готліб Баумгартен підняв до окремої філософської дисципліни як вчення про прикладні закони краси. Мистецькі твори, як, наприклад, поезія, стали в такий спосіб засобом пізнання. Поняття *aisthetós* має спершу значення «сприйнятливий», а *aisthetikós* – «здатний до сприйняття», що веде до *aisthánesthai*, тобто «за допомогою відчуттів сприймати, відчувати, чути»<sup>6</sup>.

5 Kertesz: Der Betrachter. S. 9.

6 Pop. Etymologisches Wörterbuch des Deutschen.

Слово «анестезія» також має тут свій етимологічний витік, що, з огляду на безпосередній повоєнний час, є ще більш промовистим, ніж сформульоване Баумгартнером значення естетики. Та обставина, що вірші Целана для деяких читачок і читачів розпадалися, ба й нині розпадаються у формі й змісті, у красі, яка промовляє з них, і в знищенні, про яке йде мова, так що одну частину з них можна підняти на щит, а іншу витіснити, має, здається, своє джерело радше тут, у повоєнному німецькому прагненні до анестезії, а не так у вченні про естетику. Тому що естетика – це не просвітлення чи зведення світу до кічу, а здатність до сприйняття за допомогою відчуттів і розуміння їхньої структури. Це розуміння, натягнуте між чутливістю і трансцендентністю, є саме тим, що робить людину сприйнятливою до поезії, а поезію – вираженням трансцендентної чутливості *par excellence*. Навіть тоді, коли чуття свідчать про знищення.

Німецькі слова *erzeugen* і *bezeugen*, *Zeugung* і *Zeugnis* ведуть свою етимологію від середньовісньонімецького *geziuc*<sup>7</sup>, що водночас має значення матеріалу, інструменту, обладнання, як і взяте тут для прикладу, і має на увазі доказ. Німецьке *Geziuge* означає «того, хто доводить, хто підкріплює правду». В етимології цього слова поєднуються правда і виготовлення, матеріал і вирощення. Можна подумати, що поетологічне свідчення і те, що є поезією або прагне бути нею, вже обґрунтоване в цих словах: матеріал, із якого живиться статечність

7 Ще одне слово тісно пов'язане з названими, а саме *Zeug*. Із ним ми опиняємося в контексті есе Гайдеггера «Джерело мистецького твору», в якому воно, як пара селянських дерев'яних черевиків на картині Ван Гога, пересувається в центр уваги. «Буття речі (виробу), її надійність, тримає зібраними вкупі всі речі відповідно до їхнього виду й поширення», – пише Гайдеггер у своєму неквапливо-докладному стилі. Дерев'яні черевики селянки. Дим крематоріїв Аушвіцу. Вони зустрічаються саме в їхній надійності, з якою селянка користується своїми черевиками, а крематорії спалюють трупи.

світу; правда, яка зроблена людьми, виготовлена ними; вирощене, з якого ми взагалі можемо черпати.

«Мабуть, можна було б сказати, що в кожен вірш вписане своє “20 січня”?» – запитує Пауль Целан у своїй промові з приводу здобуття Бюхнерівської премії. Можливо, не в кожен вірш, проте в той, що перетриває десятиліття. Це в нього вписано, і він пишеться від цієї дати, а це означає давати свідчення, це означає оснащувати світ в його умовах і супроти його умов.

*Переклав з німецької Петро Рихло*



## Schönheit und Vernichtung

### I

Im Sommer 2000 bekam ich den Gedichtband *Mohn und Gedächtnis* in der neu aufgelegten Ausführung der Deutschen Verlags-Anstalt geschenkt. Mit dem schwarzen Leinen, den goldenen Lettern und der durchsichtigen Cellophanhülle hatte man sich an der Erstausgabe orientiert, die kurz vor Weihnachten 1952 erschienen war, dunkel, gleichwohl unübersehbar bibliophil.

Aus Sicht des Verlags mögen editorische Treue oder verkaufsstrategische Überlegungen dahinter gesteckt haben, die Wirkung auf mich aber war eine faszinierende in zweierlei Hinsicht. Noch Schülerin, mit der Lyrik Celans durch die Schule bekannt, aber keinesfalls vertraut, unterstrich die Ausgabe auf der einen Seite die magische Ästhetik, die Celans Dichtung immer wieder nachgesagt wird, andererseits, durch das betont Antiquierte der Ausgabe, strahlte sie die Autorität eines historischen Dokuments aus. Die Sprachschönheit und das Traumhafte des Titels, die Eleganz der goldenen Lettern war durchbrochen, das Manierierte des durchsichtigen Umschlags entspielt, der Ernst einer historischen Zeugenschaft hing an diesem Gegenstand.

Mit der auffälligen und eben auch auffällig schönen Aufmachung des Gedichtbandes brachte die DVA noch einmal haptisch jenen Widerspruch von Paul Celans Lyrik hervor, die sich in der Schönheit seiner Zeilen zeigen, insbesondere der frühen Arbeiten und namentlich der *Todesfuge*, die, den Zivilisationsbruch Auschwitz zum Inhalt, sich einer Musikalität nicht entzieht und sich



dem Schrecken mit Bildern zu nähern versucht, die eine poetische Schönheit besitzen.

»Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch«, lautet die berühmte, provokant zugespitzte Formulierung Theodor W. Adornos aus seinem Aufsatz *Kulturkritik und Gesellschaft* aus dem Jahr 1949. Natürlich ist die Aussage im Kontext von Adornos Analyse der in totalitäre Gewalt umschlagenden Aufklärung zu verstehen, wie er sie später mit Max Horkheimer in der Dialektik der Aufklärung genauer ausformuliert, und wann, wenn nicht kurz nach dem Zusammenbruch der nationalsozialistischen Propagandamaschine, die Stimmen Hitlers und Goebbels noch im Ohr, konnte man auf die Verführungsmacht des ästhetisch überformten Sprechens, Zeigens, Vorspielens hinweisen, auf die Kulturindustrie und die Massenmedien, die ihren Anteil an der totalitär gewordenen Macht der Ideologien gehabt hatten?

Adorno und Horkheimer weisen auf die Gefahren einer sich vom Sinn abwendenden Kultur beziehungsweise Kulturindustrie hin. »Je weniger die Kulturindustrie zu versprechen hat, je weniger sie das Leben als sinnvoll erklären kann, um so leerer wird notwendig die Ideologie, die sie verbreitet. [...] In einem freilich lässt die ausgehöhlte Ideologie nicht mit sich spaßen: es wird gesorgt. ›Keiner darf hungern oder frieren; wers doch tut, kommt ins Konzentrationslager‹: der Witz aus Hitlers Deutschland könnte über allen Portalen der Kulturindustrie leuchten.«<sup>1</sup>

Die Autoren überziehen ihre antilibérale Polemik zum Teil so, dass ihre eigene ideologische Überzeugung sie blind macht fürs Maß und so gehen sie sich selbst in die Falle. Nicht nur relativieren Vergleiche wie der zitierte das Ausmaß der nationalsozialistischen Gewalt, auch kehren sie manches über einen Kamm, so dass eine an einer Stelle berechnete Warnung an anderer Stelle

<sup>1</sup> Adorno/Horkheimer: *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt/Main 1971. S. 134.

wieder auftaucht als alarmistisches Misstrauen. Lauter wäre es zu unterscheiden zwischen tatsächlicher, um ein Erhaschen von Sinn bemühter Dichtung und einer Dichtung, die instrumentalisiert wird zu außerpoetischen Zwecken und die damit nicht mehr eigentlich Dichtung ist, sondern dichterische Verfahrensweisen nutzt und zweckentfremdet oder genauer: sie überhaupt für einen Zweck einsetzt und somit zu Pseudodichtung macht, da Dichtung selbst zweckfrei ist, aber voll tiefen Sinns.

Adornos These ist aber nicht nur aufgrund der plakativen Überspitztheit, von der er sich selbst später wieder distanzierte, zu solcher Bekanntheit gekommen. Sie rührt an eben jenen schwer auszuhaltenden Tatbestand der Kontinuität nach der Shoah. Die Sprache Goethes und Goebbels hat ihre Regeln nicht eingebüßt, und der Klang, mit dem ein KZ-Wächter an der Rampe selektierte, kehrt in einem Wiegenlied wieder. Nicht zuletzt stößt die Frage nach der prinzipiellen Unvereinbarkeit von Form und Inhalt eines Gedichts über die Shoah – denn welche Form könnte Auschwitz haben als die der Verbrennungsöfen – vor in die blinden Flecken der unmittelbaren Nachkriegszeit. So hielten sich nicht wenige deutsche Kritiker an der Sprache Celans auf, um den Inhalt nicht zu hören.

»Ausgerechnet ein Gedicht, das unmissverständlich auf den historisch eindeutig konnotierten Ort Auschwitz verweist, konnte dazu dienen, die Rezeption in andere Sphären zu lenken – auf die schöne Sprache nämlich«, schreibt Helmut Böttiger über die Rezeption der Todesfuge. So wurde das Gedicht »für die Zwecke eines nach dem Nationalsozialismus langsam wieder selbstbewusst werdenden Deutschlands dienstbar gemacht [...]. Man sprach sich durch die Rezeption der Todesfuge frei.«<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Böttiger: *Celans Zerissenheit. Ein jüdischer Dichter und der deutsche Geist* Berlin 2020. S. 25 ff.

Wie welthaltig kann das Worthaltige sein und wie welthaltig wollte die bundesdeutsche Nachkriegsleserschaft diese Gedichte lesen? Die politische Brisanz der Rezeption von Celans Lyrik zeigt sich gerade an diesen beiden Polen und darin, wie um sie gerungen wurde.

## II

Bei Tadeusz Różewicz findet sich in seinem Gedichtband *Offene Gedichte* quasi als Motto vor einem Kapitel folgende Selbstaussage: »Ich trage in mir ein Verbot, schöne Gedichte zu schreiben. Ich begreife nicht, daß Lyrik fortbesteht, obwohl der Mensch, der diese Lyrik [...] ins Leben rief, tot ist.«<sup>3</sup>

So konsequent die Sätze von Różewicz scheinen, die Verweigerung der Schönheit misslingt ein ums andere Mal; sie misslingt Różewicz ebenso wie Celan, wie Bachmann und anderen, die sich mittels poetischer Sprache der Shoah und den Verbrechen der Nationalsozialisten nähern. In Celans späteren Gedichte ist zwar der Klang nüchterner, die Bilderwelt karger, doch entkommt er nicht der Problematik, dass in der kunstvollen Sprache der Poesie schön wird, was doch das absolute Grauen beschreiben soll. Diese wieder und wieder missglückende Übersetzung vom Realen ins Sprachliche weist auf eine zentrale Frage in der Vermittlung von extremer Erfahrung hin, mehr noch und präziser: der Übersetzung totaler Gewalt und vollkommener Auslöschung in ästhetische Komposition, von Zeugenschaft eines »Ereignisses ohne Zeugen« (Maurice Blanchot) in ein Zeugnis der Kunst.

»Damit die Wahrheit der extrem traumatischen Erfahrungen ans Licht gelangt, benötigen Augenzeugen eine Art der Zuhörerschaft, die sich als *sekundäre Zeugenschaft*, als Zeugenschaft durch

Vorstellungskraft oder als Zeugenschaft der Erinnerung verstehen läßt. Auch dies ist Celans »für den Zeugen zeugen«: Die Aufnahme der Zeugenaussage im Bewußtsein, daß auch unsere Zeugenschaft heute in Frage gestellt ist«<sup>4</sup>, schreibt Ulrich Baer über die Erinnerungskultur nach der Shoah.

Im Deutschen – dies faszinierte insbesondere den französischen Philosophen Jacques Derrida – ist mit dem Wort *Zeugen* zweierlei gemeint, es ist das Aussagen, the testimony, le témoignage, es ist aber auch das Entstehen lassen, die Fortpflanzung, die Möglichkeit, Realität zu schaffen, unsere Einmischungskraft in die Welt. Literatur zeugt in diesen beiden Bedeutungskontexten. Sie berichtet und erschafft. Sie beglaubigt und wächst darüber hinaus. Sie erschafft in der Beglaubigung. Sie ist nicht bloß der Schwur oder die Aussage vor dem Tribunal, sie ist nicht der Bericht, das Protokoll. Aber sie ist auch niemals bloß Fiktion, weder verstanden als von allem losgelöste selbstbezügliche Fantasie, die sich für nichts außerhalb ihrer selbst interessiert, noch als die Gegenwart Transzendierendes und diese unter sich lassend, ist nicht Zeugung aus dem Nichts, sondern sie ist wie jedes Werk gemacht aus Material, das aus der Welt genommen, dem die Welt eingeschrieben ist.

Die Frage nach der Zeugenschaft von Auschwitz wird so in Gedichten Paul Celans in doppelter Hinsicht beantwortet, am deutlichsten vielleicht in *Aschenglorie*.

ASCHENGLORIE hinter  
deinen erschüttert-verknoteten  
Händen am Dreiweg.

Pontisches Einstmals: hier  
ein Tropfen,

3 Różewicz: *Offene Gedichte*. München 1969. S. 143.

4 Baer: *Niemand zeugt für den Zeugen*. Frankfurt/Main 2000. S. 11.

auf  
dem ertrunkenen Ruderblatt,  
tief  
im versteinerten Schwur,  
rauscht es auf.

(Auf dem senkrechten  
Atemseil, damals,  
höher als oben,  
zwischen zwei Schmerzknoten, während  
der blanke  
Tatarenmond zu uns heraufklomm,  
grub ich mich in dich und in dich.)

Aschen-  
glorie hinter  
euch Dreiweg-  
Händen.

Das vor euch, vom Osten her, Hin-  
gewürfelte, furchtbar.

Niemand  
zeugt für den  
Zeugen.

Das Bezeugen im Sinne einer beglaubigten Augenzeugenschaft ist durch das künstlerische Zeugen, das ästhetische Erschaffen ersetzt oder sogar dadurch erst vervollständigt; erst dadurch können wir von jenem zeugen, was dem menschlichen Bericht wie Intellekt verschlossen bleibt, dem eigenen Tod auf der einen Seite, der totalen, spurlosen Vernichtung auf der anderen.

Geht es in der Augenzeugenschaft um Präsenz, *avoir-été-présent*, wie Derrida es ausdrückt, so setzt die Dichtung dagegen das Erschaffen, das Neu- und Wieder-Erzeugen von Präsenz. Dies ist ihre Zeugenschaft. Die Asche durchweht das Gedicht als Figur »de l'anéantissement sans reste, sans mémoires, sans archive lisible ou déchiffable«, um noch einmal Derrida zu zitieren. Es wird hier auf das Versagen der Zeugenschaft vor der Vernichtung entgegnet mit der Schöpfung aus der Negation: Nein, es ist nicht möglich, für den Zeugen zu zeugen, und aus dieser Unmöglichkeit heraus spreche ich.

»Die Notwendigkeit, Zeugnis abzulegen«, schreibt Blanchot, »ist die Verpflichtung einer Zeugenschaft, die nur von unmöglichen Zeugen – von Zeugen des Unmöglichen – abgelegt werden kann, und nur in der Singularität eines jeden einzelnen; manche haben überlebt, doch ihr Über-Leben ist nicht länger Leben, es ist der Bruch mit der lebenden Bejahung, die Bezeugung dessen, daß das, was das Leben ist (nicht das narzißtische Leben, sondern das Leben für den anderen) den entscheidenden Anschlag erlitten hat, der nun nichts mehr intakt läßt.«<sup>5</sup>

Poetisches Zeugen ließe sich somit verstehen als Andenken, Erinnern und Aufbewahren dieser letzten Vernichtung – nicht nur der Vernichtung des Lebens, sondern des Prinzips des Lebensschaffenden, des Zeugenden überhaupt. Ich erlaube mir aber, einen Schritt weiter zu gehen: poetisches Zeugen, poetische Zeugung wird hierdurch aber auch zur Entgegnung der Vernichtung, zu ihrem Gegenteil.

### III

»Bezogen auf meinen Satz, nach Auschwitz könne man nur noch Gedichte über Auschwitz schreiben (Adorno-Paraphrase),

5 Zitiert nach: Baer: *Niemand zeugt für den Zeugen*. Frankfurt/Main 2000. S. 12.

bemerkte M.K. (eine Dame), ich würde es wohl doch gestatten, auch über die Liebe Gedichte schreiben zu können«<sup>6</sup>, notierte Imre Kertész.

Dass Schönheit obszön und höhnisch wirken muss – und zwar bleibend – im Angesicht des Zivilisationsbruchs, so wollten es wohl Adorno, Rózewicz, Celan glauben, obgleich sie von der Verfehlung ihrer Hoffnung geahnt haben mögen. Kertész spielte bereits mit dem Wissen um diese Verfehlung. Es war nach Auschwitz möglich, Gedichte zu schreiben, es war möglich, Goethe und George zu lesen, Schlager zu hören, ja, es war möglich, zumindest für Täter und Mitläufer, so weiterzumachen wie gewohnt. So scheinbar lapidar und ernüchtert Kertész seinen Satz auch formuliert, reißt er die Frage an, inwiefern aus der reinen Möglichkeit eine ethische Verpflichtung oder zumindest Verantwortung wird, inwieweit Zeugenschaft unerlässlich ist, wenn die Zeit in ihrer ethischen Indifferenz ihre Richtung nicht ändert.

Kein Memento Mori, kein Vanitasgedanke sollte noch möglich sein in der Vernichtungsideologie der Nazis. Der Mensch aber ist das Wesen, das nicht nur zeugt, sondern bezeugt, das im Wunsch lebt, die Dinge vor dem Vergessen zu bewahren. Gehen wir von der Schönheit einen Schritt zurück zur Ästhetik, die Alexander Gottlieb Baumgarten zu einer eigenen philosophischen Disziplin erhob als Lehre von den angewandten Gesetzen der Schönheit. Künstlerische Werke wie Dichtung wurden so zu einem Mittel der Erkenntnis. *Aisthetós* meint ja auch zunächst »wahrnehmbar« und *aisthetikós* »der Wahrnehmung fähig«, was zurückgeht auf *aisthánesthai* »durch die Sinne wahrnehmen, empfinden, fühlen«.<sup>7</sup>

Die Anästhesie hat ebenfalls hier ihren etymologischen Ursprung, was mit Blick auf die unmittelbare Nachkriegszeit noch

vielsagender ist als die von Baumgarten geprägte Bedeutung der Ästhetik. Dass Celans Gedichte für einige Leserinnen und Leser zerfielen, ja zerfallen sollten in Form und Inhalt, in Schönheit, die spricht, und Vernichtung, von der gesprochen wird, so dass man den einen Teil herausstellen und den anderen verdrängen konnte, scheint vor allem im nachkriegsdeutschen Wunsch nach Anästhesie und weniger in der Lehre der Ästhetik ihren Ursprung zu haben. Denn Ästhetik ist nicht eine Verklärung oder Verkitschung von Welt, sondern die Fähigkeit zur Sinneswahrnehmung und zum Verständnis ihrer Struktur. Dieses Verständnis, gespannt zwischen Sinnlichkeit und Transzendenz, ist es, was den Menschen für Poesie empfänglich macht, und was Poesie zum Ausdruck der transzendenten Sinnlichkeit par excellence werden lässt. Auch dann, wenn die Sinne von Vernichtung zeugen.

Erzeugen und bezeugen, Zeugung und Zeugnis. Alle diese Worte gehen zurück auf das mittelhochdeutsche *geziuc*, was sowohl Material, Gerät, Ausrüstung wie auch das Herangezogene und den Beweis meint. *Geziuge* ist »der Beweisende, die Wahrheit Bekräftigende«. In der Etymologie der Worte verbinden sich Wahrheit und Herstellung, Material und Herangezogenes. Man könnte meinen, poetologische Zeugenschaft und das, was Dichtung ist oder zu sein strebt, läge bereits in diesen Worten begründet: Das Material, aus dem sich die Welthaltigkeit speist; die Wahrheit, die eine menschengemachte, hergestellte ist; das Herangezogene, aus dem heraus wir überhaupt nur schöpfen können.

»Vielleicht darf man sagen, dass jedem Gedicht sein ›20. Jänner‹ eingeschrieben bleibt?«, fragt Celan in seiner Büchnerpreisrede. Vielleicht nicht jedem Gedicht, aber doch jenem, das die Jahrzehnte überdauert. Es ist ihm eingeschrieben, und es schreibt davon und das heißt Zeugnis ablegen, es heißt die Welt zu gestalten in ihren Bedingungen und gegen ihre Bedingungen an.

<sup>6</sup> Kertész: *Der Betrachter. Aufzeichnungen 1991-2001*. Reinbek bei Hamburg 2016. S. 9.

<sup>7</sup> Vgl. *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*.



© gezett

## Сергій ЖАДАН

Поет, прозаїк, перекладач, есеїст, музикант, радіоведучий. Народився у 1974 році в м. Старобільськ. Закінчив факультет українсько-німецької філології Харківського педагогічного університету імені Г. Сковороди. Із 2004 року – незалежний письменник. Літературні твори Сергія Жадана одержали численні національні та міжнародні нагороди (*Angelus*, премію імені Василя Стуса, *Jan Michalski Prize for Literature* та ін.) і були перекладені більше ніж двадцятьма мовами, зробивши автора одним із найвідоміших сучасних українських письменників. Сергій Жадан є активним організатором літературного життя України та учасником мультимедійних мистецьких проєктів. Фронтмен музичних гуртів «Жадан і Собаки» та «Лінія Маннергейма». 2017 року заснував «Благодійний фонд Сергія Жадана».

## Serhij ZHADAN

Serhij Zhadan, geboren 1974 im Gebiet Luhansk/Ostukraine, studierte in Charkiw Germanistik und Ukrainistik, promovierte über den ukrainischen Futurismus, debütierte als Siebzehnjähriger und publizierte bis jetzt zwölf Gedichtbände, fünf Romane und zahlreiche Erzählungen und Essays. Für *Die Erfindung des Jazz im Donbass* (Suhrkamp 2012) wurde er mit dem Jan-Michalski-Literaturpreis und mit dem Brücke-Berlin-Preis 2014 ausgezeichnet, die BBC kürte das Werk zum „Buch des Jahrzehnts“. Zhadans Roman *Internat* (Suhrkamp 2018) wurde mit dem Preis der Leipziger Buchmesse der Kategorie Übersetzung (Sabine Stöhr und Juri Durkot) ausgezeichnet. Neben seiner schriftstellerischen Tätigkeit engagiert Zhadan sich als Veranstalter von Musik- und Literaturfestivals, schreibt Songtexte und singt in seiner eigenen Band *Sobaki v Kosmosi*, ist heute auch als Radiomoderator tätig. Er lebt in Charkiw.

## Троянди мають шанс

(Про «Нічию троянду» Пауля Целана)

У розмові про книги Целана цікаво говорити не просто про певні поетичні збірки, відділені часом, збірки, що автоматично формувалися в процесі писання. Книги Целана майже завжди є концептуальним завершеним конструктом, який має чітку й продуману внутрішню композицію, наскрізну систему символів, на яких тримається структура поетичного тексту.

«Нічия троянда» – четверта книга Целана – з цього погляду є особливо прикметною. З одного боку, це об'єктивно чи не найсильніша книга поета (попри всю умовність подібного визначення стосовно книг Целана, що вибудовуються у хронологічно щільний та логічно узгоджений наратив, із якого насправді складно вилучити ті чи інші текстові фрагменти), з іншого – суто формально вона може слугувати взірцем гармонійного поєднання всіх складників у поетичну цілість. «Нічия троянда» – самодостатній закритий простір, структура, що поєднує в собі безкінечну кількість елементів і витворює універсальний поетичний світ.

Великою мірою цей світ тримається на означенні приналежності, означенні суб'єкта, на спробах виокремити героя, його ім'я, щонайменше – звучання його імені, на вихопленні цього імені з порожнечі, зі всеохопного Ніщо. Ніхто/Ніщо – відсутня основа, від якої Целан намагається вести відлік, порожнеча, що повільно обростає письмом, мовою. Позірна відсутність, яка постає й набуває окресленості лише внаслідок максимального



заглиблення в ґрунт – ґрунт як такий, ґрунт мови, ґрунт звучання. Целан пробує розгледіти в цій порожнечі необхідні йому для повноцінного мовлення елементи, він виймає їх із пустки, наближуючи процес писання до алхімічного дійства. У цьому процесі відбувається перетворення вакууму на звучання, виокреслюються окремі голоси й починає лунати мова людей – тих, які «копали й не чули більше нічого; не ставали мудріші, не співали пісень, не вигадували іншої мови».

«О хтось, о ніхто, о жоден, о ти». Целан вибудовує рядок на зближенні й відштовхуванні різних рівнів означення та неприналежності. Поєднані в одному реченні, писані через ко́му Хтось і Ніхто показують амбівалентність цього світу, його всеохопність, натякають на тонку межу, по якій, власне, проступає речевість, суб'єктність, виозначеність.

Себто ми маємо справу з процесом творення, коли саме Ніхто виступає творцем, коли Ніщо виступає джерелом мови та предметом віри. Питання віри, сама постать Творця в текстах книги є доволі проблемними, про це слід поговорити окремо. Натомість, завершуючи думку про пошуки приналежності, про називання імен, про виозначення голосу, цікаво буде зауважити діалогічність багатьох віршів збірки. Целан ніби перебуває в постійному пошуку того, кому можна адресувати цю книгу, ніби здійснює спроби порозумітися серед цього Ніщо, яке огортає й позбавляє світ предметності, а мову – адресності. У своїй промові «Меридіан» він говорить про це так: «Вірш прагне до Іншого, він потребує цього Іншого, він потребує співрозмовника. Він шукає його, він віддається йому».

В одному з віршів збірки Целан каже:

*Це тягар, що стримує порожнечу,  
яка наді-  
йшла з тобою.*

*Він, як і ти, безіменний. Можливо,  
ви з ним є тим самим. Можливо,  
назвеш ти колись так само  
й мене<sup>1</sup>.*

Цікавим тут є розуміння Іншого саме як джерела порожнечі, каналу надходження порожнечі. Безіменність співрозмовника передбачає потенційно й авторську безіменність. Порожнеча постає універсальною сутністю, яка сама себе поширює й стримує: «тягар стримує порожнечу – він безіменний, як і ти – ви з ним є тим самим – я потенційно так само є ним» – коло замикається, безіменність і ніщоту закладено в основу всіх явищ та голосів, час від часу вони виокреслюються й набувають звучання, разом із тим не віддаляючись від порожнечі настільки, аби перестати бути її частиною.

Тут знову ж таки йдеться про повсякчасне домінування порожнечі, пустки, ніщо, які приходять разом з іншим, із співрозмовником. Важливою є сама ця амбівалентність Іншого, який водночас є носієм порожнечі й тягаря, що цю порожнечу стримує. Взаємозалежність елементів, з яких твориться світ книги, та їхня взаємоспрямованість – саме поєднання межових понять і значень – скріплює цей текст, ущільнює його, тримає як цілість, не даючи жодній мовній чи смисловій частці відділитися від цього силового поля.

Важливою так само є ось ця настанова – віднаходження сенсу через подолання пустки, набування Чогось лише у відштовхуванні від Нічого. «Лише коли Ніщо поміж нас стояло, ми цілковито віднайшли одне одного», – пише Целан. Ніщо, пустка, відсутність наповнення несподівано постає передумовою

<sup>1</sup> Усі наведені в тексті вірші Пауля Целана – у перекладах Сергія Жадана (прим. редактора).

існування та – що логічно – співіснування. Загалом Ніщо раптом виявляється одним із головних конструктів цієї книги. А Ніхто – одним із головних її персонажів. Ніщо в цій книзі наповнює мову й існування своєю дивною присутністю. Себто у світі Целана ми мусимо особливо зважати на присутність Нічого, мусимо добирати слова, говорячи з Ніким.

+

У подібному спів- та протиставленні особливо цікаво вибудовуються поетичні образи. Починаючи від магістрального для цієї збірки 53 текстів образу троянди. Часто образність твориться тут як певний містичний досвід коментування та розшифрування біблійних символів. Біблія як підручник із поезії в цьому випадку дозволяє Целанові говорити про речі сакральні, надаючи їм вільного поетичного трактування, що робить образ зануреним у біблійну традицію, але й таким, що генерує особливе поетичне прочитання. Фактично Целан намагається цими 53 віршами прокоментувати світ. Відповідно, біблійні символи та цитати в цій книзі мають особливу вагу. Їх можна супроводжувати суто науковими коментарями, проте можна й залишати за ними право на поетичну самодостатність, неканонічність, поетичну суб'єктивність. Зрештою, Біблія сама собою може слугувати метафорою – метафорою поетичного мовлення, що перетворюється на припис і канон. Навряд чи це стосується безпосередньо поезії Целана, однак тримати у пам'яті глибоку поетичність біблійних книг усе-таки варто.

Існує доволі провокативне твердження Юргена Легмана про те, що лірика Целана не є герметичною, а радше навпаки – екстремально відкритою. Це твердження можна трактувати ще й так: «темна», «тьмяна» поезія Целана насправді є відкритою структурою – структурою, що створюється на наших

очах за допомогою елементів, кожному з яких можна знайти пояснення. Інакше кажучи, витворюючи свою тьмяність, Целан активно використовує різні світла, дозволяючи кожному з нас заходити в тінь його поезії настільки, наскільки це є для нас можливим.

Ось це потьмарення через саяво – важливий ключ у системі герметично зачинених коридорів Целанового тексту, ключ, що дає шанс вийти назовні, вибратися із затемнень і порожнин цієї замкненої і водночас такої максимально розчахнутої поезії.

+

І ще важливою є напруженість у ставленні до бога. Того бога, разом із яким він мчить «у далечінь», того, про якого пише: «Про твого бога йшла мова, я говорив супроти нього». Відбувається таке собі іншування бога, коли свідомо вибудовується певна дистанція між поетом і Творцем, дистанція, якої виявляється цілком достатньо для поетичної рефлексії. В одному з перших текстів збірки бог постає як напарник, проте не рятує від самотності. Ця парадоксальна самотність, удвох із богом, примушує Целана говорити про людей як певну перепону, як певну передумову деформування мови:

*ПРИ ВИНІ ТА САМОТНОСТІ, наприкінці  
їх обох:*

*я скавав крізь сніг, чуєш,  
з богом у далечінь – близькість, співав він,  
це був  
наш останній гін понад  
перепони людей.*



*Вони схилялись, коли  
чули нас над собою, вони  
писали, вони  
набрівували наше іржання  
однією  
зі своїх мальовничих мов.*

Доволі несподівана оптика, згідно з якою поет відчуває близькість саме до божого співання, а не до людського «набрівування». Втім, стосунки з Творцем у цій книзі дещо складніші.

*Бог... є  
лише частиною, а інша, розсіяна:  
в смерті  
всіх скошених  
він проростає.*

*Туди  
веде нас погляд,  
з цієї  
половиною  
ми маємо справу.*

Ця амбівалентність Творця, його роздвоєність, розладнаність – вона не лише пригнічує: вона дає шанс на прийняття реального стану речей – попри всю його печальність (в іншому вірші збірки, присвяченому Неллі Закс, саме в тому, де він говорить «супроти» бога, Целан чує від своєї співрозмовниці: «Ми не знаємо, знаєш, ми не знаємо, що є дійсним»). Поетика агностицизму стає тут передумовою примирення, сягає захвату й розуміння. Творець, який асоціюється

одночасно з Ніщо і з Усесвітом, є фігурою трагічною, проте невід'ємною, він скріплює все своєю всюдисущою порожнечою – порожнечою, яка постає щонайменше поетичним матеріалом.

Видається, що для Целана важливою є ця можливість не лише бути присутнім при божих співах, а й суперечити супроти «Нього», засвідчувати божу «розсіяність». Очевидно, що все це слабко корелюється з канонічною біблійністю, однак є свідченням напруженого конфлікту, сповненого протиріч діалогу, розмови, внаслідок якої постають контури поетичного світу.

У цитованому вище тексті прикметним також є те, що, на думку поета, ми маємо справу саме з тією «половиною» бога, яка промовляє до нас через померлих, через «скошених». Бог як провідник пам'яті, як той, хто пов'язує живих із мертвими через переродження, – ще один образ, який походить із Біблії, проте не може нею обмежуватись. Цікаво, що й погляд поета спрямований саме в бік померлих. Бог цієї книги стає видимим саме через бачення й відчуття тих, хто відійшов. Питання пам'яті, відчуття зв'язку з тими, кого немає, якраз і визначає цей шлях від Ніщо до наповнення світу, до його сприйняття, до його розуміння. Бог як поняття, пов'язане зі смертю, пов'язане з незворотнім, стає важливим, болючим елементом поєднання й сприйняття. Бог померлих не може нічого обіцяти в майбутньому, зате визначає закономірність речей та явищ у минулому. Це компромісне трактування ролі та образу Творця, яке стосується, вочевидь, не так віри, як смирення. Прийняття Творця через Ніщо, через пустку, через подолання тотального заперечення. Відчуття бога як частини пам'яті, як складової великої містерії подолання смерті, переродження, відновлення, взаємозв'язку.

+

У «Нічій троянді» дивним чином проявляється емоційність. Аж до предметності, максимальної оречевленості таких станів, як самотність чи мовчання: «Чужа самотність була відчутна на доторк», «Мовчання – як переплавлене золото в обвуглених руках». Пограничний емоційний стан, особливий рівень заглибленості, коли самотність можна відчутти на доторк, коли мовчання пропікає шкіру, свідчить про надмірну сконцентрованість поета на відчуттях, про особливу чутливість, якою пройнята книга. Власне, від початку, від першого визначення про «СЛОВО СХОДЖЕННЯ-В-ГЛИБИНУ, що ми його прочитали», відбувається це заглиблення. Заглиблення в мову, але так само й заглиблення у власні відчуття. Можливо, саме ця концентрована чутливість робить образи віршів «Нічії троянди» подібними до комах, що застигли в бурштині: ти можеш усе бачити, проте очевидною для тебе лишається закритість цих образів у собі, їхня застиглість, неможливість щось змінити, вилучити, трансформувати.

Цікаво, що подібної чутливості Целан досягає саме в ситуаціях відірваності, дистанції, ізольованості – комунікативної чи мовної, коли неможливим є діалог, взаємне проговорювання, повноцінна мовленнєвість, що передбачає почутість та порозуміння. Справді, складно уявити, щоб Целана інспірували не власне самозаглиблення в структуру слова чи гостра відсутність співрозмовника, яка викликає поетичну рефлексію, а, скажімо, дружня безтурботна балачка. Лейтмотивом «Нічії троянди» є все-таки самотність, нікому-не-належність, дотичність до Ніщо. Він пише так:

*Айстра, незламана, ввійшла  
поміж батьківщиною та безоднею в  
твою пам'ять.*

Цікавим і важливим для сприйняття Целанової поетики є ось це трактування пам'яті як конструкту, що поєднує домівку (себто власну тотожність, місце народження, місце віднаходження) з пусткою (з тим-таки Ніщо). Чи навпаки – відділяє їх одну від одної, виступає певним бар'єром, фільтром, що убезпечує відчуття дому, відчуття вітчизни від поглинання порожнечою. Пам'ять як місце віднаходження сенсів і голосів, місце повернення й віднайдення відіграє в Целановій поезії надзвичайно важливу роль. Саме через пам'ять, через пригадування, через самозанурення налагоджуються бодай якісь шляхи комунікування. Пам'ять постає тут посередником, проміжним пунктом, важливою ланкою у відтворюванні мови. Без неї уривається зв'язок поміж порожнечою та наповненням, поміж темрявою та сенсом, поміж відчуженням та привласненням. Власне, вона постає такою собі алхімічною ретортою, через яку переганяються стани та емоції, даючи на виході поетичний текст, що є у випадку Целана поєднанням Усього з Нічим.

+

«Нічия троянда» Целана присвячена Мандельштаму. Досить дивне перегукування таких різних поетик, ніби пересаджування квітів з одного ґрунту в інший – з розрахунком, що вода й сонце зроблять свою справу й квітка прийметься. Відсилення Целана до інших поетів, до далеких імен і співрозмовників має фундаментальне значення. В його випадку цитування – безпосереднє чи опосередковане – вже є поезією. І присутність Мандельштама в цій книзі, безперечно, сама собою є поетичним засобом, метафорою. Скажімо, метафорою пам'яті, що втримує від кінцевого розпаду. Метафорою мови, що, розпадаючись, витворює нові форми. Метафорою

спорідненості – кровної, поетичної. Спорідненості через голос, спорідненості через подолання пустки, через подолання смерті.

Подолання смерті, спроба переступити через забуття, відчуття простору як місця, спільного для живих та померлих, – тема, важлива для Целана не лише в цій книзі. «Земля була в них, а вони копали»: тут і означається робота приречених, робота як прокляття. Те, що стає головною темою у «Фузі смерті». «Вони копали й копали». Початково йдеться саме про те, що земля вже була в тих, про кого мовиться, що вони вже були її частиною. Тому це копання землі – копання вглиб себе самих, прокопування свого часу, розгортання своєї пам'яті. «Я копаю до тебе»: за розгортанням пластів землі проступає потреба іншого, звертання до іншого через це взаємне віднаходження.

*СЛОВО СХОДЖЕННЯ-В-ГЛИБИНУ,  
що ми його прочитали.  
Роки, слова тогочасні.  
Ми все іще є.*

*Знаєш, простір цей безкінечний,  
знаєш, тобі не потрібно летіти,  
знаєш, усе, що в твоєму відбилося оці,  
поглиблює нам глибину.*

Слово-закопування, слово-занурення, слово-прогортання вибудовує оптику цієї книги, її вертикальність, її позаландшафтність. Оскільки ландшафтом тут є мова. Занурення в неї, занурення в пам'ять, спільне звіряння глибини, що розкривається в оці й для чого зовсім не є необхідною пташина оптика, пташина панорама: «Нічия троянда» є книгою зчитування

власної пам'яті, свого особистого, але також і колективного досвіду, книгою, що втримує в собі – через загострене відчуття мови, через заглиблення в різні звучання – все, що ти здатен вийняти з минулого, з проговореного тобою і почутого.

«Нічия троянда» – книга також про космічність мови, про те, як мова вибудовує світ, формує його просторовість, налагоджує механіку зв'язків, дає можливість бути почутим та зрозумілим. «Словом я повернув тебе знову», – говорить Целан, і це є ключовим означенням: мова дає шанс на порозуміння, на повернення, на співіснування. Саме внаслідок мовлення з'являється співрозмовник, чия поява, знову ж таки, свідчить про початкову самотність, яка потребує виходу – через мову, через звертання, через можливість отримати відповідь.

Чи не найточніше й найпослідовніше Целан говорить про це в одному з найвідоміших своїх віршів – у «Псалмі»:

*Ніхто нас не виліпить знову з пороку й глини.  
Ніхто не згадає наш прах.  
Ніхто.*

*Славен єси, ніхто.  
Заради тебе хочемо  
квітнути.  
Всупереч тобі.*

Ось ця розмова з Нічим, бачення співрозмовника в Нікому, сподівання на нього, опонування йому виводять цю поетику поза межі звичних часових та просторових координат, проводять целанівський меридіан поміж видимим та відчутним, поміж тими, хто озивається на голос, і тими, чия присутність стає можливою лише внаслідок нашого до них заговорювання. Залежність від Нічого й водночас – відштовхування від

нього, переступ через порожнечу: мова цієї книги дає відчуття надії, шанс на продовження, шанс на тривання.

*Нічим*

*були ми, є ми, будемо*

*ми, квітнучи:*

*троянда-ніщо,*

*нічия троянда.*

Як видається, ключовим тут є не фаталістичне відчуття, що ми є нічим, а все ж таки віра в те, що ми будемо. Попри всі пустки й усю Ніщоту. Попри обмежені можливості мови й складні стосунки з Творцем. Говорячи про найгірше, Целан залишає надію. Ти нікому не належиш, ти – нічия троянда. Себто у тебе є ім'я. Себто у тебе є мова. Себто є шанс.

**Rosen haben eine Chance**  
(Über Paul Celans *Niemandrose*)

Es lohnt sich, über Celans Bücher nicht nur als einzelne, von der Zeit getrennte Bände zu sprechen, als Gedichtsammlungen, die im Prozess des Schreibens quasi automatisch entstanden. Celans Bücher sind fast immer konzeptionell vollendete Konstrukte mit einer klaren und durchdachten inneren Komposition und einem durchgehenden System der Symbole, an dem sich die poetische Textstruktur orientiert.

*Niemandrose* – Celans viertes Buch – ist in dieser Hinsicht besonders bemerkenswert. Einerseits handelt es sich objektiv um das wohl stärkste Buch des Dichters (trotz all der Schablonenhaftigkeit einer solchen Zuschreibung in Bezug auf Celans Bücher, die sich in ein chronologisch dichtes und logisch angelegtes Narrativ reihen, aus dem sich nur schwerlich einzelne Textfragmente herauslösen lassen), andererseits kann der Band als Beispiel dienen für das harmonische Zusammenführen aller Vektoren in ein poetisches Ganzes. *Niemandrose* ist ein autonomer, abgeschlossener Raum, eine Struktur, die unendlich viele Elemente in sich vereint und eine universelle poetische Welt erschafft.

Diese Welt gründet in hohem Maße auf definierten Attributen, definierten Subjekten, auf Versuchen, den Helden hervorzuheben, seinen Namen, wenigstens den Klang seines Namens, darauf, diesen Namen der Leere zu entreißen, dem allumfassenden Nichts. Niemand/Nichts – das ist die abwesende Grundlage, von der aus Celan versucht Bilanz zu ziehen, eine Leere, die langsam

mit Schreiben, mit Sprache zuwuchert. Die vorgebliche Abwesenheit, die erst durch das maximale Eintauchen bis auf den Grund entsteht und Gestalt annimmt – den Grund als solchen, den Grund der Sprache, den Grund des Klangs. Celan versucht, in dieser Leere die ihm für eine vollwertige Sprache notwendigen Elemente auszumachen, er entreißt sie dem Nichtsein und nähert den Schreibprozess einer alchimistischen Handlung an. In dieser Handlung vollzieht sich die Umwandlung des Vakuums in Klang, erheben sich einzelne Stimmen und erklingt die Sprache von Menschen – jener, die »gruben und hörten nichts mehr; sie wurden nicht weise, erfanden kein Lied, erdachten sich keinerlei Sprache«.

»O einer, o keiner, o niemand, o du«. Celan baut diese Zeile auf Annäherung und Abstoßung unterschiedlicher Ebenen von Bedeutung und Unzugehörigkeit. Die in einem Satz vereinten, durch Komma getrennten »einer« und »keiner« unterstreichen die Ambivalenz dieser Welt, ihre Universalität, deuten auf die feine Linie, entlang derer Dinglichkeit, Subjektivität, Konkretheit zutage treten.

Wir haben es also mit einem Schaffensprozess zu tun, in dem der Niemand selbst als Schöpfer auftritt und das Nichts als Quelle der Sprache und Objekt des Glaubens. Die Glaubensfrage, die Figur des Schöpfers selbst ist in den Texten dieses Bandes durchaus problematisch, was gesondert zu behandeln sein wird. Um jedoch den Gedanken von der Suche nach Zugehörigkeit, das Nennen von Namen, das Hervortreten der Stimme zu Ende zu führen, lohnt es sich, das Augenmerk auf die Dialogizität vieler Gedichte des Bandes zu richten. Es ist, als befände sich Celan dauernd auf der Suche nach jemandem, an den er dieses Buch richten könnte, als versuche er, sich in diesem Nichts zu verständigen, das die Welt umschließt und sie ihrer Dinglichkeit beraubt – und die Sprache ihrer Adressiertheit. In seiner Meridian-Rede spricht er folgendermaßen davon: »Das Gedicht will zu einem Andern, es braucht dieses Andere, es braucht ein Gegenüber.«

In einem Gedicht der *Niemandrose* formuliert Celan:

Es ist das Gewicht, das die Leere zurückhält,  
die mit-  
ginge mit dir.  
Es hat, wie du, keinen Namen. Vielleicht  
seid ihr dasselbe. Vielleicht  
nennst auch du mich einst  
so.

Interessant ist hier das Verständnis des Anderen eben als Quelle der Leere, als Kanal der Annäherung an die Leere. Die Namenlosigkeit des Gegenüber beinhaltet potentiell auch die Namenlosigkeit des Autors. Die Leere erscheint als universale Wesenheit, die sich selbst ausdehnt und zurückhält: »das Gewicht, das die Leere zurückhält – es hat, wie du, keinen Namen – ihr seid dasselbe – vielleicht nennst du mich einst so« – der Kreis schließt sich, Namenlosigkeit und das Nichts-Sein bilden die Grundlage für alle Erscheinungen und Stimmen, ab und zu nehmen sie Kontur an und erklingen, ohne sich jedoch so weit von der Leere zu entfernen, dass sie aufhören, ihr Teil zu sein.

Wieder geht es hier darum, dass die Leere allzeit dominiert, die Leere und das Nichts, die mit dem Anderen, mit dem Gegenüber kommen. Eben die Ambivalenz des Anderen, das gleichzeitig Träger der Leere und Gewicht ist, das diese Leere zurückhält. Die gegenseitige Abhängigkeit der Elemente, aus denen die Welt des Buches geschaffen ist, und ihre Aufeinanderbezogenheit – eben die Verbindung der Grenzbegriffe und -bedeutungen – stärkt diesen Text, verdichtet ihn, hält ihn zusammen und lässt nicht zu, dass irgendein sprachliches oder sinngemäßes Element sich vom Kraftfeld entfernt.

Wichtig ist auch diese Empfehlung – den Sinn durch die Überwindung der Leere wiederzufinden, das Etwas einzig durch das

sich Wegstoßen vom Nichts zu erlangen. »Nur // als? // das Nichts zwischen uns stand, fanden wir ganz zueinander«, schreibt Celan. Nichts, Leere, die Abwesenheit von Fülle wird unerwartet zur Voraussetzung für die Existenz und – logischerweise – die Koexistenz. Überhaupt wird das Nichts plötzlich zu einem der wichtigsten Konstrukte dieses Buchs. Und der Niemand – zu einer seiner wichtigsten Personen. Das Nichts erfüllt in diesem Buch die Sprache und die Existenz mit seiner wundersamen Anwesenheit. In Celans Welt müssen wir also besonders auf die Anwesenheit des Nichts achten und die Worte abhängig davon wählen, wenn wir mit dem Niemand sprechen.

+

In einem solchen Mit- und Gegeneinander entstehen die poetischen Bilder auf besonders interessante Weise. Angefangen mit dem für diesen Band aus dreiundfünfzig Texten besonders wegweisenden Bild der Rose. Oft wird die Metapher hier als mystische Erfahrung des Kommentierens und Dechiffrierens biblischer Symbole gebildet. Die Bibel als Lehrbuch der Poetik erlaubt es Celan in dieser Weise, über sakrale Dinge in freier poetischer Auslegung zu sprechen, wodurch das Bild in der biblischen Tradition wurzelt, aber zugleich eine besondere poetische Lesart erzeugt. Im Grunde versucht Celan mit diesen dreiundfünfzig Gedichten, die Welt zu kommentieren. Entsprechend haben die biblischen Symbole und Zitate im Buch ein besonderes Gewicht. Man kann sie mit rein wissenschaftlichen Kommentaren versehen, aber man kann ihnen auch das Recht auf poetische Autarkie lassen, auf das Nichtkanonische, auf poetische Subjektivität. Schließlich kann auch die Bibel selbst als Metapher dienen – als Metapher der poetischen Sprache, die zur Vorschrift, zum Kanon wird. Zwar trifft dies kaum unmittelbar auf Celans Poetik

zu, doch lohnt es sich, die tiefe Poetizität der Bibel im Gedächtnis zu behalten.

Von Jürgen Lehmann stammt die provokante Aussage, Celans Lyrik sei ganz und gar nicht hermetisch, sondern im Gegenteil – extrem offen. Diese Aussage kann man auch so lesen: die »dunkle«, »düstere« Poetik Celans ist in Wahrheit eine offene Struktur – eine Struktur, die vor unseren Augen geschaffen wird mithilfe von Elementen, für deren jedes man eine Erklärung finden kann. Anders gesagt, wenn er seine Finsternis erschafft, nutzt Celan aktiv verschiedene Lichte und ermöglicht es jedem von uns, so tief in den Schatten seiner Poetik einzutreten, wie es uns entspricht.

Eben diese Verdüsterung durch das Licht ist ein wichtiger Schlüssel zum System der hermetisch verschlossenen Korridore von Celans Text, ein Schlüssel, der uns die Chance eröffnet, hinauszutreten, hinauszugelangen aus den Verdunkelungen und Leerstellen dieser verschlossenen und zugleich so maximal aufgerissenen Poetik.

+

Noch wichtiger ist die Angespanntheit im Verhältnis zu Gott. Jenes Gottes, mit dem er »in die Ferne« ritt, jenes Gottes, über den er schreibt: »Von deinem Gott war die Rede, ich sprach gegen ihn«. Hier vollzieht sich eine Art Verfremdung Gottes, indem eine Distanz zwischen dem Dichter und dem Schöpfer aufgebaut wird, eine Distanz, die sich als völlig ausreichend für die poetische Reflexion erweist. In einem der ersten Texte des Bandes erscheint Gott als Partner, aber er bringt keine Rettung vor der Einsamkeit. Diese paradoxe Einsamkeit, zu zweit mit Gott, zwingt Celan, von den Menschen als ein Hindernis zu sprechen, als Vorbedingung der Deformation der Sprache:



Bei Wein und Verlorenheit, bei  
beider Neige:

ich ritt durch den Schnee, hörst du,  
ich ritt Gott in die Ferne – die Nähe, er sang,  
es war  
unser letzter Ritt über  
die Menschen-Hürden.

Sie duckten sich, wenn  
sie uns über sich hörten, sie  
schrieben, sie  
logen unser Gewieher  
um in eine  
ihrer bebilderten Sprachen.

Eine ziemlich ungewöhnliche Betrachtung, nach der der Dichter Nähe spürt zu Gottes Gesang, aber nicht zum menschlichen »Gelüge«. Jedoch ist die Beziehung zum Schöpfer in diesem Buch noch komplizierter.

Gott, das lasen wir, ist  
ein Teil und ein zweiter, zerstreuter:  
im Tod  
all der Gemähten  
wächst er sich zu.

Dorthin  
führt uns der Blick,  
mit dieser

Hälfte  
haben wir Umgang.

Diese Ambivalenz des Schöpfers, sein Zwiespalt, seine Dysfunktionalität – sie deprimieren nicht nur: sie bieten die Chance, den wirklichen Zustand der Dinge anzunehmen – obwohl dieser traurig ist (in einem anderen Gedicht des Bandes, Nelly Sachs gewidmet, dort, wo Celan »gegen« Gott spricht, hört er von seiner Gesprächspartnerin: »Wir wissen ja nicht, weißt du, wir wissen ja nicht was gilt«). Die Poetik der Agnostik wird hier zur Voraussetzung der Versöhnung, erzeugt Begeisterung und Verständnis. Der Schöpfer, der gleichzeitig mit dem Nichts und dem Universum assoziiert wird, ist eine tragische, aber unabdingbare Figur, er verbindet alles mit seiner allgegenwärtigen Leere – einer Leere, die jedenfalls als poetisches Material taugt.

Es scheint, dass für Celan diese Möglichkeit, nicht nur bei Gottes Gesang anwesend zu sein, sondern »Ihm« auch zu widersprechen, Gottes »Zerstreutheit« zu bezeugen, wichtig ist. Natürlich korreliert das kaum mit kanonischer Bibelgläubigkeit, aber es zeugt von einem starken Konflikt, einem Dialog voller Widersprüche, einem Gespräch, in dessen Folge die Konturen einer poetischen Welt hervortreten.

Im oben zitierten Text ist außerdem bemerkenswert, dass wir es, nach Meinung des Dichters, eben mit jener »Hälfte« Gottes zu tun haben, die durch die Verstorbenen zu uns spricht, die »Dahingemähten«. Gott als Gedächtnisführer, als jener, der die Lebenden durch die Wiedergeburt mit den Verstorbenen verbindet – ein weiteres Bild, das aus der Bibel stammt, aber nicht auf sie begrenzt werden kann. Interessant, dass auch der Blick des Dichters Richtung der Verstorbenen geht. In diesem Buch wird Gott durch die Ansichten und Gefühle derjenigen sichtbar, die von uns gegangen

sind. Die Frage der Erinnerung, das Gefühl der Verbindung mit denen, die nicht mehr sind, definiert den Weg vom Nichts zur Fülle der Welt, ihrer Wahrnehmung, ihrem Verständnis. Gott als Begriff, verbunden mit dem Tod, verbunden mit dem Unumkehrbaren, wird zum wichtigen, schmerzhaften Element von Vereinigung und Wahrnehmung. Der Gott der Toten kann nichts für die Zukunft versprechen, aber er definiert die Gesetzmäßigkeit der Dinge und Erscheinungen in der Vergangenheit. Rolle und Bild des Schöpfers werden auf kompromisshafte Weise behandelt, wobei es offensichtlich weniger um den Glauben als um das sich Abfinden geht. Die Erfahrung des Schöpfers durch das Nichts, durch die Leere, durch die Überwindung des totalen Widerspruchs. Das Gefühl von Gott als Teil des Gedächtnisses, als Element des großen Mysteriums der Überwindung des Todes, der Wiedergeburt, der Erneuerung, der Verbundenheit.

+

In *Niemand'srose* tritt auf wundersame Weise Emotionalität auf. Bis hin zur Gegenständlichkeit, maximalen Verdinglichung solcher Zustände wie Einsamkeit oder Schweigen: »Eine fremde Verlorenheit war gestalthaft zugegen«, »Schweigen, wie Gold gekocht, in verkohlten Händen«. Der emotionale Grenzzustand, wenn die Einsamkeit ertastet werden kann, das Schweigen die Haut durchbrennt, zeigt die übermäßige Konzentration des Dichters auf Gefühle, seine besondere Sensibilität, von der das Buch durchdrungen ist. Dieses Eintauchen findet von Anfang an statt, von der ersten Aussage über »DAS WORT VOM ZUR-TIEFE-GEHN, das wir gelesen haben«. Eintauchen in die Sprache, gleichzeitig aber auch Eintauchen in die eigenen Gefühle. Vielleicht sind es eben diese konzentrierten Gefühle, die die Bilder der Gedichte in *Niemand'srose* einer Fliege im Bernstein ähnlich machen: man kann alles sehen,

doch bleibt die Verslossenheit der Bilder offensichtlich, ihr Geronnensein, die Unmöglichkeit, etwas zu ändern, herauszunehmen, zu transformieren.

Interessanterweise erreicht Celan solche Gefühle gerade in Situationen des Getrenntseins, der Distanz, der Isolation – kommunikativ oder sprachlich, wenn Dialog unmöglich ist: gegenseitiges Durchsprechen, vollwertige Verständigung, eine Voraussetzung dafür, Gehör zu finden und Verständnis zu erreichen. Kaum vorstellbar, dass Celan nicht von der eigenen Versenkung in die Struktur des Wortes oder von extremer Empfindsamkeit seiner Gesprächspartner inspiriert wurde, die poetische Reflexion hervorriefen, sondern zum Beispiel von freundschaftlichem, sorglosem Geschwätz. Denn Leitmotiv von *Niemand'srose* ist und bleibt die Einsamkeit, die Niemandem-Zugehörigkeit, der Bezug zum Nichts. Er schreibt:

Die Sternblume, ungeknickt, ging  
zwischen Heimat und Abgrund durch  
dein Gedächtnis.

Interessant und wichtig für das Verständnis von Celans Poesie ist eben diese Behandlung des Gedächtnisses als Konstrukt, das das Zuhause (also die eigene Identität, den Geburtsort, Ort der Selbstfindung) mit der Leere (also dem Nichts) verbindet. Oder umgekehrt – das eine vom anderen entfernt, als Barriere dient, als Filter, der das Gefühl des Hauses, das Gefühl des Vaterlandes davor schützt, von der Leere verschluckt zu werden. Das Gedächtnis als Ort des Findens von Sinnen und Stimmen, Ort der Rückkehr und des Gefundenseins, spielt in Celans Poesie eine ungewöhnlich wichtige Rolle. Durch das Gedächtnis, durch das Erinnern, durch die Selbstversenkung entstehen wenigstens ein paar Kommunikationswege. Das Gedächtnis tritt als Vermittler auf, als

Knotenpunkt, als wichtiges Glied bei der Wiedergabe der Sprache. Ohne es bricht die Verbindung zwischen der Leere und der Fülle ab, zwischen Finsternis und Sinn, zwischen Entfremdung und Aneignung. Im Grunde fungiert es als eine Art alchemistische Retorte, durch die Zustände und Emotionen geleitet werden und die dabei den poetischen Text produziert, im Falle Celans ein Amalgam aus Allem und Nichts.

+

Celans *Niemandrose* ist Mandelstam gewidmet. Eine ziemlich seltsame Korrespondenz so unterschiedlicher Poesien, wie ein Verpflanzen von Blumen aus der einen in andere Erde – in der Erwartung, dass Wasser und Sonne ihr Werk tun und die Blume anwachsen wird. Die Bezüge Celans auf andere Dichter, entfernte Namen und Gesprächspartner, ist von fundamentaler Bedeutung. In seinem Fall ist schon das Zitieren – das direkte oder das indirekte – Poesie. Und die Anwesenheit Mandelstams in diesem Buch zweifellos schon für sich genommen ein poetisches Stilmittel, eine Metapher. Sagen wir eine Metapher des Gedächtnisses, das vor dem letzten Auseinanderfallen bewahrt. Eine Metapher der Sprache, die, auseinanderfallend, neue Formen hervorbringt. Eine Metapher der Verwandtschaft – durch Blut oder Poesie. Der Verwandtschaft durch die Stimme, durch das Überwinden der Leere, das Überwinden des Todes.

Das Überwinden des Todes, der Versuch, über das Vergessen hinwegzusteigen, das Gefühl des Raums als Ort, der den Lebenden und den Toten gemeinsam ist – das ist ein für Celan nicht nur in diesem Buch wichtiges Thema. »Es war Erde in ihnen, und sie gruben«: das bezeichnet die Arbeit der Verdammten, die Arbeit als Fluch. Das, was in der *Todesfuge* zum Hauptthema wird. »Sie gruben und gruben«. Von Anfang an geht es eben darum, dass die Erde

schon in jenen war, von denen die Rede ist, dass sie schon Teil der Erde waren. Daher ist jenes Graben in der Erde ein Graben tief in sich selbst, ein Durchgraben der eigenen Zeit, ein Bloßlegen des eigenen Gedächtnisses. »Ich grab mich dir zu«: Auf das Bloßlegen der Erdschichten folgt das Bedürfnis nach dem anderen, die Hinwendung zum anderen durch das gegenseitige Erkennen.

Das Wort vom Zur-Tiefe-Gehen,  
das wir gelesen haben.  
Die Jahre, die Worte seither.  
Wir sind es noch immer.

Weißt du, der Raum ist unendlich,  
weiß du, du brauchst nicht zu fliegen,  
weiß du, was sich in dein Aug schrieb,  
vertieft uns die Tiefe.

Das Wort vom Vergraben, vom Eindringen, vom Durchpflügen erschafft die Perspektive dieses Buchs, seine Vertikalität, sein Außerhalb-der-Welt-Stehen. Denn hier ist die Sprache die Welt. Das Eindringen in sie, ins Gedächtnis, das gemeinsame Erkunden der Tiefe, die sich im Auge eröffnet und die keiner Vogelperspektive bedarf: *Niemandrose* ist ein Buch des Lesens des eigenen Gedächtnisses, der persönlichen, aber auch der kollektiven Erfahrung, ein Buch, das – durch das geschärfte Sprachgefühl, das Vertiefen in unterschiedliche Klänge – alles enthält, was du aus der Vergangenheit herausholen kannst, aus dem, was du gesagt und gehört hast.

*Niemandrose* ist auch ein Buch über das Kosmische der Sprache, darüber, wie aus der Sprache die Welt entsteht, wie die Sprache ihre Räumlichkeit formt, die Mechanik der Beziehungen regelt, die Möglichkeit eröffnet, gehört und verstanden zu werden.

»Mit Worten holt ich dich wieder«, sagt Celan, und das ist eine Schlüsseldefinition: Die Sprache eröffnet die Chance zum gegenseitigen Verständnis, zur Rückkehr, zur Koexistenz. Als Folge des Sprechens erscheint der Gesprächspartner, und sein Erscheinen wiederum zeugt von der anfänglichen Einsamkeit, die einen Ausweg verlangt – durch die Sprache, durch das Ansprechen, durch die Möglichkeit, eine Antwort zu bekommen.

Wohl am präzisesten und konsequentesten spricht Celan in einem seiner bekanntesten Gedichte davon, im *Psalm*:

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

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

Diese Unterhaltung mit dem Niemand, das Erkennen des Gesprächspartners im Niemand, die Hoffnung auf ihn, das Opponieren gegen ihn führt diese Poesie über die Grenzen der üblichen Zeit- und Raumkoordinaten hinaus, zieht den Celan'schen Meridian zwischen dem Sichtbaren und dem Spürbaren, zwischen jenen, die auf die Stimme reagieren, und jenen, deren Gegenwart erst dadurch möglich wird, dass wir sie ansprechen. Die Abhängigkeit vom Nichts und gleichzeitig das sich davon Wegstoßen, das Überwinden der Leere: Die Sprache in diesem Buch schenkt ein Gefühl von Hoffnung, eine Möglichkeit der Fortsetzung, der Dauer.

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

Wie sich zeigt, ist hier nicht etwa das fatalistische Gefühl ausschlaggebend, dass wir niemand sind, sondern trotz allem der Glaube daran, dass wir sein werden. Entgegen aller Leere und dem ganzen Nichts-sein. Trotz der begrenzten Möglichkeiten der Sprache und dem komplizierten Verhältnis zum Schöpfer. Indem er vom Schlimmsten spricht, lässt Celan Hoffnung. Du gehörst niemandem, du bist eine Niemandrose. Also hast du einen Namen. Also hast du eine Sprache. Also hast du eine Chance.

*Aus dem Ukrainischen von Sabine Stöhr*



© Meridian Czernowitz

### Александру БУЛУЦ

Поет, перекладач, літературний критик. Народився у 1987 році в місті Альба-Юлія (Румунія), звідки підлітком виїхав до Німеччини. Вивчав германістику та порівняльне літературознавство у Франкфурті-на-Майні. З весни 2015 року – редактор та видавець серії філософських дискусій *Insights in Dialogue*. Найактуальніша збірка віршів *was Petersilie über die Seele weiß* вийшла у видавництві *Schöffling & Co* (2020), за неї автор здобув премію імені Вольфганга Вейрауха (2019). Його вірші перекладені англійською, румунською, іспанською, українською та турецькою мовами. Проживає у Берліні.

### Alexandru BULUCZ

Alexandru Bulucz, geboren 1987 in Alba Iulia, Rumänien, wo er seine ersten dreizehn Jahre verbrachte, studierte Germanistik und Komparatistik in Frankfurt am Main. Er ist Lyriker, Übersetzer, Kritiker und Herausgeber der philosophischen Gesprächsreihe „Einsichten im Dialog“ in der Edition Faust. Sein Lyrikdebüt *Aus sein auf uns* erschien 2016. Für Gedichte aus *was Petersilie über die Seele weiß* (Schöffling & Co, 2020) erhielt er 2019 den Wolfgang-Weyrauch-Förderpreis, der Gedichtband belegte im Juni 2020 Platz 5 der SWR-Bestenliste. Er lebt in Berlin.

**Вимушена герметика.  
Затемнення в літературі та гуманітарній науці**

Якби мої біографічні цезури (географічно, суспільно, політично, мовно й академічно) були іншими, я б тоді зустрів на життєвій дорозі інших супутників (батьки, друзі, професори й редактори), я б тоді, поза сумнівом, привніс із собою інші мовно-філософські переконання на стикові поетичної та наукової мов. Університетські професори та ліричні батьки – матері долучилися значно пізніше, й це помітно тримало їхній вплив у строгих межах: мусили за цих обставин померти наглою і болісною смертю. Але сталося так, як сталося, й едипальні патрициди тривають, прощання з батьками дається важко. Надто великий респект перед ними й повага до того, що вони комусь уможливили своєю психологією, своїм платонічним настановленням душ. Авжеж, патрициди стали катуваннями й тортурами, причому для всіх, також і для батьковбивці-початківця. Він, наприклад, ще зайнятий мовно-скептичною купою черепків, яку залишив після себе його померлий у 2017 році університетський професор, компаративіст і деконструктивіст Вернер Гамахер, що стояв у франкофільній традиції Жака Дерріди.

Не минуло ще й двох десятиліть відтоді, коли я тринадцятилітнім у 2000 році прибув до Німеччини, проте вже тоді я стояв перед подібною купою черепків: купою черепків моєї рідної румунської мови. Вона вже не надавалася до безпосереднього використання й загрожувала моєму професійному



майбутньому в Німеччині, якби я якнайшвидше й остаточно не вигнав її зі своєї мовної системи й не замінив чужою німецькою (авжеж, я й справді думав саме так непохитно само-дискримінаційно!).

Це був багатолітній відтинок життя і навчальний процес, який можна порівняти з уявленням про буття, з яким Луї Вольфзон писав свою книгу *Le Schizo et les langues* («Шизо і мови») – французькою, хоча його рідною мовою була англійська. Його шизофренія змусила його сприймати англійську мову як «інвазію». Він не хотів ні чути її, ні читати, ні говорити нею. На цьому патологічному тлі виникла книга спротиву материнській мові (і матері) в екзистенційній залежності від дискримінованої мови (і матері). За допомогою мов, які він вивчив як автодидакт (французька, німецька, російська і гебрайська), він розвинув систему, яка перетворювала «англійські слова й речення на фонетичні комбінації з чужих літер, складів і слів», і формував «нові лінгвістичні утворення» – які нагадували «англійську не тільки за семантикою, але й за звучанням». *Don't trip over the wire!* перетворювалося, наприклад, на *Tu' nicht tréb über èth hé zwirn!*

Ця купа черепків була як закон Кафки: я доволі довго стояв перед нею, оточений німецькими сигніфікатами, не наважуючись на шпагат у закон і до сигніфікатів. Та обставина, що співвідношення між звуковим образом слова «закон» і концептом «закону» є довільним (Фердинанд де Соссюр), позаяк звуковий образ концепту «закон» міг би звучати і як румунське *lege*, і як французьке *loi* чи ще якимось інакше, про це я ще не здогадувався. Я тільки знав, що в цій країні мовець вживає звуковий образ «закон», а тому хотів довідатися і, відповідно, пересвідчитися, який концепт ховається за цим, оскільки відвідини офіційних установ стали для мене буденним явищем.

Пізніше я мусив визнати цю біографічну тріщину необхідності-концепту-постійного-ховання-за-німецьким-звуковим-образом, яка править комунікативній дії за джерело поетологічної та літературно-критичної тенденції, себто спрямованої до Чогось, до повідомлення – або ж, формулюючи це від'ємно: до змістовізму. Це тенденція, яка в сенсі читання може простиратися аж до відхилення тих текстів, які не стоять у рівновазі «дискурсу» та «історії» чи в дусі субверсії смислу, асемії, «мистецтва для мистецтва» і т. д. Це відбувається насамперед тоді, коли у мене виникає враження, що герметика того чи іншого тексту вимушена, аплікована на нього без видимої необхідності. Мені зрозуміло, що ця тенденція вразлива і заледве спроможна, проте в моєму випадку вона зумовлена біографічно.

Отож хтось, хто трохи знайомий з моїми літературними смаками й моїми смаковими судженнями, міг би докірливо закинути мені, мовляв, як це може бути, що я зараховую Пауля Целана до моїх домашніх богів у сфері лірики, хоча він є одним з найвідоміших герметиків німецькомовної поезії? Моя тезова відповідь, яка полегшує мені доступ до його творчості, коротко звучатиме так: творчість Целана («челан» є румунським прикметником, який означає «підступний», «віроломний») розгортається у протистоянні двох новотворів. Рудольф (Гаральд?) Гартунг назвав Целанові новотвори семантично супердетермінованими «брилами», внаслідок чого «решті слів (довкола них) бракує ваги та енергії». Їх можна зустріти у цих двох віршах:

*Голод яскравості – з ним  
я піднімався хлібними  
східцями вгору,  
під гулом дзвону  
незрячих:*



*він, прозорий,  
наче вода, нависає над  
крокуючим з нами,  
блукаючим з нами фантомом свободи, якою  
наситилось небо,  
котре звелів розпростерти над  
слово плинним  
руслом образів, руслом крові.*

### **Ми лежали**

*вже глибоко в хащах маквісу, коли ти  
врешті приповз.  
Але ми не могли  
протемнитись до тебе:  
панував  
світлопримус.*

Новотвори тут звучать: «голод яскравості» і «світлопримус». Голод яскравості, з яким ліричне Я піднімається хлібними східцями (що нагадує сходи пізнання від «темного» через «ясне» ажно до «чіткості», які зустрічаються вже у Лейбніца, – слово «ясність» не зустрічається у вірші Целана), відповідає просвітництву (також гуманітарній епосі), прагненню пізнання (певного об'єкта, певного Що). Натомість зі світлопримусу постає досягнуте за допомогою ремісничої вправності Антипросвітництво. Світло, яке панує над заростями маквісу, змушує ліричне Ми до формування стратегій (певного Як) «протемнення» до приповзлого Ти, до планування кодової і декодової спроби перехитрити світло, яким зловживає охорона. Це також можна назвати вимушеною герметикою. Одне вона нав'язана ззовні і презентована у вірші як можлива подія втечі

й порятунку, як це могло відбутися у доленосний час до 1945 року, що було рефлексією необхідності виживання. Критикована мною інша герметика надто рідко рефлектує, як на мене, свій накладений на себе саму примус, яким вона, на мій погляд, послуговується як знаряддям з електрицистського ящика з інструментами.

Коди й кодування часто є фігурами субституції, тропами. Найулюбленіша серед них – метафора: «а» співвідноситься з «б», як «в» з «г». Із вислову «вік співвідноситься з життям, як вечір із днем» виходить «Вечір життя». Майстром таких утворень «скорочених порівнянь» є сербський автор Бора Косіч, про що свідчить насамперед його роман «Наставники», який Карл-Маркус Гаус назвав «метафоричним універсумом». Він працював над ним під час заборони публікуватися. Я одного разу спитав його, чи не мусить у просвітницькому суспільстві, при «вільному демократичному світопорядку», просвічуватися й літературний стиль. Я поставив йому це запитання з припущенням, що в часи диктатури чи схожих політичних систем письменники пишуть метафорично радше тоді, коли вони намагаються обійти цензуру. Я думав при цьому про певні тексти, серед них про вірш «Це не телефонна розмова», написаний інтелектуалом Станіславом Бараньчаком, котрий потрапив свого часу в комуністичній Польщі в офіційну немилість: ліричне Я виходить зі стеження за своїми телефонними розмовами і програмує телефонну розмову, яка повинна відбутися «невідомою мовою» – не відомою не тільки для «недремних слухачів» служби державної безпеки, але й для самих учасників телефонної розмови. Але повернімося назад до Косіча. Його відповідь була такою: «Жоден письменник не мусить писати ясно, байдуже, яким є стан суспільства. Так само як за терористичного режиму письменники не мусять вдаватися до метафор. Завжди існували ті, хто писав дуже ясно.

«Архіпелаг ГУЛАГ» не є метафорою, так само як і драми Вацлава Гавела. Це були чіткі й реальні образи тогочасного суспільства. Звісно, що за таке платять в'язницею, інтернуванням, табором, однак це аж ніяк не закон, що письменники обирали метафори, щоби сховатися за ними. Я навіть стверджую, що ті, хто писав метафорами, чинять так у щасливі часи, позаяк їм нічого не заважає».

На тлі притлумленої письменницької біографії Косіча відповідь – обидві частини відповіді – напрошується сама собою: 1) ніхто, у будь-який час, у будь-якому місці не мусить «ясно» артикулювати себе, 2) і тим паче не мусить чинити це у «щасливі часи», коли не існує потенційних санкційних загроз і санкцій. Друга частина відповіді впливає з першої, з біографічно зумовленого й тому цілком легітимного спротиву. Перша частина відповіді є битвою за звільнення будь-якою ціною, незалежно від будь-якої позалітературної доцільності та чужого примусу, не в останню чергу від рецепції. Супроти цього стоїть улегле прімумові світла Целанове Ми, герметичне «протемнення» якого є екзистенціальною та телеологічною реакцією на жадання рецепції у ворожій позиції вистежувача.

Який із цих концептів письма мав би бути в першу чергу транспонованим у нинішні, відносно щасливі західноєвропейські часи? Таким є моє запитання. Я твердо солідаризуюся з Целановим концептом врахування хай як би і в якій формі не вираженої рецепції! Якщо вона видається комусь ворожою, то її врахування повинно бути тим паче вправнішим і літературно хитрішим. Себто Косічева реалізація літературного стилю, який відкидає будь-які рестрикції, повинна відбуватися в тексті після (!) «заколисування» (наприклад, через естетичне відродження вже застарілої рими) помітно зникаючого числа читачів. Перш ніж реципієнт може підготуватися до цього,

він уже потрапляє як «заколисаний» всередину найбільш експериментальних текстових пасажів і отримує, продовжуючи читати, насолоду від цього, не знаючи достеменно, як це трапилося і що (!) він, власне кажучи, в даному разі читає. Але, по суті, я описую тут тільки структуру класичної драми: експозицію, розвиток подій, кульмінацію (в тому числі й літературну)... Від таких спроб хитрування письменницьке *ego* мусило б дещо дистанціюватися. Часто їх притлумлюють уже в зародку, скажімо, через авторські самовисловлювання ще до того, як читацький загал прочитає книжку. Особливо невдалим і прикрим випадком є наступний уривок з одного радіоінтерв'ю з Освальдом Еггером, який презентував свою книгу «Тріумф барв»: «[...] все це дуже складне, але коли це бачиш у книзі, шкалу барв, то помічаєш, що все це не таке барвисте, як у дитячому садку, себто ти відчуваєш, вгадуєш атмосферу структури, яку, можливо, не відразу й не зовсім безпосередньо берешся читати, хоча й імпліцитно. І саме про це йшлося мені – щоб це не було такою простою лінійною трансформацією цих віршів тріумфу Петрарки, а щоб структура могла, знала й мала певне попереднє знання, тому що вона ґрунтується й побудована на математичному мисленні».

Це поетика відлякування у чистому вигляді. Відповідні сигнали цілком очевидні: «дуже складне», «не таке барвисте, як у дитячому садку», «структура», «не відразу й не зовсім безпосередньо читати», «не просто лінійна трансформація», «попереднє знання», «математичне мислення». З цього важко щось збудувати. Часто необґрунтовані забобони радіослухачів і потенційних читачів, які вони мають стосовно т. зв. серйозної літератури, завдяки цьому тільки нарастають. Для кмітливого розмовного партнера поетологічна провокація була б надто крутим обривом. Він підбадьорив би автора в тому, щоб врешті-решт написати давно очікувану, не надто складну,

барвисту, як дитячий садочок, і лінійну дитячу книжку. Зайве нагадувати про те, що існують книжки, які є інтелектуальним викликом, які виникли з найскромніших намірів. Найкращим прикладом цього я вважаю «Барвисті камінці» Адальберта Штіфтера. Первинно задумані як оповідки для дітей, вони своїм проголошенням «м'якого закону» маленьких феноменів природи написали супроти всього еруптивного загальної історії літератури.

Набагато симпатичнішою видається мені, наприклад, поетологія румунсько-німецького лірика Вернера Зьольнера. Він розумів вірш як буденне явище, як щось таке, що належить до нормального буття. Одному співрозмовникові він сказав: «Якщо образний світ передусім є таким екзотичним, як поштова листівка з Гавайських островів, то тоді мені було б нелегко стверджувати, що це я зі своїм життям і я з багатьма іншими людьми з їхніми життями».

А іншому зізнався: «Якщо я маю відчуття, що я хитрую, оскільки даю себе звабити гарним образом, незвичним зворотом, то негайно відмовляюся від цього й вибираю на крайній випадок менш цікавий чи провокативний зворот, коли я маю відчуття, що це саме те, що ти хочеш сказати».

Тут також маємо: переакцентування поняття «що», «лаконічного пафосу», відсторонення від обумовленості та пишномовних зворотів (як у слові *Wuchtgumpen* з «глухою звуковою барвою» двох «у» – цей приклад також запозичений з Освальда Еггера) і, таким чином, доступ до літератури, яка протилежна схильності Косіча до метафори, – все це всупереч власному східноєвропейському минулому – чи, можливо, саме через нього.

Румунсько-французький афористик Е. М. Чоран розглядав вимушену герметичність у літературі як домагання канонізованої милості гуманітарних наук: «Ми звертаємо нашу увагу на

те, що письменник замовчав, на те, що він міг би сказати, на його безмовні глибини. Якщо ж він залишає у спадок якийсь твір, експлікується, то тоді він може бути певним, що ми його забудемо».

Крім того, він убачав ці герметичні практики не тільки в літературі, але й в самих гуманітарних науках, чим він непрямо оголошував їх таємними науками. Під цим він розумів філософський стиль Мартіна Гайдеггера, але також і стиль тогочасних французьких гуманітарних наук з їхньою гайдеггеролатрією. Тут він торкнувся того, що пізніше остаточно розкрили т. зв. дебати Сірла-Дерріди: американський філософ Джон Сірл відкидав прозу деконструктивістів, особливо прозу Жака Дерріди (цитуючи при цьому Мішеля Фуко), як «терористичний обскурантизм». Він вказував на її недостатній рівень аргументації, її свідоме затемнення, насамперед власних тез, її надмірні твердження, оманливу глибину її – при пильному спогляданні – тривіальних і дурнувятих парадоксів, як і звичних поз вищості, з якими деконструктивісти закидали своїм критикам, що ті, мовляв, інтелектуально не доросли до головного спрямування їхніх думок.

Чоран підбив цьому всьому підсумок: «Звільнити літературу від її напوماдження, щоб побачити її справжнє обличчя, так само небезпечно, як і позбавити філософію її прагнення робити з усього таємницю. Невже творіння духу слід звести до прояснення дрібниць? І не лише тільки потойбіч артикульованого виразу існує певна субстанціональність – у в'їдливому висміюванні чи в боротьбі?».

Я не повністю згоден із Сірлом, проте інколи його критика відповідає моєму досвідові з традицією франкфуртської компаратистики, яка стоїть у руслі деконструкції. Саме харизматик Вернер Гамахер випромінював у своїх безперервних монологічних текстових коментарях вражаючу й загалом

прийнятну ауру недоторканності. Я зустрівся з ним вже під час першого семестру на вступному семінарі. Для підготовки нам був даний основоположний текст сучасної герменевтики – «Про філологічне пізнання» Петера Сонді, який був його вчителем у Берлінському Вільному університеті. Мені здавалося, ніби я розумію, що мав на увазі Сонді, коли він писав, що «філологічне знання ґрунтовно відрізняється від історичного» й повинно бути «безперервним пізнанням». Проте Гамахерові коментування затемнювали навіть саму уяву. Вже в перші хвилини нашої зустрічі він зумів донести мені думку про те, щоб відмовитися від навчання, перш ніж воно по-справжньому могло розпочатися. У подальшому часто траплялося так, що він після прочитання конспекту останнього засідання звертався до студентів з такими словами: «Я говорив це не так». Це було пов'язано з неточністю протоколянтів, але й демонстративною самосуперечністю і перформативним інсценуванням того, що не завершено й потребує продовження.

Тільки з дистанції до свого навчання я усвідомлюю, що екстремальні крила деконструкції – Гамахер пізнього періоду був тут радше помірним – у принципі не чинять нічого іншого, хіба що перформують свою академічну дисципліну в мистецтво:

1) Їхні ексцесивні, наснажені словесними іграми й новотворами тексти ведуть свої, поза сумнівом, продуктивні й цікаві спекуляції з етимологічних і звукових спорідненостей (з їхнього поетизування) або з гри пересування графем. Приклад: в одній зі строф Целанового вірша «Голоси» один дактилічно метризований рядок звучить так: *Wenn mittschiffs die Bö sich ins Recht setzt* («Коли буря на борт наляже»). У тексті Гамахера «Нотатка до дрібниці» *Bö sich* мутує до *Bös ich*. Особисто мені розгляд вірша під знаком етичної категорії зла видається

свавільним і недопустимим. «Мовний матеріал» не дає для цього підстав або ж дає його тільки за умови великих деформацій.

2) Їхні патетичні завихрення повторів, за яких кожен наступний повтор являє собою невеличкий зсув ходу думки, сягають у них розмірів К'єркегора чи радше навіть Бернгарда.

3) За допомогою використання риторичних фігур вони привносять афект у науку, яка повинна стати дієвою.

4) Неспокійний письмовий образ їхніх текстів бере свій початок у зловживанні всіма типографськими можливостями акцентуації і наголошення.

5) Їхнє вдаване пізнання саме потребує подальших коментарів.

6) Експліцитно паралельно з інтерпретацією об'єкта йдуть роздуми про мову (і передумови комунікації), в якій і через яку об'єкт інтерпретується.

7) Вони не прямують до останніх очевидностей чи консистенцій і непохитних причин чи певностей, а до їхнього безрешткового розщеплення й вичищення.

8) Їхнє заняття цими речами стоїть і впаде разом з мовою, яка зрештою доводиться до абсурду. Вона полягає, так би мовити, в кантіанській кризі Кляйста, яка повинна витримати невпевненість у тому, чи око бачить речі такими, «якими вони є, або ж додає до них щось таке, що належить не до них, а до ока».

9) І передусім вони поділяють зі своїми літературними герметичними друзями любов до кращої половини Канта, ворожого Просвітництву християнського філософа, і (!) письменника Йоганна Георга Гаманна, який інакше визнає свою вимушену герметичку, ту, що сама накладає на себе цей примус, навіть якщо він напівжартівливо, напівсерйозно визнає її в листі до видавця Йоганна Фрідріха Гарткноха: «Сердечно

любий друже, вчора ввечері я приходжу близько 10 години додому і знаходжу дванадцять примірників свого пристрасно очікуваного твору «[Голгофа] і Шебліміні». Незважаючи на те що було вже пізно, я ще прочитав його; однак він, попри всю мою обережність, був затемнений жахливими друкарськими помилками. Деякі помилки суперечать всякому глузду й не піддаються розгадуванню. Подвійна вада для сумнозвісного брата *virorum obscurorum* (темних мужів). Якби я знав, що друкар так легко перевершить усі мої старання постати перед великою юрбою незрозумілим, то я б не докладав так багато зусиль для того, аби сховатися від неї».

Отож із Гаманом тут названо когось, хто писав на перетині поетичної та наукової (теологічної біблійно-коментованої) мови, хто вітав взаємне проникнення цих класично екстремальних форм вираження, зображення і знання і тим самим зняв і без того не надто тривкий дуалізм між прагненнями усунення наукової неоднозначності з одного боку і розширенням значень знакових порядків з іншого. Виходячи з цього, можна зрозуміти, наприклад, спробу деміфологізації теології Рудольфа Бултмана. Або декоративну функцію поезії для (не тільки піддатливих) наук, які на своїх титулуваннях, на своїх мотто та ін. прикрашають себе поетичними брязкальцями. Або нонсенс-поетичні приклади лінгвістики, скажімо, парадне речення Ноама Хомського: «Безбарвні зелені ідеї сердито дрімають».

*Переклав з німецької Петро Рихло*

## **Erzwungene Hermetik. Verdunkelung in Literatur und Geisteswissenschaft**

Wären meine bisherigen biografischen Zäsuren (geografisch, gesellschaftlich, politisch, sprachlich und akademisch) anders gesetzt worden, wäre ich dabei anderen Wegbegleitern (Eltern, Freunden, Hochschullehrern und Lektoren) begegnet, ich würde ohne Zweifel andere sprachphilosophische Überzeugungen an der Schnittstelle von poetischer und wissenschaftlicher Sprache mitbringen. Die Hochschul- und Lyrikväter – die Mütter kamen später hinzu, und das hielt ihren Einfluss auf mich stark in Grenzen – müssten unter Umständen einen kurzen und schmerzlosen Tod sterben. Doch es kam, wie es kam, und die ödipalen Patrizide ziehen sich in die Länge, der Abschied von den Vätern fällt schwer. Zu groß ist der Respekt vor ihnen und die Achtung für das, was sie einem durch ihre Psychagogie, ihre platonische Seelenlenkung, ermöglicht haben. Ja, die Patrizide sind zur Folter und zur Tortur geworden, und zwar für alle, auch für jeden angehenden Vatermörder. Der ist zum Beispiel noch mit dem sprachskeptischen Scherbenhaufen beschäftigt, den sein 2017 verstorbener Hochschullehrer Werner Hamacher – ein in der frankophilen Tradition um Jacques Derrida stehender Komparatist und Dekonstruktivist – hinterlassen hat.

Kaum zwei Jahrzehnte zuvor, im Jahr 2000, als ich gerade dreizehnjährig in Deutschland ankam, stand ich schon einmal vor einem vergleichbaren Scherbenhaufen: nämlich meiner



Muttersprache Rumänisch. Sie hatte keine unmittelbare Verwendung mehr und gefährdete meine berufliche Zukunft in Deutschland, sollte ich sie meinem Sprachsystem nicht schleunigst restlos austreiben und durch die Fremdsprache Deutsch ersetzen (ja, ich dachte wirklich so rigoros selbstdiskriminatorisch!).

Es folgte ein mehrjähriger Lebensabschnitt und Lernprozess, vergleichbar mit der Daseinsverfassung, in der Louis Wolfson sein Buch *Le Schizo et les langues (Der Schizo und die Sprachen)* schrieb – auf Französisch, obwohl seine Muttersprache Englisch war. Seine Schizophrenie ließ ihn seine englische Sprache als »Invasion« empfinden. Er mochte sie weder hören noch lesen noch sprechen. Vor diesem pathologischen Hintergrund entstand ein Buch der Abwehr der Muttersprache (und Mutter) in existenzieller Abhängigkeit von der Sprache (und Mutter). Mithilfe der Sprachen, die sich der Autodidakt beibrachte (Französisch, Deutsch, Russisch und Hebräisch), entwickelte er ein System, das »englische Wörter und Sätze in phonetische Kombinationen von fremden Buchstaben, Silben und Wörtern« zu verwandeln und »neue linguistische Gebilde« zu formen vermochte – »dem Englischen nicht nur von der Bedeutung, sondern auch vom Klang her« ähnelnd. »Don't trip over the wire!« wurde etwa zu »Tu' nicht tréb über èth hé zwirn!«. [Die Zitate sind dem Dossier entnommen: »Louis Wolfsons *Der Schizo und die Sprachen*«, zusammengestellt von Maximilian Gilleßen, Raphael Koenig und Marina Sawall, in: *Schreibheft* Nr. 93 (= 2/2019).]

Mein Scherbenhaufen war wie Kafkas Gesetz: Ich stand eine relativ lange Zeit davor, umschwirrt von deutschen Signifikanten, ohne den Spagat ins Gesetz und zu den Signifikaten machen zu dürfen. Dass das Verhältnis zwischen dem Lautbild »Gesetz« und dem Konzept »Gesetz« arbiträr ist (Ferdinand de Saussure), weil das Lautbild des Konzepts »Gesetz« auch »lege« (rum.), »loi«

(frz.) oder sonst wie lauten könnte, davon ahnte ich noch nichts. Ich wusste nur, hierzulande verwendet der Sprecher das Lautbild »Gesetz«, und ich wollte erfahren respektive hatte in Erfahrung zu bringen, welches Konzept sich dahinter verbarg, zumal die Behör dengänge zum Alltag wurden.

Im Nachhinein muss ich diesen biografischen Knacks des Ständig-das-Konzept-hinter-dem-deutschen-Lautbild-entbergen-Müssens, das meinem kommunikativen Handeln diene, als den Ursprung einer poetologischen und literaturkritischen Tendenz anerkennen, nämlich zum Was, zur Mitteilung – oder negativ formuliert: zum Inhaltismus. Das ist eine Tendenz, die sich lektürewise bis hin zur Ablehnung jener Texte erstrecken kann, die nicht in einem Gleichgewicht von »discours« und »histoire« stehen oder die im Geiste der Sinnsubversion, der Asemie, des *l'art pour l'art* et cetera geschrieben wurden. Dies geschieht vor allem dann, wenn mich der Eindruck beschleicht, dass die Hermetik dieses oder jenes Textes erzwungen, auf ihn appliziert worden sei ohne ersichtliche Notwendigkeit. Es ist mir bewusst, dass diese Tendenz angreifbar und kaum zu halten ist, doch ist sie in meinem Fall biografisch bedingt.

Nun könnte jemand, der mit meinem Literaturgeschmack und meinen Geschmacksurteilen ein wenig vertraut ist, vorwurfsvoll einwenden, wie es dann sein könne, dass ich Paul Celan zu meinen Hausgöttern der Dichtung zählte, wenn er doch selbst als einer der bekanntesten Hermetiker deutschsprachiger Lyrik gelte. Meine thesenhafte, mir den Zugang zu seinem Werk erleichternde Antwort wäre in Kürze folgende: Das Werk Celans (und »celan« ist im übrigen ein rumänisches Adjektiv, das »hinterlistig« bedeutet) entfaltet sich in der Spannung zweier Komposita – Rudolf Hartung nannte Celans Komposita semantisch überdeterminierte »Klumpen«, durch die es »den übrigen Wörtern [um sie herum] an



Gewicht und Energie fehl[e]«. Anzutreffen ist das Verfahren etwa in diesen zwei Gedichten:

**Helligkeitshunger** – mit ihm  
ging ich die Brot-  
stufe hinauf,  
unter die Blinden-  
glocke:

sie, die wasser-  
klare, stülpt sich über  
die mitgestiegene, mit-  
verstiegene Freiheit, an der  
einer der Himmel sich sattfraß,  
den ich sich wölben ließ über  
der worddurchschwommenen  
Bildbahn, Blutbahn.

**Wir lagen**  
schon tief in der Macchia, als du  
endlich herankrochst.  
Doch konnten wir nicht  
hinüberdunkeln zu dir:  
es herrschte  
Lichtzwang.

Die Komposita lauten »Helligkeitshunger« und »Lichtzwang«. Der Helligkeitshunger, mit dem das Ich die Brotstufe hinaufgeht (was an die schon bei Leibniz vorkommenden Stufen der Erkenntnis von »dunkel« über »klar« bis hin zu »deutlich« erinnert – und das Wort »klar« kommt in Celans Gedicht vor), entspricht der

Aufklärung (auch der humanistischen Epoche), dem Streben nach Erkenntnis (eines Gegenstandes, eines Was). Aus dem Lichtzwang dagegen ergibt sich eine durch technisches Geschick erreichbare Gegenaufklärung. Das über die Macchia herrschende Licht zwingt das lyrische Wir zur Ausformung von Strategien (einem Wie) des »Hinüberdunkelns« zu einem herankriechenden Du, zur Planung eines codierten und also decodierbaren Versuchs der Überlistung des zur Überwachung missbrauchten Lichts. Auch dies lässt sich als erzwungene Hermetik bezeichnen. Sie ist jedoch von außen erzwungen und wird im Gedicht, das ein mögliches Flucht- und Rettungsgeschehen präsentiert, wie es in den verhängnisvollen Jahren bis 1945 hätte stattfinden können, als überlebensnotwendig mitreflektiert. Die von mir kritisierte andere Hermetik reflektiert für meine Begriffe viel zu selten ihren selbstaufgelegten Zwang, dessen sie sich, so mein Eindruck, lediglich als Tool wie aus einem eklektizistischen Werkzeugkasten bedient.

Codes und Codierungen sind häufig Substitutionsfiguren, Tropen. Die beliebteste unter ihnen ist die Metapher: Es verhält sich a zu b wie c zu d. Daraus ergibt sich die Metapher bc. Aus »Es verhält sich das Alter zum Leben wie der Abend zum Tag« resultiert »Lebensabend«. Ein Meister solcher Bildungen von »verkürzten Vergleichen« ist der serbische Autor Bora Ćosić, wovon vor allem sein Roman *Die Tutoren* zeugt, den Karl-Markus Gauß als ein »Universum von Metaphern« bezeichnete. Er schrieb daran während eines Veröffentlichungsverbots. Ich fragte ihn einmal, ob sich in einer aufgeklärten Gesellschaft, einer »freiheitlich demokratischen Grundordnung«, nicht auch der literarische Stil aufklaren müsse. Ich stellte ihm diese Frage in der Annahme, dass Schriftsteller in Diktaturen oder ähnlichen politischen Systemen eher dann metaphernreich schreiben, wenn sie die Zensur abzulenken versuchen. Ich dachte dabei an bestimmte Texte, unter anderem an das

Gedicht *Das ist keine Unterhaltung fürs Telefon*, das aus der Feder des im seinerzeit kommunistischen Polen in behördliche Ungnade gefallenen Intellektuellen Stanisław Barańczak stammt: Das lyrische Ich geht von einer Überwachung seiner Telefonate aus und bereitet eine telefonische Unterhaltung vor, die in einer »unbekannten Sprache« stattfinden soll – unbekannt nicht nur den »wach-samen Hörern« des Staatssicherheitsdienstes, sondern auch den Telefonierenden selbst. Zurück zu Ćosić. Seine Antwort war: »Kein Schriftsteller muss klar schreiben, egal wie der Zustand einer Gesellschaft ist. Genauso wie in Terrorregimen Schriftsteller nicht in Metaphern schreiben mussten. Es gab durchaus jene, die sehr klar geschrieben haben. Der *Archipel GULAG* ist keine Metapher, genauso wenig wie die Dramen von Václav Havel. Das waren reine und reale Bilder der damaligen Gesellschaft. Natürlich bezahlt man mit dem Gefängnis, der Internierung, dem Lager, aber es ist kein Gesetz, dass Schriftsteller die Metapher gewählt haben, um sich zu verstecken. Ich behaupte sogar, dass jene, die in Metaphern schreiben, dies in glücklichen Zeiten tun, weil sie nichts daran hindert.«

Vor dem Hintergrund der Schriftstellerbiografie Ćosićs leuchtet seine Antwort – beide Teile der Antwort – unmittelbar ein: 1) dass sich keiner zu keinem Zeitpunkt und an keinem Ort »klar« artikulieren und 2) dass dies erst recht niemand »in glücklichen Zeiten« tun müsse, in denen die potenziellen Sanktionsandrohungen und Sanktionen wegfallen. Der zweite Teil der Antwort ist ein aus deren erstem Teil abgeleiteter, biografisch bedingter und daher völlig legitimer Trotz. Der erste Teil der Antwort ist ein Befreiungsschlag um jeden Preis, losgelöst von jeglicher außerliterarischen Zweckdienlichkeit und Fremdbestimmung, nicht zuletzt von der Rezeption. Dagegen steht das lichtzwangsausgesetzte Wir Celans, dessen hermetisches »Hinüberdunkeln« eine existenziale und teleologische Reaktion auf eine Rezeptionsgier in feindlicher Lauerstellung ist.

Welches dieser beiden Schreibkonzepte sollte am ehesten in die heutigen, in unsere relativ glücklichen westeuropäischen Zeiten transponiert werden, lautet die Frage. Und meine Antwort: Ich halte an Celans Konzept der Berücksichtigung einer wie auch immer gearteten Rezeption fest! Eine Ćosić'sche Verwirklichung eines jegliche Restriktionen ablehnenden literarischen Stils müsste im Text nach (!) der (zum Beispiel durch eine ästhetische Wiederaufwertung des als antiquiert geltenden Reims zu erreichenden) »Einlullung« einer im Schwinden begriffenen Leserschaft erfolgen. Noch bevor sich der Rezipient darauf gefasst machen kann, befindet er sich als »Eingelullter« inmitten experimentellster Textpassagen und hat, weiterlesend, Vergnügen daran, ohne recht zu wissen, wie ihm geschah und was (!) er eigentlich da liest. Doch im Grunde beschreibe ich nur den klassischen Dramenaufbau: Exposition, Steigerung, (auch literarischer) Höhepunkt ... Vor seinen Überlistungsversuchen müsste sich das Ego des Schriftstellers zugleich ein Stück weit zurücknehmen und mäßigen. Häufig werden sie jedoch im Keim erstickt, und zwar durch autorschaftliche Selbstaussagen und noch bevor irgendeine Leserschaft zum Buch greifen könnte. Ein besonders unglückliches und ärgerliches Beispiel ist folgender Ausschnitt aus einem Radiointerview mit dem sein Buch *Triumph der Farben* präsentierendem Oswald Egger: »[...] und das ist sehr kompliziert, aber wenn man es im Buch sieht, die Farbtafel, da merkt man, dass es nicht kindergartenbunt ist, sondern man spürt, ahnt die Atmosphäre einer Struktur, die man vielleicht nicht zunächst oder ganz unmittelbar zu lesen weiß, aber implizit doch. Und darum ging's mir auch, dass es nicht so eine einfache lineare Transformation dieser Petrarca-Triumph-Gedichte ist, sondern dass die Struktur etwas mehr kann und weiß und Vorwissen hat, weil sie eben fußt oder aufgebaut ist auf mathematisches Denken.«

Das ist eine Poetik der Abschreckung in nuce. Die entsprechenden Signalwendungen sind evident: »sehr kompliziert«, »nicht kindergartenbunt«, »Struktur«, »nicht zunächst oder ganz unmittelbar zu lesen«, »nicht so eine einfache lineare Transformation«, »Vorwissen«, »mathematisches Denken«. Damit ist kein Staat zu machen. Die häufig unbegründeten Vorurteile der Radiohörerschaft und potenziellen Leserschaft gegenüber der sogenannten ernstesten Literatur werden dadurch nur potenziert. Für einen findigen Gesprächspartner wäre eine solche poetologische Provokation eine Steilvorlage gewesen. Er hätte den Autor darin ermuntert, endlich das langersehnte unkomplizierte, kindergartenbunte und lineare Kinderbuch zu schreiben. Es ist müßig, daran zu erinnern, dass es intellektuell herausfordernde Bücher gibt, die aus bescheidensten Absichten heraus entstanden sind. Für das schönste Beispiel halte ich Adalbert Stifters *Bunte Steine*. Ursprünglich als Erzählungen für Kinder entworfen, schrieben sie in ihrem Optieren für das »sanfte Gesetz« kleiner Naturphänomene und gegen alles Eruptive allgemeine Literaturgeschichte.

Ich bevorzuge zum Beispiel die Poetologie des rumäniendeutschen Lyrikers Werner Söllner. Er verstand das Gedicht als eine alltägliche Entität und etwas zur normalen Existenz Gehörendes. Einem Gesprächspartner sagte er: »Wenn [...] die Bildwelt vorrangig so exotisch wie eine Postkarte aus Hawaii ist, dann hätte ich Schwierigkeiten zu sagen, das bin ich mit meinem Leben und ich mit vielen anderen Menschen mit ihrem Leben.«

Und einem weiteren: »Wenn ich das Gefühl habe, ich mogele, weil ich mich verführen lasse von einem schönen Bild, von einer ungewöhnlichen Wendung, dann lass ich sie sofort fallen und entscheide mich im Notfall für eine weit weniger interessante oder irritierende Wendung, wenn ich den Eindruck habe, eigentlich ist es das, was du sagen willst.«

Es ließen sich weitere Stellen aus Söllners Gesprächen anführen, in denen er das Was priorisiert und sich gegen Verklausulierungen und bombastische Wendungen positioniert (wie »Wuchtgumpen« mit der dumpfen Klangfarbe der zwei *u* – auch dieses Beispiel stammt von Oswald Egger) und die einen Zugang zur Literatur unterstreichen, der Căsićs Neigung zur Metapher entgegengesetzt ist – und dies Söllners eigener osteuropäischer Biographie zum Trotz, oder vielleicht: wegen ihr.

Der rumänisch-französische Aphoristiker E. M. Cioran ordnete erzwungene Hermetiken in Literatur als ein Buhlen um die kanonisierende Gunst der Geisteswissenschaften ein: »Wir wenden unsere Aufmerksamkeit dem zu, was ein Schriftsteller verschwiegen hat, dem, was er hätte sagen können, seinen stummen Tiefen. Hinterlässt er ein Werk, expliziert er sich, dann kann er sicher sein, von uns vergessen zu werden.«

Darüber hinaus sah er diese Hermetiken nicht nur in der Literatur am Werk, sondern auch in den Geisteswissenschaften selbst, womit er sie indirekt zu Geheimwissenschaften deklarierte. Damit meinte er den philosophischen Stil Martin Heideggers, doch auch jenen der seinerzeitigen französischen Geisteswissenschaften in ihrer Heideggerolatrie. Er sprach etwas an, was viel später die sogenannte Searle-Derrida-Debatte vollends freilegte: Der amerikanische Philosoph John Searle lehnte die Prosa der Dekonstruktivisten und insbesondere jene von Jacques Derrida (dabei Michel Foucault zitierend, der folgendes Verdikt zuerst gefällt haben soll) als »terroristischen Obskurantismus« ab. Er bemängelte ihr ihm zufolge minderwertiges Argumentationsniveau, ihre bewusste Verdunkelung, vor allem der Thesen, ihre übertriebenen Behauptungen, die vorgetäuschte Tiefe ihrer bei genauerem Hinsehen trivialen und albernen Paradoxien sowie die habituelle Attitüde der Überlegenheit, mit der die Dekonstruktivisten ihren Kritikern

vorwarfen, der Stoßrichtung ihrer Denkbewegung intellektuell nicht gewachsen zu sein.

Cioran fasste dies so zusammen: »Die Literatur von ihrer Schminke befreien, ihr wahres Gesicht zu sehen, ist ebenso gefährlich wie die Philosophie ihrer Geheimniskrämerei zu berauben. Sollten die Schöpfungen des Geistes sich auf die Verklärung von Belanglosigkeiten zurückführen lassen? Und gäbe es nur jenseits des artikulierten Ausdrucks einige Substanz –: im Feixen oder im Kampf?«

Ich würde Searle nicht in allem Recht geben, doch hier und da entsprechen seine Kritiken meinen Erfahrungen mit der in der Tradition der Dekonstruktion stehenden Frankfurter Komparatistik. Gerade der Charismatiker Werner Hamacher strahlte in seinen nicht abreißenden monologischen Textkommentaren eine beeindruckende und für sich einnehmende Aura der Unantastbarkeit aus. Ich begegnete ihm gleich im ersten Semester im Einführungsseminar. Zur Vorbereitung war uns ein Grundlagentext moderner Hermeneutik aufgegeben: »Über philologische Erkenntnis« von Peter Szondi, der an der FU Berlin Hamachers Lehrer gewesen war. Ich bildete mir ein, zu verstehen, was Szondi meinte, wenn er schrieb, »dass das philologische Wissen auch vom historischen sich grundsätzlich unterscheidet« und »perpetuierte Erkenntnis« sein solle. Doch Hamachers Kommentierung verunklarte selbst diese Einbildung. Er brachte es gleich in den ersten Minuten unserer Begegnung fertig, mir nahezulegen, das Studium aufzugeben, noch bevor es richtig angefangen hatte. In der Folge kam es oft vor, dass er den Protokollanten nach Verlesen des Protokolls der jeweils letzten Sitzung mit den Worten ansprach: »Das habe ich so nicht gesagt.« Das hatte mit der Ungenauigkeit mancher Protokollanten zu tun, war jedoch auch ein demonstrativer Selbstwiderspruch und eine performative Inszenierung des Unfertigen und stets Fortzuführenden.

Erst aus der Distanz zum Studium wird mir bewusst, dass die extremen Flügel der Dekonstruktion – wobei Hamacher in seiner späteren Phase ein eher Gemäßigter war – im Grunde nichts anderes tun, als ihre akademische Disziplin als Kunst zu performen: 1) Ihre exzessiv wortspielerischen und wortneuschöpfenden Texte beziehen ihre ohne Zweifel produktiven und interessanten Spekulationen aus etymologischen und klanglichen Verwandtschaften (aus deren Hinzudichtung) oder aus einem Verschiebespiel von Graphemen. Ein Beispiel: In einer der Strophen von Celans Gedicht *Stimmen* lautet eine daktylisch metrisierte Zeile: »Wenn mittschiffs die Bö sich ins Recht setzt«. In Hamachers Text *Eine Notiz zum Grus* mutiert das »Bö sich« zu einem »Bös ich«. Mir selber scheint die Betrachtung dieses spezifischen Gedichts unter der ethischen Kategorie des Bösen willkürlich und unzulässig. Das »Sprachmaterial« gibt das nicht her, oder nur unter größten Verbiegungen. 2) Ihre pathetischen Wirbelstürme der Wiederholung, wobei jede weitere Wiederholung eine kleine Verrückung des Gedankengangs darstellt, erreichen bei ihnen Kierkegaard'sche oder noch besser: Bernhard'sche Ausmaße. 3) Das unruhige Schriftbild ihrer Texte hat seinen Ursprung in der Ausschlachtung aller typografischen Möglichkeiten der Akzentuierung und Hervorhebung. 4) Ihre vermeintlichen Erkenntnisse bedürfen selbst weiterer Kommentierungen. 5) Der Behandlung eines Gegenstandes geht das Nachdenken über die Sprache (und die Voraussetzungen von Kommunikation), in der und durch die der Gegenstand behandelt wird, explizit parallel. Ihr Unternehmen steht und fällt mit der Sprache, die letztlich ad absurdum geführt wird. Es besteht, wenn man so will, in einer fortwährend aufrechtzuerhaltenden Kleist'schen Kant-Krise, die die Ungewissheit auszuhalten hat, ob das Auge die Dinge so sieht, »wie sie sind, oder ob es nicht etwas zu ihnen hinzutut, was nicht ihnen, sondern dem Auge gehört«. 6) Und vor allem teilen sie mit ihren literarischen Hermetikerfreunden das

Faible für Kants bessere Hälfte, den gegenaufklärerischen christlichen Philosophen und (!) Schriftsteller Johann Georg Hamann, der anders als sie die eigene erzwungene Hermetik (jene, die sich den Zwang selbst auferlegt) – wenn auch nur in einem Brief an seinen Verleger Johann Friedrich Hartknoch und halb im Scherz, halb im Ernst – zugab: »Herzlich geliebtester Freund, Gestern Abends komme ich gegen 10 Uhr nach Hause, und finde zwölf Exemplare meines sehnlich erwünschten [Golgatha und] Scheblimini. So spät wie es war, habe denselben noch durchgelesen; er ist aber, ungeachtet aller meiner Vorsicht, durch häßliche Druckfehler verdunkelt. Manche Fehler haben keinen Verstand und lassen sich gar nicht errathen. Ein doppelter Nachtheil für einen berühmten Bruder der virorum obscurarorum. Wenn ich gewußt, daß der Drucker meine Beflissenheit, mich dem großen Haufen unverständlich zu machen, so leicht übertreffen würde, hätte ich freylich manche Sorge, mich zu verstecken, weniger gehabt.«

Nun ist mit Hamann jemand genannt, der genau an der Schnittstelle von poetischer und wissenschaftlicher (theologischer Bibelkommentar-) Sprache schrieb, der die reziproke Durchdringung dieser klassischerweise extremen Ausdrucks-, Darstellungs- und Wissensformen willkommen hieß und dadurch den ohnehin nicht wirklich haltbaren Dualismus zwischen wissenschaftlichen Verdeutigungsbestrebungen zum einen und poetischen Bedeutungserweiterungen von Zeichenordnungen zum anderen aufhob.

Ob Wolfson, Söllner, Hamann oder Celan – ihre Geisteserzeugnisse sind in gewisser Weise Abwehrhandlungen, Reaktionen auf individuelle und/oder kollektive Geschichte(n). Wolfson reagiert auf seine Erkrankung; Söllner auf den rumänischen Kommunismus, die eigene Verstrickung darin und die damit einhergehende persönliche Schuld; Hamann auf das durchrationalisierte Denken

der Aufklärung; Celan auf den Massenmord an den europäischen Juden. Ihrem Optieren für oder gegen hermetisches Schreiben ist ihr jeweiliges historisches Bewusstsein eingeschrieben, das ihr Schreiben verbindlich macht.





© Pavlo Botanov

### Оксана ЗАБУЖКО

Письменниця, поетеса, есеїстка, авторка понад 20 книжок. Народилась у 1960 році в Луцьку, живе в Києві. Закінчила філософський факультет та аспірантуру з естетики Київського університету імені Т. Шевченка. В 1992-му та 1994-му роках викладала українську культуру в Пенсильванському, Гарвардському та Пітсбурзькому університетах США як Фулбрайтівська стипендіатка та запрошена письменниця. Перший роман Забужко «Польові дослідження з українського сексу» (1996) став першим бестселером незалежної України, а її *magnum opus* «Музей покинутих секретів» (2010) у 2020 році швейцарська *Tages Anzeiger* включила до списку «20 найкращих романів XXI століття». Книжки Забужко перекладені на 16 мов і вдостоені численних національних та міжнародних нагород, серед яких *Angelus*, Національна премія України імені Тараса Шевченка та ін.

### Oksana SABUSCHKO

Oksana Sabuschko wurde 1960 geboren und lebt in Kiew. Sie studierte Philosophie, arbeitete an der Ukrainischen Akademie der Wissenschaften und war Fulbright-Stipendiatin in Harvard sowie Pittsburgh und als writer-in-residence an der Penn State University. Sabuschko publizierte seit Mitte der achtziger Jahre mehr als zwanzig Bücher – mehrere Lyrikbände, mehrere Erzählungen und politisch-philosophische Studien, 1996 ihren ersten Roman *Feldstudien über ukrainischen Sex* (Droschl 2006). Ihr 2009 in Kiew veröffentlichter Roman, den der Droschl Verlag unter dem Titel *Museum der vergessenen Geheimnisse* ein Jahr später herausbrachte, führte sämtliche ukrainischen Bestsellerlisten an. Sabuschkos Werk wurde in sechzehn Sprachen übersetzt und unter anderem mit dem Global Commitment Foundation Poetry Prize (1997), dem Angelus-Preis (2013) sowie dem Taras-Schewtschenko-Preis (2019) ausgezeichnet.

## ПОДВІЙНИЙ ПОРТРЕТ У КОНТРОВОМУ СВІТЛІ

Спочатку було свіже число журналу «Всесвіт» (спізнене! – всі вони тоді, 1978 року, приходили до передплатників із запізненням, журнал – останній острівець «шістдесятницького» лібералізму, зацілілий в Україні після валу репресій 1972–73 років, – знай стрясали кагебешно-партійні нагінки, раз навіть знищено вже віддрукований наклад цілого числа, котрого ніхто звідтоді так і не бачив, і всі розуміли, що головреда от-от змінять, тож на кожне чергове число чекалося з хвилюванням, як на вістку з фронту...). Те – червнєве – містило незнайоме ім'я і фотопортрет: химерне обличчя тонкої гравіровки, що, залежно від ракурсу, могло бути й чоловічим, і жіночим (мені було тоді сімнадцять, і чоловічі обличчя я вивчала з посиленою увагою!), ввійшло з розвороту мені у свідомість, як ніж у груди, і вкупі з ним перший-таки, вихоплений оком, рядок – як крик радості:

*Найбіліший голуб злетів – я можу тебе любити!*

Ожила й засвітилась відбита в глибині шиби тюлева завіска («...коливання завмерлих дверей»), і всі звуки враз вимкнулись, як перед поцілунком («ти так близько...»). Світ змінився.

...З кожним по-справжньому значним поетом – а значить, за умовчанням, наділеним власною мовою, на яку читачеві треба спершу насадити вухо, – це й досі так у мене працює: в якусь мить – бува, навіть після років непомічання – зненацька



вколюєшся об рядок, що збиває з подиху, перемикає тебе на інший режим, як поворот ключа в замкові, – і мов спалахує підсвітка в акваріумі – всі слова у вірші, доти маловиразні, враз загоряються кольорами й смислами і приходять в рух, і далі вже без перешкод пливеш з автором на одній хвилі, тішачись щокрок відкриваними скарбами, навіть якщо твій особистий досвід не все дозволяє тобі розгледіти з однаковою чіткістю (приміром, мій сексуальний у сімнадцять був іще близьким до нуля, і загадкова «велика квітка» – «не біла, не червона, не голуба», яку героїня вірша бере від коханця, щоб обоє «лишилися при ній», нічого впізнаваного моїй уяві не промовляла, а однак ті рядки я теж запам'ятала – і з часом оцінила точність образу...). Щоб таке «вмикання» могло відбутись, поет, в ідеалі, має промовляти до мене напругу, без посередників, і природно, що з тими, кого не вмію прочитати в оригіналі («не чую» на голос), іскра проскакує куди рідше, ніж із мовно доступними. В цьому випадку чудо, однак, відбулося, контакт спрацював. Я запам'ятала ім'я поета – Пауль Целан. І, трохи здивувавшись із викличної, як на 1978 рік, архаїчності (на той час всі Мойсеї СРСР давно стали Міхаїлами!), тут-таки й забула ім'я перекладача: на цілих дванадцять років, аж доки воно не повернулось в Україну вже в іншій іпостасі, – Мойсей Фішбейн.

Так у моє життя ввійшли одразу два поети – нерозривно й нерозліпно, як герої близнюкового міфу, хоч і до різних поколінь належні: Мойсей Фішбейн народився в Чернівцях зараз наступного року по тому, як Пауль Целан назавжди їх покинув, і сьогодні, коли вже обох їх нема на світі, важко позбутися враження, ніби якийсь гегелівський «дух часу» вперся докрутити цей фільм – єврейський хлопчик, народжений поетом у XX столітті в Чернівцях, – таки до кінця, до останнього кадру: замінивши одного, вибулого хлопчика – іншим, щоб витиснути із сюжету все можливе, побавитися з мовами

й пересвідчитися, що еміграція, за умови збереження героєм вірності поезії, була б однак неунікненою, як не в 1940-ві, то в 1970-ті, а пейзаж дитинства, з усіма його наповнювачами, – єдиною константою, здатною втримати душу від розпаду (Фішбейнові тут історично поталанило більше, ніж Целану, хоча своїх «ліка-а-а-арень на передмісті», за назвою одної з його найсумніших поезій, він теж не уникнув). Під близнюковістю я маю на увазі саме це – спільність «душевної фізіології», радше ніж літературної традиції. На рівні тексту вона не завжди впадає в око, схована на тій глибині, куди скальпелі літературознавців зазвичай не сягають, але якби її не було, то не було б і тої синергії, що з одного рядка викресала мені в перекладі потрібну «іскру», бо тільки поет тої самої «групи крові» здатен перекодувати іншого в свою мову так, щоб той і «в чужому тілі» зберіг владу перехоплювати читачеві подих. Тож мені дуже пощастило, що український Целан озвався до мене голосом Фішбейна: так я отримала ключ до них обох.

До речі, ту «Всесвітнянську» добірку – першу публікацію Целана в підрадянській Україні – складали не тільки Фішбейнові переклади: перекладачі там доклалися різні, з різною мірою таланту, зокрема й один із найліпших поетів слов'янського світу, «живий класик», номінант на Нобелівську премію (правда, він був далекоглядно від тої номінації відмовився, щоб не гнівити Кремль...) – Микола Бажан. Саме він своїм авторитетом і «пропхнув» у друк добірку втеклого по Другій світовій із СРСР єврея – співця Голокосту, отже, за стандартами радянської цензури, «неблагонадійного» одразу по двох статтях: по-перше, як емігрант – адже, згідно з кріпосницькими уявленнями Кремля, чернівчанин мав 1944 року покірно перейти в радянське підданство, як 2014 року мешканці анексованого Криму в російське, і те, що Пауль Анчел, замість радянського громадянства (якого, вочевидь, переїв і в 1940–41-му,

вдосталь наперекладавшись у газеті «Радянська Буковина» з української на румунську передовиць про «сонце Сталінської Конституції»), вибрав шлях на Захід, ще і в 1970-ті підпадало під кваліфікацію «зрада Батьківщини»; по-друге ж, за Целаном числилось і геть непростиме, з погляду КГБ, нахабство – відкрито бути євреєм, та ще й (як то елегантно сформулювала Інґеборґ Бахман устами своєї Фанні Гольдман) «вважати, що це його до чогось зобов'язує». Нині вже забувається, до якої міри СРСР після 1945-го асимілював у собі практики й ідеології Третього Рейху, включно з політикою державного антисемітизму, котра зі смертю Сталіна аж ніяк не скінчилась, а після Шестиденної війни загострилася з новою силою: все, пов'язане з єврейською ідентичністю, в 1970-ті табувалось тупо й нещадно, – українцям бодай дозволялось публічне виконання народних пісень і танців (щоправда, не всіх, і в закордонних гастрольох ті «дозволені» презентовано було як «російські!»), євреїв же тягали в КГБ навіть за зіграний у ресторані фрейлехс, і діти 1970-х зростали в щирій певності, що «єврей» – то така лайка, «погане слово», якого не слід вимовляти вголос.

У Фішбейна є про це прекрасний, пронизливий есей – «Повернення до Меридіана». Написаний в еміграції, дрімучого 1985 року, ще без надії на будь-яке «повернення», крім посмертного, з дуже «целанівською» тугою за відрубаним «залізною завісою» кореневищем власного життя, – цей текст по-мінімалістському, сценка за сценкою, мов перерахуванням через кому, реставрує буденний, ганно-арендтівський «банальний» жах зростання євреєм у повоєнному СРСР: щоденне випробування власним іменем (із якого неодмінно хтось та реготне!), батьківським страхом, обов'язковими, ледь не з дитсадка, анкетами з ненависною «п'ятою графою» – не сховаєшся... Целанові не могло бути в цьому просторі місця – ні фізично,

ні духовно; він збожеволів би тут значно раніше (а найімовірніше – втрапив би в повоєнну кампанію «боротьби з космополітизмом» і згинув десь у ГУЛАГу). Те, що інший, так само тонкострунний єврейський хлопчик, катапультиований долею в цей простір відразу за ним, доріс тут до закінчення школи, ніколи не чувши його імені (почув аж уже в Києві, студентом, від того-таки Бажана!), – свідчення не тільки того, як досконало Кремль уміє працювати з технологіями зачистки пам'яті (а в Чернівцях 1950–60-х років одними з Мойсеєм вулицями ходили й носії ще живої пам'яті, Целанові друзі дитинства, які навіть слали в Париж на рю Льоншан свої листи «з Чернівцець під Садгорою», тільки воліли такими небезпечними зв'язками на людях не хвалитися...), – це ще й свідчення засадничої, сказати б, «антипоетичности» режиму, його агресивної, «тканинної» *несумісності з живим словом*: так поліцейський пес робить стійку на запах чужого. Вкрай хибно думати, ніби «антирадянськими» (і, відповідно, кримінально осудними) могли бути тільки погляди та переконання; осудною людину в очах того режиму робила вже сама наявність *стилю*, в найширшому діапазоні значень – від манери ставити ноги при ході до манери ставити слова в реченні.

Гадаю, щось таке Целан і мусив відчути, найближчою й найбезпосереднішою для себе загрозою. Хоча насамперед він, звичайно, емігрував «услід за мовою» – тою, що була йому рідна і світила цілому його оточенню «світлом мертвої зірки», або ж погаслої імперії. Таке завжди відбувається з розпадом імперій: у різних верствах суспільства процес розпаду перебігає з різною швидкістю. Подібно як у Й. Рота в «Марші Радецького» новобранці-селюки марширують під пісню про цісариню, не знаючи, що та давно померла, асимільовані євреї колишніх «коронних земель» ментально ще двадцять років «марширували», рівняючись на Відень, хоча по ходу вбирали

в себе й іншомовні голоси довколишніх ландшафтів (за аналогією з російськомовними українцями після СРСР, легко уявити, що поступова естетична «переорієнтація» з Відня на Париж, через румунське «посередництво», у Целана мусила початися ще в школі, непомітно для нього самого). Яка нова якість із того з часом могла би постати – того нам уже не дізнатись, бо експеримент був назавжди обірваний у 1938–1941-му, коли в рідні міста цих людей увійшла, зовсім іншим маршем, зовсім інша німецька, ніж та, яку вони вважали своєю. Поет Целан лишився найяскравішим досягненням цього «мовного експерименту»: буковинсько-романською щепкою на германському дереві, – однак чого це йому вартувало, я більш-менш спромоглася собі уявити щойно аж тоді, коли Путін, косплячи Гітлера, атакував Україну під гаслом «захисту російськомовного населення» – і два мільйони переважно російськомовних українців, які чверть віку за звичкою «не перемикали телевізорів» і продовжували «рівнятися на Москву», мусили втікати з своїх домівок від армії тої самої Москви, що тепер прийшла їх убивати.

Я чула від донеччанина, котрий побував у росіян «на підвалі», яка це мука – коли мова твого дитинства, твоїх перших книжок і юначих клятв стає для тебе мовою твоїх катів і намертво зростається в свідомості зі знаряддями тортур, а жодною іншою ти повноцінно висловитись не можеш. Тож приблизно здогадуюся, що мав відчувати Целан, змушений оплакувати свою матір («ткати хустинку для сліз») – мовою її вбивць. І розумію, чому всієї його німецької на таку «хустинку» не стає, і на допомогу приходить отой, непомітно засвоєний «з повітря», іншомовний ресурс – українська весільна пісня (досі люблена й співана не лише на весіллях!), якою молода прощається з батьківським домом: дякуючи, по черзі, спочатку мамі й татові, а відтак усьому, за що чіпляється

зір – порогам, воротям, подвір'ю, вишні, – перш ніж назавжди «вийняти» себе з рідного пейзажу:

*Дякую вам, пороги,  
Де ходили мої ноги,  
Більше не будуть, не будуть!  
.....  
Дякую тобі, вишне,  
Де стояла з хлопцем пишним,  
Більше не буду, не буду! І т.д.*

Целан будує свій поминальний вірш-голосіння («Осокор») так само (навіть із тим самим рефреном-антитезою: у пісні – «більше [у мене цього] не буде», у вірші – «[у] моєї матері [цього] не буде»), і в нього теж виходить прощання із знайомим з дитинства пейзажем – у якому тепер все, за що пробує зачепитися зір осиротілого сина: білолистий осокор, кульбаба серед зелені, дощова хмара, летюча зірка, перехняблені двері, – нагадує про відсутність убитої. Пейзаж, що був (і для когось і далі є) джерелом радості, став джерелом шохвилинного страждання, весільний повіз обернувся погребовим (дуже часта інверсія в українських піснях!). Целанові таки справді треба було звідси виїздити.

Не знаю німецької настільки, щоб могли простежити, як він упродовж своєї чвертьстолітньої емігрантської одісеї намагався по-мурашиному (гілочка до гілочки, камінчик до камінчика, переклади, «демонтовані» чужі тексти – все йшло в хід!) спорудити собі новий, переносний дім, гайдеггерівський «дім буття» – із вивезених з дому уламків потрощеної мови. Судячи з листів і спогадів, його неабияк мучило відчуття, що цей дім – скляний: роки успіху, замість додавати певності, робили його дедалі беззахиснішим і дразливішим на

кожен прояв критики чи просто нерозуміння (серед української еміграції схоже поведився Богдан Рубчак, але той хоч не вимагав від колег «хрестових походів» на свій захист, а відбивався самотужки...). Біда в тім, що на еміграції «дім буття» завжди буде скляний, бо мова, на відміну від барв чи звуків, транспортується погано, – а Целанові ж іще дісталась така, котра сама собою не могла навіть служити маркером «свого» (і в Австрії, і в Німеччині, виступаючи з віршами, він цілком міг підозрювати, що серед публіки сидить убивця його матері!), – ще потребувала додаткової перевірки одномовця на вірус нацизму, навіть якщо то був колега, так само виростий на Рільке... І навіть із тими австрійцями й німцями, хто, як біблійний верблюд, проходив через його «вушко голки» й допускався в «свої», – з кого могло б ліпитись необхідне «поживне середовище», навзамін зруйнованого чернівецького, – і з тими раз у раз виникали комунікаційні непорозуміння, від яких зазвичай убезпечені люди, зрослі в одній культурі. Так, Макс Фріш із великодушно виданої йому Целаном ліцензії «не-антисеміта» зовсім не зрадив, як Целан, либонь, сподівався, – а розцінив її як нетакт (швейцарець, одружений у 1930-ті з німецькою єврейкою, борець із нацизмом не постфактум, а в реальному часі, він навряд чи потребував від когось подібних «розгрішень»!), – ба гірше, як моральний примус: мовляв, раз ти не антисеміт, то мусиш мене підтримати й виступити проти мого критика, а інакше заберу «ліцензію» назад (і Целан десь так на Фрішеву нехить до «хрестового походу» й зреагував, і бідолашна Бахман потім ще й мусила цих двох титанів німецького слова заспокоювати й мирити...). Та що казати, коли сам Генріх Белль, загальноновизнана «совість нації», був Целаном із «своїх» вибракуваний – після того, як мав необережність (за Целаном, «ницість»!) елегантно відмахнутись від спроб втягти його в розборки з не надто коректним

студентським відгуком на Целанів виступ: мовляв, мою позицію зможете скоро взнати з роману, над яким зараз працюю... (У «Групі 47» взагалі вважалось моветоном відповідати на критику, і мене теж так учили вихованці «старої школи», тоді як для Целана все то була не критика, а – як писав Фрішеві – «гітлерівщина, гітлерівщина, кашкети»: в Боннському університеті він читав «Стретту», і те, що комусь із студентів «Осанна» в цій поемі могла видатись блюзнірством, мусило для нього бути таким самим «плювком на могили», як снобськи-зверхня рецензія в *Tagesspiegel*, через яку він посварився з Фрішем), – і страх здумати, скільки ще такого мотлоху, вже не розрізняльного з відстані, він із запалом Дон Кіхота ледь не щодня викликав на герць!..

Загалом нема невдячнішої позиції, аніж, належачи самому до привілейованої групи, радити представникові дискримінованої (ще й із ПТСРом і розстріляною матір'ю в анамнезі!) «не брати в голову» й не розмінюватись на «дурниці», – а в такій позиції щодо Целана рано чи пізно опинялася більшість його приятелів-неєвреїв. Тільки жінки виявляли більше терпцю й співчуття: і Жізель Лестранж, із якою він одружився, і Бахман, з якою *не* одружився (але й не порвав, і до якої згодом повертався уже в шлюбі з Жізель), з відстані часу вражають, гейби якийсь новітній тип євангельських «жон-мироносиць»: такі жінки, як метелики на світло, летять на поєднання в чоловікові таланту і травми (не раз при тому жертвуючи власними немалими талантами!), і нема сумніву, що без цієї компенсаторно-материнської опіки Целан був би «розсварився з світом» далеко раніше. Г. Белль (якщо вважати, що в «Більярді о пів на десяту» справді зашифровано їхню полеміку), властиво, слушно відчув у ньому «месіанську амбіцію»: Целан прагнув, не більше, не менше, щоб увесь світ разом із ним став навколішки перед могилою його матері і, кажучи мовою

«Більярда», «прийняв причастя ягняти». Йшлося не тільки про літературу – про віру, з якою, і тільки з нею одною, можна було жити.

Зрозуміло, що з такою настановою емігрантові складно сподіватися де-небудь відбудувати собі «дім душі» – ні в Бухаресті, ні у Відні, ні в Парижі, ні навіть у Єрусалимі (де він все-таки шукав найперше за втраченими Чернівцями!) «Ітаки» не знайдеться, кожен пейзаж зберігатиме таку саму здатність ранили, як той буковинський, з маминим осоком. Трохи легше може бути хіба серед «братів по болю», людей однакового з тобою травматичного досвіду – тих, хто, як і ти, пережив Шоа і решту життя приречений слухати голосами мертвих: принаймні ці, можна мати певність, завжди стануть по твоїй стороні й не запідозрять, ніби з тебе волає не біль за згорілих у «повітряних могилах», а власне уражене самолюбство. Тож не дивно, що сумнозвісна «афера Клер Голь» (із звинуваченням у плагіаті) стала для Целана ударом такої сили, від якого він уже не очуняв (Ів Бонфуа згадує, як познайомився з ним у середині 1960-х у домі друзів і Целан, на одне лиш слово про ту справу, почав нестримно ридати...), – це був удар від «своїх», від – здавалось би – так само опечених душею євреїв, які – здавалось би – мали розуміти те, що для нього було самоочевидним: що він, Целан, говорить (кричить, волає, виє...) за них усіх – «мертвих, і живих, і ненароджених»... Не здивуюсь, якщо він і власні вірші, й вірші інших повоєнних єврейських поетів сприймав за щось на кшталт «колективного єврейського голосу», хорового «ми» (так у В. Гросмана в «Житті і долі» очам героїні перед входом у газову камеру відкривається єврейське «колективне тіло»), – а отже, в якомусь сенсі, й за «колективну власність», де перед колективною таки пам'яттю убієнних не має вже значення, хто там першим був вигадав «чоловіка зі зміями», Вайсглас («Він») чи

Целан («Фуга смерті»), і які знахідки Івана (Голя) отримали під пером Пауля (Целана) нове життя: як блискуче він умів підхоплювати скалки пазлів чужої мови й переплавляти їх на кристаль власної, я, навіть із моїм рівнем німецької, можу оцінити бодай по тому, як з української весільної «Вже би була їхала...» виріс його «Осокір», і, звісно ж, ніякий це не плагіат – це *космогонія*: настанова на творення нової мови нового світу, коли на руїнах серед пустки перебирати не доводиться і в казан укидається все, що є стравного під рукою. В світі космогонічного міфу проблеми авторства не існує. І від того, що цей світ із ним відмовлялися розділити навіть ті, кого він уважав братами й сестрами, впору було, справді, ридати, як на гробі матері.

Можливо, найточніше про Целана висловився, вже після його смерті, Еміль Чоран: «Чарівний і неможливий, нещадний, при всій своїй безмежній м'якості, чоловік, якого я любив і водночас унікав, боячись його чимось поранити, бо його ранило все». Довший час мене ці слова якось не чіпляли: ну, ранило, ну, вразливий, – чи ж мало на світі вразливих поетів із незагойними психотравмами, кожен із нас у глибині душі хоче на ручки... І тільки в травні цього року, коли – за воістину міфологічним збігом, рівно через 50 років після Целана, – в одній із київських лікарень відійшов його «духовний двійник» Фішбейн, мені немов повернули вимикач, і я вгледіла їх «подвійним силуетом» – один підсвітив другого.

Бо Фішбейн був близько, поруч і ще не в підручниках – захоплюватись ним ще не входило в обов'язковий норматив культурної людини. Тож у некрологах зарясніли згадки про «нелегкий характер», і як із ним «бувало непросто», а в слід їм посипалися і анекдоти, не без ноток похвальби, про те, як небіжчик докучав оповідачам своїми телефонними дзвінками, – і ось тут я й згадала Чоранів винуватий запис (непублічний,



для себе зроблений!) про те, як він уникав Целана, бо того було важко витримати довше, ніж пів години («я за цей час геть змучувався»), – і в пам'яті мені ввімкнулося й гостро заболіло від того, що наяву цієї доуки вже ніколи більше не буде: «Привіт, тітко», – напливаючий із трубки Мойсеїв нестерпно прекрасний, оксамитної ворсистості й рокошучої глибини баритон, що віщував принаймні годинну «авторську програму» (недарма він стільки років пропрацював на Радіо «Свобода», де від його «нелегкого характеру» лізла на стіни вся українська редакція, а йому, може, треба було всього-то дати вести власну програму, щоб він читав в ефірі вірші, свої й чужі?). За тим ішло читання нового вірша, що оголошувалось із незмінним захватом вірянина перед божим об'явленням: «Сянонько, я написав вірш!» (може, через те, що в перші еміграційні роки, відключений від звуку української, як від джерела життя, він перестав був писати вірші, і те, що вони вернулись до нього в кінці 1980-х, разом із надією на повернення в Україну, сприйняв справді як чудо, котре щоразу слід вітати поборжними криками й бігти звітувати всьому живому?). І так само обов'язкову частину Мойсеєвих телефонних орацій – до речі, як і Целанових листів, – складали скарги, і теж целанівської гнівно-викривальної стилістики: на когось, хто його не зрозумів, щось неслухне бовкнув, а також – другою чергою, як похідною в диференційному рівнянні, – на когось, хто не зрозумів уже скарги на того першого, як ото «ниций» Белль скарги на грубість боннського студента, і все це могло б дійсно змучити вас за яких пів години (бо кому ж хочеться й собі потрапити в число поетових кривдників, а стежити за кожним своїм словом, щоб було ніжне, як пір'їнка, таки нелегко...), – якби не компенсувалося тим, що в Мойсеєві всі звали «артистизмом», а доречніше було б, як Чоран у Целанові, – «чарівністю». Мойсей теж умів бути чарівним – і блискотливим,

і дотепним, як стендап-комік (особливо в мистецтві словесних імпровізацій та фехтуванні мовними масками, аж шкода часом бувало, що того ніхто не пише на магнітофон!), – а ще ядучим, і самоіронічним (пісеньку власного витвору «Я телефонний наркоман!» він мені колись проспівав у трубку від початку до кінця, не даючися збити: «Та почекай ти, послухай, я дуже гарно співаю!»), і завжди по-звіриному чутким на ваш настрій – на те, скільки ви ладні ще його слухати й співчувати і в який момент пора перемкнутись на щось мімішне й розповісти, наприклад, про «єдину душу, яка завжди його розуміє», – пуделя Тьопу...

Атож, його було так само важко любити, як і Целана, – і жінкам, припускаю, також. Людмила, його перша дружина, розповідала мені, яким гірким був для неї хліб вигнання і в Ізраїлі, і пізніше, в Німеччині, – але дівчатка цього покоління читали в школі про дружин-декабристок, а хлопчики слухали Галича – «Сможешь вийти на площаць? Смеешь вийти на площаць?..». «Площею» Фішбейна, яку він обрав для себе в глибокій вірі, що насправді це вона обрала його, стала українська мова (писати нею вірші він, несподівано для себе, почав, коли служив в армії на Далекому Сході). Для 1970-х, коли вірність цій мові звалась «українським буржуазним націоналізмом» і мала свій еквівалент у КК УРСР (7 років таборів і 5 заслання), це був вибір і сам собою «дисидентський» – а вже для сина радянських, читай русифікованих, євреїв (дві Фішбейнові «спадкові» двомовності, їдиш+румунська по батькові і їдиш+українська по матері, було «обнулено» Сталіним ще до його народження, в новій імперії чернівецькі євреї вчилися говорити зі своїми дітьми по-російськи!), то й поготів ірраціональний: ніби мало було клопоту в ті роки бути євреєм, щоб ще й «український націоналізм» на свою голову стягати добровільно!.. («Смотрите, он же сумасшедший!» – як

прокричав про нього один із стовпів радянської каральної психіатрії, коли Мойсей, уже в Ізраїлі, замість подати тому при знайомстві руку – дав ляпаса: жест цілком космогонічного масштабу, і вже оспіваний у літературі раніше – Шевченком у поемі «Юродивий», тож лишається лиш пошкодувати, що скандал тоді зам'яли, і, як і в XIX столітті, «Глухими, темними задами / На смітник винесли», навіть не перетворивши на міську легенду...)

Чомусь цей момент уперто ігнорують всі критики – а тимчасом саме він найбільше ріднить Фішбейна з Целаном: подібно до того, як Целан ціле доросле життя мучився власною виною за смерть матері – за те, що не встиг вчасно вивезти батьків з міста й вони загинули, а він вижив, – так Фішбейн довіку чувся винуватим за свою еміграцію: за те, що він урятувався, втік від КГБ, як колобок у вікно, відчинене радянським євреям поправкою Джексона-Веніка, – а його друзі-українці, ті «свої», по духу і по слову, що на початку 1970-х прийняли його, вже в Києві, в своє «ямбове коло» (він і першу збірку свою так назвав – «Ямбове коло»!), – рушили хто по етапу, хто в психушки (Тарас Мельничук, Василь Рубан – це якраз поети Мойсеєвого покоління, і йому теж слідчий КГБ грозив психушкою і, можна не сумніватися, сповнив би погрозу, якби він не емігрував)... Микола Лукаш, із яким вони мусили здружитись уже бодай тільки на ґрунті мовної одержимости, з цього приводу каламбурив: «Хто аїд – в Порт-Саїд, а хто гой – в Уренгой» (Лукаш із будь-якого приводу каламбурив, голова йде обертом, коли здумаєш, як вони з Фішбейном мусили натхненно й наввипередки, як два солов'ї, вправлятися в цій грі по вже не існуючих київських генделиках 1970-х, аж стукачі не похоплювались записувати!) – і Лукаш-таки першим найпрозорливіше відкоментував, одним макаронічним чотиривіршем, і драму Мойсеєвого від'їзду:

*Що ж ти коїш,  
І куди ти їдеш?  
Хетсі – гоїш,  
Половина – їдиш...*

(«Хетсі, – пояснював Мойсей, коли, приїхавши до Києва в 1990-му вже громадянином Ізраїлю та знаним у діаспорі поетом і не заставши серед живих ні передчасно згорілого, після 15 років вимушеного безробіття, Лукаша, ні інших «своїх» із «ямбового кола» 1970-х, сповідався нам, молодшим, котрі в міжчасі росли, – «хетсі» – це івритом «половина», ви не уявляєте, що то був за чоловік, він і іврит знав – а я його і в Ізраїлі до пуття не вивчив...»)

Кажучи простіше, у них обох був «комплекс вижилого» – і в Целана, і в Фішбейна. З цієї «внутрішньої переклички», «заримованости»-закільцьованости долі (по-музичному, «стрети»!) можна було б писати історію зниклого українського єврейства у XX столітті. Поети на те й з'являються в світ, щоб персоніфікувати трагедії своїх народів: загинув, тому що єврей, – це 1940-ві; врятувався, тому що єврей, – це 1970-ті; але в обох випадках порятунок лягає на твої плечі виною і тягарем – боргом перед мертвими. І тут вмикається твоя «хетсі гоїш» – твій «дім буття», єдиний, на який можеш покластися, бо сам його щоденно співтвориш, і який пронесеш на собі по всіх паралелях і меридіанах, і ніхто його тобі не одбере, хоч як намагатимуться, – мова країни народження.

Бо вона таки «гоїш», ця мова, куди ж дінешся, – це мова «не твоїх» предків, мова єврейської асиміляції, байдуже, німецька чи українська, – і налічка «німецькомовний»/«українськомовний» (принизлива, ніби «обмежений допуск» до того спільного дому, яким є кожна мова для своїх носіїв, – до передпокою тільки, не до вітальні!) завжди здавалась мені мов



навмисне винайденою, аби тицяти пальцем у брак «мовного первородства»: в «половину їдиш». Так, за життя, раз у раз витикали Целанові – і він щоразу од того скипав і ліз на стінку (в Блюкеровій рецензії він слушно вичув саме цю погорду «законного спадкоємця» до «парвеню», до «мови без запаху»!), і так, крізь зуби, віддавали належне Фішбейнові – «гарна мова», в підтексті – старається, мовляв: вивчив (але жодної серйозної розвідки про мову його поезій, після статті Шевельова 1984 року, так і не з'явилося, натомість зауваг, із Блюкеровими інтонаціями, про його буцімто «застарілу» поетику було предосить...), – і йому теж це пекло живим болем, хоча він і краще од Целана тримався (зрештою, своїм головним виграшем вважав те, що зміг усе-таки, хай і на шостім десятку, повернутися на землю своєї мови – і далі вже до останку писати так, як вона йому диктувала: з мінімалістською, як у музиці Ф. Гласа чи А. Пярта, радістю простого називання, обмацування рідного ландшафту словами, як коханого обличчя пальцями: вимовив, відчув слово на смак і вагу – «овече хутро... сині хутори... багаття... бринза... сутінки... суніця...» – і тим немов захистив цю мову в цім ландшафті, за всіх тих своїх ровесників, кому свого часу не дали це зробити...). Целанові було важче: навіть якби дожив до 1991-го й приїхав у Чернівці, він не зміг би наново насадити своєї мови на ландшафт свого дитинства.

А значить, Фішбейн зробив це – і за нього також.

## Doppeltes Porträt im Gegenlicht

Am Anfang war eine neue Nummer des internationalen Literaturjournals *Wseswit* (natürlich verspätet, 1978 erhielten die Abonnenten alle Nummern verspätet, denn das Journal war nach den großen Säuberungswellen von 1972 und 1973 das letzte unversehrte Refugium der »liberalen« sechziger Jahre. Das Journal war von den Nachstellungen der Partei und des KGB ziemlich mitgenommen, einmal war sogar die gesamte bereits gedruckte Auflage einer Nummer vernichtet worden, die auch später keiner mehr zu Gesicht bekam, und alle hatten damals verstanden, dass der Chefredakteur bald ausgetauscht werden würde, so wartete man auf jede Nummer so gespannt wie auf Nachrichten von der Front ...). Jene Juni-Nummer des Journals beinhaltete einen unbekannten Namen, mit einem Porträtfoto. Ein fein ziselirtes, geheimnisvolles Gesicht, dass je nach Blickwinkel einem Mann oder einer Frau gehören konnte (ich war damals siebzehn Jahre alt und studierte Männergesichter mit gesteigertem Interesse!), es bohrte sich mir ins Gedächtnis wie ein Messer in die Brust, und mit dem ersten flüchtigen Blick auf eine Gedichtzeile entfuhr mir dann ein freudiges »Ahhh«:

Der Taube weißeste flog auf: ich darf dich lieben!

Der Tüllvorhang bewegte sich und glänzte in der Fensterscheibe (»Im leisen Fenster schwankt die leise Tür«), und alle Geräusche verstummten wie vor einem Kuss (»Du bist so nah ...«). Die Welt hatte sich verändert.

... Mir ergeht es bis auf den heutigen Tag mit wirklich allen bedeutenden Dichtern so, die mit einer auffällig eigenen Sprache ausgestattet sind, auf die der Leser sein Ohr ausrichten muss: Man wird plötzlich – manchmal nach Jahren der Ahnungslosigkeit – von einer Gedichtzeile wie vom Donner gerührt. Es verschlägt Dir den Atem und versetzt Dich in einen anderen Seinszustand, als wäre ein Schalter betätigt worden. So wie Lichter am Grund eines Aquariums aufflammen, leuchtet nun das ganze Gedicht, dem man bisher kaum Aufmerksamkeit schenkte, farbenfroh und sinnlich, alles gerät in Bewegung, ungehindert reitet man mit dem Autor auf der gleichen Welle und freut sich auf Schritt und Tritt über die neu entdeckten Schätze, selbst wenn man aufgrund persönlicher Erfahrung gar nicht dazu imstande ist, alles im Detail zu erfassen (meine sexuelle Erfahrung war mit siebzehn noch gleich null, und die geheimnisvolle »große Blume« im Gedicht, »die ist nicht weiß, nicht rot, nicht blau«, die die Protagonistin in Liebe empfängt, und »beide bleiben wir bei ihr«, hatte kein Äquivalent in meiner Vorstellung, und doch erinnere ich mich an diese Zeilen, und mit der Zeit lernte ich die Genauigkeit des Bilds zu schätzen ...).

Der Dichter sollte im Idealfall direkt zu mir sprechen, unvermittelt und ganz natürlich, damit ein solches »Umschalten« gelingen kann. Im Vergleich zu denen, die das Original lesen, springt der Funken seltener zu jenen über, die das nicht können (weil sie die »Stimme« des Dichters nicht hören). In diesem Fall geschah allerdings ein Wunder, die Verbindung wurde hergestellt. Ich erinnerte mich fortan an den Namen – Paul Celan. Und ich wunderte mich ein wenig über die – für das Jahr 1978 – ins Auge fallende Antiquiertheit des Namens des Übersetzers (damals war aus allen, die Mojsej geheißsen hatten, längst Michael geworden), und vergaß ihn gleich wieder für die nächsten zwanzig Jahre, bis er als ganz anderer in die Ukraine zurückkehrte – Mojsej Fischbejn.

So traten gleich zwei Dichter in mein Leben, und auch wenn sie verschiedenen Generationen angehörten, waren sie untrennbar verbunden wie Castor und Pollux und andere Helden des Zwillingenmythos. Mojsej Fischbejn wurde genau ein Jahr nach Paul Celans endgültigem Weggang aus Czernowitz ebendort geboren. Heute, da beide nicht mehr leben, kann man sich schwerlich des Eindrucks erwehren, dass sich da ein »Hegelscher Weltgeist« eingemischt hatte, um den Film bis zur letzten Klappe in den Kasten zu bringen: Den einen jüdischen Jungen, einen im 20. Jahrhundert geborenen Dichter aus Czernowitz, der dort zeitweise lebte, mit einem anderen Jungen auszutauschen, um möglichst viel aus einem solchen Plot herauszuquetschen und mit den Sprachen zu spielen, um sich wieder und wieder zu überzeugen, dass die Emigration – unter der Bedingung, dass der Held der Poesie treu blieb – so oder so unausweichlich gewesen war, in den vierziger Jahren ähnlich wie in den siebziger Jahren. Die farbenfrohe und ereignisreiche Landschaft der Kindheit stellt die einzige Konstante dar, die die Psyche zusammenhalten kann (Fischbejn hatte dabei in historischer Hinsicht natürlich mehr Glück als Celan, obwohl auch er nicht den *Anstalten am Stadtrand* entkam, wie eines seiner traurigsten Gedichte heißt). Mit dem Zwillingenmythos meine ich natürlich eher eine gemeinsame »seelische Physiologie« als eine literarische Tradition. Auf der Textebene fällt dies nicht zwangsläufig auf, es ist so tief verborgen, dass das Skalpell der Literaturkritik für gewöhnlich nicht tief genug schneidet, doch gäbe es keine Gemeinsamkeit, so würde auch jene Synergie fehlen, die aus einer Zeile einer Übersetzung jenen Funken für mich schlagen konnte, der dann übersprang. Nur ein Dichter der gleichen Temperaments ist einer derartigen sprachlichen Umkodierung eines anderen fähig, die dann in einem fremden Sprachkörper dem Leser den Atem verschlagen kann. Ich hatte sehr viel Glück, dass der ukrainische Celan mit der Stimme Fischbejns zu mir sprach. Und erhielt so den Schlüssel zu ihnen beiden.

Diese erste Publikation von Celans Gedichten in der Sowjetukraine beinhaltete nicht nur Übersetzungen Fischbejns. Es gab mehrere Übersetzer unterschiedlicher Begabung, darunter Mykola Bazhan, einer der besten Dichter der slawischsprachigen Welt, ein sogenannter lebender Klassiker, ein Kandidat für den Literaturnobelpreis (der seine Nominierung allerdings weitsichtig abgelehnt hatte, um nicht den Zorn des Kremls auf sich zu ziehen ...). Eben dieser Bazhan hatte dank seiner Autorität den Abdruck der Auswahl von Gedichten des nach dem Zweiten Weltkrieg aus der Sowjetunion geflüchteten Juden durchgesetzt, dieser Stimme der Shoa, die jedoch nach den Kriterien der Sowjetzensur gleich in zweierlei Hinsicht einem unzuverlässigen Zeitgenossen gehörte: Erstens als Emigrant, denn nach der kolonialen Weltsicht des Kremls hätte der Czernowitzer Bürger 1944 demütig zum sowjetischen Untertanen werden müssen, so wie 2014 die Bewohner der annektierten Krim zu russischen Untertanen wurden, dass Paul Antschel (der offensichtlich bereits 1940/41 jene in der Zeitung *Sowjetische Bukowina* aus dem Ukrainischen ins Rumänische übersetzten Leitartikel über den »strahlenden Stern der Stalinistischen Konstitution«, das heißt unter anderem die Annexion Litauens aufgrund des Hitler-Stalin-Pakts, gründlich satt hatte) anstatt den sowjetischen Pass anzunehmen, lieber den Weg nach Westen einschlug, war etwas, das noch in den siebziger Jahren als »Vaterlandsverrat« verurteilt wurde. Zweitens erdreistete sich Celan einer aus Sicht des KGBs unverzeihlichen Frechheit, nämlich ganz unverhohlen Jude zu sein, und noch dazu in dem Sinne, in dem Ingeborg Bachmann es ihre Heldin Fanny Goldmann elegant formulieren ließ, dass nämlich »Jude zu sein zu etwas verpflichtet«. Heutzutage gerät leicht in Vergessenheit, in welchem Ausmaß die Sowjetunion nach 1945 Prinzipien und Praktiken des Dritten Reichs einschließlich der Politik des staatlichen Antisemitismus adaptierte, was mit dem Tod Stalins keinesfalls ein Ende fand und nach dem

Sechstagekrieg sogar zunahm. In den siebziger Jahren wurde alles, was irgendwie mit jüdischer Identität verknüpft war, stumpf und dumm tabuisiert. Die Ukrainer ließ man wenigstens ihre Volkstänze öffentlich aufführen (wenn auch nicht alle und sie auch nur wenn sie besonders bei Auslandstourneen ausschließlich als »russisch« präsentiert wurden). Juden wurden schon zum KGB zitiert, wenn sie in einem Restaurant zum Freylechs-Tanz aufspielten. Die Kinder der siebziger Jahre wuchsen in der Überzeugung auf, dass das Wort »Jude« eine Art Schimpfwort sei, ein »böses Wort«, das man nicht laut aussprechen durfte.

Fischbejn hat einen feinsinnigen Essay darüber verfasst mit dem Titel *Rückkehr zum Meridian*, geschrieben in der Emigration im weltvergessenen Jahr 1985, noch ohne jede Hoffnung auf eine »Rückkehr«, außer vielleicht einer posthumen und mit einer sehr celanhaften Sehnsucht nach den durch den »eisernen Vorhang« abgetrennten Wurzeln des eigenen Lebens. Fischbejns Text rekonstruiert auf minimalistische Weise, Szene um Szene, abgezählt wie Erbsen, den alltäglichen, im Sinne Hannah Arendts »banalen« Horror, als Jude in der Nachkriegs-Sowjetunion aufzuwachsen: Die täglich auferlegte Prüfung, den eigenen Namen zu ertragen (über den unweigerlich immer einer lachen wird), die Furcht der Eltern, seit der Kindergartenzeit begleitet von Formularen mit der verhassten »fünften Spalte für die Nationalität« – Du kannst dich nicht verstecken ... Für Celan gab es weder körperlich noch geistig Platz an solch einem Ort. Er wäre hier um einiges früher wahnsinnig geworden (er wäre sehr wahrscheinlich dem Nachkriegsfeldzug gegen den »Kosmopolitismus« zum Opfer gefallen und in einem Gulag umgekommen). Ein anderer, ebenso fein gestimmter jüdischer Junge, der vom Schicksal gleich nach ihm in diesen Raum katapultiert wurde, wuchs also dort auf, ging dort zur Schule, vernahm jedoch dort niemals den Namen des andern (er hörte ihn dann erstmals als Student in Kyjiw von ebenjenem

Mykola Bazhan). All das zeugt davon, wie perfekt der Kreml die Technologie der Gehirnwäsche beherrschte (im Czernowitz der fünfziger und sechziger Jahre hätte Mojsej noch Träger der lebendigen Erinnerung an Celan, dessen Freunde aus Kindheit und Jugend, auf den Straßen treffen können, die sogar Briefe aus »Czernowitz am Gartenberg« nach Paris in die Rue Longchamps schickten, nur dass sie sich solch gefährlicher Bekanntschaften nicht in aller Öffentlichkeit rühmten ...), und dies ist übrigens auch ein Beweis des grundlegend »prosaischen Wesens« des Regimes, seiner aggressiven, wesenhaften Unvereinbarkeit mit jedem *lebendigen Wort*: So wie ein Polizeihund bei einem fremden Geruch anschlägt. Es ist ein Irrtum zu meinen, dass »antisowjetisch« (und das als juristischer Straftatbestand) nur Ansichten und Überzeugungen sein konnten, eine antisowjetische Straftat stellte in den Augen des Regimes bereits die bloße Äußerung eines Stils dar, und zwar im weitesten Sinne der Bedeutung: Von der Art, die Füße beim Gehen zu setzen bis hin zur Art, die Wörter im Satz zu setzen.

Ich glaube, dass auch Celan etwas in der Art gespürt hat, eine für ihn ganz unmittelbare und nahe Bedrohung. Obwohl er natürlich zuerst seinen Weg in die Emigration der Sprache nach wählte, die ihm so vertraut war und im »Licht eines toten Sterns«, eines erloschenen Imperiums, seine Umgebung erleuchtete. So geschieht es stets nach dem Untergang eines Imperiums: Der Zerfallsprozess verläuft in verschiedenen Gesellschaftsschichten unterschiedlich rasch. So wie in Joseph Roths *Radetzkymarsch* eben erst rekrutierte Bauernburschen während des Marsches ein Lied zu Ehren der Kaiserin singen und nicht ahnen, dass die Kaiserin schon längst tot ist, so marschierten die assimilierten Juden der ehemaligen Kronländer in Richtung Wien und nahmen unterwegs anderssprachige Stimmen ihrer Umgebung auf (in einer Analogie zu den russischsprachigen Ukrainern nach dem Zerfall der Sowjetunion kann man sich leicht vorstellen, dass die allmähliche ästhetische Umorientierung von

Wien auf Paris durch rumänische Vermittlung stattfand, was bei Celan sicherlich bereits in der Schulzeit unmerklich begann). Was für eine neue Qualität mit der Zeit daraus hätte erwachsen können, werden wir nie mehr erfahren, da das Experiment 1938 bis 1941 ein für alle Mal abgebrochen wurde, als in die Heimatstädte dieser Menschen mit einem ganz anderen Marsch ein anderes Deutsch Einzug hielt, so unterschiedlich von dem, das ihnen vertraut gewesen war. Der Dichter Celan ist eines der wertvollsten Ergebnisse dieses »Sprachexperiments«. Wie wertvoll so etwas ist, begann ich mehr oder weniger erst zu verstehen, als Putin in seinem Hitler-Cosplay die Ukraine angriff und sich dabei den »Schutz der russischen Bevölkerung« auf die Fahnen geschrieben hatte. Zwei Millionen überwiegend russischsprachige Ukrainer, die aus purer Gewohnheit den Fernseher stets auf russische Sender eingestellt hatten und sich ebenso gewohnheitsgemäß »an Moskau orientierten«, flohen nun aus ihren Häusern vor den Armeen eben jenes Moskaus, das gekommen war, sie totzuschlagen.

Ich hörte einen Donezker Bürger erzählen, der bei den Russen »im Kellerloch« eingekerkert war, welche Qual es ist, wenn die Sprache der Kindheit, der ersten Bücher und jugendlichen Schwüre zur Sprache Deiner Henker wird und Dein Bewusstsein unauflöslich mit deren Folterwerkzeugen zusammenwächst – und doch fühlst Du Dich in einer anderen Sprache nicht richtig zuhause. So kann ich mir annähernd vorstellen, was Celan fühlen musste, als er gezwungen war, seine Mutter in der Sprache ihrer Mörder zu beweinen (»Kam mir die Träne. Webt ich das Tüchlein.«). Und ich verstehe auch, warum seinem Deutsch solch ein »Tüchlein« nicht genügen konnte ... mir hilft eine seinem Chronotopos der Kindheit und Jugend entsprungene sprachliche Ressource, ein ukrainisches Hochzeitslied (das ziemlich verbreitet ist und nicht nur auf Hochzeiten gesungen wird), in dem sich die Braut vom Elternhaus verabschiedet: Allen der Reihe nach dankt sie, zuerst

Mutter und Vater, und dann allen Dingen, auf die ihr Blick trifft, sie verabschiedet sich von der Türschwelle, vom Tor, vom Hof, vom Kirschbaum, bevor sie selbst auf immer aus diesem Bild des Zuhauses entschwindet.

Türschwelle, die ich überschritt  
Ich danke Dir  
Ich komm nicht mehr, nie mehr!  
....  
Kirschbaum, bei dem ich meinen Liebsten traf  
Ich danke Dir  
Ich komm nicht mehr, nie mehr! Und so weiter.

Celan komponierte seinen Klagegesang *Espenbaum* ebenso und baute auch die typische Inversion ukrainischer Volkslieder in den Refrain ein, im Lied lautet es: »Ich komme nicht mehr [zu dir], nie mehr« und im Gedicht: »Meine sanfte Mutter kann [zu mir] nicht kommen«; so verabschiedet er sich von der aus Kindertagen vertrauten heimischen Landschaft, in der nun alles, auf was der Blick des verwaisten Sohns fällt – die weißblättrige Espe, der Löwenzahn inmitten des Grüns, die Regenwolke, der runde Stern, die Eichentür –, ihn an die Abwesenheit der ermordeten Mutter gemahnt. Die heimische Landschaft war (und ist für manch einen noch immer) ein Quell der Freude, doch ist sie auch ein unaufhörlicher Stachel des Leids – der Hochzeitszug wandelte sich in einen Leichenzug; solche Inversionen finden sich oft in ukrainischen Volksliedern. Celan musste wirklich fort von dort.

Mein Deutsch reicht wohl nicht aus, genau zu verfolgen, wie er sich während seiner ein Vierteljahrhundert andauernden Odyssee als Emigrant emsig wie eine Ameise mühte (Halm um Halm, Kiesel um Kiesel, Übersetzungen, Demontagen fremder Texte – was auch immer gelegen kam!), ein neues, transportables

Haus zu konstruieren, ein heideggersches »Haus des Seins« aus den Trümmern der zerstörten Sprache seines Zuhauses. Aus Celans Briefen und Erinnerungen lässt sich schließen, dass das Gefühl, in einem Glashaus zu sitzen, ihn nicht verließ. Die Jahre des Erfolgs verliehen ihm nicht genug Sicherheit. Er fühlte sich zunehmend schutzlos, reagierte auf jegliche Kritik oder auf Missverständnisse gereizt (ein paralleles Beispiel gibt es in der ukrainischen Emigration nach Nordamerika mit Bohdan Rubchak, der allerdings seine Kollegen nicht inbrünstig zu seiner Verteidigung aufrief, sondern als Einzelkämpfer agierte ...). In der Emigration wird das »Haus des Seins« stets ein Glashaus sein, denn im Unterschied zu Farben und Tönen kann man die Sprache nicht so einfach mitnehmen. Celan hatte zudem auch noch eine Sprache im Gepäck, die nicht mehr als »seine eigene« funktionieren konnte (wenn er in Österreich und Deutschland Gedichte vortrug, konnte er zu Recht vermuten, dass die Mörder seiner Mutter im Publikum saßen!). Jeder »Deutschsprecher« musste auf den Virus des Naziseins überprüft werden, auch wenn es sich um einen Kollegen handelte, der ebenso mit Rilke aufgewachsen war ... Und selbst jene Österreicher und Deutsche, die wie das biblische Kamel durch sein Nadelöhr gekommen waren, die er als die »Seinen« akzeptierte und mit denen er anstelle des vernichteten Czernowitzer Milieus den dringend nötigen sprachlich-kommunikativen gemeinsamen Grund haben konnte, selbst mit diesen kam es immer wieder zu Missverständnissen, die normalerweise nicht vorkommen unter Menschen, die in einer gemeinsamen Kultur aufwachsen. So verlieh Celan großzügig Max Frisch das Prädikat des Nicht-Antisemiten, der jedoch freute sich keineswegs so darüber, wie Celan erwartet hatte, und wertete die Einteilung eher als Taktlosigkeit (ein Schweizer, der in den dreißiger Jahren mit einer deutschen Jüdin liiert gewesen war, auch ein Soldat gegen die Nazis, so jemandem muss keine Absolution erteilt werden!). Doch war es noch schwieriger, da Celan sein Urteil



als moralischen Imperativ verstand: Wenn Du kein Antisemit bist, musst Du mich unterstützen und gegen meine Kritiker Position beziehen, sonst spreche ich Dir das Prädikat ab (und so reagierte Celan dann auch, als Max Frisch keinerlei Bereitschaft zeigte, einen Kreuzzug für ihn zu beginnen – und die arme Ingeborg Bachmann musste die beiden Großmeister beruhigen und aussöhnen ...). Und was soll man sagen, wenn selbst Heinrich Böll, allgemein als das Gewissen der Nation anerkannt, von Celan aus den Reihen »seiner Getreuen« verstoßen wurde, nachdem Böll die Unvorsichtigkeit (für Celan: Frechheit) begangen hatte, in der Auseinandersetzung um eine ziemlich unfeine Reaktion auf einen Auftritt Celans nicht öffentlich Position zu beziehen und nur elegant abzuwinken, so in der Art: Meine Position können Sie demnächst aus dem Roman erfahren, an dem ich gerade arbeite. In der Gruppe 47 sah man Reaktionen auf Kritik überhaupt als schlechten Stil an – wie auch ich von Teilnehmern an den Treffen gehört habe. Doch für Celan gab es keine Kritik, sondern – wie er an Frisch schrieb – Hitlerei, SS-Schirmmützen. Er hatte in der Bonner Universität *Engführung* gelesen und der Umstand, dass dem einen oder anderen Studenten das »Hosianna« in diesem Gedicht blasphemisch erschien sowie die zumindest arrogant-oberflächliche Rezension im »Tagesspiegel«, wegen der er sich mit Frisch verzankte, erschien ihm, als spucke man auf die Gräber). Der Gedanke an derartige Ignoranz, die mit der Zeit als solche nicht mehr erkennbar sein würde, ließ ihn tagtäglich mit dem Eifer eines Don Quichotte zum Angriff blasen ...

Letztlich gibt es kaum eine fragwürdigere Lage, als selbst einer privilegierten Gruppe anzugehören und einem Vertreter einer diskriminierten Gruppe (noch dazu jemandem mit einer posttraumatischen Störung sowie einer ermordeten Mutter als Teil der Krankengeschichte) gutgemeinte Ratschläge in der Art zu erteilen, »sich nicht zu sehr den Kopf zu zerbrechen« und »die Zeit nicht mit Kinkerlitzchen zu vergeuden«. Die Mehrheit der

nicht-jüdischen Freunde Celans geriet früher oder später jedoch in genau solche Lage. Lediglich die Frauen scheinen geduldiger mit ihm und empathischer gewesen zu sein: Sowohl Gisèle Lestrange, mit der er verheiratet war, als auch Ingeborg Bachmann, die er *n i c h t* geheiratet hatte (aber mit der er auch nicht gebrochen hatte, und zu der er dann, bereits mit Gisèle verheiratet, zurückkehrte), hinterlassen den Eindruck eines neuzeitlichen Typs der evangelischen Myrophoren, Apostolinnen, solche Frauen flattern wie Schmetterlinge zum Licht, um sich mit dem männlichen Talent und Trauma zu vereinen (und dabei nicht selten das eigene beachtliche Talent zu opfern!). Celan hätte ohne ihre ausgleichende mütterliche Sorge bereits viel früher »mit der Welt gebrochen«. Geht man davon aus, dass in Heinrich Bölls Roman *Billard um halb zehn* tatsächlich der Konflikt mit Celan nachgezeichnet ist, dann ahnte Böll wohl zurecht »messianische Ambitionen« Celans: Dieser mühte sich, nicht mehr und nicht weniger als die ganze Welt vor dem Grab seiner Mutter niederknien zu lassen, damit sie, wie es in Bölls Roman heißt, »das Sakrament des Lammes« empfinde. Hier ging es nicht um Literatur, sondern auch um den Glauben, den einzigen, mit dem man leben konnte.

Mit einer solchen Richtschnur war es für den Emigranten natürlich kompliziert, sich wo auch immer ein »Haus des Seins« zu errichten, weder in Bukarest noch in Wien oder Paris, selbst in Jerusalem (wo er tatsächlich nach dem verlorenen Czernowitz suchte) konnte er sein Ithaka finden. All die Landschaften hatten das Potenzial zu verletzen, so wie die bukowinische mit dem Espenbaum der Mutter. Ein wenig leichter hätte er es vielleicht unter den Leidensgenossen haben können, unter Menschen, die die traumatisierende Erfahrung mit ihm teilten, wie er die Shoa überlebt zu haben und den Rest ihres Lebens dazu verdammt zu sein, die Stimmen der Toten im Traum zu hören. Wenigsten sie sollten doch sicher auf seiner Seite sein und ihm nicht heimlich



unterstellen, dass er weniger die Ermordeten in ihrem »Grab in den Lüften« beklage als vielmehr seine verletzte Eitelkeit besinge. Deshalb braucht man sich nicht zu wundern, dass die berühmterberüchtigte Claire-Goll- Affäre (mit dem Plagiatsvorwurf an Celan) ein derart brutaler Schlag gegen ihn sein konnte, von dem er sich nie mehr erholte (Yves Bonnefoy erinnert sich an eine Begegnung mit Celan Mitte der sechziger Jahre im Haus von Freunden, bei der dieser bei der ersten Erwähnung der Angelegenheit in Tränen ausbrach ...). Dies war ein Schlag von den »Seinen« gewesen, von seelisch ebenso verwundeten Juden – hatte es für ihn zumindest den Anschein gehabt. Diese hätten doch verstehen müssen, was für ihn offensichtlich war, dass er, Celan für sie alle sprach (schrie, rief, weinte ...), »für die Toten, die Lebenden und die Ungeborenen«...

Mich wundert keinesfalls, dass er die eigenen Gedichte und die Gedichte anderer jüdischer Nachkriegsautoren als eine Art kollektiver jüdischer Stimme verstand, als einen »Wir-Chor« (so wie sich in Wasili Grossmans Buch *Leben und Schicksal* beim Eingang zur Gaskammer vor den Augen der jüdischen Protagonistin der jüdische »Kollektivkörper« manifestiert), für den es im Sinne seiner »kollektiven Eigenschaft« und angesichts eines ebenso kollektiven Andenkens an die Ermordeten keine Rolle mehr spielt, wer zuerst den Mann »mit den Schlangen« erfand, ob Immanuel Weissglas (*Er*) oder Paul Celan (*Todesfuge*) und welchen Einfällen Ivan Golls durch Celans Feder völlig neues Leben eingehaucht wurden. Er vermochte fantasievoll, die Puzzleteile fremder Sprachen aufzulesen und sie in das Mosaik des eigenen Idioms einzupassen. Selbst auf dem Niveau meiner Deutschkenntnisse schätze ich sehr, wie aus dem oben erwähnten ukrainischen Hochzeitslied sein Gedicht *Espenbaum* erwuchs, und dabei handelt es sich natürlich nicht um ein Plagiat, sondern um Kosmogonie: Das Erschaffen einer neuen Sprache in einer neuen Welt, wie wenn man die Ruinen eines verlassenen Hauses von oben bis unten durchsucht und dabei nicht wählerisch

sein kann, sondern alles Verwertbare in einen Kessel wirft. In der Welt des kosmogonischen Schöpfungsmythos gibt es keine Probleme mit der Autorenschaft. Doch da selbst jene, die er für Schwestern und Brüder gehalten hatte, ablehnten, diese Welt zu teilen, blieb tatsächlich nichts anderes als zu weinen, so wie am Grab der Mutter.

Emil Cioran äußerte sich nach Celans Tod vielleicht am präzisesten über ihn, »zauberhaft und unmöglich, unerbittlich in seiner unendlichen Weichheit, ein Mensch, den ich liebte und zugleich mied, ich fürchtete, ihn zu verletzen, da ihn alles verletzte.« Lange Zeit sagten mir diese Worte nicht viel – naja, verletzen, er war eben verletzlich, auf der Welt gibt es so viele verletzliche Dichter mit offenen psychischen Wunden, auf dem Grunde seiner Seele will doch jeder von uns an der Hand genommen werden .... Erst im Mai dieses Jahres 2020, als genau fünfzig Jahre nach Celans Tod sein wundersamer Doppelgänger Mojsej Fischbejn in einem Kyjiwer Spital verschied, klackte der Schalter in meinem Kopf und erblickte ich sie wie eine doppelte Silhouette, indem einer den Schattenriss des andern anstrahlte.

Fischbejn war quasi ein Zeitgenosse, anwesend und noch nicht in den Lehrbüchern kanonisiert, die Beschäftigung mit ihm war für einen kulturell aufgeschlossenen Menschen nicht verpflichtend. In den Nachrufen fielen mir die Bemerkungen über seinen »unbequemen« Charakter auf, wie schwierig es mit ihm gewesen sei. Darauf folgten, nicht ohne anerkennenden Unterton, viele Anekdoten, wie der Verstorbene ihnen (den Nachrufschreibern, Freunden und Bekannten) mit seinen Telefonanrufen auf den Wecker gegangen wäre. Das erinnerte mich an die schuldbewusste Notiz Ciorans (die eigentlich nicht für die Öffentlichkeit bestimmt gewesen war), in der er zugab, dass er Celan gemieden hatte, weil es mit ihm nicht länger als eine halbe Stunde auszuhalten war (»nach dieser halben Stunde war ich fix und fertig«). In meiner Erinnerung

blitzte grell und schmerzhaft auf, dass diese Nervensäge Mojsej nun wirklich nicht mehr da war: »Tschau Tantchen«, floss Mojsejs schrecklich schöner, samtweicher und tief schwingender Bariton aus dem Hörer, was eine Stunde »Autorenprogramm« ankündigte (er hatte nicht zufällig so viele Jahre bei *Radio Svoboda* gearbeitet, wo so gut wie die ganze ukrainische Abteilung wegen seines »komplizierten« Charakters die Wände hochgegangen war; gab man ihm vielleicht deshalb eine ganze eigene Sendung, in der er eigene und fremde Gedichte rezitierte?). Es folgte der Vortrag eines neuen Gedichts, das er mit unverändert fanatischer Begeisterung wie eine göttlichen Erscheinung ankündigte: »Halleluja, ich habe ein Gedicht verfasst!« (Vielleicht sprach er so, weil er in den ersten Jahren der Emigration aufgehört hatte, Gedichte zu schreiben, als er vom Klang der ukrainischen Sprache wie von seinem Lebensquell abgeschnitten war. Als er die Poesie dann Ende der achtziger Jahre zusammen mit der Hoffnung auf eine Rückkehr in die Ukraine wiederentdeckte, kam ihm das wahrscheinlich wie ein Wunder vor, so dass er jedes Gedicht mit einem göttlichen Jauchzer begrüßte und losstürmte, es allen Lebewesen mitzuteilen?). Einen nicht wegzudenkenden Teil von Mojsejs Telefon-Oratorien stellten – ähnlich wie in Celans Briefen – Vorhaltungen dar, im Stil der schonungslos enthüllenden Stilistik à la Celan: Wer ihn nicht verstand, bekam gehörig sein Fett weg, genau wie in anderer Hinsicht – etwa wie eine Variable in einer Differentialgleichung – jemand, der die Vorhaltungen hinsichtlich eines anderen nicht begriff, wie jener »nichtige« Böll die Klage über den brutalen Bonner Studenten; das konnte einen tatsächlich, vielleicht für eine halbe Stunde, aufregen (denn wer möchte schon selbst zur Schar der Missetäter gehören, und so wird man jedes Wort abwägen, damit es leicht und flockig wie eine Feder sei ...), wenn es nicht durch die Virtuosität – wie man das bei Mojsej nannte – kompensiert worden wäre; passender als virtuos wäre »zauberhaft« gewesen,

wie Cioran von Celan gesagt hatte. Und Mojsej Fischbejn konnte tatsächlich zauberhaft sein, und geistreich und witzig wie ein Comedian (besonders in der Kunst sprachlicher Improvisation und Spiegelfechtere, manches Mal war es wirklich sehr schade, dass seine Stehgreifdarbietungen nicht aufgezeichnet wurden!), außerdem giftig und selbstironisch (er hatte auch ein Spottlied auf sich selbst: »Ich bin ein Telefon-Junkie!«, und einmal sang er es mir durchs Telefon vom Anfang bis zum Ende vor und lehnte jegliche Unterbrechung strikt ab: »Na warte doch erstmal, ich kann ganz toll singen!«), und stets mit treffsicherem Instinkt für die Laune des Gegenübers – vor allem dafür, wie lange man noch bereit war, mitfühlend zuzuhören, und er wusste dann im richtigen Moment, in einen spöttischen Ton umzuschalten und zu konstatieren, dass – zum Beispiel – der Pudel Tjopa die einzige Seele sei, die ihn wirklich immer verstehe ...

Es fiel den Frauen schwer, ihn zu lieben, denke ich, ein ähnlicher Fall wie bei Celan. Fischbejns erste Frau Ljudmila erzählte mir, welch bitterer Tropfen das Exil für sie sowohl in Israel als auch in Deutschland gewesen war, doch die Mädchen dieser Generation hatten in der Schule von den Frauen der Dekabristen gelesen, und die Jungen der Lyrik des russischen Dichter Galitsch gelauscht, die dieser oft mit Gitarre selbst begleitete: »Kannst Du auf Deinen Platz kommen?« Der Platz, auf den Fischbejn mit der festen Überzeugung geraten war, dass in Wahrheit er ihn gewählt hätte, war die ukrainische Sprache (Ukrainisch zu dichten begann er zu seiner eigenen Überraschung, wie er sagte, während seiner Militärzeit in Fernost). Wenn man in den siebziger Jahren dieser Sprache die Treue hielt, wurde das »ukrainisch bourgeois Nationalismus« genannt und hatte seine Paragraphen im Strafgesetzbuch der Ukrainischen Sowjetrepublik (sieben Jahre Lager und fünf Jahre Verbannung). Es handelte sich schon an und für sich um Dissidententum, und war um so mehr für einen Sohn jüdischer, lies russifizierter Juden

vollkommen irrational (die doppelte »Erblast« Fischbejns, die Zweisprachigkeit einmal jiddisch-rumänisch seitens des Vaters und zum andern jiddisch-ukrainisch von Seiten der Mutter wurde durch Stalin schon großzügig vor seiner Geburt annulliert; im neuen Imperium hatten die Czernowitzer Juden zu lernen, mit ihren Kindern Russisch zu sprechen!). Als wäre es in den Jahren damals einfach gewesen, ein Jude zu sein, setzte er sich also auch noch freiwillig dem Vorwurf des ukrainischen Nationalismus aus! (»Smotrite, schau einer an, der ist total verrückt!«, wie eine der Kapazitäten der sowjetischen Strafspsychiatrie über ihn verbreitete, als Mojsej, damals bereits in Israel, ihm beim Vorstellen nicht die Hand, sondern eine Ohrfeige gab. Eine durchaus kosmogonische Geste, die in der Literatur nicht nur einmal inszeniert worden war, so auch vom ukrainischen Nationaldichter Taras Schwetschenko im Poem *Der Gottesnarr*, und man kann nur bedauern, dass der Skandal unter den Teppich gekehrt und nicht einmal in eine Anekdote transformiert wurde, genau wie es bei Schwetschenko schon heißt: »Und weiter kam / nichts dabei raus. Man trug das Drama / Im Trauerzug der Herren und Damen / Zum Misthaufen hinaus.«)

Dieser Aspekt wird hartnäckig von allen Kritikern ignoriert – und gerade hier ähneln sich Fischbejn und Celan am meisten. So wie sich Celan neben vielem anderen sein ganzes Leben lang mit der Schuld am Tod seiner Mutter abquälte, weil er die Eltern nicht rechtzeitig aus der Stadt gebracht hatte und sie dann ermordet worden waren, so fühlte sich Fischbejn ein Leben lang aufgrund seiner Emigration schuldig, mit der er sich gerettet hatte. Wie im Märchen *Der dicke fette Pfannkuchen* war er vor dem Zugriff des KGB quasi aus dem Fenster geflohen, das der amerikanische Jackson-Vanik-Gesetzeszusatz den sowjetischen Juden einen Spalt breit geöffnet hatte. Seine ukrainischen Freunde – die Seinen im Geiste und Wort, die ihn Anfang der siebziger Jahre in Kyjiw in ihrem »Jambenkreis« aufgenommen hatten (Fischbejns erste

Gedichtsammlung hieß nicht zufällig ebenso), wurden ins Lager oder in die Psychiatrie verfrachtet (Taras Melnychuk und Wasyl Ruban, zwei Dichtern der Generation Fischbejns, drohten die KGB-Ermittler auch mit der Einweisung in die Psychiatrie, hätten die Drohung zweifellos wahrgemacht, wenn Fischbejn nicht emigriert wäre) ... Mit Mykola Lukasch hatte er sich schon aufgrund seiner Sprachbesessenheit einfach anfreunden müssen, weshalb hier ein typischer Kalauer von ihm erlaubt sei: »Gleich wie dicht-er ist, Schwetschenko war Dichter«. Lukasch produzierte bei allen möglichen und unmöglichen Anlässen solche Kalauer, dass es einem schwindeln konnte, und man kann sich vorstellen, wie begeistert Fischbejn und Lukasch sich gegenseitig zu übertrumpfen versuchten, zwei Spottdrosseln, die während dieses Spiels durch (heute nicht mehr existierende) Kyjiwer Kneipen der siebziger Jahre zogen – während die Spitzel sich die Finger wundschrieben und trotzdem nicht mitkamen, alles aufzuschreiben. Lukasch war auch der erste, der in einem vierzeiligen Sprachgulasch hellsichtig das Drama von Fischbejns Weggang kommentierte:

Was hast Du angestellt,  
Und wohin goist Du?  
Chetsi ein Goi-sch,  
Und eine Hälfte Jiddisch ...

(Als Mojsej dann in den neunziger Jahren als anerkannter Dichter der Diaspora und Staatsangehöriger Israels nach Kyjiw zurückkam, jedoch weder Lukasch, der während fünfzehn Jahren Zwangsarbeitslosigkeit einfach ausgebrannt war, noch einen anderen der Seinen aus dem Jambenkreis der siebziger Jahre unter den Lebenden antraf, erklärte er uns Jüngeren: »Chetsi bedeutet auf Hebräisch »ungefähr die Hälfte«. Ihr könnt euch nicht vorstellen, was Lukasch für ein Polyglott war, selbst Hebräisch konnte er,

im Vergleich zu mir ... ich habe es sogar in Israel nicht ordentlich gelernt.«)

Kurz gesagt, Celan und Fischbejn litten beide auf ihre Weisen am »Komplex des Überlebenden«. Aufgrund solchen »inneren Widerhalls«, eines »Echo-Reims« von Schicksalen (in der Musik ein Stretto, eine Engführung!), ließe sich die Geschichte der verschwundenen jüdischen Kultur ukrainischer Regionen im 20. Jahrhundert schreiben. Denn die Dichter kommen auch in die Welt, um die Tragödien ihrer Herkunftsgeschichten zu personifizieren: Er ist umgekommen, weil er Jude war – in den vierziger Jahren; er wurde gerettet, weil er Jude war – in den siebziger Jahren. Doch in beiden Fällen lastet die Rettung als Schuld auf Deinen Schultern – als Verbindlichkeit gegenüber den Toten. Und hier kommt jenes »Goi(sch)« ins Spiel, jenes »Haus des Seins«, das einzige, auf das Du Dich verlassen kannst, denn Du bestellst es tagtäglich selbst und trägst es auf allen Meridianen aller Breiten mit Dir, und keiner kann es Dir nehmen – wie sehr sie sich auch mühen: die Sprache Deiner Geburtslandschaft. Denn diese Sprache ist Goisch, da kannst Du einen Kopfstand machen, es ist nicht die einzige Sprache Deiner Vorfahren, es handelt sich um eine Sprache jüdischer Assimilation, gleich ob Deutsch oder Ukrainisch.

Das Etikett »deutschsprachig/ukrainischsprachig« ist erniedrigend, ist wie ein »eingeschränkter Zutritt« ins gemeinsame Haus, das jede Sprache für ihre Sprecher ist – ins Vorzimmer darfst Du, ins Wohnzimmer nicht! Ein solches Etikett erschien mir stets wie eine zweckmäßige Erfindung, um mit dem Finger auf einen angeblichen Mangel im sprachlichen Ursprung zu zeigen: »halb jiddisch«! Celan wurde ebendies zu Lebzeiten immer wieder vorgehalten, worüber er explodieren und verzweifelt die Hände ringen konnte (in der Rezension im *Tagesspiegel* von Günter Blöcker spürte er ganz richtig die Verachtung eines vermeintlich »legitimen« Spracherben gegenüber dem Parvenü, dessen Sprache »Exerzitien auf dem

Notenpapier« seien!). Fischbejn gestand man zähneknirschend eine »schöne Sprache« zu, was so viel heißen sollte wie: Er hat sie gelernt und bemüht sich ganz nett (andererseits erschien seit dem Artikel Jurij Scheweljows aus dem Jahr 1984 keine substantielle Untersuchung zur Sprache von Fischbejns Dichtung, sondern nur Beiträge à la Blöcker, man sei seiner sozusagen veralteten Poetik überdrüssig ...). Und auch Fischbejn geriet darüber in gerechten Zorn, obwohl er sich besser als Celan beherrschen konnte (als seinen Hauptgewinn betrachtete er, dass er schließlich doch noch in das Land seiner Sprache zurückkehren konnte und sei es auch als Sechzigjähriger, und von da an so schreiben konnte, wie die Sprache es ihm diktierte: Wie in der Musik von Philip Glass oder Arvo Pärt mit minimalistischer Freude an einfachen Bezeichnungen, am Abtasten der heimischen Landschaften mit Wörtern so wie dem Gesicht einer Geliebten mit den Fingern. Er artikulierte und erfüllte Geschmack und Gewicht des Wortes: »Schafspelz ... Einödhof ... Lagerfeuer ... Hüttenkäse ... Zwielight ... Erdbeeren ...« Damit schrieb er die Sprache dieser Landschaft fort für all seine Altersgefährten, die daran gehindert worden waren...). Celan hatte es schwerer: Selbst wenn er weitergelebt und 1991 nach Czernowitz hätte fahren können, hätte er seine Sprache doch nicht von neuem in die Landschaft seiner Kindheit einzupflanzen vermocht.

Doch Fischbejn tat es – auch für ihn.

*Aus dem Ukrainischen von Alexander Kratochvil*



© Konstantin Boerner

## Макс ЧОЛЛЕК

Народився у 1987 році в Берліні, де проживає й нині. Студіював політологію у Вільному університеті Берліна, захистив дисертацію при Центрі досліджень антисемітизму в Берлінському технічному університеті. Член поетичної групи G13 та співредактор журналу *Jalta – Positionen zur jüdischen Gegenwart*. Є ініціатором низки культурних заходів у Німеччині. Поетичні збірки *Druckkammern* (2012), *Jubeljahre* (2015) та *Grenzwerte* (2019) були опубліковані у видавництві *Verlagshaus Berlin*, збірки есеїв *Desintegriert Euch!* (2018) та *Gegenwartsbewältigung* (2020) вийшли у *Carl Hanser Verlag*.

## Max CZOLLEK

Max Czollek, geboren 1987 in Berlin, lebt ebenda. Studium Politikwissenschaften an der FU Berlin sowie Promotion am Zentrum für Antisemitismusforschung, TU Berlin. Mitglied des Lyrikkollektivs G13 und Mitherausgeber des Magazins *Jalta – Positionen zur jüdischen Gegenwart*. Gemeinsam mit Sasha Marianna Salzmann Initiator von *Desintegration. Ein Kongress zeitgenössischer jüdischer Positionen* (2016), der *Radikalen Jüdischen Kulturtag* (2017) am Maxim Gorki Theater Berlin, *Studio Я* sowie *Tage der Jüdisch-Muslimischen Leitkultur* (2020). Die Gedichtbände *Druckkammern* (2012), *Jubeljahre* (2015) und *Grenzwerte* (2019) erschienen im Verlagshaus Berlin, die Essays *Desintegriert Euch!* (2018) sowie *Gegenwartsbewältigung* (2020) im Carl Hanser Verlag.



**Двічі освітлена мова.  
Пауль Целан і німецьке забуття**

23 травня 1952 року поет Пауль Целан сидів у потязі. Його метою була десята зустріч впливового літературного об'єднання «Групи 47» у Нієндорфі на узбережжі Північного моря. У своєму багажі він мав видану 1948 року першу збірку віршів «Пісок із урн»<sup>1</sup>. Книга містила, поряд з іншими текстами, також «Фугу смерті», вірш, який через кілька років стане символом художнього втілення Шоа. Вже декламація цього тексту викликала сміх і неспокій, а з рядів «Групи 47» лунали вигуки на кшталт «Це ж немовби спів у синагозі!» чи «Він читає як Геббельс!»<sup>2</sup>. Отож члени повоєнного літературного угруповання відреагували на текст єврейського автора, нейтрально кажучи, нерозумінням.

А при цьому після завершення Другої світової війни все починалося спершу цілком багатообіцяюче. Низка інтелектуалів займалася питанням, які наслідки мав націонал-соціалізм для німецької мови. Видатний філософ Теодор Адорно, який повернувся з американської еміграції, дійшов 1951 року у своїй праці «Культурна критика і суспільство» висновку, що писати вірші після Аушвіцу є варварством<sup>3</sup>. Адорно поставив, таким чином, питання, чи мова до і після Аушвіцу є ще тою самою – і які

1 Paul Celan, *Der Sand aus den Urnen*, Wien 1948.

2 Helmut Böttiger, *Die Wahrheit über Paul Celans Auftritt bei der Gruppe 47*, in: *Deutschlandfunk Kultur*, 21. 5. 2017, [http://www.deutschlandfunkkultur.de/lesung-im-jahr-1952-die-wahrheit-ueber-paul-celans-auftritt.974.de.html?dram:article\\_id=386529](http://www.deutschlandfunkkultur.de/lesung-im-jahr-1952-die-wahrheit-ueber-paul-celans-auftritt.974.de.html?dram:article_id=386529) (letzter Zugriff 21. 4. 2018)

3 Theodor W. Adorno, *Kulturrkritik und Gesellschaft (1951)*, S. 27–49, in: Petra Kiedaisch (Hrsg.), *Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter*, Stuttgart 1995, hier S. 49.

наслідки має нищівна політика націонал-соціалістів для літератури, а надто для поезії. При цьому Адорно, ймовірно, думав над метаморфозами німецької мови між 1933-м та 1945-м роками, які чи не найвідоміший хроніст нацистської мови, Віктор Клемперер, протоколював у своїх щоденниках<sup>4</sup>. На думку Клемперера, нацистське панування призвело до землетрусу німецької мови, яка не стала так просто знову нормальною тільки тому, що 8 травня 1945 року нацистська Німеччина капітулювала. При цьому він проводить наступну, дуже єврейську аналогію, яку можна зустріти також у його книзі *Lingua Tertii Imperii* (LTI)<sup>5</sup> що вийшла 1947 року в ляйпцизькому видавництві «Реклам»:

«Коли для правовірних євреїв кухонне начиння стає культово нечистим, то вони очищують його, закопуючи в землю. Багато слів нацистського мовного вжитку слід було б на тривалий час, а деякі з них і назавжди, покласти до братської могили»<sup>6</sup>.

Питання культового очищення мови цікавило також літературознавця Жоржа Штайнера, який помер на початку 2020 року. Штайнер розуміє мову не як нейтральний інструмент людських намірів, а як комору історії – і тим самим також специфічного насильства, яке люди заподіюють одне одному за допомогою слів. У своєму есеї «Порожнє диво»<sup>7</sup> (в оригіналі *The Hollow Miracle*), що з'явився друком у 1959 році, Штайнер запитує, які наслідки мало специфічне насильство націонал-соціалізму

для німецької мови, і водночас підбиває тверезий підсумок. Як одне, так і друге стає зрозумілим у наступному пасажі:

«Все має здатність до забуття – тільки не мова. Якщо вона інфікована фальшивістю, брехнею чи неправдою, вона може бути очищена тільки за допомогою найповнішої правди. Однак замість цього німецька мова пройшла після війни шлях, який був позначений спотворенням, лицемірством і засадничим забуттям»<sup>8</sup>.

Єврейські інтелектуали Клемперер, Штайнер і Адорно були з цією констатацією не самотніми. Відразу після війни зібралися також неєврейські критично налаштовані германісти, які в низці есеїв звернулися до критики німецької мови. Тексти Дольфа Штернбергера, Гергарда Шторца та Вільгельма Емануеля Зюскінда з'являлися, починаючи з листопада 1945 року, у гайдельберзькому щомісячнику *Die Wandlung*, через дванадцять років по тому вони вийшли у вигляді книги під назвою «Словник нелюдини»<sup>9</sup>. Їхній критичній перспективі з самого початку протистояла позиція, яка різко відмежовувала буденну мову і мистецтво й підкреслювала нейтральність мови як інструменту літератури. Мова – так це можна було б перефразувати – не може відповідати за речі, які творилися за її допомогою. І вона також не пов'язана з тими насильницькими діями, які чинилися за її посередництва чи були спровоковані нею.

І тепер я хотів би повернутися до згаданої на початку літературної «Групи 47» та її ставлення до Целанової «Фуги смерті». Звісно, що група складалася, як і слід було очікувати від

4 Victor Klemperer, *Ich will Zeugnis ablegen bis zum letzten. Tagebücher 1933–1945*, Berlin 2015.

5 Victor Klemperer, *LTI – Notizbuch eines Philologen*, Leipzig 1998.

6 Klemperer 1998, S. 27

7 George Steiner, *Das hohle Wunder*, S. 155–178 in: ebd., *Sprache und Schweigen. Essays über Sprache, Literatur und das Unmenschliche*, übers. von Axel Kaun, Frankfurt am Main 2016.

8 Steiner 2016, S. 175.

9 Dolf Sternberger, Gerhard Storz und Wilhelm Emanuel Süskind (Hrsg.), *Aus dem Wörterbuch des Unmenschen. Neue erweiterte Ausgabe mit Zeugnissen des Streites über die Sprachkritik*. Hamburg/Düsseldorf 1968.



заснованого німцями об'єднання, не тільки з борців опору, але й із колишнього солдата вермахту Генріха Белля, кандидата в НСНРП Гюнтера Айха, ймовірного зрадника своєї єврейської дружини Альфреда Андерша чи члена юнацького об'єднання СС Гюнтера Грасса. Можна припустити, що цей особистий зв'язок з націонал-соціалізмом мав для розуміння авторами літератури та її можливостей, а надто її завдань, певні наслідки. У «Групі 47» літературу розуміли – за небагатьма винятками – саме як місце, де можна радше віддаватися винайденню іншої Німеччини, ніж аналізувати факти особистої співучасті, яка стосувалася не тільки авторів, але й великої частини критиків та німецької публіки. В цьому немає нічого дивного, проте воно пояснює ту прірву, яка відкрилася між єврейським автором Паулем Целаном з його поетикою пам'яті та непримирненістю й глузливою реакцією членів групи. Цього не волили слухати. Там плекали зовсім інші наміри.

\*

Через п'ятнадцять років після подій у Нієндорфі – Пауль Целан був на той час уже відомим поетом – Фрайбурзький університет запросив його на літературне читання з його нової книги «Злам подиху»<sup>10</sup>. Наплив охочих потрапити на публічне читання 24 липня 1967 року був таким великим, що довелося відчинити інші аудиторії, аби вмістити невтомно прибуваючу публіку. Незадовго перед початком літературної зустрічі до зали увійшов Мартін Гайдеггер зі своєю дружиною Ельфрідою і зайняв місце в першому ряду. Після того як Целан завершив читання своїх віршів і спустився з підмостків, філософ уже очікував його й хотів розпочати розмову. Проте

поет спершу відвернувся від нього й вибіг із зали. У фое університету Гайдеггер врешті наздогнав Целана й запропонував провести наступний день у його гірській хатині в Тодтнауберзі. Під час короткої розмови представники преси налаштувалися сфотографувати обох і приготували свої камери. Проте Целан дав ясно зрозуміти, що він не бажає фотографуватися з колишнім кандидатом у придворні філософи нацистів і високоповажним рупором витіснення й замовчування їхніх злочинів після 1945 року. Гайдеггер змушений був проковтнути цю відмову. Проте наступного дня обидва все-таки відправилися на спільну вилазку до Шварцвальду. Після чого Целан написав наступного вірша:

#### ТОДТНАУБЕРГ

Арніка, буйність очанки,  
пиття із колодязя  
з жеребом зірки на ньому,

у  
хатині,

занесені в книгу  
— чиє ім'я стоїть там  
перед моїм? —  
занесені в книгу  
рядки про  
сподівання, нині,  
на мислителя  
визвольне  
слово  
у серці,

<sup>10</sup> Paul Celan, *Atemwende*, Frankfurt am Main 1967.

лісовий дерен, непротоптаний,  
зозулинець, знову зозулинець, поодинці,

нестравне, згодом, під час їзди,  
чітко,

чоловік, що везе нас,  
дослухається,

напів-  
стоптана стежка  
з колод в мочарах,

вологе,  
багато<sup>11</sup>.

Текст заслуговує на детальніший розгляд, тому що він багато чого прояснює у притаманній Целановим ліричним творам поетиці. При цьому особливо впадає в око, що використані тут мовні образи ніби освітлені подвійним сяйвом. Кілька прикладів: арніка ще зветься німецькою *Augentrost* («втіха очей»), себто вона може застосовуватися як насичена хло-рофілом носова хустинка; проте в ботаніці арніка є різновидом жовтих зіркоподібних квітів, які не випадково викликають у пам'яті ті жовті зірки, які євреї мусили носити під час влади націонал-соціалізму. Стежки з колод (*Knüppelpfade*), які в більш ранній редакції вірша зветься ще «шляхами», вказують, на перший погляд, тільки на шлях, яким можна пройти в мочарах. Проте водночас вони викликають асоціації

з практикою використання палиць у концентраційних таборах, коли в'язні змушені були бігти крізь стрій наглядців, які пригощали їх палицями, часом забиваючи до смерті. Навіть якщо припустити, що біля хатини Гайдеггера й *справді* росла арніка і обидва вони й *справді* ходили у Шварцвальді колодними стежками, то подвійне освітлення пережитого й сповненого насильства минулого залишається. Мовно осягнуте сьогодення вступає при цьому в діалог з насильством, яке нерозривно пов'язане з мовою і сприйняттям ліричного Я.

За сім років до зустрічі з Гайдеггером Целан виголосив свою знамениту промову з нагоди здобуття Бюхнерівської премії. Подібно до вірша «Тодтнауберг», поет вказує у своїй промові на те, «що до кожного вірша вписане його “20 січня”»<sup>12</sup>. Тим самим він посилається, з одного боку, на «Ленца» Георга Бюхнера, що публіку, яка зібралася з приводу вручення Бюхнерівської премії 22 жовтня 1960 року, ймовірно, не здивувало. Проте 20-м січня Целан водночас вказує також на 1942 рік і тим самим на дату Ванзейської конференції, яка стала вихідним пунктом депортації єврейського населення з окупованих територій у концентраційні табори. Тільки згодом Целан доходить у своїй промові вартого уваги поетологічного висновку:

«Можливо, все нове у віршах, які пишуться сьогодні, є саме те, що в них робиться найчіткіша спроба пам'ятати про такі дати?»<sup>13</sup>.

Таким чином, ми знову повертаємося до початку цього есею: до тези Адорно про неможливість писати вірші після

<sup>11</sup> Пауль Целан. Світлопримус. Поезії. / Упор., пер. з нім., післямова та глосарій Петра Рихла. Чернівці : Книги – XXI, 2018. – С. 55–56.

<sup>12</sup> Paul Celan, *Der Meridian. Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises 22. Oktober 1960*, <https://www.deutscheakademie.de/de/auszeichnungen/georg-buechner-preis/paul-celan/dankrede>

<sup>13</sup> Там само.

Аушвіцу. Стосовно Целана цю сентенцію можна краще збагнути, коли розуміти її не як заборону, а радше як опис естетичних наслідків націонал-соціалізму для літератури: Чи можливо після Шоа написати вірш, який би *не* мовив про Шоа? Тим часом ми знаємо, що це питання не є загальним, воно знайшло свій вияв тільки в поезії певних авторів, у той час як багато людей до наших днів дотримуються точки зору, що мова пов'язана з минулим лише тою мірою, якою цього воліє автор і допускає публіка. У дискусіях про політичну критику літератури, які час від часу спалахують, повторюються одні й ті ж тези: Целан і «Група 47», Целан і Мартін Гайдеггер, Целан і німецька мова. Поетика Целана демонструє, як ХХ століття вписується у цю мову, яка була як мовою його батьків, так і мовою їхніх катів.

На прикладі епілогу Целанових відвідин Фрайбурга це помітно з болісною чіткістю. Після свого від'їзду Целан надіслав Гайдеггеру свій подвійно освітлений вірш. Проте Гайдеггер виявився повним ігнорантом. Він листовно хвалив поета за вдалий текст і висловив свою радість з приводу чудового, разом пережитого дня: це варто невдовзі знову повторити. Чи Гайдеггер брехав, свідомо замасковував очевидні кожному хоч трохи чутливому читачеві історичні зв'язки з націонал-соціалізмом, як і Целанове сподівання на «прийдешнє слово»? Я припускаю, що Гайдеггер тут несвідомо відхилявся від справи. Але фактом є те, що йовіальне ігнорування вірша підкреслює дієвість жадання витіснити і бажання краще-нічого-не-знати в обходженні з написаними після 1945 року текстами – навіть з настільки чіткими, як вірш Целана. Спільне жадання постнаціонал-соціалістичної нормальності приводить при цьому до пакту між німецькими авторами, критиками й читачами, наслідком чого є деісторизація та деполітизація літературної мови.

Проте на дні Шпрее мандрує каміння. Речі міняються, і те, що вчора ще було домінантним, сьогодні стає вже сумнівним. Це також матиме наслідки для питання про те, як ми оповідаємо історію зустрічі єврейських авторів з постнаціонал-соціалістичним суспільством.

У мене склалося враження, що пунктуальне визначення позицій Пауля Целана, Неллі Закс чи Томаса Браша у дзеркалі німецького жадання нормальності загалом відбулося. Натомість я намагався розповісти історію зустрічей Пауля Целана з німецьким минулим трохи інакше. В усталеній історії зазвичай стверджується, що Целан був захопленим читачем Гайдеггера і тому з вдячністю прийняв запрошення до спільної прогулянки. І жодного слова про відмову фотографуватися, про Целанову вимогу вибачення за гострі нацистські та антисемітські висловлювання Гайдеггера, починаючи з часів Веймарської республіки.

У звичній картині Целана як розчарованого прихильника Гайдеггера звучить те німецьке жадання забуття, яке, за Гайдеггером, уможливило витравити з нашої пам'яті історичну площину, фіксовану в категоріях насильства. Зокрема й тому, що цей спогад міг спровокувати також питання особистої, суспільної та художньої співучасті у злочинах націонал-соціалізму. А можливо, й тому, що втрата невинності мови була для деяких літературних акторів та акторок просто нестерпною. Целан був поетом цієї нестерпності. І ми хибно збагнемо його поетику, якщо при інтерпретації цієї нестерпності будемо уникати її. Вона – основа поезії.

*Переклав з німецької Петро Рихло*

## Die doppelt belichtete Sprache Paul Celan und das deutsche Vergessen

Am 23. Mai 1952 saß der Dichter Paul Celan in einem Zug. Sein Ziel war das zehnte Treffen der einflussreichen literarischen Vereinigung Gruppe 47 in Niendorf an der Ostsee. Im Gepäck hatte er seinen 1948 ersterschienenen Gedichtband *Der Sand aus den Urnen*<sup>1</sup>. Der Band enthielt neben vielen anderen Texten auch die *Todesfuge* und also jenes Gedicht, das bald schon zu einem Symbol für die künstlerische Verarbeitung der Shoah avancieren sollte. Bei der Rezitation in Niendorf wurde Celans Deklamation des Textes von Gelächter und Unruhe gestört, aus den Reihen der Gruppe 47 wurden Dinge gerufen wie: »Das ist ja wie ein Singsang in der Synagoge!« oder »Der liest ja wie Goebbels!«.<sup>2</sup> Die Mitglieder der literarischen Nachkriegsvereinigung reagierten, neutral formuliert, mit Unverständnis auf den Text des jüdischen Autors.

Dabei hatten die Dinge nach dem Zweiten Weltkrieg eigentlich ganz vielversprechend angefangen. Eine ganze Reihe Intellektueller befasste sich in Deutschland mit der Frage, welche Konsequenzen der Nationalsozialismus für die deutsche Sprache gehabt habe. Prominent etwa der aus dem US-Exil zurückgekehrte Philosoph Theodor W. Adorno, der in seinem Aufsatz *Kulturkritik und Gesellschaft* 1951 zu dem Schluss kam, nach Auschwitz

---

<sup>1</sup> Paul Celan, *Der Sand aus den Urnen*, Wien 1948

<sup>2</sup> Helmut Böttiger, *Die Wahrheit über Paul Celans Auftritt bei der Gruppe 47*, in: Deutschlandfunk Kultur, 21. 5. 2017, [http://www.deutschlandfunkkultur.de/lesung-im-jahr-1952-die-wahrheit-ueber-paul-celans-auftritt.974.de.html?dram:article\\_id=386529](http://www.deutschlandfunkkultur.de/lesung-im-jahr-1952-die-wahrheit-ueber-paul-celans-auftritt.974.de.html?dram:article_id=386529)

ein Gedicht zu schreiben, sei barbarisch.<sup>3</sup> Adorno warf damit die Frage auf, ob die Sprache vor und nach Auschwitz noch dieselbe sei – und welche Konsequenzen die Vernichtungspolitik der Nationalsozialist\*innen für die Literatur, insbesondere die Dichtung, habe. Dabei dachte Adorno vermutlich auch an den Prozess der Umformung der deutschen Sprache zwischen 1933 und 1945, welchen der wohl bekannteste Chronist der Nazisprache, Victor Klemperer, in seinen Tagebüchern protokolliert hatte<sup>4</sup>. Klemperer diagnostizierte eine grundlegende Erschütterung der deutschen Sprache, die nicht allein dadurch wieder gut wurde, dass Nazideutschland am 8. Mai 1945 kapituliert hatte. Dabei zog er folgende – sehr jüdische – Analogie, die sich auch in der Zusammenstellung *Lingua Tertii Imperii (LTI)*<sup>5</sup> findet, welche 1947 bei Reclam Leipzig erschien:

»Wenn den rechtgläubigen Juden ein Eßgerät kultisch unrein geworden ist, dann reinigen sie es, indem sie es in der Erde vergraben. Man sollte viele Worte des nazistischen Sprachgebrauchs für lange Zeit, und einige für immer ins Massengrab legen.«<sup>6</sup>

Die Frage der kultischen Reinigung der Sprache beschäftigte auch den Anfang 2020 verstorbenen Literaturwissenschaftler George Steiner. Steiner verstand Sprache nicht als neutrales Instrument menschlicher Absichten, sondern als Speicher der Geschichte – und damit auch der jeweils spezifischen Gewalt, die Menschen einander mit und durch Worte antun. In seinem 1959 erschienenen

3 Theodor W. Adorno, *Kulturkritik und Gesellschaft* (1951), S. 27 – 49, in: Petra Kiedaisch (Hrsg.), *Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter*, Stuttgart 1995, hier S. 49

4 Victor Klemperer, *Ich will Zeugnis ablegen bis zum letzten. Tagebücher 1933 – 1945*, Berlin 2015

5 Victor Klemperer, *LTI – Notizbuch eines Philologen*, Leipzig 1998

6 Klemperer 1998, S. 27

Essay *Das hohle Wunder*<sup>7</sup> (im Original *The Hollow Miracle*) fragte Steiner danach, was für Konsequenzen die spezifische Gewalt des Nationalsozialismus für die deutsche Sprache gehabt hatte und zog zugleich ernüchtert Bilanz. Beides wird in folgender Passage deutlich:

»Alles vergißt – nur die Sprache nicht. Ist sie erst einmal infiziert mit Falschheit, Lüge und Unwahrheit, kann sie nur mit Hilfe der kräftigsten und vollsten Wahrheit gereinigt werden. Statt dessen aber hat die deutsche Sprache nach dem Kriege einen Werdegang gehabt, der von Verstellung, Heuchelei und vorsätzlichem Vergessen gekennzeichnet war.«<sup>8</sup>

Die jüdischen Intellektuellen Klemperer, Adorno und Steiner waren mit diesen Feststellungen nicht allein. Direkt nach Kriegsende fanden sich auch nicht-jüdische kritische Germanist\*innen zusammen, die sich in einer Reihe von Essays der Kritik der deutschen Sprache zuwandten. Die Texte von Dolf Sternberger, Gerhard Storz und Wilhelm Emanuel Süskind beispielsweise erschienen ab November 1945 in der Heidelberger Monatsschrift *Die Wandlung*, zwölf Jahre darauf dann gebunden als *Wörterbuch des Unmenschen*<sup>9</sup>. Ihrer kritischen Perspektive stand von Anfang an eine Position gegenüber, die Alltagssprache und Kunst vehement voneinander abgrenzte und die Neutralität von Sprache als Werkzeug der Literatur unterstrich. Sprache, so könnte man paraphrasieren, sei *nicht* verantwortlich für die Dinge, die mit ihr getan würden. Und sie

7 George Steiner, *Das hohle Wunder*, S. 155-178 in: ders., *Sprache und Schweigen. Essays über Sprache, Literatur und das Unmenschliche*, übers. von Axel Kaun, Frankfurt am Main 2016

8 Ebd., S. 175

9 Dolf Sternberger, Gerhard Storz, Wilhelm Emanuel Süskind (Hrsg.), *Aus dem Wörterbuch des Unmenschen. Neue erweiterte Ausgabe mit Zeugnissen des Streites über die Sprachkritik*. Hamburg/Düsseldorf 1968

sei auch *nicht* verbunden mit den Gewalthandlungen, die durch sie vermittelt oder ausgelöst würden.

Womit ich auf die eingangs erwähnte Gruppe 47 und ihr Verhältnis zu Celans *Todesfuge* zurückkomme. Wie bei einer 1947 von Deutschen gegründeten Vereinigung zu erwarten, bestand die Gruppe nicht nur aus Widerstandskämpfer\*innen, sondern auch aus ehemaligen Wehrmachtssoldaten wie Heinrich Böll, NSDAP-Aspiranten wie Günter Eich, mutmaßlichen Verrätern ihrer jüdischen Ehepartner wie Alfred Andersch und jugendlichen SS-Mitgliedern wie Günter Grass. Es ist anzunehmen, dass diese persönlichen Verstrickungen mit dem Nationalsozialismus auch Auswirkungen auf das Verständnis der Autor\*innen von Literatur und ihren Möglichkeiten und insbesondere ihren Aufgaben haben mussten. Das spiegelt sich auch im Literaturverständnis der Gruppe 47, die mit wenigen Ausnahmen Literatur als Ort verstand, welcher vor allem der Erfindung eines anderen Deutschlands galt. Dass die persönlichen Verstrickungen mit dem Nationalsozialismus dabei in den Hintergrund traten, war vielleicht nicht ganz zufällig, denn sie betrafen ja nicht nur die Autor\*innen, sondern ebenso einen Großteil der Kritiker\*innen und des deutschen Publikums.

Die Entlastungsfunktion, die eine solche konstruktive Literatur nach 1945 spielte, ist nicht weiter verwunderlich. Aber sie erklärt doch das Unverständnis und die Abwehr, auf die der jüdische Autor Paul Celan mit seiner Poetik des Erinnerns in Niendorf traf. Man wollte nicht hören, was Celan vorzutragen hatte. Vielleicht konnte man es auch nicht. Denn Literatur diente hier einem anderen Begehren als dem des Wachhaltens der Erinnerung.

\*

Fünfzehn Jahre nach den Ereignissen in Niendorf kehrte Paul Celan neuerlich nach Deutschland zurück. Auf Einladung der

Universität Freiburg besuchte der mittlerweile bekannte Dichter die Stadt für eine Lesung aus seinem gerade erschienenen Gedichtband *Atemwende*<sup>10</sup>. Der Andrang zur Veranstaltung am 24. Juli 1967 war derart groß, dass weitere Hörsäle geöffnet werden mussten, um das heranströmende Publikum aufzunehmen. Kurz nachdem die Veranstaltung begonnen hatte, schritt Martin Heidegger mitsamt seiner Frau Elfriede durch den Hörsaal und setzte sich in die erste Reihe. Nachdem Celan die Lesung seiner Gedichte beendet hatte und von der Bühne hinabgestiegen war, erwartete der Philosoph ihn schon und wollte ein Gespräch beginnen. Der Dichter aber wandte sich zunächst ab und lief hinaus. Im Foyer der Universität holte Heidegger Celan ein und schlug vor, den folgenden Tag auf Heideggers Berghütte in Todtnauberg zu verbringen. Während des kurzen Gesprächs brachten sich die Pressefotograf\*innen in Position und baten die beiden, für ein gemeinsames Bild in die Kameras zu schauen. Aber Celan machte deutlich, dass er kein Foto mit dem vormaligen Anwärter auf den Posten des Haus- und Hofphilosophen der Nazis und weiterhin hochgeehrten Vertreter der Verdränger\*innen, Verharmloser\*innen und Verschweiger\*innen nach 1945 wünschte. Heidegger suchte daraufhin brüskiert das Weite. Die Kränkung kann aber so schlimm nicht gewesen sein, denn am kommenden Tag begaben sich die beiden dennoch auf den gemeinsamen Ausflug in den Schwarzwald. Danach schrieb Celan folgendes Gedicht:

Todtnauberg

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

---

<sup>10</sup> Paul Celan, *Atemwende*, Frankfurt am Main 1967



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, uneingeebnet,  
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.<sup>11</sup>

Die verwendeten Sprachbilder wirken wie doppelt belichtet. So bedeutet Arnika auf Deutsch »Augentrost«, könnte vom lyrischen Ich also vielleicht als chlorophyllhaltiges Taschentuch auf die tränenenden Augen gedrückt werden; in der Botanik bezeichnet Arnika aber auch eine gelbe sternförmige Blumenart, was sicher nicht

11 Paul Celan, *Todtnauberg*. In: Ders.: *Lichtzwang. Vorstufen – Textgenese – Endfassung*. Bearbeitet von Heino Schmuil unter Mitarbeit von Markus Heilmann und Christiane Wittkop. Frankfurt am Main 2001, S. 51.

zufällig jene gelben Sterne ins Gedächtnis ruft, die Juden und Jüdinnen im Nationalsozialismus tragen mussten. Die Knüppelpfade, in einer früheren Version des Gedichtes hieß es noch »-wege«, scheinen zunächst auf einen Wanderweg zu verweisen. Aber gleichzeitig rufen sie auch die Praxis der »Knüppel-Wege« in den Konzentrationslagern auf, bei denen die Insassen durch ein Spalier aus Aufseher\*innen laufen mussten, die auf sie einschlugen und sie nicht selten zu Tode prügeln. Selbst wenn ich annehme, neben Heideggers Hütte wäre *wirklich* Arnika gewachsen und die beiden wären *wirklich* auf Knüppelpfaden durch den Schwarzwald gelaufen, bliebe doch die Überblendung von erlebter Gegenwart und gewaltvoller Vergangenheit. Der sprachlich gefasste Augenblick tritt so in einen Dialog mit der Gewalt, die unauflösbar mit der Sprache und der Wahrnehmung des lyrischen Ichs verbunden scheint.

In seinem Gedicht *Todtnauberg* verwendete Celan diese Technik beileibe nicht zum ersten Mal. Bereits sieben Jahre zuvor hatte er in seiner berühmt gewordene Rede anlässlich der Verleihung des Büchner-Preises darauf verwiesen, »daß jedem Gedicht sein ›20. Jänner‹ eingeschrieben bleibt«<sup>12</sup>. Damit bezog sich der Dichter einerseits auf den Beginn von Georg Büchners *Lenz*, was das Publikum an jenem 22. Oktober 1960 anlässlich des nach Büchner benannten Preises wohl kaum überraschte. Aber Celan ging es um noch etwas Anderes, denn mit der Nennung des 20. Januar verwies der Dichter auch auf das Jahr 1942 und damit das Datum der Wannsee-Konferenz, die als Ausgangspunkt für die Deportation der jüdischen Bevölkerung in den von Deutschland besetzten Gebieten in die Vernichtungslager gilt. In seiner Rede kam Celan zu folgendem bemerkenswerten poetologischen Schluss:

12 Paul Celan, *Der Meridian. Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises 22. Oktober 1960*, <https://www.deutscheakademie.de/de/auszeichnungen/georg-buechner-preis/paul-celan/dankrede>



»Vielleicht ist das Neue an den Gedichten, die heute geschrieben werden, gerade dies: daß hier am deutlichsten versucht wird, solcher Daten eingedenk zu bleiben?«.<sup>13</sup>

Womit wir wieder am Ausgangspunkt meiner Überlegungen sind: Bei Adornos Diktum von 1949, nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben sei barbarisch. Mit Celan lässt sich diese Aussage besser verstehen, wenn man sie nicht als *Verbot*, sondern als *Beschreibung* der ästhetischen Konsequenzen des Nationalsozialismus auf die Literatur versteht: Ist es möglich, nach der Shoah noch ein Gedicht zu schreiben, das *nicht* von Auschwitz spricht? Celans Poetik ist ein Beispiel dafür, wie eine Dichtung vorgehen kann, die sich bewusst ist, auf welche Weise sich das 20. Jahrhundert dieser Sprache eingeschrieben hat, einer Sprache, die sowohl die Sprache seiner Eltern als auch ihrer Mörder\*innen war. Mit der Gruppe 47 habe ich aber auch gezeigt, dass eine Antwort auf die Frage Adornos nicht von allen gleichermaßen gesucht wurde und wird. Viele Autor\*innen, Kritiker\*innen und Rezipient\*innen beharren bis in die Gegenwart auf dem Standpunkt, Sprache habe mit der Vergangenheit nichts zu tun. Oder, eleganter formuliert: Sprache sei neutral, es seien lediglich die Sprecher\*innen und ihre Intentionen, die mit und durch Sprache Gewalt ausübten.

Das wird am Nachspiel von Celans Besuch in Freiburg geradezu schmerzhaft deutlich. Nach seiner Abreise schickte Celan Heidegger sein doppelt belichtetes Gedicht. Heidegger aber gab den unwissenden naiven Rezipienten. Er lobte den Dichter brieflich für den gelungenen Text und bekundete seine Freude über den schönen gemeinsam verlebten Tag: Man solle das doch bald mal wiederholen! Log Heidegger, blendete er die jeder\*m halbwegs sensibel Lesenden auffälligen historischen Bezugnahmen auf den Nationalsozialismus ebenso wie Celans Hoffnung auf ein »kommendes

---

13 Ebd.

Wort« bewusst aus? Ich möchte einmal annehmen, dass Heidegger nicht bewusst von der Sache ablenkte. Sollte das stimmen, dann unterstreicht sein joviales Abtun des Gedichts die Wirksamkeit des Begehrens nach Verdrängen und Lieber-nicht-wissen-Wollen im Umgang mit literarischen Texten nach 1945 – seien diese auch so deutlich wie im Gedicht Celans. Und ich meine, dass sich die Begegnung Celans mit der Gruppe 47, Celans mit Martin Heidegger, Celans mit der deutschen Sprache in den immer wieder aufflackernden Diskussionen um die bloße Möglichkeit der Betrachtung von Literatur mit den Instrumenten der Gesellschaftskritik ritualhaft bis in die Gegenwart wiederholt.

Aber am Grunde der Spree wandern die Steine. Die Dinge ändern sich, und was gestern noch dominant war, wird heute schon in Frage gestellt. Solches Befragen hat Konsequenzen dafür, *wie* wir die Geschichte der Begegnung jüdischer Autor\*innen – und nicht nur jener – mit der postnationalsozialistischen Gesellschaft erzählen. Mein Eindruck ist, dass damit auch die Bestimmung der literarischen Positionen etwa Paul Celans, Nelly Sachs' oder Thomas Braschs, die bislang vor allem im Rahmen eines deutschen Begehrens gedeutet worden sind, neu vorgenommen werden kann. Nichts anderes habe ich im Übrigen in diesem Text versucht, als ich die Begegnung Paul Celans mit Martin Heidegger beschrieb. Für gewöhnlich heißt es nämlich, Celan sei ein begeisterter Leser Heideggers gewesen, und er habe die Einladung zum gemeinsamen Spaziergang darum dankend angenommen. Nichts vom Heidegger verweigerten Foto, nichts von Celans Forderung nach einer Entschuldigung für die nazistischen und antisemitischen Handlungen Heideggers seit der Weimarer Republik.

Im tradierten Bild vom enttäuschten Heideggerfan Celan klingt exakt jenes deutsche Begehren nach Vergessen mit, das es Heidegger überhaupt erst ermöglichte, die historische, einer Geschichte der Gewalt gedenkende Ebene von Celans Poetik auszublenden.

Das Vergessen Heideggers ist zugleich ein deutsches Vergessen, weil eine Poetik des Erinnerns, der *Gegenwartsbewältigung*, die Frage nach eigenen privaten, gesellschaftlichen und künstlerischen Verstrickungen mit dem Nationalsozialismus aufwerfen würde. Adorno scheint so tatsächlich eine Frage aufgeworfen zu haben, die man nur ganz oder gar nicht beantworten kann: entweder, die Kultur ist gut, die Politik ist schlecht. Oder man muss sich auf die Suche nach einer anderen Vorstellung darüber machen, in welchem Verhältnis Kunst und Gesellschaft stehen. Gemeinsam mit dem Autor und Verleger Jo Frank entwickle ich in diesem Zusammenhang seit einiger Zeit das Konzept der *wehrhaften Poesie*.<sup>14</sup> Damit zielen wir auch auf eine Infragestellung einer vermeintlichen Unschuld der Sprache, die für einige literarische Akteur\*innen augenscheinlich auch weiterhin unerträglich ist.

Celan war der Dichter dieser Unerträglichkeit. Und die Interpretation verfehlt seine Lyrik, wenn sie dieser Unerträglichkeit aus dem Weg zu gehen versucht. Diese ist der Abgrund, über den seine Dichtung aufgespannt ist.

---

<sup>14</sup> Max Czollek, „Zog nit keyn mol, az du geyst dem letstn veg.“ Zu einem Archiv wehrhafter Poesie bei Hirsch Glik Max Czollek über Hirsch Glik, München 2020.



© Oksana Tysovska

### Катерина КАЛИТКО

Поетеса, перекладачка, авторка прозових творів, членкиня Українського ПЕН-клубу. Народилася 1982 року у Вінниці. Авторка 8 поетичних збірок, зокрема збірки віршів «Ніхто нас тут не знає, і ми – нікого» (2019), та 2 книжок короткої прози: «М.істерія» (2007) та «Земля Загублених, або Маленькі страшні казки» (2017). За свою творчість здобула численні відзнаки, серед яких премія імені Джозефа Конрада-Коженівського (2017), премія «Книга року Бі-Бі-Сі – 2017» за «Землю Загублених», Премія Вілениці. Окремі твори Катерини Калитко перекладені 10 мовами.

### Kateryna KALYTKO

Kateryna Kalytko, geboren 1982 in Wynnytsja/Ukraine, ist ukrainische Schriftstellerin, Übersetzerin und Mitglied des P.E.N Ukraine. Sie verfasste acht Gedichtbände, zuletzt *Niemand kennt uns hier und wir kennen hier keinen* (2019), sowie zwei Bände mit Kurzprosa: *M.isterija* (2007) und *Zemlja Sahublehuch abo malenki straschni kasky* – übersetzt *Land der Verlorenen oder kurze Gruselgeschichten* (2017). Zahlreiche Auszeichnungen, unter anderem der Joseph-Conrad-Literaturpreis 2017, BBC Ukraine – Buch des Jahres 2017, Vilenica Crystal 2016. Zahlreiche Übersetzungen. Sie übersetzt auch selber aus balkanischen Sprachen.

## Розколупування рани

Кожен читач і дослідник бодай раз замислювався, яким би поетом став Пауль Целан, якби в його біографії не було Шоа. Я часто думала, яким би поетом він був, якби Катастрофа не забрала його батьків. Або ще точковіше, пекучіше – його матір.

Целан – поет, який навчив мене чесно чути, пропускати крізь себе і проживати біль. Біль як міцелій, який невидимо пронизує європейську культуру, спалахуючи на нервових закінченнях часом у дуже віддалених точках, але щоразу знайомим відлунням. Він змушує смикнутися і торкнутися або власної живої рани, або давнього рубця. І шукати перекладу. Присмеркова поетика, збите дихання, живий біль Целанових текстів – те, що йому часом закидає читацтво з не надто тонко відкаліброваним інструментарієм, радше звикле до бравурності, – зробило його винятково важливим у моєму особистому пантеоні, аж настільки, що не всі трепетні внутрішні іскри хочеться показувати назовні.

Я знала, що цей текст буде дуже особистим, щойно відкривши новий файл і вдивляючись у білу сторінку. Пишу його найважчого у своєму житті літа, втративши матір і спостерігаючи період напіврозпаду всього спільного великого світу, який мене оточує і якому, здається, вже нічим не можна зарадити. Якось, після кількох викладених у фейсбук віршів про мою втрату, після рефлексій довкола втрат інших і сформульованої недовіри до світу одна людина, яку я вважала

близькою, сказала, що я займаюся мазохістичним розколупуванням рани. Потім я довго думала, де вже могла чути щось подібне. І згадала: таким був коментар під блогом, написаним після котроїсь чернівецької лекції про Пауля Целана. Мовляв, не можна хвалити людину за те, що їй болить сильніше за інших. І що Целанова мама цьому б не зраділа. Були там і достеменно ці ж слова: мазохістичне розколупування рани. Зараз мені хочеться розшукати того коментатора і пояснити йому: якщо рана стає порталом, крізь який вдається розмовляти з тим, хто вже по той бік, тоді вона є надзвичайною цінністю. І велика сила потрібна на її так зване «розколупування».

Цього важкого літа я майже щодня допитуюся в Бога, чому все сталося саме так, і найчастіше роблю це якраз Целановими рядками. Спостерігаючи, як посередині світу, який і сам собою щодня стає все незатишнішим, утворюється величезна чорна діра на місці найважливішої людини. Ти чекаєш, що звідти заговорить до тебе Бог, але він не відповідає. Може, саме у цю мить зникаючи і забираючи з собою приховані таємниці мови.

У кабалі Бог часто фігурує як Ніщо. Ця містична течія загалом опікується не тим одкровенням, яке доступне нам у Біблії, де все починається зі створення світу і продовжується на землі Ізраїлевій, на дорогах обраного народу, що стають складними вже в часи прабатьків Авраама, Ісаака та Якова. Кабала – це традиція перед-створення, а отже, й досвітського божественного одкровення. Вважається, що Бог відкрив себе значно раніше, ніж створив світ, ще до того, як з'явилися світло, слово, а за ним і решта речей на небі та на землі. Спочатку Бог був відкритий у нествореному світі, у конфігураціях, яких кабалісти нараховували десять, представляючи їх у вигляді дерева. Таке дерево, що росте вниз кроною, корінням догори, вважалося способом проникнення у світ, створений значно пізніше. Тоді,

коли пульсація життя Божого переходить у створене ним. Хасидські цадики, слідом за кабалістами називаючи Бога Нічим, заперечували не його, а можливість його осягнення людським еством. Бог існує, хоч своєю нетутешньою повнотою і не вміщується в людську свідомість. Довкола цієї думки побудована, скажімо, книга одного з найзнаніших хасидських авторитетів Леві Іцхака з Бердичева. Є свідчення, що вона читалася і в родинному колі Целанів. Надто просто було б пояснити саме цим промовистий діалог Пауля Целана з Нічим, і Нічию Троянду, і зворотну механіку руху попелу, який мав би повернутися в попіл, але ні. Цей попіл надто коштовний. І Целан свідомо використовує мову єврейської містичної традиції, щоб створити їй протизначення.

Целан високо цінує роботи свого сучасника, єврейського містика Гершома Шолема, якого починає читати вже у Франції. Врешті навіть відвідує його під час візиту до Ізраїлю у 1969 році. Є велика спокуса твердити, що саме тоді поет і поринув у містичні тексти кабалістичної традиції, які особливо вдячно лягли на підготований ґрунт – близьке знайомство зі школою чернівецького, садгірського хасидизму. Однак найцікавіше у поезії Целана – не те, що він звертається до цих традицій, як і до біблійної у найширшому сенсі, а те, як розбирає їхню анатомію, роблячи її зворотною. Випотрошує їх, оббілює – не побоюєсь таки вжити саме це слово – під впливом Шоа та інших складних досвідів, позбавляє внутрішньої ваги. І таким простим поясненням було б сказати, що все це є наслідком Катастрофи, вихолощенням релігійності та культури, від яких у новому світі лишаються тільки порожні оболонки. Однак єврейські (і переважно німецькомовні) інтелектуали Центральної Європи починали цей процес значно раніше, прищеплюючи на свій культурний субстрат пагони німецької негативістської філософії, змінюючи оптику

й мову – щоправда, не так категорично та ефектно, як згодом це зробить Целан. Приміром, твори Кафки за бажання можна прочитати як такі, що передчувають Шоа і формулюють обережні попередження. Щось важке, багатозначне та безіменне висіло в тутешньому повітрі між двома війнами. А тому біль того, хто дихав у цій атмосфері й нічого не відвернув, хто знаходить імена для згустків темряви і власних ран уже постфактум, у рази гостріший. Поезія Целана – і про це теж.

І тут доречніше було б поговорити про кабалістичну концепцію цимцум, розроблену Ісааком Лурією, одну з найдивовижніших і найглибших малих течій усередині магістрального містичного потоку. Цимцум буквально перекладається як «скорочення» або «стискання». Йдеться про самообмеження, самоскорочення, самовизначення божества. Процес стискання безкінечного Бога, внаслідок якого утворюється порожній простір – техіру. Це мало б пояснити, як відбувається перехід від нескінченного до кінцевого, а також розв'язати суперечність твердження про те, що спершу Бог заповнював собою весь простір, а потім у ньому було створено ще щось. Лурія вважав, що слідом за цимцум відбувся процес божественної еманациї, коли Бог наповнив світлом посудини-келім, утримуючи їх у центрі утвореної ним же самим порожнечі. Однак посудини розбилися, більшість світла повернулася назад до Бога, лишилися тільки окремі іскри, і через це Бог наче перебуває у вигнанні від самого себе. Навряд чи знайдеться кращий спосіб описати світ по великих війнах і катастрофах. І недарма цимцум цікавив Целана – вочевидь, як процес зникнення Бога, фрагмент якого йому довелося на власні очі спостерігати за життя.

Згаданий уже Шолем вважав містичні течії неможливими в теперішньому часі. Певно, через те, що Бог повністю редукувався, втягнувши у себе всі складні одкровення, зробивши

цимцум досконалим. Ось тому тепер нам, бідолашним сучасним людям, зі справжнім одкровенням доводиться зустрітися хіба в поезії, на зламі мови і на краю рани.

Один із найпоширеніших трюїзмів, на які натрапляє той, хто починає вивчати біографію Пауля Целана, – це те, що він писав мовою убивць власної матері, проте поставив собі надзавдання змінити її – цієї мови – природу, і таким чином позбавив німецьку літературу страшного повоєнного оніміння. Досконало володіючи вісьмома мовами, мешкаючи в кількох європейських столицях, Целан лише кілька віршів пише румунською, лише листи до дружини французькою і робить цілком свідомий – і складний – вибір на користь німецької, забарвлений водночас потягом і відторгненням. Попри доволі раціоналістичну побудову поетичного опусу Пауля Целана, я все-таки волію трактувати цей його вибір у людяніших категоріях. Він обрав мову Фредеріке Шрагер, Фрітці Целан: мати просто і природно заступила собою убивць. І всі пізніші експерименти з мовою, герметизація, яка межує з максимальною відкритістю, ламані, суголосні дихання ритми, складні метафори – це був процес, схожий на витворювання специфічного ідіолекту, що побутує між матір'ю та її дитиною, чутний цілому світові, та водночас мало кому зрозумілий.

Сучасники іноді тлумачили фрагментовану мову Целана досить своєрідно, називаючи його вірші вправами з відмінювання та експериментами з контрапунктом. Крім того, стискання, замикання мови всередині себе у Целановій поезії завжди поєднується з наелектризованою, відвертою спробою сформулювати власний складний досвід та досвід інших, особливо – коли йдеться про інших-євреїв. Врешті, коли Целан справді бере на себе цю відповідальність колективного голосу, його письмо вважають хіба не броньовано герметичним. Навіть порівнюють із поетичним опусом Стефана Малларме,



певним чином архетипним для свого часу. Таке порівняння смутило й бентежило самого Целана: там, де Малларме вдавався до прийомів знелюднення й дереалізації, Целан аж ніяк не мав на меті знищити реальне. Він не дозволяв своїй поезії говорити мовою, яка ні для чого не стає свідком.

Питання добору слів є також питанням уважності свідка до ран. Зло, що нищило єврейську спільноту впродовж Другої світової війни, ми звично називаємо Голокостом. Це – біблійне усеспалення, жертвопринесення. І саме тому самі євреї відкидають цей термін, називаючи пережиту ними різанину Катастрофою, Шоа. Заперечення вцілілих або їхніх нащадків полягає в тому, що їхню спільноту методично винищували, а не приносили в жертву Богові. Інакше довелося б визнати, що з Богом щось дуже не так. Тож коли у Целановому «Псалмі» говорять мертві, вбиті в єврейській Катастрофі – ті, хто є і з Божої немилості залишиться нічим, – це не створює людини там, де вона вже була створена, і не оживляє мертвого. Говорити від імені жертв, давати слово померлим – імовірно, найбільше, що їм можна дати, найвагомніше, що може піднести в дар уцілілий, обтяжений провиною за власне виживання, оббілований так, що аж болить повітря, бо не зміг віддати власного життя за всіх або принаймні за когось особливо важливого серед них, коли він був ще живий. Тепер уже нікого не оживити, всі мертві, і серед них – твоя мати.

Проте поезію Целана помилково було б сприймати тільки як літературний документ Голокосту, як його вербальну тінь. Вона є дзеркалом значно складніших процесів Центрально-Східної Європи, значно раніших, зафіксованих іншими голосами теж – але підсумовує їх особливо тонко.

У Гершома Шолема можна зустріти вражаюче, радикальне навіть твердження, не підкріплене жодними вірогідними джерелами, над яким билосся багато дослідників. Твердження

це – про те, що біля гори Сінай ніхто нічого не чув, саму тільки німу приголосну «алеф», і в цьому полягає принципове одкровення юдаїзму. Це, звісно, суперечить цілому огрому поважних єврейських джерел. Але тут є й спокуса описати цією метафорою атмосферу, в якій задихалися численні інтелектуали й гаснули голоси, в якій ставали можливими промислові масштаби нищення одних людей іншими, а в фіналі над усім, над судами, могилами й затихлими риданнями таки запанувала велика глухота.

Закон Мойсея забороняє завдавати самому собі ран на знак скорботи за померлими. Так чинили ідолопоклонники. Але є рани, які просто з'являються, не питаючи, і не зникають, залишаючись твоїми останніми живими співрозмовниками на дні найгустішої скорботи, теплими звірятами, що туляться до рук. Відсутній серед нас Бог міг би пояснити, чому стаються трагедії, які видирають твоєму світові серце, надто коли воно було джерелом твоєї мови. Але його тут немає. Лишаються тільки рани, вони прийшли самі – пульсувати і нагадувати.

Я завершую цей текст, надиктовуючи його штучному інтелектові й виправляючи його помилки лівицею: дисфункціональна права рука лежить на колінах, вона майже віднялася. Ось іще одне багаторівневе поранення, яке прийшло, не питаючи, і стало пам'яткою однієї персональної трагедії. Зрештою, після трагедій живим залишається мало що, окрім травм, ран і розтерзаної землі. Загиблу в неприродний спосіб тварину або ще живу, але з потрощеними кістками і роздертими тканинами, вважають трешкою, непридатною в їжу для юдея, що дотримується кашруту. Саме слово «трефа» означає «розтерзання». Після всього, що сталося і продовжує ставатися з нашою маленькою спільною Європою, з душами, які її населяють, кожен тут має високі шанси відчути себе трешкою

і відкинутим. Земля – і та розтерзана, як отой український ландшафт, що зчитується у Целановій «Чорній сніговиці».

Та кожна по-справжньому глибока рана і далі залишається порталом у невидиме.

*До водопою ішли ми, Боже.*

*Це була кров, кров,  
пролита Тобою, Боже.*

*Вона мерехтіла.*

*Твій образ вона нам донесла до віч, Боже.  
Очі й вуста в нас відкриті й порожні, Боже.  
Ми напилися, Боже.  
Крові й образу Твого, що плавав у ній, Боже.*

*Молися, Боже.  
Ми зовсім близько<sup>1</sup>.*

---

<sup>1</sup> «Tenebrae», переклад Петра Рихла

## **DAS AUFREISSEN DER WUNDE**

Jeder Leser und jeder Forscher hat wenigstens einmal darüber nachgedacht, was für ein Dichter aus Paul Celan geworden wäre, hätte es in seiner Biographie keine Shoah gegeben. Ich überlegte oft, wie er sich als Dichter entwickelt hätte, hätte die Katastrophe seine Eltern nicht mitgerissen. Oder noch präziser und punktueller – wäre seine Mutter nicht ermordet worden.

Celan ist ein Dichter, der mich gelehrt hat, ehrlich zuzuhören, den Schmerz an mich heranzulassen und mich ihm zu stellen. Einem Schmerz ohne Mizellen, der unsichtbar die europäische Kultur durchdringt, indem er an Nervenenden an manchmal sehr entfernten Punkten aufflammt, aber überall mit dem schon bekannten Echo. Er lässt uns zusammenzucken und die eigene lebendige Wunde oder eine ältere Narbe berühren. Die Dämmerungspoetik, das verschlagene Atmen, der lebendige Schmerz in Celans Texten – den ihm eine Leserschaft mit nicht ganz fein tarierten und eher auf Munterkeit ausgerichteten Kritierien vorwirft – macht ihn in meinem persönlichen Pantheon besonders wichtig – in solch einem Maße, dass ich nicht geneigt bin, alle inneren Funken und Bezüge vorzuzeigen.

Ich wusste, dass dieser Text hier sehr persönlich sein würde, sobald ich das neue File geöffnet und auf die weiße Seite geschaut hatte. Ich schreibe ihn im schwersten Sommer meines Lebens, in dem ich meine Mutter verloren habe und den Zerfall unserer großen gemeinsamen Welt beobachte, die mich umgibt und die, so scheint es, nicht mehr zu retten ist. Einmal, nach einigen auf

Facebook veröffentlichten Gedichten über meinen Verlust, Reflexionen um die Verluste der anderen und mein Misstrauen an der Welt, sagte mir ein Mensch, den ich für nah hielt, ich beschäftigte mich lediglich mit masochistischem Wundaufreißen. Danach habe ich lange darüber nachgedacht, wo ich etwas Ähnliches schon mal gehört hatte. Und mir fiel ein, dass es ein Kommentar in einem Blog gewesen war, geschrieben nach einem Czernowitzer Vortrag über Paul Celan. Der Kommentar besagte, man dürfe einen Menschen nicht dafür loben, dass es ihn mehr als die anderen schmerze. Und dass Celans Mutter sich dessen nicht gefreut hätte. Auch dort standen diese Worte: masochistisches Wundaufreißen. Nun möchte ich jenen Kommentator von damals finden, um ihm zu erklären: Wenn eine Wunde zum Portal wird, durch das man mit dem Sprechen kann, der bereits jenseits steht, dann hat das besonderen Wert. Und dass es große Kraft braucht, sie aufzureißen.

In diesem schwierigen Sommer frage ich fast jeden Tag Gott danach, warum alles ausgerechnet so stattgefunden hat, wie es stattgefunden hat, und am häufigsten tue ich das mit Celans Zeilen. Ich beobachte, wie inmitten der Welt, die schon an sich jeden Tag ungemütlicher wird, ein riesiges schwarzes Loch entsteht anstelle der Präsenz des für mich wichtigsten Menschen. Du wartest, dass dich von dort Gott anspricht, aber er antwortet nicht. Vielleicht verschwindet er in solch einem Augenblick, die verborgenen Sprachgeheimnisse mit sich nehmend.

In der Kabbala erscheint Gott oft als ein Nichts. Als mystische Strömung befasst sie sich nicht mit der Offenbarung, die uns aus der Bibel bekannt ist, und in der alles mit der Erschaffung der Welt beginnt und sich im Land Israel fortsetzt, mit den Wegen des auserwählten Volkes, die bereits zu Zeiten der Erzväter Abraham, Isaak und Jakob sich verirren. Die Kabbala ist die Geschichte der Vor-Erschaffung und damit auch der vorweltlichen göttlichen Offenbarung. Es wird behauptet, Gott habe sich schon früher offenbart,

ehe das Licht, das Wort und mit ihnen auch der Rest der Dinge im Himmel und auf Erden entstanden. Zuerst war Gott in der neu erschaffenen Welt in zehn Konfigurationen anzutreffen, wenn die Kabbalisten sich ihn als Baum vorstellten. Solch ein Baum, der mit seiner Krone nach unten und mit seinen Wurzeln nach oben wächst, galt als eine Art Durchdringung der Welt, die erst später erschaffen wurde – als ein Pulsieren des göttlichen Lebens, während es in das von ihm Erschaffene übergeht. Die Kabbalisten bezeichnen Gott als ein Nichts, indem sie nicht ihn, sondern die Möglichkeit seiner Erfassung durch das menschliche Wesen bestreiten. Gott existiert, auch wenn er in seiner jenseitigen Fülle auftritt, die das menschliche Bewusstsein nicht erfasst. Entlang dieses Gedankens ist etwa das Buch einer der bedeutendsten chassidischen Autoritäten, Levy Izchak von Berditschew, konzipiert. Es soll auch in Celans Familienkreis gelesen worden sein. Doch wäre es zu einfach, ausgerechnet damit den beredten Dialog Paul Celans mit dem Nichts, genauso wie seine *Niemandsrose* und die rückwärtige Mechanik der Bewegung der Asche zu erklären, die als Asche zurückkehren soll – nein. Diese Asche ist zu wesentlich. Und Celan greift bewusst zur Sprache der mystischen jüdischen Tradition, um ihr eine andere Geschichte zu schaffen.

Celan schätzt die Arbeiten seines Zeitgenossen, des jüdischen Mystikers Gershom Scholem, den er bereits in Frankreich zu lesen begann. Schließlich besucht er ihn sogar während seines Israel-Aufenthalts 1969. Oft wird behauptet, dass der Dichter damals genau in jene mystischen Texte der kabbalistischen Tradition hinabtauchte, die bei ihm auf vorbereiteten Boden fielen, auf seine Bekanntschaft mit der Schule des Czernowitzer und des Sadagorer Chassidismus. Doch ist das Interessanteste in Celans Dichtung eben nicht die Tatsache, dass er diese Traditionen wie auch jene der Bibel aufgreift, sondern, dass er ihre Anatomie hervorkehrt, indem er sie umkehrt. Er weidet sie aus, schlachtet sie – ich

nehme hier dieses Wort in den Mund – aus, er beraubt sie unter der Wirkung der Shoah und all seiner anderen schwierigen Erfahrungen ihres inneren Gewichts. Es wäre so einfach zu sagen, das alles sei dabei lediglich das Ergebnis der Katastrophe – ein generelles Ausschlagen von Religion und Kultur, von denen in der heutigen Welt nur leere Hülsen bleiben. Aber jüdische (und vor allem deutschsprachige) Intellektuelle haben diesen Prozess bereits viel früher begonnen, indem sie auf ihr Kultursubstrat Ableger einer negativen Philosophie aufpfropften, ihre Optik und Sprache änderten – zwar nicht so kategorisch, wie es später Celan tat, aber dennoch eindeutig. Kafkas Werke kann man durchaus als Arbeiten lesen, die die Shoah antizipieren und vorsichtige Warnungen formulieren. Etwas Schweres, Vieldeutiges und Namenloses hing zwischen beiden Weltkriegen in der Luft. Seinetwegen ist der Schmerz jener, die in dieser Atmosphäre atmeten und nichts abwenden konnten, die die Namen für Finsternis und eigene Wunden bereits vor allen dann bald geschaffenen Fakten fanden, viel schärfer.

Was zum kabbalistischen Konzept des *Zumzum* führt, wie es von Isaak Luria ausgearbeitet wurde – eine der merkwürdigsten und tiefsten kleineren Strömungen inmitten des mächtigen mystischen Stroms. Zumzum wird übersetzt als »Kürzung«, »Verdichtung«. Es handelt von Selbstbeschränkung, von Selbstkürzung, Selbstbestimmung der Gottheit. Es beschreibt einen Prozess der Verdichtung des unendlichen Gottes, infolge dessen ein leerer Raum entsteht – *Tehiru*. Dies soll erklären, wie der Übergang vom Unendlichen zum Endlichen geschieht, und die Widersprüchlichkeit ihres Nebeneinanders auflösen: Gott habe zuerst den ganzen Weltraum mit sich selbst ausgefüllt, erst später dann erschien darin noch etwas. Isaak Luria war der Meinung, dass der Prozess der göttlichen Emanation nach Zumzum stattfand, als Gott die Gefäße (*Kelim*) mit Licht ausfüllte, indem er sie im

Zentrum der von ihm gebildeten Leere hielt. Die Gefäße zerbrachen aber und das meiste Licht kehrte zu Gott zurück, nur einzelne Funken blieben übrig, deswegen befindet sich Gott angeblich in der Verbannung zu sich selbst. Und schwerlich findet sich eine bessere Art, die Welt nach allen zerschmetternden Kriegen und Katastrophen zu beschreiben. Nicht zufällig hatte Celan Interesse an Zumzum – vermutlich als ein Interesse am Prozess des Verschwindens Gottes, wie er ihn zu Lebzeiten mit eigenen Augen beobachten konnte.

Der bereits erwähnte Gershom Scholem hielt mystische Strömungen in unserer Zeit für nicht möglich. Wahrscheinlich, weil Gott sich vollkommen entzogen und alle seine schwierigen Offenbarungen mit sich genommen hatte, indem er Zumzum vollkommen machte. Deswegen können wir armen modernen Menschen einer richtigen Offenbarung lediglich in der Dichtung begegnen, am sprachlichen Bruch, dem Rande der Wunde.

Wer sich in die Biographie Paul Celans zu vertiefen beginnt, stößt rasch auf die verbreitete Meinung, dass er zwar in der Sprache der Mörder seiner Mutter schrieb, sich jedoch die Aufgabe gestellt hatte, ihr Wesen zu verändern, und dass er auf diese Weise die deutsche Literatur von dem furchtbaren Verstummen der Nachkriegszeit befreite. Obwohl er sieben Sprachen beherrschte und in mehreren europäischen Metropolen lebte, hat Celan nur einige wenige Gedichte auf Rumänisch geschrieben, und auf Französisch hat er nur den Briefwechsel mit seiner Frau geführt. Er entschied sich durchaus bewusst – obwohl diese Entscheidung alles andere als leicht für ihn war – für Deutsch, in einer Mischung aus Zuneigung und Ablehnung. Trotz der recht rationalen Struktur des poetischen Werkes Celans möchte ich seine Wahl in menschlichere Kategorien übertragen: Er wählte die Sprache von Friederike (Fritzi) Schragar – trotz der Mörder behielt er die Sprache seiner Mutter bei allen späteren Sprachexperimenten und Hermetisierungen,

die zu maximaler Offenheit führten: gebrochene, mit dem Atmen übereinstimmende Rhythmen, komplizierte Metaphern, ein Prozess, der für die ganze Welt hörbar, und zugleich für kaum jemanden verständlich ist.

Seine Zeitgenossen deuteten die fragmentierte Sprache Celans manchmal recht eigentümlich, wenn sie seine Gedichte als abstrakte Übungen und Experimente beschrieben. Dabei wird die Verdichtung und Verschiebung der Sprache in sich selbst in Celans Dichtung fast immer mit einem elektrisierten, unverhohlenen Versuch zusammengebracht, die eigene Erfahrung und die Erfahrung der anderen zu formulieren, insbesondere, wenn es um jüdische Erfahrungen geht. Weil Celan solche Verantwortung für kollektive Stimme auf sich nimmt, hält man sein Werk bei näherer Betrachtung wohl kaum für hermetisch. Dennoch verglich man es oftmals selbst mit der poetischen Praxis Stéphane Mallarmés, die in gewisser Hinsicht archetypisch für ihre Zeit war. Derartige Vergleiche betrübten und irritierten Celan, denn dort, wo Mallarmé die Methode der Entmenslichung und des Realitätsverzichts vorangetrieben hatte, beabsichtigte Celan keinesfalls, das Reale zu vertreiben. Er verbot seiner Dichtung nur, eine Sprache zu sprechen, die von niemandem zeugt.

Die Frage der Wortwahl ist die Frage nach der Zeugenschaft der verursachten Wunden. Das Böse, das die jüdische Gemeinschaft während des Zweiten Weltkrieges zerstörte, ist unter dem Namen Holocaust bekannt. Der Begriff steht für eine totale Verbrennung, eine Opferung. Daher meiden Juden manchmal diesen Begriff und bezeichnen das Morden und Töten stattdessen als Katastrophe oder Shoah. Diese Vermeidung einer Wortwahl durch die Überlebenden und ihre Nachkommen wird damit begründet, dass die Gemeinschaft nicht als Opfer den Göttern dargebracht, sondern dass sie methodisch vernichtet wurde. Alles andere würde zugleich das Versagen Gottes bedeuten. Wenn also in Celans

*Psalm* die Toten sprechen, die während der jüdischen Katastrophe ermordet wurden, – jene, die im Gedicht als ein Nichts bezeichnet werden, – so bedeutet das, dass Celan im Namen der Opfer spricht und den Toten das Wort übergibt – wahrscheinlich das Größte, was man ihnen noch geben, das Wichtigste, was der Überlebende ihnen noch schulden kann, der mit der Schuld seines eigenen Überlebens derart beschwert ist, dass die Luft schmerzt, denn er konnte sein eigenes Leben retten, nicht aber das seiner Allernächsten.

Aber es wäre kaum richtig, Celans Dichtung lediglich als literarisches Dokument des Holocaust, als seinen verbalen Schatten wahrzunehmen. Sie ist vielmehr der Spiegel viel tieferer Prozesse, die in Mittel- und Osteuropa stattfanden, ist ihre besonders sensible Widerspiegelung.

Bei Gershom Scholem kann man eine beeindruckende und sogar radikale Behauptung finden, die von keinen glaubwürdigen Quellen gestützt wird und über die viele Forscher gestritten haben. Diese Behauptung besteht darin, dass bei der Offenbarung am Berg Sinai niemand etwas gehört hatte, lediglich den einen Laut »Aleph«. Darin wiederum liegt eine prinzipielle Offenbarung des Judentums. Sicherlich widerspricht sie anderen wichtigen jüdischen Quellen, aber dennoch beschreibt sie als Metapher anschaulich die Atmosphäre, in der zahlreiche Stimmen erstickten und verstummten, in der die industrielle Vernichtung von Menschen durch andere Menschen möglich wurde. Am Ende herrschte über allem – über den Gerichten, Gräbern und dem verstummenden Schluchzen – eine große Stille.

Das Gesetz Mose verbietet, sich selbst Wunden als Zeichen der Trauer um die Verstorbenen anzutun. Denn so hatten es die Götzenanbeter gemacht. Es gibt aber Wunden, die sich ungefragt auf tun und die nicht verschwinden, sie bleiben letztlich deine Gegenüber bis hin zur tiefsten Trauer, gleich Haustierchen, die sich an



dich drücken. Der abwesende Gott könnte erklären, warum es die Tragödien gibt, die deiner Welt das Herz zerschlagen, und das besonders, wenn die Quelle deiner Sprache versiegt. Er ist aber unauffindbar. Es bleiben nur die Wunden – um zu pulsieren und zu erinnern.

Ich schließe diesen Text ab, indem ich ihn diktiere und alle entstehenden Fehler mit der linken Hand korrigiere: Die dysfunktionale rechte Hand liegt auf dem Knie, sie hat total versagt. Sie unterliegt etwas wie einer äußerst vielschichtigen Verletzung, die gekommen ist, ohne zu fragen, und die nun zum Merkmal meiner persönlichen Tragödie geworden ist. Schließlich und endlich ist nach all den Tragödien wenig lebendig geblieben, es gibt nur Traumata, Wunden und die zerfetzte Erde. Ein auf unnatürliche Weise umgekommenes Tier – oder ein noch lebendiges, aber mit gebrochenen Knochen und zerrissenem Gewebe – gilt als nicht koscher und ist für das Essen von Juden, die Kaschrut halten, verboten. Das Wort »Kaschrut« bedeutet »Zerfetzung«, »Zerfleischung«. Nach all dem, was mit unserem kleinen gemeinsamen Europa geschehen ist und weiter geschieht, und mit den Menschen, die es bewohnen, kann jeder hier sich leicht unkoscher und verworfen fühlen. Selbst die Erde ist so geschunden wie jene ukrainische Landschaft, die in Celans Gedicht *Schwarze Flocken* beschrieben wird.

Doch jede wirklich tiefe Wunde bleibt auch weiter ein Portal ins Unsichtbare.

Zur Tränke gingen wir, Herr.

Es war Blut, es war,  
was du vergossen, Herr.

Es glänzte.

Es warf uns dein Bild in die Augen, Herr.  
Augen und Mund stehn so offen und leer, Herr.  
Wir haben getrunken, Herr.  
Das Blut und das Bild, das im Blut war, Herr.

Bete, Herr.  
Wir sind nah.

*Aus dem Ukrainischen von Petro Rychlo*



© Mück-Fotografie

### Даніела ДАНЦ

Письменниця та мистецтвознавиця. Народилася у 1976 році в м. Айзе-нах. Вивчала германістику і мистецтвознавство в Тьубінгені, Празі, Берліні, Лейпцизі та Галле. Захистила кандидатську дисертацію з історії архітектури. Позаштатна викладачка у Гільдесгаймському університеті. Членкиня Академії наук і літератури Майнца. Лауреатка численних літературних премій, серед яких Німецька премія за найкращі літературні твори про природу (2019), Літературна премія фундації *A und A Kulturstiftung* (2020), Літературна премія імені Гюнтера Кунерта (2021).

### Daniela DANZ

Daniela Danz, geboren 1976 in Eisenach. Autorin und Kunsthistorikerin, Studium der Germanistik und Kunstgeschichte in Tübingen, Prag, Berlin, Leipzig und Halle. Architekturhistorische Promotion. Seit 2009 ist sie Lehrbeauftragte der Universität Hildesheim. Mitglied der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz. Auszeichnungen u.a.: Deutscher Preis für Nature Writing (2019), Literaturpreis der A und A Kulturstiftung (2020), Günter Kunert Literaturpreis (2021). Zuletzt erschienen *Wildniß*, Gedichte (Wallstein Verlag, 2020), *Lange Fluchten*, Roman (Wallstein Verlag 2016), *Das philosophische Licht um mein Fenster. Über Friedrich Hölderlin* (Verlag Das Wunderhorn 2016).

## Прогулянка в гори назирцем – найглибша граматика

«Одного вечора – сонце, і не тільки воно – вже зайшло, тоді йшов, покинув свою хатину і йшов єврей, єврей і син єврея, і з ним ішло його ім'я, невимовне, йшло і йшло, йшло звідкілясь неквапом, озивалось, йшло разом з посохом, йшло через каміння, ти чуєш мене, ти мене чуєш, це я, я і той, кого ти чуєш, гадаєш, що чуєш, я і той інший, – отож він ішов, це було чутно, йшов одного вечора, коли багато чого вже зайшло, йшов попід хмарами, йшов у затінку, своєму й чужому – тому що єврей, ти ж знаєш, що він може мати, що б справді належало йому, що б не було взате у борг, позичене і що не треба було б повертати, – отож він ішов і йшов, йшов звідкілясь дорогою, чудовою, незрівнянною, йшов як Ленц, через гори, він, якому було велено жити внизу, де йому місце, в низинах, він, єврей, йшов і йшов».

Говорити. Звикати до говоріння. Почати з лепетання. З лепетанням у голові, яке спотворює говоріння, його донесення-до-мови. Бо, щоб донести до мови, потрібно мати дві речі: мову і щось, здатне донести її. Щось таке, що здатне сприйняти мову, що пристрасно жадає її. Але чого з цього лепетання в голові, що виникає завдяки великому мовчанню, чорній дірі мовчання, потребує мова? І якщо б вона цього справді потребувала, то як до неї все це донести? У якому порядку, в яких взаємозв'язках, себто синтаксисі, граматиці? Адже слова є таким говорінням. Їх, мабуть, ще можна віднайти, але проблема полягає в шамотні, в тому, що щось одне тягне за

собою інше, цілі оберемки підрядних речень, які отримуєш попутно, коли одне з них, хай навіть невеличке, включаєш до речення. І тоді воно стає неоглядним і починається шамотня. Тому що саме це видається основною проблемою: вони не можуть стояти там усі водночас і завжди бути в голові читача. Коли там присутнє одне, то воно заступає інше. Яке зі слів має яскравіше сяйво? Тут нічим не зарадити, завжди треба повертатися назад, і тоді ніяк не вийти зі світлового конуса кількох із них. «Ішов, ішов», «йшов і йшов». Завжди повертаєшся до того самого, що є мовби витоками інших і містять їх у собі, які є тим самим і водночас іншим. «Ішов і йшов» – це дві цілковито різні речі. Це добре помітно – тільки важко пояснити в самій мові, яка завжди має то забагато, то замало слів. І взагалі слід, мабуть, зупинитися на небагатьох, які відтак вбирають у себе інші. Хіба не краще було б сказати «ішов і йшов», щоби хтось прийшов і збагнув це? Чітко збагнув це, не так собі приблизно чи лише на якусь мить, зі співчуття, а майже з математичною точністю і закономірністю. Йшов по осі *x*, йшов по осі *y*, і щоб виникла саме та точка, у якій з тим, хто написав: «йшов і йшов», можна було б зустрітися. Можна зустрітися з ним посеред безкінечної кількості координат. У незмірному, себто врешті-решт у горах, можна було б зустрітися з ним. Чи допомогла б тоді ця пов'язаність? Коли зустрічаєш іншого саме там, де можна зустрітися тільки тоді, коли знаєш, що він говорить. З такою певністю й непевністю, з якою тільки він це знає, тоді, мабуть, сам стаєш ним, і тоді іншому не залишається нічого іншого, як хіба що самому поєднатися з ним. Отож якщо зустрінеш когось у безмежній самотності можливих координат слів, то тоді це неможливо видати за нездійснене, тоді слід якось і далі співіснувати один з одним. Проте система координат сповнена непорозумінь, нерозумінь, і тоді доводиться спільно стояти

на проклятому гребені досконалого розуміння. І це було б раєм, коли б кожен порух убік від визначеної точки цієї втеклої зустрічі поміж самотністю мови в спільну ізоляцію не був би пеклом. Коли б різниця в розумінні не ставала надто близькою лінією горизонту всіх бажань. І коли б навіть можна було витримати це перебування разом, то тоді ще завжди лишається певний час. І якщо рухатися в ньому в несхожому, абсолютно не схожому напрямку – а рухатися врешті-решт потрібно, тому що час рухається, – то тоді можна розійтися один з одним. «Ішов і йшов» уже через кілька хвилин цілком інше «ішов і йшов», і було б краще зовсім не зустрічатися один з одним на гребені розуміння, якби тільки можна було б розминутися один з одним. Тому час, перш ніж ти зустрінеш іншого, такий невичерпний, позаяк спільний час там ще навіть не розпочався і, значить, він не збігає, не стає меншим чи невикористаним і тоді самому можна ставати все іншим та іншим, не віддаляючись від Іншого. Адже зустріч ще не відбулася. Бо якщо зустріч не відбулася, то існує тільки одна розв'язка: забути один про одного. Розуміти один одного і в ту ж мить знову забути. Зберегти тільки зустріч. Визначену точку в системі координат, яка існувала, яку було закріплено, себто марковано, оскільки вона була точкою спільної зустрічі. Той і той – вони є чимось і, можливо, того й того не існує, проте цілком певно існувала точка спільної зустрічі. Існувала, існує, існуватиме. Вона проходить крізь час незмінною. Навіть крізь вічність. Розуміння є фіксованою точкою в Ніщо й залишається нею, навіть якщо розіб'ються всі скелі й западуться гори. Чи це в дану мить є прекрасним, чи нам все одно? Звісно, що розуміти один одного прекрасно. Але до біса прекрасно – пекельно чи небесно прекрасно, як кажуть, і мають при цьому на увазі одне й те ж саме, бо ж ці слова вже й без цього не можна було вживати – так, що

від цього, властиво, не отримувеш нічого, позаяк і там, і там все згасає. Себто той і той згасають і залишається тільки зустріч або розуміння обох, і обоє розчинені в цьому ціною цієї фіксованої точки. Якщо вони не надто швидко звільнилися від цього, позаяк досягнули, у мить розуміння, що це початок непорозуміння або ж навіть нерозуміння. І якщо вони недостатньо хоробрі, щоб відмовитися від бажання сягнути неба і втекти у безмежні труднощі нерозуміння, лепетання нерозуміння, лепетання безлічі слів, щоб мати шанс знову зустріти один одного чи когось іншого. Все-таки арки синтаксису кудись приводять, і в них ширяться не зовсім без опори. Вздовж арок синтаксису хтось уже проходив. Навіть коли кожен напружить своє єство, то напругу і напруження відає також і хтось інший. Він уклав туди інші слова, однак це нічого не значить, якщо він постійно улягав тому ж самому закону. Адже це не таке нищівне розуміння, як те, коли ти стоїш під тим самим законом. Один з одним зустрічаються не так вже й невідворотно, проте це все-таки не є нищівним. Це саме той закон, у який, «подібно до змії», вповзає багато чого. В ньому почувають себе по-братньому, й це необхідно, тому що взаємну зустріч протяжністю в життя витримати неможливо. Вміння спільно порушувати правила своєї мови за законом синтаксису робить мовлення можливим і захищає від лепетання. Паратактичний щит. Рухомий поручень ескалатора граматики. Тоді ти можеш брати по дві сходинки водночас, тоді ти можеш пуститися його, проте рухомий поручень є рухомих поручнем, якого хтось спорудив для всіх рук, таких різних рук, які там, якби згорнути час складками, торкалися одні одних. Це було б, безперечно, жакливою миттю, позаяк ніхто не любить ділитися з кимось своєю грама-тикою. Саме тому, що вона така загальна і є грама-тикою кожного. Слова містять у собі мало інтимного, проте граматика

є найглибшим осердям власної мови, тому що вона є зовнішнім боком мови для всіх. У цьому випадку нікому не дозволяється заглядати у святилище граматики, хоча, бачить Бог, туди може заглянути кожен – проте, на щастя, він побачить там тільки закон, паралельну арку, а не її бокові відводи.

Речі лежать поряд, як речі у власній кімнаті, проте ніхто не любить, щоб хтось інший знав, що, де й біля чого лежить. З кімнати виходять з тим чи іншим предметом, показують його так, мовби він є самодостатнім і не лежав щойно біля іншого – «у доброму сусідстві». Однак у синтаксисі вони мимоволі видають своє знайомство. Тим, як завершується речення, позаяк воно грозить надто розростися і по-новому змодельовати промовляння – тісно облягаючи, обмацуючи чи непри-вітливо відкидаючи вже досі зроблене. Настійлива вимога іє-рархії – що чому улягає? Як це можна здійснити, у лінійній системі, у якій речі мусять бути розташовані одна за одною, і одна з них безповоротно визначає розуміння того, хто це чує або читає, в той час як пізніше воно відіміститься тим, що ви-тіснить перше з присутності, – як досягти тоді одночасності? Чи не могли б усі слова бути там одночасними – як вулиці центральної площі ведуть у різні напрямки, і до кожної з них можна увійти з різних боків, коли б бути водою? Однак во-ни не є водою і не можуть навіть водночас кудись заглянути чи ввійти туди подумки, не кажучи вже про мовити. З відгалужених вулиць і з цих бічних вуличок можна тільки знову й знову повернутися назад до площі, «... отож він ішов і йшов, йшов звідкілясь дорогою, чудовою, незрівнянною, йшов як Ленц, через гори, він, якому було велено жити вниз, де йому місце, в низинах, він, єврей, ішов і йшов». Наприкінці цих кружних мандрів кудись-таки приходиш, багато чого було прихоплено в це речення, навіть якщо врешті-решт ніхто так і не вийшов за ходіння, за цей усталений початок. Це концерт

ходіння, мислення, говоріння, подібно до того, як часом музикують, ідучи вулицями, щоб наприкінці знову знайти дорогу до мотиву площі. Це синтаксис, який веде у відгалужені вулиці й вулички, спроможний, мабуть, подолати лінійність і водночас бути принаймні камерним оркестром. Тому що це речення є, мабуть, не тільки вимушено лінеарним, у ньому присутні багато взаємопов'язаних і оснащених паузами голосів: «...отож він ішов і йшов... через гори... єврей...», «йшов дорогою... як Ленц..., йшов і йшов», «йшов... чудовою, незрівнянною... він, якому було велено жити вниз, у низинах... єврей». А відтак синтаксис є чимось, вписаним у власне тіло. Порухи думки є передусім рухами, позаяк вони пов'язані з вервечками лінеарності часу. Це помітив ще Лессінґ: малювання може змалювати дії, себто рухи, через зображення тіла, поезія спроможна зобразити тіло через рухи тільки приблизно, що є причиною відмінності обох видів мистецтва – в поезії можливо розташувати слова тільки лінеарно в часі, тоді як картини розташовані в просторі й не спроможні відтворити послідовність у часі, позаяк вони існують в одночасній площині. Отож синтаксис є найглибшою межею літератури, взагалі мовлення, а рухи, які ми робимо вздовж їхніх законів, є нашими власними спробами подолати їх. «І хто, гадаєш, ішов йому навстріч? Навстріч йому йшов його кузен і брат...» Хто – навстріч: обидва контрапункти цього пасажу, які стоять на початку і наприкінці першого речення. Навстріч – його кузен: це тригонометричний порядок у просторі системи координат тексту. Маленькі слова розсипані поміж ними й залишаються маленькими, вони зіщулюються і видаються тільки мальовничим тлом, на якому справжні акценти тільки й розгортають свою дію. Або ж інша стратегія, щоб подолати кордони часовості синтаксису: «“Розумію, розумію. Адже прийшов здалеку, прийшов, як і ти”. – “Знаю”. – “Знаєш

і хочеш мене спитати: і все одно ти прийшов, все одно прийшов сюди – чому і для чого?” – “Чому і для чого...”» Синтаксичний паломницький крок: два кроки вперед і крок назад, щоб знову потрапити на попереднє місце й модифікувати це місце. Нині воно – там, де з ним ще раз ретроспективно зустрічаєшся, – виглядає дещо інакше, оскільки кожне розуміння визначається попереднім розумінням, себто залежить від порядку й локалізації в ньому. А в усьому іншому Лессінґ не абсолютно правий: одночасно картини можна досягнути вельми неточно, оскільки споглядання також має свій синтаксис, що відає кожен, хто заповзявся вивчити напам'ять тіло іншого. Синтаксичний паломницький крок ще й тому, що прямим шляхом ніколи не можна досягнути мети, бо чим ближча мета, себто те, куди прямує текст, тим більше сама вона мусить стати іншою, інакше ти не досягнеш мети. І тому значення, які виникають внаслідок черговості мовленого, необхідно знову й знову пристосовувати в процесі пошуку до нього. Інакше кажучи: два кроки направо, один наліво. Бо як же інакше можна наблизитися до нескazanного, як не боковими рухами. І звідкіля хтось такий, як Целан, може отримати право бігти навпростець, звідкіля може з'явитися стабільність ходи без розкошу? Целанівський синтаксис – готичний: він накидає захисне покривало на все, що потребує захисту, а це досить багато, бо конструкції мусять витримати, для чого він потребує важких, масивних опорних колон, щоб утримувати склепіння, позаяк кожен його камінь прагне впастися. Отож удаване лепетання є нічим іншим, як укоріненням мовця в порожню систему координат мови, так що з двох нестабільно вжитих слів, які йдуть одне за одним, завдяки їхній взаємній еластичності, виникає *tripudium*, за допомогою якого вони можуть рухатися вперед і створити гіпотетичний синтаксис. Мовлення самостабілізується завдяки повторам,



модифікаціям, ретроспективам, ухильним рухам (парантези: «гадаєш»). Який ще вибір має мовлення, не спроможне віднайти стабільність, якщо не релятивність? Тому що генерувати щось абсолютне як наслідок руху іншим способом воно спроможне тільки як мовлення в тиші, яка стає відчутною на дотик: «Отож мовчав і камінь, і тихо було в горах, там, де вони йшли, цей і той. Отож було тихо, зовсім тихо, там, високо в горах».

*Переклав з німецької Петро Рихло*

## Hinterhergehen im Gebirg – die innerste Grammatik

»Eines Abends, die Sonne, und nicht nur sie, war untergegangen, da ging, trat aus seinem Häusel und ging der Jud, der Jud und Sohn eines Juden, und mit ihm ging sein Name, der unaussprechliche, ging und kam, kam dahergezockelt, ließ sich hören, kam am Stock, kam über den Stein, hörst du mich, du hörst mich, ich bins, ich, ich und der, den du hörst, zu hören vermeinst, ich und der andre – er ging also, das war zu hören, ging eines Abends, da einiges untergegangen war, ging unterm Gewölk, ging im Schatten, dem eignen und dem fremden – denn der Jud, du weißts, was hat er schon, das ihm auch wirklich gehört, das nicht geborgt wär, ausgeliehen und nicht zurückgegeben –, da ging er also und kam, kam daher auf der Straße, ging, wie Lenz, durchs Gebirg, er, den man hatte wohnen lassen unten, wo er hingehört, in den Niederungen, er, der Jud, kam und kam.«

Sprechen. Sich ans Sprechen gewöhnen. Mit Plappern beginnen. Das Plappern im Kopf, das das Sprechen verstellt und das Zur-Sprache-Bringen. Denn um zur Sprache zu bringen, müsste man ja zwei Dinge haben: Sprache und etwas zum Bringen. Etwas, das die Sprache annimmt, das sie begehrt. Was vom Plappern im Kopf, das durch das große Schweigen, das schwarze Loch des Schweigens entsteht, braucht die Sprache denn? Und wenn sie's bräuchte, wie bringt man's ihr dar? In welcher Reihenfolge, in welchen Zusammenhängen, sprich Syntax, Grammatik? Die Worte sind ja das eine. Die fänden sich vielleicht noch, aber ihr Gerangel ist das Problem und das eins das andere nach sich zieht, ganze Seilschaften von Nebensätzen, die man sich einhandelt, wenn man eins, ein kleines, in den Satz

aufnimmt. Und schon wird's unübersichtlich und ein Gedrängel. Denn das scheint das Hauptproblem: Sie können nicht alle gleichzeitig da stehen und nicht alle immer im Kopf des Lesenden sein. Wenn eins da ist, verstellt es das andere. Welches Wort hat das hellere Licht? Es hilft nichts, man muss immer wieder zu den vorigen zurück und kommt aus dem Lichtkegel von ein paar wenigen nicht heraus. »Kam, kam«, »kam und kam«. Man kommt immer auf dieselben zurück, die wie der Ursprung der anderen sind und diese in sich tragen, die eins und ein anderes sind. »Kam und kam«, das sind zwei ganz verschiedene Dinge. Es ist ganz deutlich – nur schwer in der Sprache zu erklären, die entweder immer zu viele oder zu wenige Wörter hat. Und überhaupt sollte man es vielleicht bei ganz wenigen belassen. Die dann eben die anderen in sich aufnehmen. Wäre es nicht schön, »kam und kam« zu sagen und einer kommt und versteht es? Versteht es genau, nicht nur so ungefähr oder momenthaft, gnadenhalber, sondern quasi mit mathematischer Präzision und Gesetzlichkeit. Kam auf der x-Achse, kam auf der y-Achse und es fände sich exakt der Punkt, an dem der, der das so schrieb: »kam und kam«, anzutreffen wäre. Man träfe ihn inmitten der unendlichen Koordinatenmenge. Im Unvermessenen, also dem Gebirge schlechthin, träfe man einen. Hülfe da Verbundenheit? Wenn man einen anderen genau dort trifft, wo man nur hintreffen kann, wenn man weiß, sicher weiß, was er spricht, so sicher und unsicher, wie er es selbst weiß, dann ist man wohl er, und es bleibt einem nichts als sich mit ihm zu verbinden. Wenn man also jemanden in der unendlichen Einsamkeit der möglichen Koordinaten der Wörter trifft, dann kann man das nicht ungeschehen machen, dann muss man irgendwie miteinander weiter. Aber das Koordinatensystem ist voller Missverständnisse, Unverständnisse, und man steht da gemeinsam auf dem verdammt Grat vollkommenen Verstehens. Und das wäre der Himmel, wenn nicht jede Bewegung weg vom genauen Punkt dieser Begegnung zwischen den der Einsamkeit in der Sprache in die gemeinsame Isolation Entkommenen die Hölle

wäre. Wenn nicht das aneinander Vorbeiverstehen die allzu nahe Horizontlinie alles Wünschens würde. Und hielte man es auch aus miteinander, ist da immer noch die Zeit. Wenn man sich nicht gleichartig, absolut gleichartig in ihr fortbewegt – und bewegen muss man sich ja schließlich, weil die Zeit sich bewegt –, dann bewegt man sich auseinander. »Kam und kam« ist schon Minuten später ein anderes »kam und kam«, und es wäre schöner, man würde einander gar nicht erst auf dem Grat des Verstehens begegnet sein, wenn man sich nun nur noch voneinander weg bewegen kann. Deswegen ist die Zeit, bevor man den anderen trifft, so unerschöpflich, weil die gemeinsame Zeit noch nicht angefangen hat und also auch nicht abläuft, nicht weniger wird oder ungenutzt bleibt und man selbst immer anders und anders werden kann, ohne sich vom Anderen wegzubewegen. Denn noch hat man einander ja nicht getroffen. Es gibt, wenn man einander einmal getroffen hat, überhaupt nur eine Lösung: einander vergessen. Einander verstehen und schon im gleichen Moment wieder vergessen. Nur das Treffen behalten und den festen Punkt im Koordinatensystem, den es gab, den man festgemacht hat, weil er der Punkt des Zusammentreffens war. Der und der sind irgendwas und vielleicht gibt es den und den auch nicht, aber gewiss gab es den Punkt des Zusammentreffens. Gab, gibt, wird es geben. Er geht unverändert durch die Zeit. Durch die Ewigkeit auch. Das Verstehen ist ein fixer Punkt im Nichts und bleibt, wenn auch aller Fels zerbricht und das Gebirge erschottet. Ist das jetzt ganz schön oder ganz egal? Gewiss ist einander verstehen schön. Aber so verdammt schön – höllisch oder himmlisch schön, sagt man und meint dasselbe, wenn diese Worte nicht ohnehin unbrauchbar wären –, dass man davon eigentlich nichts hat, weil dort wie dort alles verglüht. Also, der und der verglühen und es bleibt nur das Treffen oder Verstehen von Zweien und die Beiden sind aufgelöst darin um den Preis dieses festen Punktes. Wenn sie sich nicht schnell genug davongemacht haben, weil sie im Moment des Verstehens erkannt haben, dass dies der Beginn des Missverstehens oder allemal

des Nichtverstehens ist. Und wenn sie nicht tapfer genug sind, den Wunsch nach dem Himmel aufzugeben und sich beide in die endlose Mühseligkeit des Nichtverstehens, des Plapperns der zahllosen Wörter zu flüchten, um die Chance zu haben, einander wieder zu treffen oder einen anderen. Immerhin führen die Bogen der Syntax ja irgendwohin und man schwebt nicht gänzlich haltlos herum. Die Bogen der Syntax ist schon mal einer entlanggegangen. Auch wenn jeder seinen Bogen selbst spannt, so kennt das Spannen und die Spannung doch auch ein anderer. Der hat andere Worte eingelegt, aber das macht nichts, wenn er nur auch dem gleichen Gesetz gehorcht hat. Das ist nämlich kein solch vernichtendes Verstehen, wenn man unter dem gleichen Gesetz steht. Man trifft einander nicht so genau, aber es ist immerhin auch nicht vernichtend. Es ist eben ein Gesetz, in das, »Schlangen gleich«, vieles hineingeht. Geschwisterlich wird man da und das braucht's, denn das einander Treffen ist auf Dauer eines Lebens nicht auszuhalten. Gemeinsam nach dem Gesetz der Syntax seine Sprache zu biegen, macht das Sprechen möglich und schützt vor dem Plappern. Parataktisches Schild. Handlauf der Grammatik. Da kannst du zwei Stufen auf einmal nehmen, da kannst du loslassen, aber ein Handlauf ist ein Handlauf, den einer mal gebaut hat für all die Hände, die so verschiedenen Hände, die sich da, wenn man die Zeit übereinanderfalten würde, berührten. Was sicher ein schrecklicher Moment wäre, denn man mag seine Grammatik nicht teilen. Gerade weil sie so allgemein ist und jedermanns Grammatik. Die Worte haben wenig Intimes, aber die Grammatik ist das Innerste der eigenen Sprache, weil sie ja das Äußere für die Sprache aller ist. Da mag man niemanden hereinschauen lassen ins Arkanum der Grammatik, obwohl, weiß Gott, jeder hereinschauen kann – aber zum Glück sieht er eben nur das Gesetz, den Parabelbogen und nicht die Ableitungen.

Die Dinge liegen beieinander wie die Dinge im eigenen Zimmer, aber man mag nicht, dass einer weiß, was genau wo und woneben liegt. Man kommt hinaus aus dem Zimmer mit diesem oder jenem

Gegenstand, zeigt ihn, als wäre er einzeln und hätte nicht gerade neben einem anderen gelegen – »in guter Nachbarschaft«. In der Syntax aber verraten sie ihre Bekanntschaft. Darin, wie ein Satz abbricht, weil er allzu gerade zu wachsen droht und das Sprechen neu ansetzt, je nachdem anschniegig, tastend oder unwirsch das bisher schon Vorgebrachte verwerfend. Ein Drängeln um die Rangordnung, was steht wem nach? Wie schafft man es, in einem linearen System, in dem die Dinge nacheinander angeordnet sein müssen und eines unumkehrbar das Verstehen dessen, der es hört oder liest bestimmt, während das spätere sich dadurch rächt, dass es das erste aus der Präsenz drängt – wie schafft man da Gleichzeitigkeit? Könnten nicht alle Worte gleichzeitig da sein, so wie die Straßen eines Zentralplatzes in verschiedene Richtungen wegführen und man vom Platz aus in eine jede gleichzeitig hineingehen könnte, wenn man Wasser wäre? Aber man ist nicht Wasser und kann nicht einmal gleichzeitig wo hinschauen oder hindenken, geschweige denn hinsprechen. Man kann nur immer wieder aus den abgehenden Straßen und von diesen abzweigenden Gassen und Gässchen zurück zum Platz kommen, »... da ging er also und kam, kam daher auf der Straße, der schönen, der unvergleichlichen, ging, wie Lenz, durchs Gebirg, er, den man hatte wohnen lassen unten, wo er hingehört, in den Niederungen, er, der Jud, kam und kam.« Man ist herumgekommen am Ende dieser Wanderungen, hat vieles in den Satz aufgenommen, auch wenn man am Ende doch über das Kommen nicht hinauskommt, über diesen bleibenden Anfang. Es ist ein Konzert des Gehens, des Denkens, des Sprechens, wie man da durch die Straßen musiziert, um am Ende wieder ins Motiv des Platzes zurückzufinden. Eine solche Syntax, die in die abzweigenden Straßen und die Gässchen führt, vermag es vielleicht, die Linearität zu überwinden und gleichzeitig zu sein, ein Kammerorchester zumindest. Denn vielleicht ist dieser eine Satz nicht nur einer, ein zwangsläufig linearer, sondern mehrere zusammenspielende

und pausierende Stimmen: »... da ging er also und kam ... durchs Gebirg ... der Jud ...«, »... kam daher auf der Straße ... wie Lenz ... kam und kam«, »... kam auf der schönen, der unvergleichlichen ... er ... unten ... in den Niederungen ... der Jud«.

Und dann ist die Syntax ja auch etwas dem eigenen Körper eingeschriebenes. Denkbewegungen sind in erster Linien Bewegungen, weil sie mit Abfolgen in der Linearität der Zeit zu tun haben. Wie Lessing unterscheidet: Die Malerei kann Handlungen, also Bewegungen, durch Körper deutlich machen, die Poesie kann Körper nur durch Handlungen annäherungsweise darstellen, was seine Ursache in der Eigenart beider hat: in der der Poesie, Worte nur linear in der Zeit anordnen zu können, während die Bilder im Raum sind und keine Abfolge in der Zeit schaffen können, sondern so gleichzeitig sind. Die Syntax ist damit die innerste Grenze der Literatur, des Sprechens überhaupt, und die Bewegungen, die wir an ihren Gesetzen entlang machen, sind unsere eigensten Versuche, sie zu überwinden. »Und wer, denkst du, kam ihm entgegen? Entgegen kam ihm sein Vetter, sein Vetter und Geschwisterkind ...« Wer – entgegen: die beiden Kontrapunkte der Passage, die am Anfang und Ende des ersten Satzes stehen. Entgegen – sein Vetter: eine trigonometrische Anordnung im Raum im Koordinatensystem des Textes. Die kleinen Wörter sind dazwischen gestreut und bleiben klein, ducken sich und scheinen nur der Malgrund zu sein, vor dem die Akzente erst ihre Wirkung entfalten. Oder eine andere Strategie, die Grenzen der Zeitlichkeit der Syntax zu überwinden: »Versteh ich, versteh ich. Bin ja gekommen von weit, bin ja gekommen wie du.« »Weiß ich.« »Weißt du und willst mich fragen: Und bist gekommen trotzdem, bist, trotzdem, gekommen hierher – warum und wozu?« »Warum und wozu ...« Ein syntaktischer Pilgerschritt: zwei Schritte vor und einer zurück, um wieder an den vorigen Ort zu gelangen und die Stelle zu modifizieren. Sie sieht nun, wo man ihr zurückspringend noch einmal begegnet, etwas anders aus, da jedes Verstehen

vom vorigen Verständnis bestimmt wird, also abhängt von der Reihe und seiner Stellung darin. Und im Übrigen hat Lessing ja nicht uneingeschränkt recht: Man kann Bilder nur sehr ungenau gleichzeitig erfassen, weil das Sehen eben auch eine Syntax hat, was jeder weiß, der sich den Körper eines anderen auswendig zu lernen vorgenommen hat. Ein syntaktischer Pilgerschritt auch deshalb, weil man geradewegs nie das Ziel erreichen könnte, weil man, je näher das Ziel, also das, wohin der Text soll, rückt, auch selbst anders werden muss, sonst wird man das Ziel verfehlen. Und so muss man sich also die Bedeutungen, die durch die Reihenfolge des Gesagten entstehen, immer wieder suchend anpassen. Ausweichend auch: zwei Schritte nach rechts, einer nach links. Wie anders ließe es sich dem wirklich Unsagbaren nähern als in Seitwärtsbewegungen. Und woher nähme einer wie Celan auch das Recht direkt loszulaufen, woher die Stabilität des Gehens ohne Stützwinkel. Celans Syntax ist ein gotisches Gebäude: Sie zieht eine schützende Decke über alles, was des Schutzes bedarf, und das ist viel, und die Grate und Rippen müssen einiges aushalten, weshalb es außen die schweren, massiven Stützpfeiler braucht, um die Decke beieinanderzuhalten, denn jeder Stein des Gewölbes möchte fallen. Das vermeintliche Plappern also ist nichts als ein Verankern des Sprechens im leeren Koordinatensystem der Sprache, so dass aus zwei aufeinanderfolgenden, also ganz instabil gesetzten Worten durch ihren Winkel zueinander ein Tripudium folgt, mit dem es sich fortbewegen lässt, und eine mögliche Syntax entsteht. Das Sprechen stabilisiert sich selbst durch Wiederholungen, Modifizierungen, Rückgriffe, Ausweichbewegungen (Parenthesen: »denkst du«). Welche Wahl hat das Sprechen, da es keine Stabilität finden kann als in der Relation. Denn ein Absolutes kann es nicht anders schaffen als im Ergebnis der Bewegung darauf zu – ein Sprechen in der Stille, so dass diese deutlich wird: »So schwieg auch der Stein, und es war still im Gebirg, wo sie gingen, der und jener. Still wars also, still dort oben im Gebirg.«



© Hari Krishnan

### Андрій ЛЮБКА

Поет, прозаїк, перекладач. Народився 1987 року в Ризі. Закінчив україністику Ужгородського університету та балканістику в Інституті Східноєвропейських досліджень Варшавського університету. Автор 3 збірок поезій та 8 прозових книжок (романи, есеї, оповідання). Учасник багатьох українських та європейських літературних фестивалів, окремі твори перекладені 15 мовами світу. Володар численних відзнак та стипендій, серед яких *Central European Initiative Fellowship* (Словенія, 2017). Лауреат премії імені Юрія Шевельова за модерну есеїстику (книжка «Саудаде», 2017).

### Andrij LJUBKA

Andrij Ljubka, geboren 1987 in Riga, ist Schriftsteller, Dichter, Essayist und Übersetzer. Er beendete sein Studium der ukrainischen Philologie an der Universität Uschhorod und der Balkanologie an der Universität Warschau, publizierte seither in zahlreichen ukrainischen Literaturzeitschriften und wurde in zahlreiche Sprachen übersetzt. Bis jetzt hat er drei Lyrikbände und acht Prosabücher publiziert. Zu seinen Auszeichnungen zählen das Central European Initiative Fellowship, Slowenien 2017, und der Jurij-Schewelow-Preis für den Band *Saudade* (2017).



### Біженець, який утікав від себе

Можливо, дивно розпочинати історію про Пауля Целана із Сербії та Північної Македонії, але я розпочну саме так, бо саме там мені спали на гадку перші власні, а не вичитані з книжок думки про цього поета.

Отож липень 2015 року, я подорожую Балканським півостровом, відвідую вісім країн і безліч міст та провінцій. Це ідеальна мандрівка, бо в мене немає визначеного маршруту, я подорожую сам, але маю авто, трохи грошей і бажання на-шукати собі пригод і вражень.

Кілька днів відведено на Белград: музеї, театри, парки, книгарні й так далі. Ясна річ, я не забуваю і про культові богемні місця, плавучі ресторани на Дунаї, славетні винарні й дешеві наливайки. Одного з таких днів ноги несуть мене на площу Зелений базар у центрі сербської столиці. Книжка, яку я того року збирався перекласти українською, починається з того, що головний герой перед своїм від'їздом із країни до глупої ночі пиячить у якомусь генделику на цій площі, а тоді друзі виливають за ним відро води – на щастя.

Словом, я вирушив на Зелений базар, щоб на власні очі побачити ту площу і – якщо пощастить – навіть перехилити чарку в тій же корчмі. Спека стояла нестерпна, я рухався містом, тримаючись затінених сторін вулиць. А тепер уявіть собі моє здивування, коли я з малої бічної вулички вийшов на величезну залиту сонцем площу і побачив, що на ній аж роїться від людей. Люди сиділи, стояли, розмовляли чи проходилися,

захищаючись від сонячного проміння імпровізованими парасольками й картонками. Людей було так багато, ніби тут відбувався якийсь концерт чи мітинг.

Здивування посилювалося тим, що загалом у Белграді о цій порі було якщо не безлюдно, то малоллюдно: як і кожне південне місто, опівдні влітку сербська столиця завмирає, щоб прокинутися до життя під вечір. Зізнаюся: увесь той місяць я подорожував, спілкувався з людьми, пив вино і читав книжки, навмисно не зазираючи до новин в інтернеті. Тому й не зрозумів одразу, хто переді мною і що вони роблять у Сербії. Офіціант бару, де я замовив холодне пиво, на моє спантеличене питання просто махнув рукою і сказав, що ці люди із Сирії. Мені здалося, що я погано розчув чи не зрозумів, але нових питань не ставив: подумав, що відбувається щось для всіх очевидне (наприклад, якийсь великий спортивний турнір, а це вболівальники, які прибули на матч). Тож я допив пиво і рушив у своїх справах.

Приблизно два тижні я мандрував Сербією та Боснією, заглянув на кілька днів у частково визнану республіку Косово, щоб уже звідти взяти курс на Македонію (тоді ще не Північну). У цій країні я теж відвідав столицю, зустрівся з друзями, об'їздив кілька цікавих місцин і врешті повів машину далі на південь, де на мене чекала Греція і вабив своїм піком гірський масив Олімпу.

І тоді на дорозі між Скоп'є і Велесом я знову побачив їх. Тлуми людей, безкінечну валку, якийсь магічний караван, що сунув обабіч траси. Людей справді було безліч: я їхав і їхав десятки кілометрів, трохи скинувши швидкість і розглядаючи цей потік, а їх не ставало менше. Час від часу десь на узбіччі стояла машина поліції, швидкої допомоги чи армійська вантажівка, але контакту між людьми в автах і змученими подорожніми не було. Ця картина справляла якесь гнітюче,

тривожне враження. Я відчував, що відбувається щось страшне і важливе, але не розумів, що саме.

Люди, що йшли, мали втомлений вигляд, були запилюженими, але не надто відрізнялися від місцевих: на півдні Балкан смаглявістю шкіри нікого не здивуєш, а одяг на них був звичайний, як і в будь-якому іншому куточку Європи. Йшли чоловіки й жінки, діти й старі, вони мали на собі невеличкі наплічники, можна було виснувати, що це якісь прочани прямують на відзначення релігійного свята у котромусь із давніх монастирів. Хто їх там, тих македонців, знає?

За кілька кілометрів я вирішив заїхати на заправку. На в'їзді стояв охоронець і показував людям із пішої прощі, що їм входити на цю територію не можна – ні в магазин, ні в туалет. У працівника заправки я поцікавився метою ходи цих людей, але він тільки роздратовано процідив крізь зуби, що це *fuckin' refugees*, яким треба вертатися в Сирію, а не забруднювати собою Європу. Поки я виймав воду з холодильника, він ще докинув, що не збирається мити за ними туалет.

Звісно, того ж вечора я засів за лептоп і нарешті проглянув сайти з міжнародними новинами. Всі вони в один голос кричали про небувалу, не бачену раніше міграційну кризу, про сотні тисяч біженців, які сунуть на Європу з Близького Сходу й Африки. Цілком випадково я став свідком цієї кризи, потрапивши у саме осердя так званого «балканського маршруту», що вів із Сирії до Німеччини.

Протягом численних наступних днів у багатьох країнах, у містах і посеред випалених сонцем полів мені траплялися все нові й нові біженці. Ніколи до того й ніколи після я не бачив страшнішої картини. Чому вона була страшною? Бо ті люди були звичайні, нормальні, вони були схожі на мене, моїх однолітків, мою сім'ю і знайомих. У них я бачив себе, бачив просту річ: в Україні теж іде війна, і цілком могло статися,

що я теж утратив би все і вирушив світ за очі. І мене могли б не пускати на заправку, щоб сходити в туалет чи купити (не випросити!) води. Зрештою, в Україні на той момент уже був мільйон внутрішніх біженців, яких ми чомусь делікатно називали «переміщеними особами».

Рятуючи свої життя, бідолашні люди, які втратили все, пішки долали тисячі кілометрів, переживали приниження й ночували просто неба, відпливали в розбурхане море на перевантажених надувних човниках, розпачливо сподіваючись, що день прийдешній буде кращим за учорашній.

Того липня, коли міграційна криза сягнула свого піку, а європейські держави не знали, як реагувати на виклик такого масштабу, біженці ще відносно безперешкодно могли рухатися вглиб Європи. Уже в серпні почалося те, що ми добре пам'ятаємо з сюжетів ЗМІ: поліцейські й воєнні кордони, колючий дріт, будівання стін, напади на безборонних людей з боку парамілітарних і неофашистських організацій, зневажливі й гидкі слова політиків різного рівня про цю нову «загрозу». Європа, яка де-факто своєю політикою doprowadила до війни в Сирії, тепер пихато відмовлялася пожинати плоди своєї безвідповідальності.

Уряди різних країн, що декларували свою тисячолітню християнськість, раптом забували про заповідь дієвої (бо ж віра без добрих діл – мертва) любові до ближнього. Дійшло до абсурду: влада Угорщини вирішила побудувати стіну на кордоні із Сербією, щоб захиститися від біженців із Сирії, які, за словами прем'єр-міністра Віктора Орбана, мали знищити християнську Угорщину, забрати в угорців робочі місця й жити на соціальну допомогу. Власне, абсурдність полягала в тому, що жоден із біженців не збирався шукати притулку в бідній Угорщині, натомість за останнє десятиліття майже чверть угорців покинула свою країну, щоб забрати робочі

місця й отримувати соціальні виплати в Німеччині, Норвегії і Британії. Тобто доречніше було би будувати стіну на західному кордоні Угорщини, щоб зупинити масовий відтік власного населення до заможніших країн, але влада прагнула створити картинку «турботи» про свій народ, про захист споконвічних «християнських» цінностей.

І поки пропагандистська машина буцімто демократичних держав розкручувала маховик ненависті до біженців, формуючи вороже ставлення населення й піднімаючи рейтинг влади, яка героїчно захищає свій народ, прості сирійські люди – батьки й матері, старі й діти, інтелектуали й інженери, будівельники й офіціанти, безробітні й лікарі – спали на землі й потерпали від знущань. Увесь світ бачив їхні страждання, але майже ніхто не хотів допомогти. Уряди все нових і нових країн відмовлялися від прийому біженців, закриваючи перед ними кордони й виставляючи важку військову техніку, відмахувалися, мов від прокажених. Чи буде перебільшенням сказати, що в ті дні Європа нагадувала себе середньовічну в часи страшної чуми?

Той липень став рекордним чи радше антирекордним: усього за один місяць до Європи потрапило 300 тисяч біженців. Про це ми пізніше довідалися зі статистики і тепер можемо цю абстрактну цифру уявити конкретніше. Мені, наприклад, подумалося про Чернівці, в яких живе трохи менше – 260 тисяч – людей. Уявіть, що це досить велике місто спорожніло, що всі його жителі (а також мешканці довколишніх сіл) одного дня були змушені покинути свої домівки. Уявіть ці безлюдні вулиці, храми, магазини, безрух на колись гамірних площах, відчинені навстіж двері квартир, протяги у колись затишних помешканнях. Уявіть, що абсолютно всі були змушені втекти, зокрема й ви особисто. Відома з книжок і фільмів трагедія безнадійної втечі і руйнування сотень тисяч людських доль постала у ті липневі дні 2015 року перед моїми очима.

Уже тоді ЗМІ вороже сичали про те, що серед цих біженців, які сунуть у «нашу» затишну Європу, повно майбутніх терористів, крадіїв, гвалтівників. А я подумав: мабуть, серед них є і якийсь поет чи прозаїк, який у майбутньому напише геніальну книжку про цю трагедію і цей страсний шлях через Балкани – і в підсумку здобуде Нобелівську премію з літератури. Тоді всі будуть йому аплодувати й робити з ним фото, а нині ніхто не хоче впустити його в туалет.

І в ту мить десь посеред македонського поля мені згадалася людина, яка теж була уполітованим біженцем, а тепер її вважають найвидатнішим поетом століття, на її честь називають великі міжнародні фестивалі й видавництва, ставлять пам'ятники і вручають премії. Так, того липневого дня 2015 року неподалік македонсько-грецького кордону я згадав про Пауля Целана. Адже з усіх його іпостасей найвизначальнішою мені здається саме ця: біженець. Уже потім – поет, єврей, філософ, буковинець, перекладач, людина ХХ століття. Але передусім – біженець.

Ще з дитинства я затямив собі спосіб, завдяки якому історичну постать можна зрозуміти краще. Це досить просто: треба уявити її в сучасних обставинах, побачити в світлі теперішнього життя – і таким чином наблизитися до неї, досягнути її мотиви, відчутти природу її величчя.

Якби Пауль Целан жив у наш із вами час, то на кого він був би схожий, до якої групи належав би? До втікачів. До людей, які полишили власні домівки у себе на батьківщині, але так і не знайшли нового дому в чужій країні. Прихисток – так, але дім – ні.

Втікати Паулю Целану доводилося все життя. «Що стосується антисемітизму в нашій школі, то про це я б міг написати книжку на 300 сторінок», – пише він в одному з листів. Цей прийом – утеча від реальності в письмо – слугуватиме йому рятівним колом упродовж кількох десятиліть.

Юнаком, ще майже дитиною, він утікає до Франції, бо євреєві здобути університетську освіту в Чернівцях, Бухаресті чи Відні вже неможливо. Втім від долі не втечеш, тому війна застає його таки в рідних Чернівцях, куди він так необачно повернувся на канікули.

Подальші окупації на перший погляд дуже різнилися між собою, але насправді були однаково смертоносні. Під час советської Пауль Анчель утікає від німецької мови, вивчає російську й працює перекладачем. Під час окупації румунсько-німецької жорна смерті перемелюють його сім'ю, а сам Целан потрапляє до трудового табірному батальйону. За гіркою іронією долі, на примусових роботах він прокладає дороги. Саме дорога стає символом його життя: він ніяк не може зупинитися, постійно біжить, постійно втікає.

Після закінчення війни він утікає із Чернівців. Нібито від советської влади, але, можливо, перш за все – від спорожненого родинного дому? Чи міг Целан жити в помешканні, де кожен предмет нагадував йому про трагічну смерть рідні?

Опинившись у Бухаресті, молодий поет поринає нарешті в літературне життя, перекладає, друкується, живе в інтелектуальному товаристві. Таким міг би бути початок світлої життєвої смуги. Але історія, та, що з великої літери І, вкотре наздоганяє його: внаслідок повзучого перевороту Румунія стає комуністичною – і Целанові залишається тільки покинути ледь насиджене місце. Він пам'ятає, що прихід комуністів на Буковину означав чистки й депортації десятків тисяч людей, тож знову рятується втечею. Цього разу – увага! – він нелегально переходить кордон, перетворюючись уже на щонайсуданнішого біженця.

Ось як цей момент описує Ізраель Халфен у книжці «Пауль Целан: біографія юності поета»: «За допомогою угорських селян Пауль Целан перейшов у грудні 1947 року румунсько-угорський

кордон – контрабанда людським товаром була добре налагоджена й відбувалася безперешкодно. По той бік кордону він приєднався до групи єврейських емігрантів і намагався добратися далі до Відня. Оскільки залізниця функціонувала ще дуже нерегулярно, то доводилось ночувати у напівзруйнованих вокзалах, щоб не пропустити наступний потяг. Проте людей, які тепер подорожували разом із ним, він сприймав як чужих, хоча вони й були євреями, як і він, і мали подібні долі. У прозовому тексті Целана «Розмова в горах» один пасаж нагадує нам про цю ситуацію: «На камені я лежав, тоді [...] на камінних плитах: а біля мене, там лежали вони, ті інші, якими вони були [...] брати і сестри; [...] вони не любили мене, і я не любив їх, тому що я був один, а хто любить одного, а їх було багато»».

У Відні йому душно. Ніби й свобода, але й усе якесь таке чуже. Целан – німецькомовний, та ще й єврей, що пережив Голокост, тож він без проблем отримує всі папери, громадянство й шанс нарешті осісти. Біженець, здавалося б, здобуває всі права. А однак. Яким було ставлення до нього?

А як нині Європа ставиться до біженців? Прогресивні й ліберально налаштовані люди намагаються допомагати, мовляв, це ми винні у вашій трагедії і тепер підтримуємо вас, щоб не вам – а передусім нам – стало легше, відлягло від серця. Не спокутуємо, але бодай відкупимо вину. Решта – з німим осудом. А дехто – і зовсім не з німим, а якнайгучнішим протестом.

Отже, у німецькомовному Відні йому незатишно. В голові крутиться фраза з вірша, написаного ще в Чернівцях: «Смерть – це з Німеччини майстер». Ті, що нині втікають із Сирії, і мільйон українських біженців, які покинули свої домівки на Донбасі, могли б сказати: «Смерть – це з Росії майстер». Так чи інакше, тоді чи тепер, безсила перед лицем історії

і геополітики людина доходить страшного висновку: смерть – це байдуже звідки майстер; смерть – це майстер, який завжди знайде спосіб знищити беззахисну істоту. Тому треба втікати.

Целан навіть пробує втекти від своєї біографії: за свідченнями друзів, він іноді вигадував собі інший життєпис і твердив, що народився у Відні, а не в Чернівцях. Так, наче хотів здаватися кимось кращим, не таким східним, не таким бідолашним. Тому й утікав від себе й свого походження.

З Відня він утікає в Париж. Парадоксально: Целан утікає від німецької мови, але саме її – як багаж – бере з собою. Німецька мова є його валізою, спадком і статком. Та водночас кожен поет – особливо добрий поет – таки є біженцем із рідної мови. Бо, пишучи, він мимоволі покидає її традиційні кордони й синтаксичні пункти пропуску, продирається крізь колючий дріт синонімічних рядів, щоб вийти в нейтральну зону метафори. Поет покидає рідну мову, щоб створити власну.

У нього немає дому. Тобто фізично дім, може, і є – той, що в Чернівцях, – із цегли, вкритий черепицею, з вікнами й меблями, але це вже не дім. Люди, які нині вимагають від біженців повернутися, не розуміють, що тим немає куди повертатися. Точніше, є куди, але немає до кого. Бо хіба місто, вулиці й цегла – це дім? Хіба може бути дім без рідних і друзів, без їхніх усмішок і слів?

У Чернівцях цього всього вже немає. Целан намагається збудувати новий дім у Парижі – із сім'єю, дітьми, знайомими, роботою. Але не може. Він самотній, він – сирота. Його батьків убили. Його світ убили. Від минулого йому залишилися тільки пам'ять і мова. Пам'ять – кривава й жахлива. І мова, яка кожним своїм німецьким словом нагадувала про жахіття і кров.

Він утікав із країн і міст, але насправді утікав від себе. Від своєї пам'яті й своєї мови. Незадовго до смерті Целан пише,

що, мабуть, йому краще було повернутися під «буки його батьківщини», на Буковину. Втеча в Париж – попри позірний успіх – також стала поразкою. Втікати далі можна було тільки туди, куди він і втік.

Востаннє Пауль Целан стає біженцем – із життя. Його трагедія полягала в тому, що чорне молоко світання поволі затоплювало його зсередини, він топився сам у собі, у своїх пам'яті й мові. Спосіб його втечі знову ж символічний: поет стрибає в річку. А що таке річка? Плин, рух, течія. Втеча – від слова втікати, текти.

Тому нині, коли я бачу біженців на вулицях європейських міст, мені важко не приміряти на них долю Целана. Скільки з них і якою ціною досягне визнання? Хто напише геніальні вірші, а хто, так і не знайшовши для себе дому, втече із життя?



## Der Flüchtling, der vor sich selbst flüchtete

Vielleicht ist es etwas ungewöhnlich, die Geschichte über Paul Celan in Serbien und im heutigen Nordmazedonien zu beginnen, aber ich werde sie genau so beginnen, denn dort sind mir meine ersten nicht aus Büchern herausgelesenen Gedanken über diesen Dichter eingefallen.

Man schreibt Juli 2015, ich reise über die Balkan-Halbinsel, besuche acht Länder und eine Menge von Städten und Provinzen. Das ist eine perfekte Reise, denn ich habe keine vorbestimmte Route und reise allein, mit einem Auto, etwas Geld und dem Verlangen nach Abenteuer und Eindrücken.

Einige Tage reserviere ich für Belgrad: Museen, Theater, Parks, Zirkusse, Buchhandlungen und so weiter. Klar, dass ich auch die Kultorte der Bohème nicht vergesse, schwimmende Restaurants an der Donau, berühmte Weinkeller und billige Schenken. An einem dieser Tage tragen mich meine Füße zum Platz Zeleni Venac im Zentrum der serbischen Metropole. Das Buch, das ich in jenem Jahr ins Ukrainische zu übersetzen beabsichtigte, beginnt damit, dass der Protagonist vor seiner Auswanderung aus dem Land bis in die tiefe Nacht in einer Kneipe an diesem Platz zecht, nachdem seine Freunde über ihm einen Eimer Wasser ausgegossen haben – auf das Glück.

Mit einem Wort, ich begab mich auf den Platz Zeleni Venac, um ihn mit eigenen Augen zu sehen und wenn möglich ein Gläschen in derselben Schenke zu trinken. Die Hitze war unerträglich, ich bewegte mich nur auf den Schattenseiten der Straßen. Aber stellen

Sie sich meine Verwunderung vor, als ich aus einer Seitengasse auf einen riesigen, von der Sonne überfluteten Platz kam und sah, dass es dort vor Menschen geradezu wimmelte. Sie saßen, standen, sprachen miteinander und spazierten umher, sich vor der brennenden Sonne mit improvisierten Sonnenschirmen oder auch nur einfachen Kartons schützend. Es waren so viele Menschen wie für ein Konzert oder eine Kundgebung.

Meine Verwunderung war groß, weil es um diese Jahreszeit in Belgrad üblicherweise wenn nicht menschenleer, so doch nicht derart belebt ist: Wie jede andere südliche Stadt schlummert auch die serbische Hauptstadt im Sommer um die Mittagszeit vor sich hin, um erst gegen Abend wieder zum Leben zu erwachen. Ich muss es zugeben: In jenem Monat reiste ich ohne viel Kontakt zu Menschen, trank Wein und las Bücher, ohne irgendwelche Nachrichten im Internet bewusst mitzuverfolgen. Daher verstand ich zuerst nicht, wer die Menschen hier auf dem Platz waren und was hier in Serbien vor sich ging. Der Kellner der Bar, in der ich ein kaltes Bier bestellte, wehrte meine Frage mit der Hand ab und sagte dann, die Leute hier auf dem Platz seien aus Syrien. Ich glaubte erst, ich hätte schlecht gehört oder nicht verstanden, stellte aber keine weiteren Fragen: Ich dachte mir, vielleicht geschehe etwas durchaus Gewöhnliches (etwa irgendein Sportfest, und diese Leute seien Fans, die zu einem Wettkampf gekommen wären). Ich trank mein Bier zu Ende und verließ die Bar.

Ungefähr zwei Wochen lang reiste ich durch Serbien und Bosnien, machte für einige Tage einen Abstecher in die nur teilweise anerkannte Republik Kosovo, um dann Kurs auf Mazedonien zu nehmen (damals noch nicht Nordmazedonien). In diesem Land besuchte ich ebenfalls die Hauptstadt, traf einige Freunde, fuhr in ein paar interessante Orte und lenkte endlich mein Auto weiter nach Süden, wo auf mich Griechenland und der Olymp mit seinem Gipfel warteten.

Aber unterwegs, zwischen Skopje und Veles, sah ich sie wieder. Eine Menge von Menschen, ein unendlicher Zug, eine magische Karawane, die sich den Straßenrand entlang bewegte. Es waren wirklich unzählige Menschen: Ich fuhr und fuhr, dutzende Kilometer mit gedrosselter Geschwindigkeit, doch es wurden nicht weniger Menschen. Von Zeit zu Zeit stand am Straßenrand ein Polizeiauto, ein Krankenwagen oder ein Militärauto, doch gab es keinen Kontakt zwischen den Menschen in den Fahrzeugen und den müden Gehenden. Der Anblick war bedrückend. Ich spürte, dass etwas Furchtbares und Wichtiges geschah, verstand aber nicht, was.

Die wandernden Menschen sahen erschöpft aus und waren mit Staub bedeckt, doch unterschieden sie sich ansonsten kaum von der lokalen Bevölkerung: Im Süden des Balkans kann man mit sonnengebräunter Haut kaum jemanden erstaunen, und ihre Kleidung glich der Kleidung in jeder anderen Ecke Europas. Es gingen Männer und Frauen, Kinder und Alte, sie hatten alle kleine Rucksäcke dabei, man konnte denken, sie seien irgendwelche Pilger, die zu einem religiösen Fest in irgendeinem der altertümlichen Klöster gingen. Wer wusste schon, was die Mazedonier im Kopf hatten.

Nach einigen Kilometern beschloss ich zu tanken. Bei der Einfahrt stand ein Wächter und zeigte den zu Fuß pilgernden Menschen an, dass es ihnen verboten war, die Tankstelle zu betreten – weder das Geschäft noch die Toilette. Bei einem Tankstellenarbeiter erkundigte ich mich nach dem Ziel all der Leute, doch er murmelte nur gereizt zwischen den Zähnen, es seien *fucking refugees*, die nach Syrien zurückkehren sollten, anstatt Europa mit ihrer Anwesenheit zu verschmutzen. Während ich Wasser aus dem Eiskasten holte, fügte er noch hinzu, er habe keine Lust, die Toilette nach ihrer Benutzung zu reinigen.

Am selben Abend setzte ich mich vor meinen Laptop und klickte die Webseiten mit den internationalen Nachrichten durch. Sie alle berichteten erregt von einer nie dagewesenen, unerhörten

Migrationskrise, von Hunderttausenden Flüchtlingen, die aus dem Nahen Osten und Afrika nach Europa kamen. Ganz zufällig war ich Zeuge dieser Entwicklung geworden und auf die sogenannte Balkanroute geraten, die von Syrien nach Deutschland führte.

Während der nächsten Tage begegneten mir in mehreren Ländern, in Städten, inmitten der von der Sonne abgebrannten Felder immer wieder neue Flüchtlinge. Niemals vorher oder nachher habe ich solche furchtbaren Bilder gesehen. Warum furchtbar? Weil diese Menschen natürlich ganz gewöhnliche waren, genau wie ich selbst oder meine Altersgenossen, meine Familie, meine Bekannten. In ihnen sah ich mich selbst, sah das Einfachste: In der Ukraine dauert der Krieg ebenfalls schon jahrelang, und es könnte sein, dass auch ich alles verlieren und ins Ungewisse gehen müsste. Dass man auch mir nicht gestattet hätte, an der Tankstelle die Toilette zu benutzen oder dort Wasser zu kaufen (es nicht einmal zu erbitten!). Schließlich gab es im Augenblick meiner Reise auch in der Ukraine circa eine Million Binnenflüchtlinge, die wir rücksichtsvoll »displaced persons« nannten.

Ihr eigenes Leben rettend, gingen die Menschen hier, die alles verloren hatten, zu Fuß tausende Kilometer, wagten sich auf den überbelasteten Schlauchbooten ins stürmische Meer, erlebten Erniedrigungen und übernachteten unter dem freien Himmel, verzweifelt hoffend, dass der morgige Tag besser als der gestrige wäre.

Als die sogenannte Migrationskrise ihren Höhepunkt erreichte und die europäischen Länder nicht mehr wussten, wie sie auf Herausforderungen eines solchen Maßstabs reagieren sollten, konnten sich die Flüchtlinge noch mehr oder weniger ungehindert in die Mitte Europas bewegen. Bereits im August aber begann das, was wir alle aus den Medien kennen: Polizei- und Grenzkontrollen, Stacheldraht, der Bau von Mauern, Überfälle auf die schutzlosen Menschen seitens paramilitärischer und neofaschistischer Organisationen, herablassende und abscheuliche Worte von Politikern

verschiedener Niveaus über die neue »Gefahr«. Europa, das de facto durch seine Politik den Krieg in Syrien provoziert hatte, weigerte sich arrogant, auf die Folgen seiner Verantwortungslosigkeit einzugehen.

Regierungen verschiedener Länder, die ihr tausendjähriges Christentum deklariert hatten, vergaßen auf einmal das Gebot einer wirksamen (denn jeder Glaube ohne gute Taten ist tot) Liebe zum Nächsten. Es kam zu einer völligen Absurdität: Ungarn beschloss, eine Mauer an der Grenze zu Serbien zu errichten, um sich vor den syrischen Flüchtlingen zu schützen, die dem Ministerpräsidenten Viktor Orbán zufolge das christliche Ungarn zu vernichten beabsichtigten, den Ungarn die Arbeitsplätze wegnehmen wollten, um von Sozialhilfe zu leben. Die Absurdität dieser Behauptungen bestand darin, dass keiner der Flüchtlinge Asyl im armen Ungarn suchen wollte, vielmehr verließ im Laufe des letzten Jahrzehnts fast ein Viertel der Ungarn ihr Land, um anderen EU-Bürgern Arbeitsplätze »wegzunehmen« oder Sozialhilfe in Deutschland, Norwegen und Großbritannien zu bekommen. Es wäre viel logischer gewesen, die Mauer an der westlichen Grenze Ungarns aufzurichten, um die Abwanderung eigener Bevölkerung in reichere Länder aufzuhalten, doch war die ungarische Regierung stattdessen bestrebt, ein Bild von »Sorge« um das eigene Volk und vom Schutz der uralten »christlichen« Werte aufzuzeigen.

Und solange die Propagandamaschine angeblich demokratischer Staaten das Schwungrad des Hasses gegenüber den Flüchtlingen in Bewegung brachte, indem sie eine feindliche Einstellung der Bevölkerung ihnen gegenüber vorgab und die Popularität der regierenden Durchgreifenden hervorhob, die ihr Volk heroisch schützten wollten, schliefen die syrischen Menschen – Väter und Mütter, Alte und Kinder, Intellektuelle und Ingenieure, Bauarbeiter und Kellner, Arbeitslose und Ärzte – auf der bloßen Erde, wurden misshandelt. Die ganze Welt sah ihre Leiden, doch niemand

wollte ihnen helfen. Die Regierungen weiterer Länder weigerten sich, die Flüchtlinge aufzunehmen, behandelten sie wie Aussätzige, indem sie die Grenzen vor ihrer Nase schlossen und sie mit militärischen Waffen abschreckten. Wäre es übertrieben zu sagen, dass Europa in jenen Tagen den Bildern des Kontinents aus der Zeit der Pest ähnlich sah?

Jener Juli bedeutete einen Rekord: Im Laufe eines einzigen Monats kamen etwa 300.000 Flüchtlinge nach Europa. Das erfuhren wir erst später aus Statistiken, und konnten nur versuchen, uns diese abstrakte Zahl etwas konkreter vorzustellen. Mir kam beispielsweise Czernowitz in den Sinn, in dem etwas mehr als 260.000 Einwohner leben. Stellen Sie sich vor, dass diese große Stadt vollkommen leer geworden wäre, dass alle ihre Bürger (und ebenso die Einwohner der umgebenden Dörfer) eines Tages gezwungen wären, ihre Häuser zu verlassen. Stellen Sie sich die menschenleeren Straßen, Kirchen, Geschäfte vor, die Totenstille auf den einst lebhaften Plätzen, die weit geöffneten Haustüren, den Wind durch die einst gemütlichen Wohnungen. Stellen Sie sich vor, dass absolut alle gezwungen wären zu flüchten, auch Sie selbst. Die aus so vielen Büchern und Filmen bekannte Tragödie der hoffnungslosen Flucht und die Zerstörung von Hunderttausenden menschlichen Schicksalen standen mir in jenen Julitagen 2015 sehr anschaulich vor Augen.

Schon damals berichteten viele Medien aggressiv darüber, dass sich unter den Flüchtlingen, die in unser gemütliches Europa eindringen würden, eine Menge von Terroristen, Dieben, Vergewaltigern befänden. Ich dachte mir: Vielleicht gibt es unter ihnen auch einen Dichter oder Schriftsteller, der in der Zukunft ein geniales Buch über diese Tragödie und diesen leidvollen Weg durch den Balkan schreibt – und in Folge den Literaturnobelpreis erhalten wird. Dann werden alle ihm applaudieren und sich ein Foto mit

ihm wünschen, jetzt aber will niemand ihn in die Toilette hereinlassen.

Und in diesem Augenblick, inmitten eines mazedonischen Feldes, fiel mir ein Mensch ein, der ebenfalls ein erniedrigter Flüchtling war, und der heute als der bedeutendste Dichter des 20. Jahrhunderts gilt, ihm zu Ehren tragen ein internationales Poesiefestival und ein Verlag in Czernowitz seinen Namen, werden Denkmäler aufgestellt und Preise verliehen. Ja, an jenem Julitag 2015, unweit der mazedonisch-griechischen Grenze, dachte ich an Paul Celan. Denn von all seinen Rollen ist die des Flüchtlings die wichtigste. Erst dann kommen andere Identitäten dazu: Dichter, Jude, Philosoph, Bukowiner, Übersetzer, ein Mensch des 20. Jahrhunderts.

Bereits als Kind erfand ich mir eine Methode, mittels derer eine historische Gestalt besser verstanden werden kann. Sie ist ganz einfach: Man muss sich die jeweilige Person nur unter den heutigen Umständen, im Licht des heutigen Tages vorstellen – um sich ihr auf diese Weise anzunähern, ihre Motive, das Wesen ihrer Größe zu erfassen.

Hätte Paul Celan in unserer Zeit gelebt – welcher Gruppe hätte er angehört? Den Flüchtlingen. Den Menschen, die ihre eigene Heimat verlassen mussten, doch keine neue im fremden Land gefunden hatten. Ein Refugium – ja, aber keine Heimat.

Paul Celan musste sein ganzes Leben flüchten. »Was den Antisemitismus in unserer Schule betrifft, da könnte ich ein 300 Seiten starkes Buch darüber schreiben« – bemerkt er in einem der frühesten Briefe an seine Tante Minna. Die Flucht vor der Wirklichkeit in das Schreiben wird ihm im Laufe der Jahrzehnte Rettung sein.

Noch als junger Mann, fast noch ein Kind, flüchtet er nach Frankreich, denn für einen Juden ist es kaum möglich, die Universitätsausbildung in Czernowitz, Bukarest oder Wien zu absolvieren.

Doch man kann nicht vor seinem Schicksal flüchten, deswegen überrascht ihn der Krieg im heimatlichen Czernowitz, wohin er unbedacht für die Ferien zurückkehrte.

Die weiteren Okkupationen unterschieden sich auf den ersten Blick wesentlich, in der Wirklichkeit aber waren sie in ähnlicher Weise tödlich. Während der sowjetischen Besatzung erlernt Paul Antschel Russisch und arbeitet als Übersetzer. Während der rumänisch-deutschen Okkupation mahlen die Mühlen des Todes – auch seine Familie wird ermordet, er selbst gerät in ein Arbeitsbataillon. Es ist eine zynische Ironie des Schicksals, dass er während der Zwangsarbeit im rumänischen Lager strategisch wichtige Straßen für die Mörder seiner Familie bauen muss. Die Straße wird zu einem Symbol seines Lebens: Er kann nicht stehen bleiben, er läuft ohne Unterlass, er flieht immer wieder.

Nach Kriegsende flieht er zunächst aus Czernowitz. Anscheinend vor den Sowjets, aber vielleicht vor allem – vor seinem leergewordenen Haus? Könnte er denn je in der Wohnung bleiben, in der alles ihn an den tragischen Tod seiner Eltern erinnerte?

In Bukarest findet der junge Dichter endlich in das literarische Leben, er übersetzt, publiziert, lebt in einem intellektuellen Milieu. Anscheinend beginnt eine hellere Phase seines Lebens. Aber die Geschichte holt ihn wieder ein: Infolge eines schleichenden Staatsstreiks wird Rumänien kommunistisch – und Celan bleibt nichts übrig, als die Stadt wieder zu verlassen. Er erinnert sich, dass die kommunistische Herrschaft in der Bukowina Säuberungen und Deportationen von Tausenden Menschen bedeutete und rettet sich wieder durch die Flucht. Diesmal – Achtung! – überquert er *illegal* die Grenze, verwandelt sich in einen wahrhaften Flüchtling.

Israel Chalfen beschreibt diesen Moment in seinem Buch *Paul Celan. Biographie seiner Jugend*, das gerade auf Ukrainisch erschienen ist, wie folgt: »Mit Hilfe ungarischer Bauern gelangte Paul Celan im Dezember 1947 über die rumänisch-ungarische Grenze – der

Menschenschmuggel war gut organisiert und ging ungestört vonstatten. Jenseits der Grenze schloss er sich einer Gruppe jüdischer Auswanderer an und versuchte, sich weiter nach Wien durchzuschlagen. Da die Eisenbahnen noch sehr unregelmäßig verkehrten, musste man oft in halbzerstörten Bahnhofshallen übernachten, um den nächsten Zuganschluss nicht zu versäumen. Die Menschen aber, mit denen er nun reiste, empfand er als Fremde, obschon sie Juden waren wie er und ähnliche Schicksale gehabt hatten. In Celans Prosatext *Gespräch im Gebirg* erinnert eine Passage an diese Situation: »Auf dem Stein bin ich gelegen, damals [...] auf den Stein fliesen; und neben mir, da sind sie gelegen, die andern, die wie ich waren [...] die Geschwisterkinder; [...] sie liebten mich nicht und ich liebte sie nicht, denn ich war einer, und wer will Einen lieben, und sie waren viele <<

Das Nachkriegswien ist ihm zu beklemmend. Anscheinend fühlt er sich frei, doch bleibt ihm vieles fremd. Celan ist deutschsprachig, dazu noch Jude, der den Holocaust überlebte, also könnte er problemlos notwendige Papiere und die österreichische Staatsbürgerschaft erhalten, und die Chance, sich endlich niederzulassen. Der Flüchtling, so scheint es, könnte alle Rechte bekommen. Doch bleibt er nicht in Wien. Lag es an der Einstellung der Österreicher zu ihm?

Und wie verhält sich das heutige Europa zu seinen Flüchtlingen? Human und liberal gestimmte Menschen bemühen sich zu helfen, sie verstehen, dass sie an der Tragödie mitschuldig sind, wollen den Flüchtlingen sagen: Wir unterstützen euch, auch um es uns selbst leichter zu machen. Wir wollen unsere Schuld nicht büßen, aber sie vielleicht ein wenig mildern. Doch die restliche Bevölkerung betrachtet sie in stummer Verurteilung, manche sogar in lautem Protest.

Wie gesagt, er fühlte sich im deutschsprachigen Wien nicht wohl. Durch meinen Kopf geht eine Zeile aus dem vermutlich noch

in Czernowitz geschriebenen Gedicht *Todesfuge*: »Der Tod ist ein Meister aus Deutschland«. Jene, die heute aus Syrien fliehen, genauso wie eine Million ukrainischer Flüchtlinge, die ihre Häuser im Donbass verlassen haben, könnten sagen: »Der Tod ist ein Meister aus Russland«. So oder so, damals oder heute, in aller Unvergleichbarkeit, muss der Mensch, machtlos vor der Unabwendbarkeit der Geschichte und der Geopolitik, zu schrecklichen Schlüssen gelangen. Der Tod – woher er auch kommt – ist ein perfekter Meister; der Tod ist ein Meister, der immer wieder die Möglichkeit findet, den schutzlosen Menschen zu vernichten. Es bleibt nur die Flucht.

Celan versucht sogar, vor seiner eigenen Biographie zu fliehen: Bereits als Gymnasiast erdachte er manchmal einen anderen Lebensweg für sich und behauptete, er sei in Wien, nicht in Czernowitz geboren. Als ob er bestrebt gewesen sei, nicht so östlich und nicht so unglücklich verortet zu sein. Er flüchtete auf diese Weise auch vor sich selbst und seiner eigenen Herkunft.

Aus Wien flieht er nach Paris. Ein Paradox: Celan flieht vor der deutschen Sprache, doch ausgerechnet sie – als sein einziges Gepäck – nimmt er mit. Die deutsche Sprache ist sein Erbe und Reichtum. Obschon jeder Dichter – jeder gute Dichter – ein Flüchtling aus seiner Muttersprache ist. Denn schreibend verlässt er – wider Willen – ihre traditionellen Grenzen, ihre syntaktischen Stationen, drängt sich immer weiter durch ihre synonymischen Reihen. Der Dichter verlässt die Muttersprache, um seine eigene Sprache zu schaffen.

Er ist unbehaust. Das heißt, rein physisch hat er eigentlich ein Zuhause – jenes in Czernowitz, wo er das Licht der Welt erblickt hatte – aus Stein, mit Dachziegeln bedeckt, mit Fenstern und Möbeln, aber für ihn ist es kein Zuhause mehr. Menschen, die heute von den Flüchtlingen verlangen, dass sie zurückkehren sollen, verstehen nicht, dass diese keinen Ort mehr haben, um zurückzukehren. Genauer gesagt, sie könnten zurückkehren, aber zu wem?

Ist denn eine Stadt, eine Straße, ein Haus aus Stein und Ziegeln tatsächlich immer noch ein Zuhause? Kann ein Zuhause ohne Nächste und Freunde, ohne ihr Lächeln und ihre Worte noch eine Heimat sein?

In Czernowitz gibt es all dies nicht mehr. Celan versucht, ein neues Zuhause in Paris zu errichten – mit Familie und Kindern, mit Freunden und Arbeit. Aber er kann es nicht. Er ist einsam, er ist ein Waise. Seine Eltern wurden ermordet. Seine Welt wurde ermordet. Vom Vergangenen blieben ihm nur das Gedächtnis und die Sprache. Das Gedächtnis – blutig, entsetzlich. Und die Sprache, die ihn mit jedem Wort an das Blut und Entsetzen erinnert.

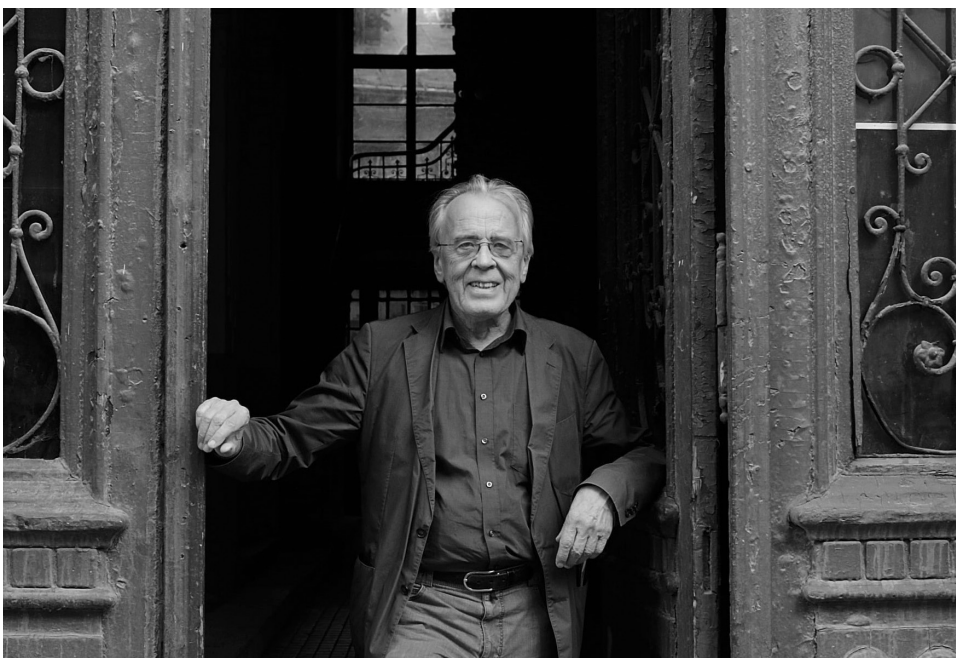
Er flüchtete aus Ländern und Städten, doch er flüchtete eigentlich vor sich selbst. Jahre vor seinem Tod fragt Celan, ob es für ihn nicht besser wäre, »zu den Buchen meiner Heimat«, in die Bukowina, zurückzukehren. Die Flucht nach Paris – wurde in allem Erfolg ebenfalls zu einer Niederlage. Es war nicht mehr möglich, weiter zu fliehen, höchstens dorthin, wo die endgültige Flucht zu Ende war.

Zuletzt flüchtete Celan aus dem Leben. Seine Tragik bestand darin, dass die schwarze Milch der Frühe ihn langsam von innen her überschwemmte, er ertrank in sich selbst, in seinem Gedächtnis und seiner Sprache. Die Art und Weise seiner Flucht ist womöglich wieder symbolisch: Er springt in den Fluss. Was ist aber ein Fluss? Ein Fließen, eine Bewegung, eine Strömung. Das Fliehen ist vom Fließen nicht weit entfernt.

Deswegen – wenn ich heute Flüchtlinge auf den Straßen europäischer Städte sehe, assoziiere ich sie mit dem Schicksal Paul Celans. Wie viele von ihnen werden Anerkennung finden – und um welchen Preis? Wer von ihnen wird geniale Gedichte schreiben und wer wird, ohne ein Zuhause für sich zu finden, aus dem Leben flüchten?

*Aus dem Ukrainischen von Petro Rychlo*





© Isolde Ohlbaum

### Клаус РАЙХЕРТ

Письменник, перекладач, літературознавець, видавець. Народився у 1938 році. З 1964 до 1968 року був лектором у видавництвах *Insel* та *Suhrkamp*, із 1975 до 2003 року працював професором англістики у Франкфуртському університеті. У 2002-2011 роках очолював Німецьку академію мови і поетики. Автор численних публікацій, перекладів та видавничих проєктів, зокрема видавець повного зібрання творів Джеймса Джойса у видавництві *Suhrkamp*.

Найактуальніше видання автора – книжка «Пауль Целан. Спогади та листи» (*Suhrkamp*, 2020).

### Klaus REICHERT

Klaus Reichert, geboren 1938, ist Autor, Übersetzer, Herausgeber und Literaturwissenschaftler. Von 1964 bis 1968 war er Lektor in den Verlagen Insel und Suhrkamp, von 1975 bis 2003 Professor für Anglistik an der Universität Frankfurt am Main, von 2002 bis 2011 Präsident der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung. Zahlreiche Publikationen, Übersetzungen und Herausgeberschaften, unter anderem Herausgeber der Joyce-Ausgabe des Suhrkamp Verlages. Zuletzt erschien von ihm 2020 im Suhrkamp Verlag *Paul Celan – Erinnerungen und Briefe*.

**Франкфурт, Айзерне Ганд 33,  
або «Франкфурт, вересень»**

Перші вірші Пауля Целана я прочитав 1955 року в одному журналі, мені було тоді 17, я їх не зрозумів, проте від них виходив такий незбагнений чар, що він мене відразу захопив. Я придбав собі обидві його поетичні збірки – «Мак і пам'ять» та «Від порога до порога» – і почав їх уважно читати, знову й знову. Розуміння зростало, але водночас зростало й нерозуміння. Через три роки, після закінчення школи, навесні 1958 року, мені випала нагода здійснити поїздку до Парижа, напередодні я написав йому довгого листа, щоб відрекомендуватися, і в страсну п'ятницю, четвертого квітня 1958 року, подзвонив у двері шостого поверху на рю де Лоншан 78 у шляхетному 16-му районі. Він прийняв мене привітно, спитав, якою лірикою я цікавлюся, довго розводився про нинішню місію поезії і відпустив мене через багато годин із рекомендацією до свого друга Гюнтера Грасса, який також проживав у Парижі. Відтоді ми перебували в не надто тісному зв'язку, я писав йому листи, на які він інколи відповідав, ми також раз чи два зустрічалися з ним після поетичних читань. У 1964 році я став редактором у видавництвах «Інзель» та «Зуркамп».

На початку вересня 1965 року, надвечір, дзвонить телефон: «Це Пауль Целан. Я саме приїхав на декілька днів до Франкфурта, у видавництво “С. Фішер”, щоб вичитати верстку

видання Мішо. Пан д-р Унзельд запропонував мені перейти до “Зуркампа”. Я хотів би поговорити з Вами про це. Чи не могли б ми зустрітися у Вас приватно?». Я даю йому адресу – Айзерне Ганд 33, перший поверх, у Норденді, за рогом розташована колишня єврейська гімназія «Філантропін». Ми домовляємося про день і годину: п’яте вересня, близько о пів на десяту, після роботи у видавництві «Фішер».

Помешкання – дві кімнати, кухня, ванна – належать видавництву. Раніше тут мешкав Віланд Шмід. В одній кімнаті живе моя сестра Елеонора, яка студіює історію мистецтва, інша – це мій робочий кабінет і спальня. У своїй кімнаті, через коридор, моя сестра саме слухає свою улюблену платівку, «Орфея» Монтеверді, коли зупиняється таксі. Це мусив би бути Пауль Целан, проте я вирішую зачекати, поки він подзвонить. Це триває якийсь час. На двері помешкання моя сестра наклеїла червону паперову троянду, яку її друг «пристрілив» на ярмарку. Його погляд на якусь мить зупиняється на троянці. Чи ми наклеїли її на двері на його честь? Сердечне привітання і відрекомендування. Чи музика не заважатиме йому? Ні, ні, він охоче слухатиме – «пунктирно». Вино чи віскі? Краще віскі, до нього печиво.

Він збирався покинути видавництво «Фішер» – причини він не називав, – тому пропозиція д-ра Унзельда надійшла саме вчасно. Але він хотів би знати, які настрої панують у редакції. Дедалі зростаюча політизація, ба й ідеологізація, які він останнім часом спостерігає, турбують його. Чи в цьому видавництві взагалі є місце для того, хто пише так, як він? Я спробував заспокоїти його. Звісно, більшість редакторів є лівими інтелектуалами, якщо під ними розуміти тих, хто читає Маркса й ранніх соціалістів, а в усьому іншому вони

чітко бачать вади нашого суспільства на багатьох рівнях. Шок, спричинений Аушвіцьким процесом і сміховинно м’якими присудами й оправдальними вироками кілька тижнів тому, ще міцно сидів у пам’яті. Ніякі вони не ідеологи, ніякі не сталіністи, троцькісти, маоїсти. І я нагадав йому про його ранні соціалістські та анархічні нахили, які відчутні в деяких його віршах. Чи ж він сам не «зростав» з писаннями Петра Кропоткіна й Густава Ландауера? І хіба «Зуркамп» не видавництво Брехта й Бен’яміна, Адорно й Сонді? Крім того, в цьому випадку для нього було б відкрите також видавництво «Інзель», у якому з’явилися його переклади Рембо й Валері. Саме зараз ми міркуємо над тим, хто міг би перекласти пізні вірші Унґаретті, після того як Інґеборґ Бахман відмовилася. «Унґаретті? Він цікавить мене»<sup>1</sup>. Я не знаю, чи мені вдалося розсіяти його сумніви. Наприкінці тривалої розмови він сказав: «Гаразд, я перейду до “Зуркампа”, але з умовою, що Ви будете моїм редактором».

<sup>1</sup> Наступного дня після розмови я поінформував шеф-лекторку видавництва «Інзель» Аннелізу Ботонд про те, що Целан цікавиться Унґаретті. Вона негайно вхопила бика за роги й через кілька днів написала йому: «Він (себто К. Р.) повідомив, що Унґаретті Вам небайдужий, що Ви цікавитесь ним». (*Fremde Nähe*, 485). Врешті в 1968 році в Целанових перекладах з’явилися *La Terra Promessa* і *Il Tacchuino del Vecchio*: «Земля обітована» і «Нотатник старого». З цього приводу зберігся мій лист до Петера Госсенса від 9 серпня 1995 року. Там читаємо: «Наскільки я пригадую, Целан майже спонтанно погодився сам перекласти два завершені поетичні цикли Унґаретті, що мене здивувало, оскільки для мене його знання італійської було не зовсім ясным. Я не міг, як Ви знаєте, особисто патронувати переклади, оскільки я не володів італійською. Так цей переклад потрапив до рук тодішньої головної редакторки видавництва «Інзель», пані Аннелізе Ботонд – надзвичайно розумної, ерудованої, дещо строгої й абсолютно непретензійної жінки, яка захистила дисертацію про Леопарді під керівництвом Гуго Фрідріха у Фрайбурзі. Я не був певен, що їхня співпраця буде успішною, позаяк пані Ботонд і Пауль Целан були настільки різними характерами. Дещо патетична, алюзійно затемнена манера Целана була радше протилежністю її тверезій натурі. Проте їхня співпраця виявилася цілком продуктивною, можливо, тому, що пані Ботонд, з її беззаперечним авторитетом у питаннях італійської мови, вміла щоразу спрямовувати Целана у площину цілком конкретної аналітики тексту».

Відтак ми розмовляли про його плани. Нова збірка вже готова<sup>2</sup>, інша в процесі написання<sup>3</sup>. Його інтерес до Емілі Дікінсон дедалі більший, після дюжини віршів, які він переклав (я знав їх із публікацій у «Ное рундшау» та в альманасі видавництва «Інзель»), він сподівається невдовзі підготувати цілу збірку. Я показую його тритомне критичне видання повного зібрання поезій, впорядковане Томасом Г. Джонсоном (Гарвард, 1958), які він захоплено гортає. Він занотовує вихідні дані цього видання й хоче попросити Унзельда придбати його для нього<sup>4</sup>. Ми розмовляємо про труднощі перекладу. Я згадую Чарлза Олсона, вірші якого я саме впорядкував у серії *edition suhrkamp*, та про його теорію, згідно з якою кожен віршований рядок – довгий чи короткий – слід сприймати як одиницю подиху, себто виводити вірш із фізіології поета, інакше, ніж його, Целанівський подих, який вкорінений в особистій ситуації та в історичному досвіді. Як це можна перекласти – як в одному, так і в іншому випадку? Я вже не пригадую, чи це його особливо цікавило, не пригадую також, чи я подарував йому тоді той томик, який надихнув тоді молодих поетів навколо Вальтера Гьоллерера до написання «довгих віршів».

Ми довго розмовляли про велику традицію німецького перекладу, також про багатомовність наших перекладачів – Шлегеля, Рєгіса, Георге, шерг яких він продовжив. «Авжеж. Мої переклади *також* є інтегральною частиною моєї творчості, як і в Георге чи Рільке». Згодом розмова переходить на Фердинанда Фрейліґрата. «Посередній поет, але видатний

перекладач». Я беру з полиці том Фрейліґрата, він якийсь час гортає його, зупиняється саме на Бернсі<sup>5</sup> й починає вголос читати його: «До Гендерсона», доволі довгий вірш. У ту мить, коли він починає свою декламацію, моя маленька кімната перетворюється на безмежний простір. Виникає аура, оточена непроникним мовчанням. Проте десь посередині читання стається неприємність. Дзвонить телефон. Я відразу піднімаю трубку, щоб запобігти подальшим дзвінкам. Додзвонювач, Петер О. Хотьєвіц, надзвичайно ввічливий чоловік, який, перш ніж почати розмову, завжди запитує: «Ти маєш час?». Я тільки тихо кажу «ні» й кладу трубку. Пауль Целан, здається, не помітив цього, він не змінив тону свого голосу й дочитує вірш до кінця.

Стало пізно, далеко за північ. Ми багато, забагато випили (дві пляшки віскі?), однак вирішуємо здолати неблизький шлях до його готелю – «Інтерконтиненталь на Майні» – пішки. Тож, похитуючись, ми плетемось через безлюдне місто. Пауль Целан перебуває у грайливому, майже пустотливому настрої. Він майже весь час співає – у гучнішому, глибшому регістрі, ніж його розмовний голос, – німецькі, російські, їдишські революційні пісні, «Інтернаціонал» з усіма його строфами, партизанську пісню Червоної Армії, «Варшав'янку»<sup>6</sup>. Відтак він голосно вигукує «Аврора», назву крейсера на Неві, гарматний постріл якого дав сигнал до штурму Зимового палацу. Кілька разів він вигукує «Макс Гьольц! Макс Гьольц!» на згадку про демонстрації ув'язненого в Берліні

2 *Atemwende* («Злам подиху»): виникла між жовтнем 1963-го і вереснем 1965-го років.

3 *Fadensonnen* («Волокнисті сонця»), розпочата у вересні 1965 року.

4 В одній помітці з нотатника Целана в каталозі *Fremde Nähe* («Чужа близькість», с. 474) знаходимо такий пасаж: «Звернути увагу Унзельда на переклади Фрейліґрата з Бернса / Емілі Дікінсон (3 томи)». Це можна помилково зрозуміти так, немовби він сам збирався перекласти три томи Дікінсон.

5 Шотландським поетом Робертом Бернсом Целан займався ще в юності. У його бібліотеці наявні два старі видання Бернса, а також один французький переклад.

6 «Ми також співали там Варшав'янку» з вірша «Вивінчаний» зі збірки *Die Niemandsrose* («Нічия троянда»). Брігітта Айзенрайх називає у книзі *Celans Kreidenstern* («Крейдяна зірка Целана») ще й інші пісні, як, напр., *Vorwärts und nicht vergessen* («Вперед, не забуваймо») Брехта/Ейслера (с. 52). Я чітко пригадую собі тільки «Інтернаціонал».

анархіста. Потім простягає руку, мовби хоче виголосити публічну промову, й вигукує важким від заплітання язиком: «28 листопада 1918 року мій дядько д-р Гуго Зайнфельд проголосив за столом одного трактиру румунську республіку!». Так ми весело плетемось і плетемось, часом узявшись за руки. Раптом ми опиняємось перед гігантським панно FDP (Вільна Німецька партія) – восени мають відбутися вибори до бундестагу – в блакитно-жовто-білих кольорах. Целан зупиняється, застигнувши, смертельно перелякавшись, і з жахом вигукує: «О Господи, та це ж кольори українських фашистів!». Мовчки ми йдемо останніх сто метрів поряд один з одним до готелю й безмовно прощаємось.

Через кілька днів пошта доставила мені його «Нічию троянду» з дарчим надписом: «Клаусу Райхерту та його сестрі Елеонорі, / з моєю сердечною подякою / і всіма добрими побажаннями, Пауль Целан / Франкфурт, вересень 1965 року». Це було друге видання 1964 року; суперобкладинку було знято. Про той вечір Пауль Целан – як і про тривалий часовий проміжок між прибуттям таксі та дзвінком у двері – ніколи не згадував.

Перемовини із Зигфрідом Унзельдом пройшли задовільно, як можна довідатися з листів до Жізель Целан-Лестранж. Проте угода з видавництвом «Зуркамп» була підписана тільки у грудні 1966 року. В середині вересня 1965 року Пауль Целан повернувся до Парижа геть збентежений, із маячними уявленнями, й мусив багато місяців піддаватися психіатричному лікуванню, якому він не довіряв. Про це я тоді нічого не знав. У листах до свого госпіталізованого чоловіка Жізель знову й знову говорить про «жахливі переживання»

у Франкфурті<sup>7</sup>. Що трапилось? Чи було це викликано шоком від плаката Вільної Німецької партії? Чи, може, у видавництві Фішера сталася якась суперечка, яка так болісно вплинула на нього? Про це нічого невідомо.

Другий вірш поетичної книги *Fadenonnen* («Волокнисті сонця») має заголовок «Франкфурт, вересень»: «Я написав тоді цього вірша перед дверима твого будинку, коли вийшов із таксі. Це моя помста видавництву Фішера». Чому це мало бути помстою – цього я не зрозумів. Звісно, у вірші названо двох авторів видавництва: Фрейда і, приховано за німецьким перекладом його імені, Кафку – авторів, яких Пауль високо цінував. Шостого вересня, через день після першого начерку, тобто після нашого вечора, Целан вставив між «Франкфурт» і «вересень» гебрайську літеру аїн (яку в остаточній версії було знову закреслено). Як йому спала на думку така ідея і що мала означати тут ця літера? Цілком можливо, що того вечора я показав Паулю Целану ескіз обкладинки нової серії, т. зв. *sammlung insel*, якою я мав опікуватися: початок складеної з фрагментів кола емблеми виглядає як гебрайське аїн, Звістка про нові зорі, сказав мені якось Ганс Блуменберг, який відкрив серію книгою Галілея *Sidereus Nuncius*. Могло статися, що називання цієї літери викликало в Целана таку асоціацію. Аїн належить до гортанних звуків гебрайської абетки, як і алеф, фонетично це звук гортанного приступу, як слово він означає «око» і має числове вираження 70, рік зруйнування Єрусалимського храму й початку вигнання. Інший слід з'являється, коли знати, що псалом структурований за послідовністю абетки (усі 8 дистихів починаються певною літерою алефбет). Це

<sup>7</sup> У листах до дружини зі Франкфурта про це немає нічого. Але пізніше він називав своє повернення в Париж «поверненням воїна – єврейського воїна» (Лист від 26.10.1965, PC/GCL I, 282, II, 463).

псалом 119, «золота абетка». Аїн починається (вірш 121/122): «*Ich halte über Recht und Gerechtigkeit; übergib mich nicht denen, die mir wollen Gewalt tun. Vertritt du deinen Knecht und tröste ihn; mögen mir die Stolzen nicht Gewalt tun*» (Лютер). (В українському перекладі Святого Письма: «Я право та правду чиню, щоб мене не віддав Ти моїм переслідникам. Поручи Ти на добре Свого раба, щоб мене гордуні не гнобили».) У Бубера вірш 121 звучить так: «*Wälze von mir Hohn und Verachtung, / denn deine Zeugnisse habe ich bewahrt*». Чи спливав цей псалом у пам'яті Целана, коли він написав аїн, – цього не знає ніхто. Але він цілком певно знав, що аїн на письмі може бути тільки носієм певного голосного звуку. В самому ж мовленні він звучить наче приглушений крик або, менш патетично, наче обрив. *Glottal Stop*. Себто як «гортанний приступ». Оскільки читач може знати цей звук із фонетики, то поетові не потрібно називати тут ще й гебраїський пандан. Але тим самим Целан видаляє тут важливий «ключ», який веде до псалма. Те, що він «співає», є парадоксом і таємницею цього вірша.

Можливою видається ще одна асоціація, що могла промайнути в голові поета. Так само як і аїн (аїн-юд-нун), вимовляється й інше написане слово: алеф-юд-нун. У перекладі це означає «ніщо» або ж «небуття». У кабалістичній традиції це своєрідний шифр Всевишнього.

*Переклав з німецької Петро Рихло*



### Frankfurt, Eiserne Hand 33 oder „Frankfurt, September“

Ich hatte erste Gedichte Paul Celans 1955 in einer Zeitschrift gelesen, mit 17, die ich nicht verstand, von denen aber ein ungeahnter Reiz ausging, der mich sofort faszinierte. Ich besorgte mir seine beiden Gedichtbände – *Mohn und Gedächtnis* und *Von Schwelle zu Schwelle* – und las und las. Das Verstehen mehrte sich, zugleich das Nicht-Verstehen. Drei Jahre später, nach dem Abitur im Frühjahr 1958, hatte ich eine Gelegenheit nach Paris zu fahren, ich schrieb ihm einen langen Brief, um mich vorzustellen, und läutete an Karfreitag, dem 4. April 1958, an der Tür im fünften Stock der rue de Longchamp 78 im vornehmen 16. Arrondissement. Er empfing mich liebenswürdig, fragte, welche Lyrik mich interessiere, dozierte lange über die Aufgabe der Dichtung heute und entließ mich nach vielen Stunden mit einer Empfehlung an seinen auch in Paris lebenden Freund Günter Grass. Seitdem blieben wir in loser Verbindung, ich schrieb ihm Briefe, die er manchmal beantwortete, wir sahen uns ein-, zweimal nach Lesungen. 1964 wurde ich Lektor in den Verlagen Insel und Suhrkamp.

Anfang September 1965, gegen Abend, läutet das Telefon: »Hier ist Paul Celan. Ich bin gerade für ein paar Tage in Frankfurt, im S. Fischer Verlag, um Korrekturen in die Michaux-Ausgabe einzutragen. Herr Dr. Unseld hat mir ein Angebot gemacht, zu Suhrkamp zu kommen. Ich möchte mit Ihnen darüber sprechen. Können wir uns privat bei Ihnen sehen?« Ich gebe ihm die Adresse – Eiserne Hand 33, Parterre, im Nordend, um die Ecke ist das ehemalige

Philanthropin. Wir machen Tag und Stunde aus: 5. September gegen halb zehn am Abend, nach der Arbeit im Fischer Verlag.

Die Wohnung – 2 Zimmer, Küche, Bad – gehört dem Insel Verlag. Früher hat Wieland Schmied hier gewohnt. In einem Zimmer lebt meine Schwester Eleonore, die Kunstgeschichte studiert, das andere ist mein Arbeits- und Schlafzimmer. In ihrem Zimmer über den Gang hört meine Schwester gerade ihre Lieblingsplatte, Monteverdis *Orfeo*, als ein Taxi hält. Das müßte Paul Celan sein, aber ich will warten, bis er klingelt. Es dauert eine Weile. An die Wohnungstür hatte meine Schwester eine rote Papierrose geklebt, die ihr Freund ihr auf einem Jahrmarkt geschossen hatte. Sein Blick verweilt kurz auf der Rose. Haben wir sie seinetwegen an die Tür geklebt? Herzliche Begrüßung und Vorstellung. Ob ihn die Musik störe? Nein, nein, er höre sie gerne – »intermittierend«. Wein oder Whisky? Lieber Whisky, dazu Gebäck.

Er wolle den Fischer Verlag verlassen – Gründe nennt er nicht –, und da komme ihm das Angebot von Dr. Unseld gelegen. Aber er wolle wissen, wie die Stimmung im Lektorat sei. Die zunehmende Politisierung, ja, Ideologisierung, die er im Programm beobachte, mache ihm Sorgen. Sei da überhaupt Raum für jemanden, der wie er dichte? Ich versuche ihn zu beruhigen. Gewiß, die meisten Lektoren seien Linksintellektuelle, wenn man darunter solche verstehe, die Marx und die Frühsozialisten läsen, im übrigen seien sie wach für die Mißstände auf vielen Ebenen unserer Gesellschaft. Der Schock über den Auschwitz-Prozeß und die lächerlich niedrigen Strafen oder Freisprüche vor wenigen Wochen erst säßen allen in den Gliedern. Ideologen seien sie nicht, keine Stalinisten, Trotzkisten, Maoisten. Und ich erinnerte ihn an seine eigenen frühen sozialistischen und anarchistischen Neigungen, die aus manchen Gedichten herauszuhören seien. Sei er nicht selbst mit den

Schriften Peter Krapotkins und Gustav Landauers »aufgewachsen«? Und sei Suhrkamp nicht der Verlag Brechts und Benjamins, Adornos und Szondis? Außerdem stünde ihm ja auch der Insel Verlag offen, in dem seine Rimbaud- und Valéry-Übertragungen erschienen seien. Zur Zeit überlegten wir, wer die späten Gedichte Ungarettis übersetzen könnte, nachdem Ingeborg Bachmann abgewinkt hätte. »Ungaretti? Der interessiert mich.«<sup>1</sup> Ob ich seine Bedenken ganz zerstreuen konnte, weiß ich nicht. Am Ende des langen Gesprächs sagte er: »Gut, ich werde zu Suhrkamp gehen, unter der Bedingung, daß Sie mein Lektor werden.«

Dann sprachen wir über seine Pläne. Ein neuer Gedichtband sei fertig<sup>2</sup>, ein weiterer im Entstehen.<sup>3</sup> Sein Interesse an Emily Dickinson werde immer größer, nach einem knappen Dutzend Gedichte, die er übersetzt habe (ich kannte sie aus der Neuen Rundschau und dem Insel-Almanach), hoffe er, einmal einen ganzen Band vorlegen zu können. Ich zeige ihm die dreibändige kritische Gesamtausgabe

<sup>1</sup> Am Tag nach dem Gespräch habe ich der Cheflektorin des Insel-Verlags, Anneliese Botond, darüber berichtet, auch daß Celan sich für Ungaretti interessiere. Sie packte die Möglichkeit sofort am Schopf und schrieb ihm ein paar Tage später: »Er (sc. K.R.) sagte, es läge Ihnen an Ungaretti, er interessiere Sie.« (*Fremde Nähe*, 485) Schließlich erschienen, 1968, *La Terra Promessa* und *Il Tacchuino del Vecchio* in Celans Übersetzungen: *Das verheißene Land* und *Das Merkbuch des Alten*. Dazu gibt es einen Brief von mir an den über Celans Ungaretti-Übersetzung promovierenden Komparatisten Peter Goffens vom 9. August 1995. Darin heißt es: »Meiner Erinnerung nach erklärte sich Celan fast spontan bereit, Ungaretti, bzw. zwei vollständige Zyklen von ihm, selber zu übersetzen, was mich überraschte, da mir seine Vertrautheit mit dem Italienischen nicht klar war. Ich konnte, wie Sie wissen, die Übersetzung nicht selber betreuen, da ich des Italienischen nicht mächtig war. So kam sie in die Hände der damaligen Cheflektorin des Insel Verlages, Frau Anneliese Botond, einer außergewöhnlich klugen, kenntnisreichen, etwas strengen und gänzlich unprätentiösen Frau, die bei Hugo Friedrich in Freiburg über Leopardi promoviert hatte. Ich war mir nicht sicher, ob die Zusammenarbeit gut gehen würde, weil Frau Botond und Paul Celan so gänzlich verschiedene Charaktere waren. Das manchmal etwas Feierliche, anspielungshaft Umwölkte von Celan war ihrem nüchternen Naturell eher zuwider. Die Zusammenarbeit erwies sich dann aber als überaus produktiv, vielleicht weil Frau Botond es verstanden hat, mit ihrer überragenden Autorität in Fragen des Italienischen Celan immer wieder auf die Ebene der ganz konkreten Textschicht zu ziehen.«

<sup>2</sup> *Atemwende*: zwischen Oktober 1963 und September 1965 entstanden.

<sup>3</sup> *Fadensonnen*: im September 1965 begonnen.

von Thomas H. Johnson (Harvard 1958), die er begeistert durchblättert. Er notiert sie sich und will Unseld bitten, sie ihm zu besorgen.<sup>4</sup> Wir sprechen von den Schwierigkeiten des Übersetzens. Ich erwähne Charles Olson, von dem ich gerade Gedichte in der *edition suhrkamp* herausgebracht habe, und von seiner Theorie, die Verszeile – ob lang oder kurz – jeweils als eine Atemeinheit zu setzen, das heißt, den Vers aus der Physiologie des Dichtenden herzuleiten, anders als sein, Celans, Atem, der in der persönlichen Situation und ihrer geschichtlichen Erfahrung gründe. Wie lasse sich das, im einen wie im anderen Fall, übersetzen? Ich erinnere mich nicht, ob ihn das sonderlich interessierte, auch nicht, ob ich ihm das Bändchen mitgab, das damals die jungen Lyriker um Walter Höllerer zum sogenannten »Langen Gedicht« inspirierte.

Lange sprechen wir von der großen Tradition der deutschen Übersetzungskunst, auch von der Mehrsprachigkeit mancher Übersetzer – Schlegel, Regis, George –, deren Reihe er ja fortsetze. »Ja. Und meine Übersetzungen sind *auch* integraler Teil meines Werks, wie bei George, bei Rilke.« Irgendwann kommt die Sprache auf Ferdinand Freiligrath. »Ein mittelmäßiger Dichter, aber ein bedeutender Übersetzer.« Ich greife einen Band Freiligrath aus dem Regal, er blättert eine Weile, bleibt ausgerechnet bei Robert Burns<sup>5</sup> hängen und beginnt vorzulesen: *An Henderson*, ein langes Gedicht. Mit dem Moment, da er einsetzt, wird aus meinem kleinen Zimmer ein Raum, entsteht eine Aura, umhüllt von einem unantastbaren Schweigen. Mitten im Vortrag aber passiert etwas Peinliches. Das Telefon läutet. Ich hebe sofort ab, um weiteres Läuten zu verhindern. Der Anrufer, Peter O. Chotjewitz, ist ein höflicher Mensch,

4 In einem Ausriß aus Celans Notizbuch in *Fremde Nähe* (474) findet sich: »Unseld auf Freiligrathsche / Burns-Übersetzungen hinweisen / Emily Dickinson (3 Bde)« Das könnte mißverstanden werden, als habe er selbst drei Bände Dickinson-Gedichte übersetzen wollen.

5 Mit dem schottischen Dichter Robert Burns hat Celan sich schon in seiner Jugend beschäftigt. In seiner Bibliothek finden sich zwei ältere Burns-Ausgaben sowie eine französische Übersetzung.

der immer fragt: »Hast du Zeit?« Ich sage nur leise »Nein« und lege auf. Paul Celan scheint die Störung nicht bemerkt zu haben, er hat die Stimme gehalten und spricht das Gedicht in gleichem Ton zu Ende.

Es ist spät geworden, weit nach Mitternacht. Wir haben viel, zu viel getrunken (zwei Flaschen Whisky?), beschließen aber, den weiten Weg zu seinem Hotel – dem Intercontinental am Main – zu Fuß zu gehen. So wanken wir durch die menschenleere Stadt. Paul Celan ist in ausgelassener, geradezu übermütiger Stimmung. Er singt die meiste Zeit – in volltönendem, tieferem Register als seine Sprechstimme – deutsche, russische, jiddische Revolutionslieder, die Internationale mit sämtlichen Strophen, das Partisanenlied der Roten Armee, die Warschowjanka.<sup>6</sup> Einmal ruft er laut »Aurora«, den Namen des Kreuzers auf der Newa, dessen Schuß aus der Bugkanone das Signal zum Sturm auf das Winterpalais gab. Ein paar Mal ruft er »Max Hölz! Max Hölz!«, in Erinnerung an Demonstrationen für den in Berlin eingesperrten Anarchisten. Einmal streckt er den Arm aus, als wolle er eine Volksrede halten und ruft schwankend mit schwerer Zunge: »Am 28. November 1918 hat mein Onkel Dr. Hugo Seinfeld auf einem Wirtshaustisch die rumänische Republik ausgerufen!« So wanken und schwanken wir, manchmal Arm in Arm, fröhlich dahin. Auf einmal stehen wir vor einer riesigen Plakatwand der FDP – in vierzehn Tagen sind Bundestagswahlen – mit den Farben Blau-Gelb-Weiß. Celan zuckt zusammen, erstarrt, zu Tode erschrocken, und ruft entsetzt: »Um Gotteswillen, das sind die Farben der ukrainischen Faschisten.« Wir gehen schweigend die letzten hundert Meter nebeneinanderher zum Hotel und verabschieden uns stumm.

6 »Und wir sangen die Warschowjanka« aus *Hinausgekrönt* in *Die Niemandsrose*. Brigitta Eisenreich nennt in *Celans Kreidestern* noch andere Lieder wie Brecht/Eislers *Vorwärts und nicht vergessen* (52). Genau erinnere ich mich nur an die Internationale.

Ein paar Tage später brachte die Post *Die Niemandrose* mit der Widmung: »Klaus Reichert und seiner Schwester Eleonore, / mit meinem herzlichen Dank / und allen guten Wünschen, Paul Celan / Frankfurt, September 1965«. Es war die zweite Auflage von 1964; der Schutzumschlag war entfernt. Paul Celan ist auf den Abend – bis auf die Spanne Zeit zwischen der Ankunft des Taxis und seinem Klingeln – nie zurückgekommen.

Die Verhandlungen mit Siegfried Unseld waren zufriedenstellend verlaufen, wie den Briefen an Gisèle Celan-Lestrange zu entnehmen ist. Dennoch wurde der Vertrag mit Suhrkamp erst im Dezember 1966 abgeschlossen. Paul Celan kam Mitte September 1965 tief verstört, mit Wahnvorstellungen, nach Paris zurück und mußte sich monatelang psychiatrischer Behandlung unterziehen, der er nicht traute. Davon wußte ich damals nichts. In den Briefen an ihren hospitalisierten Mann kommt Gisèle immer wieder auf »die schrecklichen Erlebnisse« in Frankfurt zu sprechen.<sup>7</sup> Was war geschehen? Könnte es mit dem Schock vor dem FDP-Plakat zusammenhängen? Hatte es im Fischer-Verlag eine letzte ihn kränkende Auseinandersetzung gegeben? Davon ist nichts bekannt.

In dem Band *Fadensonnen* findet sich als zweites ein Gedicht mit dem Titel *Frankfurt, September*: »Ich habe das Gedicht damals vor Ihrer Haustür geschrieben, als ich aus dem Taxi gestiegen war. Es ist meine Abrechnung mit dem Fischer-Verlag.« Wieso es eine »Abrechnung« war, verstand ich nicht. Gewiß, es waren zwei Fischer-Autoren genannt, Freud und, hinter der deutschen Übersetzung seines Namens, Kafka, Autoren, die Paul Celan hochschätzte. Am 6. September, einen Tag nach der ersten Niederschrift, also

<sup>7</sup> In den Briefen an seine Frau aus Frankfurt steht davon nichts. Er hat aber später seine Heimkehr nach Paris »gewissermaßen die Rückkehr des Kriegers – des jüdischen Kriegers« genannt. (Brief vom 26. 10. 1965, PC/GCL I, 282, II, 463)

nach unserem Abend, fügte Celan zwischen »Frankfurt« und »September« den hebräischen Buchstaben Ajin ein (der in der Endfassung wieder getilgt wurde). Wie kam er darauf und was sollte der Buchstabe hier? Es kann sein, daß ich an jenem Abend Paul Celan den Umschlagentwurf einer neuen Reihe, der *sammlung insel*, zeigte, die ich zu betreuen hatte: Der Anfang des aus Kreissegmenten zusammengesetzten Emblems sehe aus wie das Ajin, meinte Hans Blumenberg mir gegenüber, der die Reihe mit dem Galilei-Band *Sidereus Nuncius. Nachricht von neuen Sternen* eröffnete. Es könnte sein, daß durch die Nennung dieses Buchstabens eine Assoziation in Celan ausgelöst wurde. Das Ajin gehört wie das Alef zu den Gutturalen des hebräischen Alphabets, ist phonetisch ein Kehlkopfverschlußlaut, hat als Wort die Bedeutung ‚Auge‘ und den Zahlenwert 70, das Jahr der Zerstörung des Tempels und der Beginn des Exils. Eine andere Spur ist gelegt, wenn man weiß, daß ein Psalm in der Reihenfolge des Alphabets angeordnet ist (je acht Distichen beginnen mit einem Buchstaben des Alefbet). Es ist Psalm 119, das »güldene Alphabet«. Ajin beginnt (Vers 121/122): »Ich halte über Recht und Gerechtigkeit; übergib mich nicht denen, die mir wollen Gewalt tun. Vertritt du deinen Knecht und tröste ihn; mögen mir die Stolzen nicht Gewalt tun« (Luther). Bei Buber heißt Vers 121: »Wälze von mir Hohn und Verachtung,/denn deine Zeugnisse habe ich bewahrt.« Ob Celan der Psalm durch den Kopf ging, als er das Ajin schrieb, kann niemand wissen. Wohl aber wußte er, daß das Ajin in der Schrift nur Träger eines Vokals sein kann. Für sich, in der gesprochenen »Rede«, klingt er wie ein erstickter Schrei, oder, weniger pathetisch, wie ein Abbruch, ein Riß. Ein Glottal Stop, eben: »Der Kehlkopfverschlußlaut«. Da der Leser diesen Laut aus der Phonetik kennen kann, braucht der Dichter nicht auch noch das hebräische Pendant zu nennen. Damit aber streicht Celan den bedeutsamen »Schlüssel«, der zum Psalm führt. Daß er »singt«, ist die Paradoxie und das Geheimnis dieses Gedichts.

Möglich erscheint noch eine andere Assoziation, die dem Dichter durch den Kopf gegangen sein mag. Ausgesprochen wie Ajin (Ajin-Jud-Nun) gibt es ein anders geschriebenes Wort: Alef-Jud-Nun. Das heißt übersetzt »nichts« oder »das Nichts« oder auch »Nichtsein«. Es ist in der kabbalistischen Überlieferung eine Chiffre für Gott.

*[Erweitert um seinen Anfang, ist dieser Text ein Auszug aus Klaus Reicherts Buch: Paul Celan. Erinnerungen und Briefe. Suhrkamp Verlag, 2020.]*



© Michael Schwarz

### Таня МАЛЯРЧУК

Письменниця, есеїстка, публіцистка. Народилася 1983 року в Івано-Франківську. Закінчила Прикарпатський національний університет імені В. Стефаника, за фахом — філолог. Працювала журналісткою у Києві, з 2011 року мешкає у Відні. Її твори перекладені польською, румунською, англійською, чеською та білоруською мовами. В австрійському видавництві *Residenz* вийшли дві книжки в перекладі на німецьку: «Говорити» (2009), «Біографія випадкового чуда» (2013), а пізніше — *Von Hasen und anderen Europäern* у берлінському видавництві *FotoTAPETA* (2014) та роман *Blauwal der Erinnerung* у видавництві *Kiepenheuer&Witsch* (2019). Колумністка в українських та німецьких інтернет-виданнях *Deutsche Welle* та *Die Zeit Online*. У 2018 році за німецькомовне оповідання *Frösche im Meer* («Жаби в морі») здобула премію імені Інґеборґ Бахман (*Bachmannpreis*).

### Tanja MALJARTSCHUK

Tanja Maljartschuk, geboren 1983 in Iwano-Frankiwnsk, studierte Philologie an der Universität Iwano-Frankiwnsk und arbeitete nach dem Studium als Journalistin in Kiew. 2009 erschien auf Deutsch ihr Erzählband *Neunprozentiger Haushaltssessig* (Residenz), 2013 ihr Roman *Biografie eines zufälligen Wunders* (Residenz), 2014 *Von Hasen und anderen Europäern* (Edition FotoTAPETA). 2018 erhielt sie für den Text *Frösche im Meer* in Klagenfurt den Ingeborg-Bachmann-Preis, 2019 erschien ihr Roman *Blauwal der Erinnerung* (Kiepenheuer & Witsch). Tanja Maljartschuk schreibt regelmäßig Kolumnen für die Deutsche Welle (Ukraine) und für Zeit Online und lebt seit 2011 in Wien.



## Легенда про незцілених

*Настав час, щоб каміння навчилось цвісти*

*Es ist Zeit, dass der Stein sich zu blühen bequemt*

Тієї весни потреба у відродженні була такою великою, що зацвіло все, навіть каміння. Розбомблене місто потонуло у камінні, що цвіло. Люди теж носили в собі повні груди каменю, і його вистелив червоний мак. Чи то все-таки був люпин? Хотілося забути. Хотілося жити. Хотілося вірити, що хороший кінець все ще можливий.

Віденське жіноцтво, зодягнуте в сірі роби, завзято розгрібало завали будівель, розчищало трамвайні полотна, волосся сховане під полотняною хустиною, на обличчях усмішки, руки в крові. Їх називають *Trümmerfrauen*, себто «жінками руїн». Разом зі шпигунами та біженцями жінки в робах стають новим символом міста. Його старі символи – університет, опера, Бургтеатр та собор святого Стефана – лежать у руїнах.

Злодії, чорний ринок, нужда, їжа за картками, черги по хліб – ось який тепер Відень. Електроенергії не вистачає, тому місто регулярно поринає у темряву. Світло загалом можна вмикати не більше ніж у двох кімнатах одночасно, лампочки продаються потужністю не більше 40 ват. Чи не тому дехто запалав зсередини? Щоб не осліпнути? Щоб не задихнутися?

Колишніх нацистських функціонерів, чиї прізвища вдалося ідентифікувати і хто не втік, окупаційна влада змушує спокутувати гріх громадськими роботами. Жінки працюють

добровільно, нацисти примусово. На рукавах задля більшого приниження вони носять пов'язки зі свастикою, як ще кілька років тому це робили – щоправда, пов'язки були із зіркою Давида – їхні жертви, міські євреї. Куди вони всі поділися? З двохсоттисячної єврейської громади залишилися одиниці, але й ті, що вціліли, тепер виїжджають хто куди, геть від страшної травми.

Австрійський художник Франц Лерх, який не був євреєм, але був одружений із єврейкою, перед тим як назавжди емігрувати до США, знищив усі свої картини. Я запитую себе, що ним керувало. Розчарування? Бажання помсти? Не міг собі пробачити, що стільки років вглядався у світ пильним художницьким оком і не розпізнав кривавого монстра в самій його серцевині? Ніхто не розпізнав. Ніхто не міг повірити, що все зайде аж так далеко. Всі ці гори трупів, матраци з людського волосся, мило з людської плоті – ні, те, що відбулося, не могло відбутися насправді, не могло!

Каміння, руїни, уламки людських доль ховає під собою не-самовите весняне цвітіння.

*Ich, ein Geist unter Geistern, die kommen*

*Я, привид поміж привидами, що надходять*

— пише вона, «надходячи» з далекої безпечної провінції. Вірша з цим рядком ще нікому не показує. Їй 21 рік. Кілька місяців забирає шлях до столиці, де вона мріє вчитися, це найтриваліша і найскладніша мандрівка в її житті, найважливіша. Звісно, вона боїться злиднів, руїн, свавілля радянських солдатів, які напідпитку швендяють безцінками і безкарно ґвалтують молодих австрійок. Але стати ніким, занепастити свій розум і свою допитливість вона боїться ще більше. Енергія відродження додає мужності.

У щоденнику вона запише, що їде до столиці вчитися, а наміру одружуватися не має, тим паче «з якимсь англійцем за пару консервів і шовкові панчохи». Патріархальні гендерні ролі не для неї. Її цікавить сексуальність і Гайдеггер. Губи фарбує темною помадою, нігті – чорним лаком. Носить білі блузки і широкі брюки, куці сукні, пізніше – сувору шкірянку. Волосся коротке. Її не можна назвати вродливою. Але вона виразна. Стильна. Екстравагантна. Дехто навіть скаже – розпусна («вона брала участь в оргії!»). Зуби має здорові й білі, усміхається, не соромлячись. Жартує, що добрі зуби і гарні коліна – її єдиний капітал. Вона взагалі дотепна, вміє розповідати смішні історії і щиро сміятися. Живе сьогоднішнім днем, хоча пізніше скаже, що слово «сьогодні» мають право вживати лише самогубці. Таке право вона отримає дещо пізніше, коли, виснажена панічними атаками, проковтне 40 таблеток нембуталу.

А наразі вона хоче зрозуміти, що й до чого. Збагнути той світ, що залишився після фатальної чоловічої спроби докорінно його змінити.

(Приблизно те саме скаже її майбутня подруга, авторка «Витоків тоталітаризму» Ганна Арендт: чоловіки прагнуть вплинути на світ, змінити його, а ж прагну просто його зрозуміти).

Заради розуміння вона вступає у Відні на філософський факультет із германістикою та психологією як додатковими предметами. Щодня по годині читає в кав'ярнях газети, це її ритуал, її щоденна інформаційна гігієна. Через знайомих знаходить кімнату на Беатріксгасе, в британській зоні окупації. Кімната маленька, зате з видом на міський парк. У парку – ставок із качками та рибами. «Мир! Мир! – нотує вона у щоденнику. – Я буду вчитися, працювати і писати, адже я люблю, я живу».

(Сенсу людське життя може й не мати, – розчарує її майбутній товариш, віденський психіатр-екзистенціаліст Віктор Франкл, – але завдання людини – його собі надати. Самому Франклу, який пережив концтабір, це вдалося. Про любов він скаже: якщо любиш, значить, уже щасливий, а якщо нещасний, то це була не любов).

*Wir lieben einander wie Mohn und Gedächtnis*

*Ми кохаємось палко, як мак і пам'ять*

Він надходить зі Сходу. У буквальному сенсі пішки. Старший на шість років, самотній, вразливий, спраглий уваги, чудом уцілілий єврей. Прямує до Парижа – в цей одвічний притулок травмованих поетів, подалі від страшних спогадів. Його батьків убито, кривавий монстр зруйнував увесь його світ. Монстра перемогли, але не знищили остаточно. Віндесь зачався і ще повернеться по свою жертву. Спасіння не буде, надії на зцілення нема. Ті, що напилися чорного молока світанку, приречені на загибель. Збоку це виглядатиме як самогубство. Річка Сена тихо несе свої води під мостом Мірабо, чекає. Відлік пішов на роки, але в запасі поета ще добра двадцятка. Хоча свій головний вірш, «Фуга смерті», він уже написав.

Відень – проміжна станція, поет не затримається тут надовго. У скромній валізці він несе з собою в екзиль німецьку мову, очуднену слов'янськими та румунськими акцентами. Цією мовою говорила його мама, а також ті, що віддавали наказ її вбити. Ноша важка, і легше б її позбутися, непомітно залишити в якомусь темному провулку. Він вільно володіє румунською, французькою та російською мовами, чому б не вибрати котрусь із них? Але тільки німецькою до нього іноді промовляє його внутрішня пільма. Поет прив'язаний до мови

через завдану нею травму. Він ще сподівається змогти вимовити те, що любило і що вбивало, «витемрити» темряву, вимовити невимовне.

Темрява – взагалі його улюблене слово. Пільма. Морок. *Dunkel*. Поет вживає безкінечну кількість незвичних слів та поєднань у цій парадигмі: наприклад, щось таке, як «витемрювати». Антагоністом до темряви він обирає не світло і не світанок, а попіл – те, що залишиться, коли темрява нарешті відступить. Пільма і попіл. Чорний і попелястий. Себе він називає поетом темним, неясним, незрозумілим, якого неможливо пізнати. Виклик для тієї, яка прагне зрозуміти все, еге ж?

Сюрреалістичний, зрештою вона у травні 1948-го, чудесним чином у мене закохався, закидав квітами, моя кімната – макове поле! Його квіти – мак і троянди, її – люпин.

Вони знайомляться на світській тусовці в художника Едгара Жене і час до його від'їзду проводять разом, переважно на Беатріксгасе. Кохаються, а потім голі стоять у вікні її кімнати, штора спалахує, як їхній сором, і заклопотані перехожі – мовчазні статисти легенди, що зароджується, – тепер можуть споглядати їх із вулиці. Нехай дивляться!

Або ж гуляють Штадтпарком. У парку ставок, у ставку риби. Обійнявшись, вони стоять на мості й спостерігають за рибами, заздять їм. «Будемо так довго вдивлятися у воду, аж поки самі не станемо рибами і нарешті впізнаємо одне одного», – напише вона йому пізніше з розлуки.

Вони читають одне одному вірші, говорять віршами, дишають віршами. Тобто він читає, а вона слухає. Він ПОЕТ, вродливий, загадковий, він «прийшов з Індії або з краю ще віддаленішого», він:

*Wüste und Meer und alles, was Geheimnis ist*

*пустеля й море, все, що є таємниче*

Верхні гудзики сорочки спокусливо розстебнуті: не бійся, підійди ближче, Інгеборґ.

Три чарівні віденські тижні вріжуться в пам'ять і мучитимуть обох до кінця життя, як покалічених солдатів мучать відрізані кінцівки. З роками все більше. Кілька разів вони намагатимуться воскресити ідилію, повторити минуле, боротися за те, що вони – принаймні вона – вважатимуть абсолютною любов'ю, але, зазнавши нищівної поразки, розбредуться кожен у своє розчарування.

Будучи з іншими, вони вестимуть одне життя на двох, у різних містах і країнах. Отримають приблизно однакове визнання як дві ключові фігури німецької повоєнної літератури. Приблизно в один час видадуть перші збірки віршів і здобудуть літературну нагороду імені Бюхнера – найпрестижнішу в німецькомовному просторі. Обоє стануть пацієнтами психіатричних відділень. Обоє трагічно загинуть із різницею в кілька років: він кине́ться в річку, вона, алко- і наркозалежна, згорить.

Те, що було неможливо вимовити, буде також неможливо дожити.

*Я скину каміння з твоїх грудей,  
Ich möchte dir die Steine von der Brust schieben,*

— обіцяє вона, стаючи в чергу. Його погляд сповнений зваби і смутку водночас. Небезпечна суміш для жінки, бо, зваблена, вона відчуває провину за його смуток, за увесь його біль, і кине всі сили, щоб порятувати.

А у валізці поет носить альбом із поезією (чи бачила вона його?), між сторінками якого засушені квіти. Гербарій вже назбирався нічогенький. Висушені квіти – зваблені жінки?

«Рут, Ноемі, Міріам! Гляньте, я ліг з чужинкою!» – вже в першому подарованому їй вірші поет перелічує жінок, яким урятувати його не вдалося, але які намагалися. Літературознавці віднайдуть у цих рядках паралелі зі старозавітним Ексодисом, але вона, чужинка, яка так і не заслужила стати ближчою, можливо, вже знає, що іменем Рут Ноемі називалася також чернівецька акторка, одна з його давніших коханок. А ще були Едіт, Чучі, Віоріка і Лія. Деякі були одночасно. Була Тутці, яка відмовила поету зі словами: хіба ти не знаєш, що я найкраща подруга Едіт? На це поет відповів, уже менш поетично, що бере жінок, як цигарки, викурює і викидає.

Хто вона була для нього, квітка чи цигарка?

*... Sei das Wasser!*

*... Стань водою!*

– повеліває він. Вона чужинка (бо не єврейка), плюс молодша, плюс значно простіша, звичайна, земна. Її роль – захоплюватися і віддзеркалювати його велич. Урочиста тональність спілкування цих двох не знає іронії, легкості, дитячості, завжди налаштована на найвищу, найболючішу ноту. Коли після багатолітнього вето нарешті оприлюднять їхнє листування, багатьом його стиль видасться приторно патетичним, навіть підозрілим. Хіба так говорять? Хіба так люблять?!

Невимовне ховається між рядками.

Він усе частіше робить боляче, звинувачує, він надзвичайно вразливий і легко ображається. А вона недостатньо ідеальна, мусить попрацювати над собою, мусить виправдовуватися. У 1952 році її запрошують виступити в Ніндорфі на березі Балтійського моря, на з'їзді «Групи 47», перед усім тогочасним літературним бомондом, і вона робить все для того,

щоб запросили також його. Щоб світ нарешті почув його вірші. Він їде в Ніндорф із Парижа, вона – з Відня. На з'їзді знайдеться видавець, який захоче видати першу збірку поета «Мак і пам'ять». Його побачать, його почують. Але цього замало. Наступного дня вона теж читає вірші, її голос тихий, тремтить (перед виступом вона, здається, навіть непритомніла), але їй аплодують більше, ніж йому. Інґеборґ, як ти могла? Теж? Стати? Поетом?

Своєму найближчому і найвірнішому другові Клаусу він пише відразу по тому: «Інґе знову дуже мене розчарувала. Зрадила мене і зайшла так далеко, що зіграла проти мене: тепер її вірші справжні, а не мої. Їй надавали титул поетки, а вона лиш щасливо усміхалася у відповідь. Цей її успіх не має жодних літературних підстав».

Його гнів страшний. «А тоді вона приходить і просить із нею одружитися, корчить із себе нещасну, благає про бодай крихту майбутнього. Ну, я дав їй цю крихту».

Напевно, вони знову кохаються. За вікном готельної кімнати вітер поганяє прибережними дюнами, змінюючи їхню форму залежно від настрою. Щойно тут був пагорб, а тепер низина. Щойно було кохання, а тепер зневага.

– В найгіршу хвилину мого життя ти не зі мною, Інґеборґ, – він дістає з валізки заготовлену зброю і холоднокровно цілить у самі груди. – Але й не треба. Я вже давно маю іншу, її звати Жізель, ми незабаром одружимося.

*Wer bin ich für dich, wer nach soviel Jahren*

*Хто я для тебе, хто після всіх цих років?*

— запитає вона в одному з останніх листів. Лист залишиться невідправленим. Відстояти себе перед поетом вона так ніколи й не змогла. Чи не мала сили, чи більше не бачила сенсу,

бо він усе одно не почув би, як ніколи не чув у минулому. У невідправленому листі вона напише, що світ нічого йому не винен, він завжди був таким, яким є тепер, і від нього залежить, ставати жертвою чи ні. «Іноді я не можу собі пробачити, що так і не змогла тебе зненавидіти».

У 1957-му вони зустрічаються знову, вже старші, тривожніші, почуття спалахнуть із несамовитою силою. Дружина Жізель у цей час сидить вдома з дитиною, упокорена настільки, що дозволяє чоловікові раз на місяць їздити до коханки. Я, та, що буде завжди тебе кохати, і твій син, чекаємо на тебе, – запевняє вона, сповнена розпачу. Вірним чоловік їй не був і раніше.

Але коханка боїться, вона не поспішає назустріч. Боїться бути тією, яка знову принесе в його життя руїну (очевидно, він це вже їй казав). Поет завалює її віршами й пристрасними посланнями: «Руїну принесеш? Точно ні! Натомість: Правду». «Ми подамосся на пошуки світла, Інґеборґ, ліхтаря в темряві, ти і я, ми».

Мине зовсім мало часу, і тон його листів укотре зміниться на протилежний: «Ти загралася, Інґеборґ», – скаже він. «Тобі справді не соромно?» – запитає у праведному гніві. «Не пиши мені, – звелить, – не дзвони мені, не надсилай мені книжок, ні зараз, ані в наступні місяці – ніколи. Не змушуй мене повертати твою кореспонденцію».

Зачаєний монстр потроху висувається зі сховку.

Світ дедалі більше видається поетові ворожим і антисемітським. Усі проти нього. Антисемітами в його очах стають навіть Гюнтер Ґрасс і Гайнріх Бьолль – ті, що найбільше доклалися до осмислення нацистського минулого в Німеччині. Щоранку поет скуповує газети і вишукує в них негативні відгуки на свої книжки чи просто знаки «об'єктивної демонії», як він це формулює, прояви не видимого, але присутнього зла. Під підозрою

всі до одного. Вірний товариш Клаус пише у 1961-му трагічні рядки: «Друже, якщо ти любив мене всі ці роки так, як я думав, що ти любиш, якщо ти відчував усю мою любов до тебе, то зможеш дослухатися до цього мого листа – найважчого в житті. Я клянусь, що все, що напишу, пишу тільки від себе, без будь-чийого впливу. Благаю, повір мені. Паулю, я маю жахливу, але обґрунтовану підозру, що ти захворів на параною».

Поет залишить цього листа без відповіді та обірве з товаришем будь-який контакт. Ще один зрадник потрапить до чорного списку.

Він багато п'є, вже після першої чарки співає, часом навіть танцює. Гюнтер Грасс згадує, що однією з улюблених його пісень був моторошний німецький марш «Фландрія в біді». По суті, це танок смерті: «Смерть їде верхи на чорному коні, б'є в барабан, б'є в барабан...» Співаючи останній рядок, поет допомагав собі, черевиком вистукуючи ритм: «Вмерти, вмерти, вмерти-е-е-ерти мусять усі!».

На Гюнтера Грасса концерт справив гнітючо-незабутнє враження.

*Mein lieber Bruder, bald ist die Fracht zu groß und wir gehen unter  
Мій любий брате, наш вантаж заважкий,  
незабаром підемо на дно*

Вона теж живе в постійному передчутті смерті. Снодійне, алкоголь і сигарети, по сто на день, – її єдиний порятунок. Вона не може спати, не може писати, самотня серед знайомих і друзів, ні для кого – найважливіша, ні для кого – єдина. В одному телевізійному інтерв'ю безапеляційно заявить, що всі чоловіки хворі на голову. Так і скаже: хворі. І коли збентежений журналіст попросить уточнити, про що саме їй ідеться, відповідь: «А ви не знали?».

Відносно недавно дослідники з'ясували те, про що сама вона вперто мовчала, хоч не знати не могла: її батько був членом націонал-соціалістичної партії і вступив до її лав ще у 1932 році, коли партія була заборонена в Каринтії. Нацистська ідеологія мусила відповідати його світогляду. Вона мала теплі стосунки з батьком і водночас зобразила його в романі «Маліна» чудовиськом, яке вбиває свою доньку. Як поєднувалися ці дві її іпостасі: донька нациста і коханка жертви Голокосту? Це був фатум чи, може, спокута?

Її батько помер того ж року, всього на кілька місяців раніше за неї. У проміжку між його смертю і своєю власною вона встигне відвідати Аушвіц. Подію прокоментує одним реченням: «Це було насправді».

*Дім забуття – це пліснява зелена*

*Schimmelgrün ist das Haus des Vergessens*

Минуло пів століття, а їхню легенду розповідають з усе більшим ентузіазмом. Написано сотні книжок та біографій, тисячі статей. Хтось називає їхній неможливий зв'язок найбільшим і найтрагічнішим коханням ХХ століття. Я ж запитую себе, чи їхня легенда справді про любов? А якщо так, то чи не про ту темну, невидиму її сторону, коли один знищує, а інший дозволяє себе знищити? Роззирнувшись довкола, я бачу подібну взаємозалежність чи не в кожних стосунках. Рано чи пізно страждають усі.

То що ж робить саме їхню легенду винятковою? Тексти? Чи не завищу ціну вони сплатили, щоб ми тепер насолоджувалися досконалістю поетичного рядка?

Вже згаданий Віктор Франкл, аналізуючи творчість людей з очевидними психічними розладами (а їх в історії літератури – кожен другий), формулює один переконливий висновок:



творчість божевільних виникає не завдяки хворобі, а ВСУПЕРЕЧ їй. Я розумію цей висновок так: творчість – спосіб слабкої людини справлятися зі внутрішнім монстром. Нехай він врешті забере тіло, але шлях боротьби надихне інших не здаватися відразу.

Література:

Пауль Целан. Мак і пам'ять. Поезії / Упорядкування, переклад з німецької та післямова Петра Рихла. – Чернівці : Книги – XXI, 2020.

Ingeborg Bachmann, Paul Celan. Herzzeit. Briefwechsel. – Suhrkamp Verlag, 2008

Paul Celan, Klaus und Nani Demus. Briefwechsel. – Suhrkamp Verlag, 2009

Ina Hartwig. Wer war Ingeborg Bachmann? Eine Biographie in Bruchstücken. – S. Fischer Verlag, 2017

Helmut Böttiger. Wie sagen uns Dunkles. Die Liebesgeschichte zwischen Ingeborg Bachmann und Paul Celan. – Deutsche Verlags-Anstalt, München, 2017

Joseph McVeigh. Ingeborg Bachmanns Wien. – Insel Verlag, 2016

## Legende von den Unheilbaren

*Es ist Zeit, dass der Stein sich zu blühen bequemt*

In jenem Sommer war das Bedürfnis nach Wiedergeburt so groß, dass alles erblühte, sogar der Stein. Die zerbombte Stadt versank im blühenden Stein. Die Menschen trugen die Brust voller Steine, überdeckt von rotem Mohn. Oder Lupinen? Man wollte vergessen. Wollte leben. Wollte glauben, dass ein gutes Ende noch immer möglich sei.

Die Wiener Frauen in ihrer grauen Arbeitskluft beseitigten beharrlich die Trümmer zerbombter Häuser, reinigten die Bahnkörper der Straßenbahnen, das Haar unter einem Leinentuch verborgen, ein Lächeln im Gesicht, die Hände voller Blut. Sie werden *Trümmerfrauen* genannt. Zusammen mit den Spionen und Flüchtlingen werden die Frauen in Arbeitskluft zum neuen Wahrzeichen der Stadt. Deren alte Wahrzeichen – Universität, Oper, Burgtheater und Stephansdom – liegen in Schutt und Asche.

Kriminelle, Schwarzmarkt, Not, Essensmarken, Anstehen um Brot: Das ist nun Wien. Es gibt zu wenig Strom, deshalb taucht die Stadt regelmäßig in Dunkelheit. Man darf nur in zwei Zimmern gleichzeitig das Licht anmachen, Glühbirnen gibt es mit maximal 40 Watt zu kaufen. Vielleicht begann deshalb der eine oder andere von innen heraus zu leuchten? Um nicht zu erblinden? Nicht zu ersticken?

Die ehemaligen Nazi-Funktionäre, deren Namen identifiziert werden konnten und die nicht geflohen waren, werden von der

Besatzungsmacht gezwungen, ihre Sünden mit gemeinnütziger Arbeit abzubüßen. Die Frauen arbeiten freiwillig, die Nazis unter Zwang. Zur noch größeren Erniedrigung tragen sie Armbinden mit Hakenkreuz, wie wenige Jahre zuvor ihre Opfer, die Juden – die jedoch mit Davidstern. Wohin sind sie alle verschwunden? Von den zweihunderttausend Juden sind einzelne geblieben, aber jene, die überlebt haben, verlassen das Land in verschiedene Richtungen, fort von dem schrecklichen Trauma.

Der österreichische Künstler Franz Lerch, kein Jude, aber verheiratet mit einer Jüdin, vernichtete vor der Emigration in die USA alle seine Bilder. Ich frage mich, was ihn dazu brachte. Enttäuschung? Der Wunsch nach Rache? Konnte er sich nicht verzeihen, dass er, der so viele Jahre mit wachsamem Künstlerauge in die Welt geblickt, das blutrünstige Monster in ihrem Herzen nicht erkannt hatte? Niemand erkannte es. Niemand glaubte, dass es so weit kommen würde. All diese Leichenberge, Matratzen aus Menschenhaar, die Seife aus Menschenfleisch – nein, was geschah, konnte in Wirklichkeit nicht geschehen, konnte es einfach nicht!

Steine, Ruinen und die Trümmer menschlicher Schicksale begraben unter sich die ungestüme Blüte des Frühlings.

*Ich, ein Geist unter Geistern, die kommen*

schreibt sie auf dem Weg aus der fernen, sicheren Provinz. Das Gedicht mit diesem Vers zeigt sie noch niemandem. Sie ist einundzwanzig Jahre alt. Der Weg in die Hauptstadt nimmt ein paar Monate in Anspruch, ihr Traum ist es, dort zu studieren, es ist die längste und schwierigste Reise ihres Lebens, die wichtigste. Natürlich fürchtet sie sich vor Not, Ruinen, der Willkür der sowjetischen Soldaten, die angetrunken durch die Bezirke ziehen und ungestraft junge Österreicherinnen vergewaltigen. Aber ein Niemand zu werden, Verstand und Wissensdurst verkommen zu

lassen, fürchtet sie noch mehr. Die Energie der Wiedergeburt gibt ihr Mut.

In ihrem Tagebuch schreibt sie, dass sie zum Studium in die Hauptstadt fahre, sie habe nicht die Absicht zu heiraten, »auch keinen Engländer wegen ein paar Konserven und Seidenstrümpfen«. Patriarchale Geschlechterverhältnisse sind nichts für sie. Sie interessiert sich für Sexualität und Heidegger. Sie verwendet dunklen Lippenstift und schwarzen Nagellack. Trägt weiße Blusen und weite Hosen, kurze Kleider, später eine strenge Lederjacke. Ihr Haar ist kurz. Man würde sie nicht als hübsch bezeichnen. Aber als ausdrucksstark. Sie hat Stil. Ist extravagant. Manche behaupten sogar, sie sei unsittlich. (»Sie hat an einer Orgie teilgenommen!«) Ihre Zähne sind gesund und weiß, ihr Lächeln ist unbekümmert. Sie scherzt, dass die guten Zähne und hübschen Knie ihr einziges Kapital seien. Überhaupt ist sie geistreich, beherrscht es, lustige Geschichten zu erzählen und herzlich zu lachen. Sie lebt im Heute, obwohl sie sagen wird, dass nur Selbstmörder das Recht haben, das Wort *heute* zu benutzen. Dieses Recht erhält sie etwas später, als sie von Panikattacken ausgezehrt fünfzig Tabletten Nembutal schluckt.

Doch zunächst will sie das Was und Wieso verstehen. Will die Welt begreifen, wie sie nach dem fatalen männlichen Versuch, sie grundlegend zu verändern, zurückgeblieben ist.

(Etwa genauso sollte es ihre zukünftige Freundin, die Autorin von *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft* Hannah Arendt, formulieren: Männer wollen die Welt beeinflussen, sie verändern, ich will sie einfach nur verstehen.)

Um des Verstehens willen beginnt sie in Wien ihr Studium an der philosophischen Fakultät, mit den Zusatzfächern Germanistik und Psychologie. Jeden Tag verbringt sie eine Stunde im Kaffeehaus mit Zeitunglesen, das ist ihr Ritual, ihre tägliche Informationshygiene. Über Bekannte findet sie ein Zimmer in der Beatrixgasse,

in der britischen Besatzungszone. Das Zimmer ist klein, aber mit Blick auf den Stadtpark. Im Park gibt es einen Teich mit Enten und Fischen. »Friede! Friede!«, schreibt sie in ihr Tagebuch. »Ich werde studieren, arbeiten, schreiben, ich liebe ja, ich lebe.«

(»Vielleicht hat das menschliche Leben gar keinen Sinn«, enttäuscht sie ihr zukünftiger Freund, der Wiener Psychiater und Existenzialist Viktor Frankl. »Es ist die Aufgabe des Menschen, seinen eigenen Sinn selbst zu finden.« Frankl, der das Konzentrationslager überlebt hat, ist das gelungen. Über die Liebe sagt er: Wenn man liebt, heißt das, dass man glücklich ist, und wenn man unglücklich ist, war es keine Liebe.)

#### *Wir lieben einander wie Mohn und Gedächtnis*

Er kommt aus dem Osten. Zu Fuß, im wahrsten Sinne des Wortes. Ein um sechs Jahre älterer, einsamer, verletzlicher, nach Aufmerksamkeit dürstender Jude, der wie durch ein Wunder überlebt hat. Er ist auf dem Weg nach Paris, diesem ewigen Zufluchtsort traumatisierter Dichter, möglichst weit weg von den schrecklichen Erinnerungen. Seine Eltern wurden ermordet, das blutrünstige Monster hat seine ganze Welt zerstört. Das Monster wurde besiegt, aber nicht endgültig vernichtet. Es hat sich irgendwo verkrochen und kommt wieder, um sein Opfer zu holen. Rettung wird es nicht geben, es gibt keine Hoffnung auf Heilung. Jene, die sich an der schwarzen Milch der Frühe sattgetrunken haben, sind zum Tode verurteilt. Von außen wird es aussehen wie Selbstmord. Die Seine trägt ihr Wasser still unter dem Pont Mirabeau hindurch, wartet. Seine Jahre sind gezählt, aber noch hat der Dichter gute zwanzig auf Vorrat. Obwohl er sein wichtigstes Gedicht, die *Todesfuge*, bereits geschrieben hat.

Wien ist eine Zwischenstation, lange hält sich der Dichter nicht hier auf. In seinem bescheidenen Koffer nimmt er die deutsche Sprache mit ins Exil, verfremdet von einem slawischen und einem

rumänischen Akzent. In dieser Sprache hat seine Mutter gesprochen, und auch jene, die den Befehl gaben, sie zu töten. Die Last ist schwer, es wäre leichter, sie abzuwerfen, sie unbemerkt in einer dunklen Gasse zurückzulassen. Er beherrscht fließend Rumänisch, Französisch und Russisch, wieso wählt er nicht eine dieser Sprachen? Aber nur auf Deutsch spricht manchmal seine innere Dunkelheit zu ihm. Der Dichter ist durch das Trauma, das ihm mit dieser Sprache zugefügt wurde, an sie gebunden. Er hofft noch, aussprechen zu können, was liebte und was tötete, die Dunkelheit »zu entdunkeln«, das Unaussprechliche auszusprechen.

Dunkelheit ist sein Lieblingswort. Finsternis, Schwarz, Dunkel. Der Dichter benutzt in diesem Bedeutungsfeld unzählige ungewöhnliche Wörter und Wortverbindungen, zum Beispiel »entdunkeln«. Als Antagonist zur Dunkelheit wählt er nicht das Licht, sondern den Staub. Schwarz und aschen. Selbst bezeichnet er sich als dunklen, unklaren, unverständlichen Dichter, den man nicht erfassen kann. Eine Herausforderung für die, die danach strebt, alles zu verstehen, nicht wahr?

»Dieser surrealistische Lyriker hat sich herrlicherweise in mich verliebt«, fasst sie im Mai 1948 zusammen. »Mein Zimmer ist momentan ein Mohnfeld, da er mich mit dieser Blumensorte zu überschütten beliebt.« Seine Blumen sind Mohn und Rosen, ihre Lupinen.

Sie lernen einander im Haus des Malers Edgar Jené kennen und verbringen die Zeit bis zu seiner Weiterreise zusammen, hauptsächlich in der Beatrixgasse. Sie lieben sich und stehen dann nackt vor dem Fenster ihres Zimmers, der Vorhang ist abgebrannt wie ihre Scham, und die geschäftigen Passanten – schweigsame Statisten der hier wachsenden Legende – können ihnen von der Straße aus zusehen. Sollen sie nur schauen!

Oder sie spazieren durch den Stadtpark. Im Park ist ein Teich, im Teich sind Fische. Umschlungen stehen sie auf der Brücke und

beobachten die Fische, beneiden sie. »Wir wollen so lange hinein schauen bis wir die kleinen Fische geworden sind und uns wieder erkennen«, schreibt sie ihm später aus der Ferne.

Sie lesen einander Gedichte vor, sprechen in Gedichten, atmen Gedichte. Er liest, sie hört zu. Er ist DICHTER, gutaussehend, rätselhaft, für sie ist er »aus Indien oder einem noch fernerem, dunklen, braunen Land«, für sie ist er

*Wüste und Meer und alles, was Geheimnis ist*

Die oberen Knöpfe seines Hemdes stehen verführerisch offen: Hab keine Angst, Ingeborg, komm näher.

Drei zauberhafte Wochen in Wien brennen sich in ihr Gedächtnis ein, werden beide bis an ihr Lebensende quälen, wie amputierte Gliedmaßen versehrter Soldaten quälen. Mit den Jahren immer mehr. Einige Male versuchen sie, die Idylle wiederzuerwecken, das Vergangene zu wiederholen, für das zu kämpfen, was sie – zumindest Ingeborg – als absolute Liebe empfinden, aber nach einer vernichtenden Niederlage werden sie auseinandergehen, jeder in seine Enttäuschung.

Sind sie mit anderen zusammen, führen sie parallele Leben, in verschiedenen Städten und Ländern. Sie erlangen als Schlüsselfiguren der deutschen Nachkriegsliteratur in etwa dieselbe Anerkennung. Publizieren innerhalb weniger Jahre jeweils den ersten Gedichtband und erhalten den Georg-Büchner-Preis dafür, die angesehenste Auszeichnung im deutschsprachigen Raum. Beide werden Patienten psychiatrischer Einrichtungen. Beide kommen auf tragische Weise ums Leben, innerhalb weniger Jahre: Er stürzt sich in einen Fluss, sie verbrennt, alkohol- und tablettenabhängig.

Was nicht aussprechbar war, konnte auch nicht zu Ende gelebt werden.

*Ich möchte dir die Steine von der Brust schieben*

verspricht sie und reiht sich ein. Sein Blick ist voller Anziehung und Wehmut zugleich. Eine gefährliche Mischung für eine Frau, denn von ihm angezogen, verspürt sie Schuld an seiner Wehmut, an seinem ganzen Schmerz, und mobilisiert all ihre Kräfte, um ihn zu retten.

In seinem Koffer trägt der Dichter ein Poesiealbum (hat sie es gesehen?), zwischen den Seiten stecken gepresste Blumen. Ein ansehnliches Herbarium hat sich da angesammelt. Gepresste Blumen – verführte Frauen?

»Ruth, Noëmi, Mirjam! [...] Seht, ich schlaf bei einer Fremden!« – schon im ersten ihr geschenkten Gedicht zählt der Dichter Frauen auf, die ihn nicht retten konnten, obwohl sie es versucht hatten. Literaturwissenschaftler sehen in diesen Zeilen Parallelen zum alttestamentarischen Exodus, aber sie, die Fremde, die es nie verdiente, ihm näher zu kommen, weiß vielleicht schon, dass eine seiner früheren Geliebten, die Czernowitzer Schauspielerin, mit Vornamen Ruth Noëmi hieß. Außerdem waren da Edith, Ciuci, Viorica und Lia. Manche gleichzeitig. Da war Tutzi, die den Dichter mit den Worten *du weißt doch, dass ich Ediths beste Freundin bin* zurückwies. Darauf antwortete der Dichter, weniger poetisch, dass er Frauen nehme wie Zigaretten, sie aufrauche und wegwerfe.

Was war sie für ihn, eine Blume oder eine Zigarette?

*... Sei das Wasser!*

bestimmt er. Sie ist eine Fremde (weil keine Jüdin), noch dazu jünger, noch dazu deutlich einfacher, gewöhnlich, geerdet. Ihre Rolle ist, sich zu begeistern und seine Größe widerzuspiegeln. Die feierliche Tonlage ihrer Konversation kennt keine Ironie, Leichtigkeit, Kindlichkeit, schlägt immer die höchste, die schmerzlichste

Note an. Als nach einem vieljährigen Veto ihr Briefwechsel endlich veröffentlicht wird, erscheint sein Stil vielen pathetisch, sogar verdächtig. Spricht man denn so? Liebt man so?!

Das Unaussprechliche versteckt sich zwischen den Zeilen.

Er verletzt sie immer öfter, beschuldigt sie, er ist außergewöhnlich sensibel und leicht gekränkt. Und sie ist nicht ideal genug, muss an sich arbeiten, muss sich rechtfertigen. Im Jahr 1952 wird sie eingeladen, in Niendorf am Ufer der Ostsee an einer Tagung der Gruppe 47 teilzunehmen, der damaligen literarischen High Society, und sie tut alles, damit auch er dorthin eingeladen wird. Damit die Welt endlich seine Gedichte hört. Er fährt von Paris nach Niendorf, sie von Wien. Auf der Tagung findet sich ein Herausgeber, der den ersten Gedichtband des Lyrikers, *Mohn und Gedächtnis*, publizieren will. Er wird gesehen, er wird gehört. Aber das ist zu wenig. Am nächsten Tag trägt auch sie Gedichte vor, ihre Stimme ist leise, zittert (anscheinend ist sie vor dem Auftritt sogar ohnmächtig geworden), aber man applaudiert ihr mehr als ihm. Ingeborg, wie konntest du nur? Auch? Dichterin? Werden?

Seinem engsten und treuesten Freund Klaus schreibt er kurz darauf: »Inge hat mich wieder sehr enttäuscht. Sie hat mich nämlich wieder verleugnet und es sogar so weit gebracht, sich gegen mich ausspielen zu lassen: ihre Gedichte, nicht die meinen, blieben die gültigen, und sie ließ es sich, lächelnd vor Glück, gefallen, als die Dichterin angesprochen zu werden ... Und dieser Erfolg hat nun keineswegs rein literarische Ursachen.«

Sein Zorn ist fürchterlich. »Und dann kam sie und fragte mich, ob ich sie heiraten wolle. [...] und bettelte um ein Stückchen Zukunft. Ich schenkte es ihr.«

Wahrscheinlich lieben sie sich wieder. Vor dem Fenster des Hotelzimmers fegt der Wind über die Dünen, verändert je nach Laune ihre Form. Gerade war hier ein Hügel, nun ist hier ein Tal. Gerade noch war es Liebe, nun ist es Verachtung.

»In der schwersten Stunde meines Lebens bist du nicht an meiner Seite, Ingeborg« – vielleicht hat er sogar eine Waffe, holt sie aus seinem Koffer und zielt kaltblütig direkt auf ihre Brust. »Musst du aber auch nicht. Ich habe längst eine andere, sie heißt Gisèle, wir werden bald heiraten.«

*Wer bin ich für Dich, wer nach soviel Jahren?*

fragt sie in einem der letzten Briefe. Sie schickt ihn nicht ab. Sie hat es nie geschafft, sich gegen den Dichter zu verteidigen. Oder hatte nicht die Kraft, oder sah keinen Sinn mehr darin, denn er würde sie ohnehin nicht hören, wie er sie früher nie gehört hatte. In dem unabgeschickten Brief schreibt sie, dass die Welt ihm nichts schulde, sie sei immer so gewesen, wie sie jetzt sei, es hänge von ihm ab, ein Opfer dieser Welt zu werden oder nicht. »Manchmal verzeihe ich mir nicht, dass ich dich nicht hasse.«

1957 treffen sie sich erneut, bereits älter, besorgter, die Gefühle flammen mit ungestümer Gewalt auf. Zur selben Zeit sitzt Celans Ehefrau Gisèle mit ihrem Kind zu Hause, so gedemütigt, dass sie ihrem Mann erlaubt, einmal im Monat zu seiner Geliebten zu fahren. »Ich, die dich immer lieben wird, und dein Sohn warten auf dich«, versichert sie voller Verzweiflung. Auch früher ist ihr Mann ihr nicht treu gewesen.

Aber die Geliebte hat Angst, eilt dem Dichter nicht entgegen. Sie fürchtet, diejenige zu sein, die wieder Zerstörung in sein Leben bringt (offensichtlich hat er ihr das einmal vorgeworfen). Er überschüttet sie mit Gedichten und leidenschaftlichen Botschaften: »Zerstörung, Ingeborg? Nein, gewiss nicht. Sondern: die Wahrheit.« »Wir wollen dann die Lampe suchen gehen, Ingeborg, Du und ich, wir.«

Nur wenig Zeit vergeht, und der Ton seiner Briefe verändert sich wieder ins Gegenteil: »Du hast Dich verabenteuert,



Ingeborg«, schreibt er. »Schämst du dich nicht, Ingeborg?«, fragt er in gerechtem Zorn. »Ich muss Dich jetzt bitten, mir nicht zu schreiben, mich nicht anzurufen, mir keine Bücher zu schicken; nicht jetzt, nicht in den nächsten Monaten – lange nicht. [...] Und, bitte, versetz mich nicht in die Lage, Dir Deine Briefe zurückzuschicken.«

Das verborgene Monster kriecht langsam aus seinem Versteck.

Die Welt erscheint dem Dichter immer feindlicher und antisemitischer. Alle sind gegen ihn. In seinen Augen werden sogar Günter Grass und Heinrich Böll zu Antisemiten, jene, die so viel dazu beigetragen haben, dass Deutschlands Nazivergangenheit überdacht wird. Jeden Morgen kauft der Dichter diverse Zeitungen und sucht in ihnen negative Reaktionen auf seine Bücher oder Anzeichen »objektiver Dämonie«, wie er es formuliert – Anzeichen des unsichtbaren aber gegenwärtigen Bösen. Unter Verdacht stehen alle ohne Ausnahme. Sein treuer Freund Klaus schreibt im Jahr 1961 tragische Zeilen: »Wenn Du mich lieb gehabt hast in so vielen Jahren, wie ichs ja weiß, wenn Du meine Liebe gespürt hast: dann gib diesem Brief, dem schwersten meines Lebens, soviel Gehör als Du kannst. Ich habe Dir das Äußerste, das Allerletzte zu sagen. Ich schwöre es Dir, da es allein aus mir kommt, da niemand mich beeinflusst hat, da ich allein von mir zu Dir spreche. Alles hängt davon ab, dass Du mir das glaubst. [...] Paul, ich habe den entsetzlichen ganz gewissen Verdacht, dass Du an Paranoia erkrankt bist.«

Der Dichter beantwortet den Brief nicht und bricht jeden Kontakt zu seinem Freund ab. Noch ein Verräter auf der schwarzen Liste.

Er trinkt viel, singt schon nach dem ersten Glas, tanzt manchmal sogar. Günter Grass erinnert sich, dass eines seiner Lieblingslieder der unheimliche deutsche Marsch *Flandern in Not* gewesen sei. Im Grunde ein Totentanz: »Der Tod reit' auf einem kohlschwarzen

Rappen. [...] Er trommelt lang, er trommelt laut.« Bei den letzten Zeilen half sich der Dichter, indem er mit seinem Stiefel den Takt klopfte: »Gestorben, gestorben, gestorben muss sein.«

Bei Günter Grass hinterließ das Konzert einen unvergesslich-bedrückenden Eindruck.

*Mein lieber Bruder, bald ist die Fracht zu groß und wir gehen unter*

Auch sie lebt mit einem ständigen Vorgefühl auf den Tod. Beruhigungsmittel, Alkohol und Zigaretten – hundert pro Tag – sind ihre einzige Rettung. Sie kann nicht schlafen, kann nicht schreiben, ist einsam inmitten von Bekannten und Freunden, für niemanden die Wichtigste, für niemanden die Einzige. In einem TV-Interview behauptet sie kategorisch, dass alle Männer krank seien. So sagt sie es: krank. Und als der beunruhigte Journalist sie bittet, zu konkretisieren, worum genau es gehe, antwortet sie: »Wussten Sie das nicht?«

Vor relativ kurzem fanden die Forscher heraus, was sie selbst hartnäckig verschwiegen, obwohl sie es wissen musste: Ihr Vater war Mitglied der Nationalsozialistischen Partei gewesen und bereits 1932 in deren Reihen eingetreten, als die Partei in Kärnten verboten war. Die Naziideologie musste seiner Weltanschauung entsprechen haben. Sie hatte ein inniges Verhältnis zum Vater, stellte ihn aber im Roman *Malina* gleichzeitig als Monster dar, das seine Tochter tötet. Wie ließen sich diese zwei Hypostasen verbinden: Tochter eines Nazis und Geliebte eines Holocaustopfers? War es Fügung oder vielleicht Sühne?

Ihr Vater starb im selben Jahr wie sie, nur wenige Monate früher. In der Zeit zwischen seinem und dem eigenen Tod besucht sie Auschwitz. Das Ereignis kommentiert sie mit einem Satz: »Es war wirklich.«

*Schimmelgrün ist das Haus des Vergessens*

Ein halbes Jahrhundert ist vergangen und ihre Legende wird mit immer größerem Enthusiasmus erzählt. Hunderte Bücher und Biographien wurden geschrieben, tausende Artikel. Manche nennen ihre unmögliche Verbindung die größte und tragischste Liebe des 20. Jahrhunderts. Ich frage mich, ob ihre Legende wirklich von Liebe handelt? Und wenn ja, ob sie von der dunklen, unsichtbaren Seite der Liebe erzählt, wenn einer den anderen demütigt, und der andere sich demütigen lässt? Wenn ich mich umsehe, erkenne ich fast in jeder Beziehung eine derartige gegenseitige Abhängigkeit. Früher oder später leiden alle.

Was macht ihre Legende so außerordentlich? Die Texte? Ist der Preis, den sie gezahlt haben, nicht zu hoch, nur damit wir uns heute an der Reinheit des poetischen Verses erfreuen?

Der bereits erwähnte Viktor Frankl, der das Schaffen von Menschen mit einer offensichtlichen psychischen Erkrankung analysierte, formulierte eine überzeugende Schlussfolgerung: Krankheit selbst ist niemals schöpferisch. Wann immer ein Schriftsteller geisteskrank war – ein bedeutendes Werk von ihm ist nie wegen, sondern trotz seiner Psychose zu Stande gekommen. Ich verstehe diese Schlussfolgerung so: Kunst ist die Möglichkeit eines schwachen Menschen, mit dem inneren Monster fertig zu werden. Soll es den Körper doch nehmen, aber der Weg des Kampfes inspiriert andere, sich nicht sofort aufzugeben.

*Aus dem Ukrainischen von Maria Weissenböck*

Quellen:

Paul Celan: *Ich hörte sagen. Gedichte*. Suhrkamp Verlag, 2001

Ingeborg Bachmann, Paul Celan: *Herzzeit. Briefwechsel*. Suhrkamp Verlag, 2008

Paul Celan, Klaus und Nani Demus: *Briefwechsel*. Suhrkamp Verlag, 2009

Ina Hartwig: *Wer war Ingeborg Bachmann? Eine Biographie in Bruchstücken*. S. Fischer Verlag, 2017

Helmut Böttiger: *Wie sagen uns Dunkles. Die Liebesgeschichte zwischen Ingeborg Bachmann und Paul Celan*. Deutsche Verlags-Anstalt, München, 2017

Joseph McVeigh: *Ingeborg Bachmanns Wien*. Insel Verlag, 2016



© Dagmar Gebers

## Йоко ТАВАДА

Народилась у 1960 році у Токіо (Японія). З 1982-го до 2006 року проживала у Гамбурзі, з 2006 року живе у Берліні. Студіювала у Токіо, Гамбурзі та Цюриху літературознавство, з якого захистила кандидатську дисертацію. З 2012 року є членкинею Німецької академії мови і поезії. Пише німецькою та японською мовами. Лауреатка численних премій, серед них Літературна премія імені Акутаґави (1993), Премія імені Танідзакі (2003), Медаль Ґете (2005), Літературна премія Йоміурі (2013), Премія імені Генріха фон Кляйста (2016). Найактуальніші книжки авторки побачили світ у видавництві *Konkursbuch*, серед них роман «Павль Целан і китайський янгол» (2020).

## Yoko TAWADA

Yoko Tawada wurde 1960 in Tokio, Japan, geboren. 1982 bis 2006 lebte sie in Hamburg, seit 2006 in Berlin. Studium der Literaturwissenschaft in Tokio, Hamburg und Zürich, Promotion. Seit 2012 ist sie Mitglied der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung. Yoko Tawada schreibt auf Deutsch und auf Japanisch. Zahlreiche Preise und Stipendien u.a. Akutagawa-Literaturpreis 1993, Tanizaki-Preis 2003, Goethe-Medaille 2005, Yomiuri-Literaturpreis 2013, Kleist Preis 2016. Zuletzt erschienen im Konkursbuch Verlag: *Ein Balkonplatz für flüchtige Abende* (2016), *Akzentfrei* (2016), *Sendb-o-te* (2019) und *Paul Celan und der chinesische Engel* (2020).

Уривки з роману  
«Пауль Целан і китайський янгол» (2020)

Коли Патрік зголосився до участі в конференції, присвяченій Паулю Целану, яка мала відбутися в Парижі, від організаційного комітету надійшло запитання:

«Якої Ви національності?».

«Чому Ви запитуєте?».

«Від цього залежить, який фонд фінансуватиме Ваш переліт».

Патрік відповідає аббревіатурою ШВС – «шкодую, що вдаюся до скорочення». Це геть боягузливо – мовити тільки великими літерами. Я – F.M. з I.F.W.L.V. і прибуду на I.P.C.K. літаком компанії A.F. Чи це може вважатися зразковою відповіддю? Моє почуття самооцінки не надто розвинене, щоб мовити малими літерами. Великі літери захищають людину. Згодом він написав організаторам, що не бажає брати участі у конференції, позаяк там приділяють надто велику увагу походженню.

Я народився у Франкфурті, і коли я кажу це, то язикаті хитруни відразу парирують: «Ах, Франкфурт-на-Одері, на польському кордоні!». Ні, я народився на Майні. Майн – це притока Рейну, яка не є власністю Німеччини. Але хто тут мовить про власність? Я мовлю про плинність. Я знаю, що жоден фонд не хоче викидати гроші у плинну воду.

.....  
Все – тільки кошмари. Прокинувшись, він має убезпечене місце роботи як вільний співробітник у поважному інституті.

Але за кілька секунд він уже не впевнений, чи й справді він обіймає цю посаду, а чи героїчно відхилив її. Його роботодавець патологізував Целана, очорнив Інґеборґ Бахман, недооцінив Неллі Закс і образив кількох інших видатних поетів – так, мовби це було його покликанням. Як я можу прийняти такого пана в якості свого шефа?

.....

Наука для мене надто аскетична. Мені більше підходить Ще-не-наука або Вже-не-наука. Там я віднайду своє місце. Ще ніколи пацієнт не мав наміру йти рівним шляхом. Його подруга вважає його неробою, який сидить у кав'ярні й читає вірші, тільки такі типи носять нині довге волосся, яке вже тричі вийшло з моди. Чи й справді в пацієнта довге волосся? Достатньо тільки глянути на його вуха, які дивним чином стирчать з-під нього. Вони схожі на мушлі, мають в собі щось жіноче. Я одріжу їх і поверну своїй матері. Вінсент ван Гог відтяв собі одне вухо й подарував його повії. Цим жестом він досяг своєї мети як художник. Він не бажав бути запертим за бамбуковими штабами, як прокажений. Його хвороба високо цінується, вона для митців – наче корона. Пацієнт має коротко острижене волосся і непоранені вуха. Недавно він поголив собі голову до коріння. Для нього забагато слів, які гніздяться у волоссях. Тибетські ченці голять своє волосся, оскільки воно постійно думає про оголених жінок. Чи здатне волосся думати? Поза сумнівом. Навіть більше, ніж мозок. Це був спонтанний акт: пацієнт спершу обрізав звисаюче волосся канцелярськими ножицями, не заглядаючи у дзеркало. У його помешканні не було дзеркала. Рештки волосся він поголив бритвою, яка багато разів поранила шкіру на голові. Його подруга завищала, наче аварійне гальмо, коли побачила його.

«Що ти вчинив зі своєю головою? Я не хочу бути разом з табірним в'язнем!». Відтоді я знаю, що вона хотіла бути разом

з його волоссям, а не з ним. Він вийняв волосся з кошика для паперу, вклав його до поштового конверта й надіслав їй поштою з таким коментарем: «Ось твоя любов!». Цю фразу можна було б вважати підлою. Проте її запитання, що він вчинив зі своєю головою, було набагато підлішим. Вона ж відає, як це запитання ранило його. Він вже багато років думає про те, що вчинили в дитинстві з його головою. Адже, цілком певно, це було не якимось невинним голінням дитячої голови.

Пацієнт воліє бути м'яким, молодим чоловіком, який носить довге волосся й читає вірші. Як пацієнт, він насолоджується більшою свободою, доти, доки його хвороба залишається неназваною. Зі своїм офіційним ім'ям Патрік зобов'язаний лікуватися. Що було б, якби цього Патріка змусили грати роль чоловіка, який вже одужав? Цілком можливо, що він не розпочав би своєї кар'єри, однак це ще не хвороба. Він ще молодий. Він може сховатися у темній комірчині лірики та обережно обмацати кінчиками пальців своє майбутнє. Адже у світі існує стільки ліричних професій. Це було б дивом, якби йому не вдалося здобути хоч одну з них. Тлумачити лірику, полемізувати з нею, доносити її до читачів, навчати її, рецензувати, редагувати, видавати, покладати на музику, декламувати, інсценувати, перекладати, а якщо з цим нічого не вийде, тоді завжди можна ще стати поетом. Більшість професій останнім часом вже вимерли, мовби чудесні комахи на берегах Амазонки.

Читання: це перший крок, байдуже, ким прагне стати людина. Лірика: добрий вибір. Крім того, Патрік гарно виглядає, коли читає. Його вії стають довшими, його губи – червонішими. Ніщо його не відволікає, навіть голосна розмова за сусіднім столиком. Дві жінки поряд з ним пристрасно дискутують про гарантійне страхування. Вони говорять так відкрито, що їхня слина спадає, як тропічний дощ на філіжанки кави мока.

Пацієнт – ще не Патрік. Пацієнт повертається назад до кав'ярні й сідає біля столика, за яким дискутується проблема гарантійного страхування.

.....  
Чоловік, який стоїть перед Патріком, виглядає транстібетанцем. Вперше у своєму житті Патрік вживає це слово Целана, яке він уже давно зігрівав під своїм пір'ям, не здогадуючись про те, яка етнічна чи мовна група вилупиться із цього яйця. Чоловік і справді виглядає транстібетанцем, це суб'єктивне враження, але прикметники й існують для того, щоб підтримувати суб'єктивність.

Чоловік запитує, чи можна йому сісти за столик. Його мова не є якоюсь раритетною, для якої можна було б ужити назву транстібетанської. Вона є звичною німецькою з легким акцентом. Всі інші столики зайняті, отож Патрікові видається логічним, що два чоловіки солідарно ділять між собою столик.

«Мене звати Лео-Ерік Фу», – каже чоловік, елегантно простягає свою руку й швидко ховає її назад, перш ніж Патрік встигає відреагувати. Патрік розуміє, що привітання не мусять бути тілесним. Запитання бурмотінням кружляє в його голові. Чи варто при мимовільному знайомстві в кав'ярні називати своє повне ім'я, чи, може, всі три компоненти – Лео, Ерік і Фу – є першою частиною його імені? Патрік обережний і називає тільки одне зі своїх імен.

«Мене звати Патрік».

«Я знаю», – відповідає Лео-Ерік, згідливо киваючи. Патрік занепокоєний, не знає, як тлумачити цю відповідь. Лео-Ерік каже, що він часто спостерігав за Патріком у цій кав'ярні, востаннє з томиком «Волокнисті сонця». Патрік не може цього пригадати, але цілком можливо, що він читав у кав'ярні вірші, принаймні він мав намір виступити з доповіддю на присвяченій Паулю Целану конференції в Парижі. Наразі він не знає,

чи його участь ще прийнятна, чи, може, його, як надчутливого фантазера, вже давно викреслили зі списку референтів.

«Ви збираєтесь прочитати доповідь про збірку віршів “Волокнисті сонця”?».

«Можливо, я збирався зробити це ще кілька тижнів тому. Але тепер вже – ні».

«Чому ні?».

.....  
Лео-Ерік дивиться на біле молоко й каже:

«Ви маєте перше видання Целанової збірки “Волокнисті сонця”, чи не так?».

«Я маю видання 1968 року, але в ньому немає нічого особливого».

«Чому?».

«Воно вийшло накладом у п'ять тисяч примірників. Я – один із п'яти тисяч читачів. Незвично високий наклад для важкодоступної книги. Навіть Німецька опера має не більше, ніж дві тисячі сидячих місць».

Лео-Ерік дзвінко сміється.

«Але ж це не означає, що п'ять тисяч осіб дійсно прочитали книгу. Може бути, що Ви – один із небагатьох читачів, які нині ще займаються цією книгою».

.....  
«Я прийшов, щоб поговорити з Вами про напрямні лінії. Направні лінії проходять через людське тіло. Існує дванадцять напрямних ліній. Вони називаються меридіанами. Німецькі медики спочатку вживали поняття напрямних ліній. Пізніше утвердилось поняття “меридіани”. Воно походить із французького перекладу китайського поняття “Інг май”».

Патрік відповідає рефлексивно:

«Але ж існує тільки один-єдиний меридіан. Чому Ви говорите про багато меридіанів?».



«Більшість людей думають тільки про один меридіан, нульовий меридіан, і витісняють усі інші».

«Авжеж, існує не так багато поетологічних текстів Целана. Меридіан є для мене дуже важливим».

«Але чи можна пояснити його вірші, з огляду на цей єдиний меридіан?».

«Звичайно, що ні. Якщо одного меридіана Вам замало, то скільки меридіанів Ви пропонуєте?».

«Головних меридіанів є стільки, скільки цифр на циферблаті годинника. Дванадцять».

«Про що Ви взагалі говорите?».

Наприклад, печінковий меридіан починається від великого пальця на нозі, під нігтем, проходить уздовж через тил стопи, відтак вище через коліно й стегно. Він проходить через печінку, задню частину горла, ніс, очі, лоб – аж поки не досягне маківки голови. Якщо людина має проблеми з печінкою, то пункти, які лежать уздовж цього меридіана, можна лікувати голкою».

«Ах, Ви маєте на увазі акупунктуру!».

Патрік відчуває безмежне полегшення. Тепер він знає, про що йдеться. Проте дихальна пауза триває недовго. Лео-Ерік втягує його в новий водокрут замішання.

«Ні, я маю на увазі один із віршів Целана: *Мани/ кружних шляхів, фосфоричні...* Ви знаєте цей вірш?».

«Звичайно, я знаю його. У цьому вірші зустрічається слово *аорта*, а я, будучи дитиною, мав собаку, якого звали Аорта. Отож цей вірш був також кружним шляхом до мого спогаду».

«Кружний шлях? Якщо печінка не функціонує, потрібно лікувати не печінку, а печінковий меридіан. Це не кружний шлях».

Патрік відчуває свої великі пальці ніг, які з якоїсь причини більше не торкаються землі.

«Мої ноги раптом стали комічно присутні. Вони не торкаються землі».

«Мій дідусь любив казати мені: звертай увагу на власні ноги, коли ти з кимось розмовляєш! Нога – це як товста книга. Дехто гадає, що тільки очі чи серце мають стосунок до душі. Але це не так. Переплетіння в тілі набагато складніші».

«Але Целан мав на увазі не такі меридіани. Для нього існував тільки один меридіан».

«Меридіан, який проходить через Лондон? Я не вірю цьому. Наприклад, для Целана існує дуже важливий меридіан. Він поєднує Париж зі Стокгольмом».

Патрік блискавично пригадує, що в листуванні між Целаном і Неллі Закс ішла мова про меридіан.

«Між Стокгольмом і Парижем пролягає меридіан болю і втішання», – цитує Патрік по пам'яті й додає:

«Існує багато меридіанів – якщо дивитися метафорично. Однак я невисокої думки про метафори, вони для мене занадто розмиті. Я радше орієнтуюся на числа й літери».

Лео-Ерік примирливо відповідає:

«Я маю на увазі не метафорично, а географічно. Вам довелося коли-небудь бувати в історичній обсерваторії в Парижі?».

«Ні».

«Там втоплений у землю так званий паризький меридіан з кольорового каміння».

«Я гадав, що меридіани є напрямними лініями в тілі».

«А яка різниця між земною кулею і тілом? Назви поселень і назви органів тіла були однаковою мірою важливими опорними пунктами для поетів. Ми мусимо шукати такі лінії, які об'єднують їх між собою».

«Все, що Ви кажете, дуже цікаво. Чому ж тоді Ви самі не поїдете на конференцію до Парижа? Ви саме той, хто неодмінно

мав би виступити з доповіддю про Целана й про меридіан чи принаймні про меридіани».

«На жаль, я не можу. Це не мій фах. Мій дідусь практикував у п'ятдесяті й шістдесяті роки традиційну китайську медицину в Парижі. Це був час, коли там жив і Целан. Мій дідусь був дуже освіченим чоловіком, він читав китайською, французькою, гебрайською та німецькою. В його спадщині я знайшов нотатки про Целанові вірші».

«І що ж далі?».

«Я можу розповісти Вам таке, що знають, мабуть, небагато людей. Що Ви з цього зробите, це Ваша справа. Мені байдуже, будете Ви успішними на цьому поприщі, чи ні. Я пропоную Вам не кар'єру, а кілька меридіанів».

.....

У мене не було іншого бажання, окрім як стати незримим і читати. Читати Целана. Постійно мені при цьому щось заважало. Я отримав запрошення від одного літературного клубу на вечір, де я мав би говорити про Неллі Закс. Я відправився туди, щоб пояснити, що не займався дослідженням її творчості. Однак у літературному клубі мені сказали, що вони нічого не планували про цю поетесу і не збираються робити це в майбутньому. Це була провокація – не проти мене, а загалом проти літератури. Чому вони не хочуть організувати вечір, присвячений Неллі Закс? Я оспорив позицію людей з літературного клубу, я мало не накричав на них. Неллі Закс заслуговує великої уваги. Майже так само, як і Целан, вона витримала складний повоєнний час. Неллі Закс померла через 22 дні після Целана. Це був день, у який тіло Целана, виловлене зі Сени, саме поховали. Вона була на 29 років старшою від нього, хотіла бути його янголом-охоронцем, проте не змогла врятувати його життя. Хто може бути в цьому світі янголом? Люди з літературного клубу викликали поліцію і розповіли

двом поліцейським, які невдовзі з'явилися, що я розтросив кулаком вітрину літературного клубу. Моя рука кровоточила, на землі виблискували скалки скла. Я не хотів видаватися божевільним. Отож пояснив, що, мовляв, хотів, викрасти виставлені у вітрині книги. Я волів радше бути злодієм, ніж божевільним. Лише після цього я помітив у розбитій вітрині ім'я Готфріда Бенна. Виставлені у вітрині книги були збірками віршів, причому тільки його збірками. Я негайно заявив, що беру свої слова назад, книги цього поета я не хотів викрадати. Поліцейські покинули літературний клуб, не затримавши мене. Я трачу надто багато часу на діяльність, яка не приводить до жодної мети. Але зараз я хочу читати, просто читати. В одному із Целанових віршів є такі слова: *Але нині!* Ці обидва слова не надто пасують одне до одного. Вони мали б розійтися. Яке з них я утримаю біля себе? *Але чи нині?*

*Переклав з німецької Петро Рихло*

## Paul Celan und der chinesische Engel

Als Patrik sich für die Paul-Celan-Tagung in Paris angemeldet hatte, kam eine Rückfrage aus dem Büro der Organisation.

»Welche Nationalität haben Sie?«

»Warum fragen Sie?«

»Je nachdem ist eine andere Stiftung für die Finanzierung Ihrer Flugkosten zuständig.«

Patrik antwortete *BRD*, bereute dann, die Abkürzung verwendet zu haben. Es war feige, nur in Großbuchstaben zu reden. Ich bin ein F.M. vom I.F.W.L.B. und komme zum I.P.C.K. mit A.F.: Wäre das eine musterhafte Antwort? Mein Selbstwertgefühl ist nicht groß genug, in kleinen Buchstaben zu sprechen. Die Großbuchstaben schützen die Menschen. Später schrieb er der Organisation, dass er nicht an dieser Tagung teilnehmen wolle, weil man dort auf die Herkunft zu achten scheine.

Ich bin in Frankfurt geboren und wenn ich das sage, sagen die Schlauköpfe mit schnellen Zungen sofort: Ach, Frankfurt an der Oder an der polnischen Grenze! Nein, ich bin am Main geboren. Der Main ist ein Nebenfluss vom Rhein, der kein Besitztum von Deutschland ist. Wer redet aber hier vom Besitzen? Ich rede vom Fließen. Ich weiß, keine Stiftung will Geld ins fließende Wasser werfen.

.....  
Alles nur Alpträume. Nachdem er aufgewacht ist, hat er eine feste Stelle als freier Mitarbeiter an einem angesehenen Institut. Einige Sekunden später ist er sich aber nicht mehr sicher, ob er

diese Stelle tatsächlich angenommen oder heldenhaft abgelehnt hat. Sein Arbeitgeber hat Celan pathologisiert, Ingeborg Bachmann beschmutzt, Nelly Sachs verharmlost und weitere ernstzunehmende Dichter beleidigt, als wäre es seine Berufung. Wie kann ich so einen Herrn als Chef akzeptieren?

.....

Die Wissenschaft ist zu asketisch für mich. Mir passt eine Noch-nicht-Wissenschaft oder eine Nicht-mehr-Wissenschaft besser. Dort werde ich meinen Part finden. Noch nie hatte der Patient vor, einen geraden Weg zu gehen. Seine Freundin meinte, er sei ein Weichei, das in einem Café sitze und Gedichte lese, nur solche Typen hätten heutzutage lange Haare, die schon dreimal aus der Mode gekommen seien. Hat der Patient wirklich lange Haare? Man sieht beide Ohren, die sich seltsam nackt behaupten. Sie haben etwas Muschelartiges, Weibliches. Ich werde sie abschneiden und meiner Mutter zurückgeben. Vincent van Gogh schnitt ein Ohr ab und schenkte es einer Prostituierten. Mit diesem Akt hatte der Maler sein Ziel erreicht. Er wollte nicht als Leprakranker hinter Bambusstäben eingesperrt sein. Seine Krankheit war hoch angesehen, fast eine Krone für Künstler. Der Patient hat kurze Haare und unverwundete Ohren. Vor einiger Zeit hat er sich den Kopf kahl rasiert. Ihm wurden die Wörter, die in den Haaren sitzen, zu viel. Tibetanische Mönche rasieren ihre Haare, weil die Haare ständig an nackte Frauen denken. Denken die Haare? Sicher. Mehr als das Gehirn. Es war ein spontaner Akt: Der Patient schnitt zuerst die greifbaren Haare mit einer Büroschere, ohne sich im Spiegel zu sehen. Er hatte keinen Spiegel in der Wohnung. Den Rest der Haare rasierte er mit einer Rasierklinge, die seine Kopfhaut mehrfach verletzte. Seine Freundin schrie wie eine Notbremse, als sie ihn so sah.

»Was hast du mit deinem Kopf getan? Ich will nicht mit einem Lagerhäftling zusammen sein!«

Seitdem weiß er, dass sie mit seinen Haaren zusammen sein wollte und nicht mit ihm. Er holte die Haare aus dem Papierkorb, legte sie in einen Briefumschlag und schickte ihn ihr per Post mit dem Kommentar »Hier hast du deine Liebe!«. Man könnte den Satz gemein finden. Ihre Frage, was er mit seinem Kopf getan habe, war viel gemeiner. Sie weiß doch, wie sehr diese Frage ihn verletzt. Er denkt schon jahrelang darüber nach, was mit seinem Kopf in seiner Kindheit getan worden war. Das kann sicher kein harmloses Rasieren eines Kinderkopfes gewesen sein.

Der Patient will ein weicher, junger Mann sein, der lange Haare trägt und Gedichte liest. Er kann ruhig Patrik heißen. Als Patient genießt er mehr Freiheit, so lange jedenfalls, wie seine Krankheit unbenannt bleibt. Mit seinem bürgerlichen Namen ist Patrik zur Heilung verpflichtet. Wie wäre es, diesen Patrik einen Mann spielen zu lassen, der schon genesen ist? Mag sein, dass er seine Karriere noch nicht gestartet hat, aber das ist noch keine Krankheit. Er ist noch jung. Er kann in die Dunkelkammer der Lyrik hineingehen und mit den Fingerspitzen vorsichtig seine Zukunft antasten. Es gibt so viele lyrische Berufe in der Welt. Es wäre ein Wunder, wenn er keinen davon abkriegen würde. Die Lyrik deuten, diskutieren, vermitteln, unterrichten, rezensieren, lektorieren, verlegen, verkaufen, vertonen, rezitieren, inszenieren, übersetzen, und wenn nichts davon klappt, kann er immer noch ein Dichter werden. Die meisten Berufe sind in der letzten Zeit ausgestorben wie manche wunderschönen Insekten am Amazonas.

Lesen: Das ist der erste Schritt, egal, was der Mensch werden will. Die Lyrik: eine gute Wahl. Außerdem sieht Patrik schön aus, wenn er liest. Seine Wimpern werden länger, seine Lippen röter. Nichts lenkt ihn ab, nicht einmal das laute Gespräch am Nebentisch. Zwei Frauen neben ihm diskutieren leidenschaftlich über Haftpflichtversicherungen. Sie reden so offen, dass ihre Spucke wie tropischer Regen auf ihre Mokkatassen fällt. Der Patient ist

noch nicht Patrik. Der Patient geht den Weg zurück zum Café und setzt sich neben den Tisch, an dem über Haftpflichtversicherungen diskutiert wird.

.....  
Der Mann, der vor Patrik steht, sieht sehr *transtibetisch* aus. Zum ersten Mal im Leben benutzt Patrik dieses Celan-Wort, das er schon lange unter seinen Federn gewärmt hat, ohne zu wissen, welche Menschengruppe oder Sprachgruppe aus dem Ei schlüpft. Der Mann sieht wirklich transtibetisch aus, es ist ein subjektiver Eindruck, und Adjektive sind dafür da, die Subjektivität zu unterstützen.

Der Mann fragt, ob er sich zu ihm an den Tisch setzen darf. Seine Sprache ist keine Rarität, für die man eine ausgefallene Bezeichnung wie transtibetisch verwenden müsste. Sie ist ein schlichtes Deutsch mit leichtem Akzent. Andere Tische sind besetzt und es kommt Patrik logisch vor, dass zwei Männer einen Tisch solidarisch miteinander teilen.

»Ich heiße Leo-Eric Fu«,

sagt der Mann, streckt seine Hand elegant aus und zieht sie rasch wieder zurück, bevor Patrik darauf reagiert. Patrik versteht, dass eine Begrüßung nicht körperlich vollzogen werden muss. Eine Frage kreist brummend in seinem Kopf. Sollte man bei einer flüchtigen Bekanntschaft in einem Café schon den kompletten Namen verraten oder sind im Falle des Mannes alle drei Komponenten, Leo, Eric und Fu, seine Vornamen? Patrik ist vorsichtig und sagt nur einen seiner Vornamen.

»Ich heiße Patrik.«

»Das weiß ich«,

antwortet Leo-Eric verständnisvoll nickend. Patrik ist unsichert, weiß nicht, wie diese Antwort zu deuten ist. Leo-Eric sagt dann, er habe Patrik oft in diesem Café beobachtet, das letzte Mal mit dem Gedichtband *Fadensonnen*. Patrik kann sich gar nicht

daran erinnern, möglich ist es aber, dass er im Café Gedichte las, er hatte zumindest vor, auf einer Paul-Celan-Tagung in Paris einen Vortrag zu halten. Er weiß im Moment nicht, ob seine Teilnahme noch genehmigt wird oder ob er schon längst als überempfindlicher Spinner aus der Rednerliste gestrichen worden ist.

»Sie haben vor, über den Gedichtband *Fadensonnen* einen Vortrag zu halten?«

«Vielleicht wollte ich das vor einigen Wochen. Aber jetzt nicht mehr.»

»Warum nicht?«

.....  
Leo-Eric blickt auf die weiße Milch und sagt:

»Sie besitzen eine Erstausgabe von Celans *Fadensonnen*, nicht wahr?«

Dieser Mann scheint auch unbedeutende Details aus Patriks Leben zu kennen.

»Ich habe die Ausgabe aus dem Jahr 1968, aber das ist nichts Besonderes.«

»Warum nicht?«

»Davon gibt es fünftausend Stück. Ich bin einer von fünftausend Lesern. Eine erstaunlich hohe Auflage für ein schwerverständliches Buch. Selbst die Deutsche Oper hat nicht mehr als zweitausend Sitzplätze.«

Leo-Eric lacht hell.

»Nun, das heißt ja nicht, dass fünftausend Menschen das Buch wirklich gelesen haben. Es kann sein, dass Sie einer der wenigen Leser sind, die sich heute noch mit dem Buch beschäftigen.«

.....  
»Ich bin gekommen, um mit Ihnen über die Leitbahnen zu sprechen. Die Leitbahnen ziehen sich durch den menschlichen Körper. Es gibt zwölf Hauptleitbahnen. Sie werden Meridiane genannt. Deutsche Mediziner verwendeten zuerst den Begriff Leitbahnen.

Später setzte sich der Begriff *Meridiane* durch. Das kommt aus der französischen Übersetzung des chinesischen Begriffs *Jing Mai*.«

Patrik erwidert reflexartig:

»Aber es gibt doch nur einen einzigen Meridian. Wieso sprechen Sie von mehreren Meridianen?«

»Die meisten Menschen denken nur an einen Meridian, den Nullmeridian, und verdrängen alle anderen.«

»Na ja, es gibt nicht so viele poetologische Texte von Celan. Der Meridian ist für mich schon sehr wichtig.«

»Lassen sich aber seine Gedichte von diesem einen Meridian erklären?«

»Natürlich nicht. Wenn ein Meridian für Sie zu wenig ist, wie viele Meridiane haben Sie zu bieten?«

»Hauptmeridiane gibt es so viele wie Ziffern auf einer Uhr. Zwölf.«

»Wovon reden Sie überhaupt?«

»Der Leber-Meridian zum Beispiel beginnt an der großen Zehe unter dem Nagel, läuft den Fußrücken entlang, hoch durch Knie und Oberschenkel. Er geht durch die Leber, den hinteren Teil der Kehle, die Nase, die Augen, die Stirn, bis er den Scheitel erreicht. Wenn man ein Problem mit der Leber hat, kann man die Punkte, die entlang dieses Meridians liegen, mit einer Nadel behandeln.«

»Ach, Sie reden von Akupunktur!«

Patrik ist unendlich erleichtert. Jetzt weiß er, worum es geht. Die Atempause der Erleichterung dauert aber nicht lange. Leo-Eric zieht ihn in einen neuen Strudel der Verwirrung.

»Nein, ich rede von einem Gedicht von Celan. *UMWEG- /KARTEN, phosphorn ...* Kennen Sie das Gedicht?«

»Natürlich kenne ich es. In diesem Gedicht kommt das Wort *Aorta* vor und ich hatte als Kind einen Hund, der Aorta hieß. Insofern war das Gedicht auch ein Umweg zu meiner Erinnerung.«

»Ein Umweg? Wenn die Leber nicht funktioniert, behandelt man nicht die Leber, sondern den Leber-Meridian. Das ist kein Umweg.«

Patrik spürt seine großen Zehen, die aus irgendeinem Grund den Boden nicht richtig fühlen können.

»Meine Füße sind plötzlich komisch präsent. Sie können den Boden nicht finden.«

»Mein Großvater sagte mir, achte auf deine eigenen Füße, während du mit jemandem sprichst! Der Fuß ist ein umfangreiches Buch. Manche denken, dass nur die Augen oder das Herz eine Verbindung zur Seele haben. Das stimmt aber nicht. Die Vernetzung im Körper ist viel komplexer.«

»Celan kann aber nicht solche Meridiane gemeint haben. Für ihn gab es nur einen Meridian.«

»Den Meridian, der durch London läuft? Das glaube ich nicht. Zum Beispiel gibt es einen anderen sehr wichtigen Meridian für Celan, der Paris mit Stockholm verbindet.«

Patrik erinnert sich blitzartig, dass im Briefwechsel zwischen Celan und Nelly Sachs von einem Meridian die Rede war.

»Zwischen Stockholm und Paris verläuft der Meridian des Schmerzes und des Trostes«,

zitiert Patrik aus dem Gedächtnis und sagt weiter:

»Es gibt mehrere Meridiane – metaphorisch gesehen. Aber ich halte nichts von Metaphern, sie sind mir zu schwammig. Ich orientiere mich lieber an Zahlen und Buchstaben.«

Leo-Eric erwidert sanft:

»Ich meine es nicht metaphorisch, sondern geographisch. Waren Sie schon mal im historischen Observatorium in Paris?«

»Nein.«

»Dort ist der sogenannte Pariser Meridian aus bunten Steinen in den Boden eingelassen.«

»Ich dachte, Meridiane sind die Leitlinien im Körper.«



»Was ist schon der Unterschied zwischen der Erdkugel und dem Körper? Die Ortsnamen und die Namen der Organe waren gleichermaßen wichtige Anhaltspunkte für den Dichter. Wir müssen nach den Linien suchen, die sie miteinander verbinden.«

»Alles sehr interessant, was Sie da sagen. Warum fahren Sie nicht selbst zur Tagung nach Paris? Sie sind derjenige, der unbedingt über Celan und den Meridian oder meinetwegen über die Meridiane sprechen sollte.«

»Das kann ich leider nicht. Ich bin nicht vom Fach. Mein Großvater praktizierte in den fünfziger und sechziger Jahren traditionelle chinesische Medizin in Paris. Es war die Zeit, in der auch Celan dort lebte. Mein Großvater war ein sehr gebildeter Mann, las Chinesisch, Französisch, Hebräisch und Deutsch. In seinem Nachlass fand ich Notizen zu Celans Gedichten.«

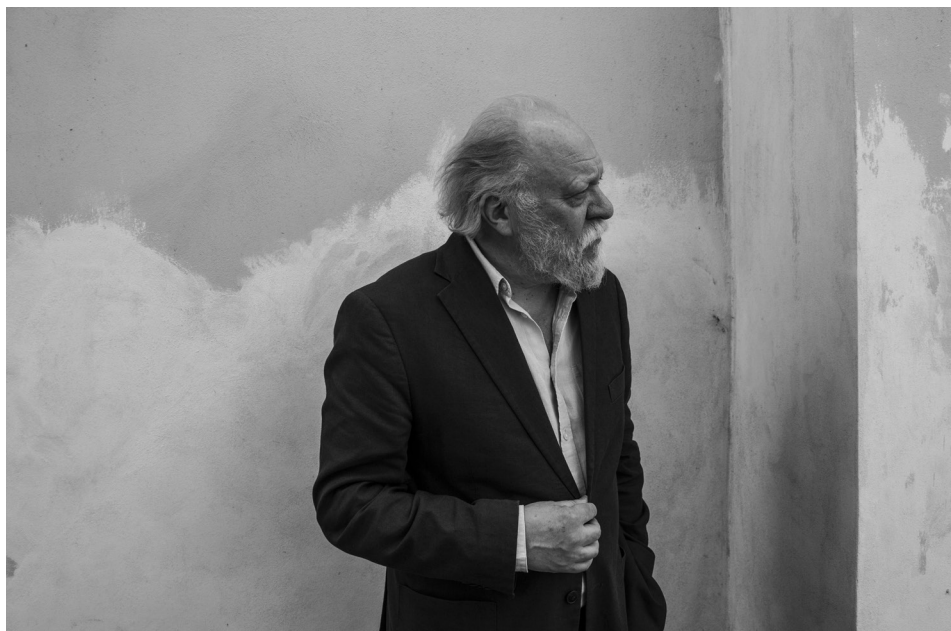
»Und weiter?«

»Ich kann Ihnen einiges erzählen, was wahrscheinlich sonst sehr wenige Menschen wissen. Was Sie daraus machen, ist Ihre Sache. Mir ist gleichgültig, ob Sie in Ihrem Beruf erfolgreich werden oder nicht. Ich biete Ihnen keine Laufbahn, sondern einige Meridiane.«

.....  
Ich wünschte mir nichts anderes, als unsichtbar zu werden und zu lesen. Celan zu lesen. Ständig wurde ich daran gehindert. Ich bekam eine Einladung von einem Literaturclub zu einer Veranstaltung, auf der ich über Nelly Sachs sprechen sollte. Ich ging hin, um klarzustellen, dass ich über sie noch nicht geforscht hatte. Im Literaturclub sagten sie mir aber, sie hätten nichts über diese Dichterin geplant und würden es auch in Zukunft nicht tun. Es war eine Provokation, nicht gegen mich, sondern gegen die Literatur insgesamt. Warum wollten sie keinen Abend für Nelly Sachs veranstalten? Ich widersprach den Leuten im Literaturclub, fast hätte ich sie angeschrien. Nelly Sachs habe große Aufmerksamkeit verdient.

Fast ebenso lang wie Celan habe sie die Nachkriegszeit durchgehalten. Nelly Sachs ist nur 22 Tage nach Celan gestorben. An dem Tag, an dem Celans Leiche, die man in der Seine gefunden hatte, beerdigt wurde. Sie war 29 Jahre älter als er, wollte sein Schutzengel sein, konnte aber sein Leben nicht retten. Wer kann schon ein Engel sein? Die Leute im Literaturclub riefen die Polizei und erzählten den zwei Polizisten, die bald kamen, ich hätte das Schaufenster des Clubs mit der Faust kaputtgeschlagen. Meine Hand blutete und Glasscherben glitzerten auf dem Boden. Ich wollte nicht als Wahnsinniger gelten. So erklärte ich, ich hätte Bücher klauen wollen, die im Glaskasten standen. Lieber wollte ich ein Dieb sein als ein Verrückter. Dann erst sah ich im Schaukasten den Namen Gottfried Benn. Es waren Gedichtbände, und zwar nur seine, die dort ausgestellt waren. Ich sagte schnell, ich hätte mich geirrt, von diesem Dichter wolle ich kein Buch klauen. Die Polizisten gingen wieder, ohne mich festzunehmen. Ich verschwende zu viel Zeit für Aktivitäten, die zu nichts führen. Jetzt will ich lesen, einfach lesen. In Celans Gedicht steht: *Aber jetzt!* Die beiden Wörter *aber* und *jetzt* passen nicht so gut zusammen. Sie werden auseinandergehen. Welches von ihnen behalte ich? *Aber* oder *jetzt*?

[Auszug aus Yoko Tawadas Buch: Paul Celan und der chinesische Engel. Konkursbuch Verlag, 2020.]



© Dirk Skiba

### **Igor ПОМЕРАНЦЕВ**

Поет, прозаїк, радіодраматург. Народився 1948 року в Саратові, звідки у п'ятирічному віці разом з родиною переїхав до Чернівців. Закінчив факультет романо-германської філології Чернівецького університету. У 1976 році заарештований КДБ і звинувачений у зберіганні і розповсюдженні «антирадянської» політичної літератури. В 1978 був змушений емігрувати з СРСР, з тих пір живе у Західній Європі (нині у Празі). Працює радіожурналістом з 1980 року (на «Бі-бі-сі» та Радіо «Свобода»). Один із засновників поетичного фестивалю MERIDIAN CZERNOWITZ. Автор близько двох десятків поетичних збірок та прозових книжок. Лауреат низки престижних літературних та журналістських премій.

### **Igor POMERANZEW**

Igor Pomeranzew, geboren 1948 in Saratow in der UdSSR, zog mit seiner Familie im Alter von fünf Jahren nach Czernowitz, wo er später englische Philologie und Pädagogik studierte. Er hatte Kontakt zur ukrainischen Bürgerrechtsbewegung und wurde 1978 durch den KGB aus der Sowjetunion ausgewiesen, Deutschland gewährte ihm Asyl. 1979 zog er nach London, wo er bei der BBC als Radioproduzent von Kultur- und Featuresendungen in russischer Sprache arbeitete, was er bis heute für Radio Liberty in London, München und Prag fortsetzte. Mitbegründer des Internationalen Lyrikfestivals MERIDIAN CZERNOWITZ. Als ein in russischer Sprache schreibender Dichter und Rundfunkjournalist hat er sich immer für die Eigenständigkeit der Ukraine und der ukrainischen Sprache eingesetzt. Derzeit lebt er in Prag.

## ПАВЛО ЛЬВОВИЧ

Так його називали у нас вдома. Мені було років п'ять, коли він уперше прийшов до нас. Я не пам'ятаю, ані який він мав тоді вигляд, ані як розмовляв, ані що говорив. Потім він зник через непорозуміння з батьком. І знову з'явився в моєму житті вже в отроцтві. На той час я знав, що батько познайомився з ним на службі. Батько працював у чернівецькій газеті «Радянська Буковина», а Павло Львович у румунському додатку до неї *Zorile Bucovinei* («Зоря Буковини»). Батько з колегами писали українською передовиці, замітки й фейлетони, а Павло Львович і його румунські колеги перекладали всю цю макулатуру румунською. Обидві газети містилися в одній будівлі на вулиці Українській.

Одного разу Павло Львович зайшов до батька в кабінет, представився і сказав, що не знає, як ліпше перекласти румунською назву батькового фейлетона про рибалок-браконьєрів «Бурлаки на Пруті»: румунський читач не знайомий із картиною Рєпіна й не оцінить іронії автора. Батько не впирався і запропонував нову назву – «Уха по-прутськи». На тому й погодилися. Відтоді вони зустрічалися не лише у справах. Павло Львович приходив до нас у гості на вулицю Лермонтова зі своєю дружиною Жісель Неронівною, а мої батьки – до них на вулицю Саксаганського. Павлові Львовичу подобалося, що ми мешкаємо на Лермонтова. Він жартував: «Ось чому я переклав румунською “Героя нашого часу”!». Мої батьки вважали шлюб Павла Львовича мезальянсом: він походив із

австро-єврейської родини, а Жізель Неронівна – з родини бесарабських євреїв. Він розмовляв російською добре, хоч і з німецьким акцентом, вона ж виспівувала на всі єврейські лади, причому від душі й на повну гучність. Батько час від часу переходив на вивчений у рідній Одесі їдиш, але Павло Львович знято відповідав російською або українською. Батько сердився й просив: «Будь ласка, давай їдишем, інакше у мене від нього залишиться тільки іржавий металообрхт».

Зоряна й фатальна мить у батькових стосунках із Павлом Львовичем настала з приїздом до Чернівців популярного московського письменника Костянтина Сімонова, нині майже забутого в себе на батьківщині. Сімонов потішно доповнював дуєт двох чернівчан: він сильно гаркавив і ковтав літеру «л». Зустрілися вони в нас, оскільки Павло Львович мешкав в однокімнатній квартирі, а ми – у двокімнатній. 1946 року Павло Львович переклав румунською п'єсу Сімонова «Російське питання». Її поставили в Бухаресті, завдяки чому Жізель Неронівна могла ні в чому не відмовляти ні собі, ні чоловікові. Сімонов зовсім не задирав носа, називав батька і Павла Львовича «побратимами по перу» та обіцяв надіслати «визначному румунському перекладачеві й другові» нову п'єсу «Чужа тінь», у якій він «давав по морді» безрідним космополітам. Коли Сімонов пішов, батько сказав: «Павле, може, з тебе досить однієї агітки? Ну гаразд, змішав з гівном Америку, але “безрідні космополіти” – це вже занадто».

Павло Львович, як виявилось, не знав виразу «безрідні космополіти». Він пообіцяв не перекладати нової п'єси Сімонова, але на батька образився і зник із нашого поля зору на кілька років. Помирилися вони на зборах газети «Радянська Буковина» у 1961 році. На цих зборах журналісти-євреї та українці з усією рішучістю вимагали засудити поета Меєра Хараца – «перевертня», який публікував свої вірші у варшавській

єврейській газеті «Голос народу». «Якого народу? Який голос? Чому перевертень знайшов собі покровителів за кордоном? У якій валюті йому платять?». Тоді я і взяв від батька слово «ордалії».

Батько й Павло Львович на зборах відмовчалися, але опісля привели Хараца до нас додому – ми ж мали двокімнатну квартиру! – й ось тоді я вперше в житті почув живих поетів. Харац читав своєю рідною мовою – їдишем, і я, хоча й мало що розумів, розчув у його клекоті голос єврейської ліри. Після Хараца вірші читав Павло Львович. У ті часи в Чернівцях довгі радіохвилі густо були населені румунськими голосами, особливо зірками естради. Я досі пам'ятаю грудний голос Дойни Бадя та її *Tango d'amore* і *Romania mea*. Кожна година починалася з оголошення: «Ора ехаста». Значно пізніше я зрозумів, що це означає «точний час», але в отроцтві уявляв, що це ім'я румунської поетки, і навіть збирався взяти собі загадкове для російського вуха псевдо Ора Ікзакта. Не таке воно й дурне: хороша поезія завжди показує точний час і знаходить точні слова. Я відразу зрозумів, що Павло Львович читає румунською. На відміну від Хараца, він не клекотів і не брав високих нот, а м'яко й ненав'язливо наспівував своє *Tangoul Mortii* («Танго смерті»). Я розрізняв лише окремі слова: *negru* (чорний), *laptele* (молоко), *german* (німецький). Того вечора Павло Львович забув у нас журнал, де були надруковані його вірші. Я, звичайно, старанно його обстежив, оскільки вперше бачив іноземне видання. Називався журнал *Contenporanul*, рік і місяць я зрозумів без перекладу: *mai*, 1947, місце я теж зрозумів: *București*. Ім'я автора – *Paul Celan* – мене спантеличило, адже я знав, що прізвище Павла Львовича – Анчель. Але найбільше мене спантеличило ім'я перекладача, та й сам факт його існування. Я ж напевне знав, що Павло Львович – румунський поет і пише румунською. Навіщо ж йому перекладач із чудернацьким

іменем *Petre Solomon*? Хіба Соломон – це не ім'я, а прізвище? Питання ще довго залишалися без відповіді, тим більше, що наступного дня Павло Львович зайшов до нас і забрав журнал.

На кілька років я забув про існування Павла Львовича. Але в 1964 році ми знову зустрілись і, що дивовижно, з його ініціативи. Мені було тоді 16, однак у місті я мав репутацію літературного вундеркінда. Я складав вірші й зухвало читав їх уголос, де тільки було можливо: в Палаці піонерів, у Клубі текстильників, у Клубі залізничників. Вірші були дурнуваті, проте галасливі:

*В Яремче – берёзы, Яремче – подсвечник,  
Яремче – подвешенный к небу скворечник.  
Подстроены камни и горы порезче  
К воде водопадной, которая хлещет.  
Волна на волну, бурун на бурун,  
Как будто стоп-кран кто-то сходу рванул...*

І так далі. Павло Львович задзвонив до нас і, на батьків подив, попросив до телефона мене. Ось тоді я вперше побував у нього в гостях. Незадовго до цього московська «Литературная газета» опублікувала вірш Є. Євтушенка «Бабин яр». Вишло, що влітку 1944 року Павло Львович приїжджав із Чернівців до Києва з військово-санітарним потягом, де він працював санітаром, і відвідав Бабин Яр – місце розстрілу київських євреїв. Він розповідав: «Це було просто звалище, ні таблички, ні букета квітів. Німці почали з психічнохворих, а потім розвернулися...». Вірш Євтушенка мав успіх, і солідний кишинівський журнал замовив Павлові Львовичу румунський переклад. Він попросив мене уточнити кілька слів і речень. Що таке «гулы» в рядку: «Это гулы самой весны»? З «гулами» я впорався швидко. Але чому: «Мне кажется, что

Дрейфус – это я.//Мещанство – мой доносчик и судья»? Я пояснив: поет вважає, що Дрейфуса зацькував натовп обивателів. Павло Львович здивувався: «Це Альфонс Доде, Жуль Верн, Поль Сезанн – натовп обивателів?».

Я просидів у нього весь вечір, і ми далеко відійшли від перекладу, але залишилися при темі. Він згадав Арона Пумнула, гімназійного вчителя поета Міхая Емінеску. Ще згадав, що самому Емінеску, в дитинстві – Еміновичу, доводилося приховувати єврейське походження і боротися нібито з експансією їдишу в румунській мові. Для мене все це було тарабарщиною, але я сидів не поворухнувшись. Павло Львович ніяк не міг угомонитися. Згадав якогось віденського єврея Карла Крауса, який зі смолоскипом у руці боровся за чистоту мови – німецької мови – з єврейськими зайдами-варварами. І знову повернувся до Емінеску: «Уявляєте, Ігоре, його вірш “Дойна” став гімном залізногвардійців, наших погромників!». Ім'я Емінеску я знав завдяки меморіальній дошці на стіні середньої школи № 1, де вчилися мої друзі. Вочевидь, там у безмежно далекому минулому була гімназія, де вчився майбутній румунський класик. Втім, під час розмови, точніше – монологу Павла Львовича, я поважно кивав головою, мовби розумів, про що він говорить і навіть поділяв його почуття. Врятувала мене Жізель Неронівна: у домі виникли якісь невідкладні справи, і я по-дорослому відкланявся.

1965 року я вступив до Чернівецького університету, в майбутньому – імені Юрія Федьковича. Я мав намір стати філологом і будував райдужні плани. Першого ж дня навчання я зустрів у коридорі нашого корпусу Павла Львовича. Він дуже постарів, але вигляд мав елегантний. На ньому були вельветовий піджак і замшеві черевики – за нашими тодішніми мірками, речі недосяжні. Я не міг відірвати від них очей, і він, наче виправдовуючись, пояснив: «Був із головою міськвиконкому



в Яссах, це наше місто-побратим у Румунії. Перекладачем узяли. Ну і труснув молодістю, поштовхався на місцевому товчку. Це мій, можна сказати, закордонний дебют. Пощастило! Ага, мене прийняли до Спілки письменників, у секцію перекладачів. О ні, не вітайте. Це дрібниці». Павло Львович запросив мене заходити на кафедру, де він працює останніми роками. «Це ось там», – махнув він рукою в невизначеному напрямку. Виявилось, що це була кафедра-невидимка, де працювала жменька румунських філологів. За п'ять років навчання я так і не знайшов їхнього кабінету, мовби вони навмисне ховалися. Під час тієї зустрічі я сказав Павлові Львовичу, що почав перекладати німецьких поетів російською і буду дуже вдячний за поради і просто розмову. Він запросив мене додому, але додав: «Моя німецька трохи заіржавіла, я давно перейшов на румунську, – він витягнув із портфеля журнал «Ністру» й показав свою публікацію, – але чим зможу – допоможу. Як батько?». Я відповів, що батько переніс інфаркт і вийшов на пенсію. «Ви все там, на Саксаганського?» – запитав я. Ми домовилися про зустріч у найближчу неділю.

Я прийшов до Павла Львовича з течкою німецьких віршів і моїх чернеток. Але все поточилося інакше, ніж я гадав. Спочатку Жізель Неронівна пригостила нас дзеркальним коропом у перченій галяреті, баклажанною ікрою і морквяним цимесом. Короп був дуже смачний, він гордо лежав на тарелі з відкритим ротом, і здавалося, що ось-ось заговорить. Відразу ж після вечері Павло Львович, на мій подив, увімкнув телевізор. Подив переріс у приголомшення: телевізор показував румунський канал. Я сторопив і навіть трохи злякався: а раптом це нелегально – дивитися закордонне телебачення? Тим часом на екрані з'явилась артистка й заспівала французькою. Павло Львович назвав її ім'я, наголосивши останній склад: «Барбара. Її мати Естер – із Тирасполя, між

іншим». Барбару змінив череватий карлик із виряченими очима («Це, Ігоре, Гічкок, Альфред Гічкок»). Він говорив англійською, а в субтитрах – румунською. Він обіцяв нажахати глядачів і всім собою показував, що виконає обіцянку. Але Павло Львович не дозволив Гічкоку зробити це і вимкнув телевізор. «І кого ти хочеш перекладати?» – запитав він. Я дістав пошарпану книжечку Готфріда Бенна, яку мені дала наша університетська «німкеня» Роза Зигмундівна. Павло Львович поморщився: «Хитрая жопа на двох стільях». Так це, здається, кажуть російською. Але вірші хороші. Що ти вибрав для перекладу? А, анатомічний театр, біле простирадло, розтин... *Alles steht weiß und schnittbereit...* Мені замолоду це подобалося. Чому «хитрая жопа»? Тому що встиг написати про арійську духовність і вдосконалення раси. І про вождів Німеччини – творців і митців Заходу. І це вже тридцять років! Але вірші чудові. Я люблю ось цей:

#### TRISTESSE

*Die Schatten wandeln nicht nur in den Hainen,  
davor die Asphodelenwiese liegt...»*

Я зрозумів, що це вірш про тіні за якимось полем асфodelей. Павло Львович продовжив: «Або ось цей:

*Wer allein ist, ist auch im Geheimnis,  
immer steht er in der Bilder Flut...*

Хто сам, той під покровом таємниці... і в тому ж меланхолійному дусі. Хочеш, попрацюємо разом?».

Я просидів у Анчелів до пізнього вечора, і Жізель Неронівна дала мені на дорогу голову коропа. Досі я згадую той вечір як один із найщасливіших у моєму житті. Мені здається,



справжніх асфodelей я так ніколи й не бачив, зате зустрів їх як старих знайомих у кримських віршах Мандельштама:

*Еще далеко асфodelей  
Прозрачно-серая весна.  
Пока еще на самом деле  
Шуршит песок, кипит волна...*

Востаннє ми зустрілися в липні – здається, 20 липня – 1969 року. Павло Львович знайшов мене в лінгафонному кабінеті, попросив жестом зняти навушники і сказав: «Ходімо до мене». Більше він нічого не пояснив. Коли ми прийшли, він одразу увімкнув телевізор зі своїм улюбленим каналом. Спершу я нічого не зрозумів: на екрані двоє космонавтів, незграбних, мов карапузи, здійснювали безглузді кульбіти над мертвою поверхнею, вони пустували і клеїли дурня, один із них чітко вимовив англійською: «Якщо скафандр дасть витік, один із нас негайно загине». Я скам'янів. Завдяки Павлові Львовичу я був ледь не єдиним радянським громадянином, який дивився пряму трансляцію першої висадки людини на Місяць. Так, Павло Львович подарував мені Місяць.

*На луне не растет  
Ни одной былинки;  
На луне весь народ  
Делает корзинки...*

Більше ми не зустрічалися. 1970-й рік був для мене дуже важким. Від розриву серця помер мій батько, а наприкінці квітня в Пруті міліціонери виловили тіло Павла Львовича. На похороні було осіб десять-дванадцять. Я був серед тих, хто ніс труну. Труна була легка-легесенька. У могилу її опустили на

мотузках. Рабин припилював, щоб небіжчик лежав у землі належним чином: ногами на схід, головою на захід. Перед похороном рабин псалмів не читав: самогубців не відспівують.

*Переклав з російської Олександр Бойченко*

## PAWEL L'WOWITSCH

So nannte man ihn bei uns zu Hause. Ich war etwa fünf Jahre alt, als er zum ersten Mal zu uns kam. Ich erinnere mich nicht mehr, wie er damals aussah, wie und worüber er sprach. Dann verschwand er wegen einer kleinen Streitigkeit mit meinem Vater. Und tauchte erst wieder in meinem Leben auf, als ich bereits ein Halbwüchsiger war. Zu der Zeit wusste ich, dass mein Vater ihn an seiner Arbeitsstelle kennengelernt hatte. Mein Vater arbeitete damals bei der Czernowitzer Zeitung *Radjanska Bukowyna* (»Sowjetbukowina«) und Pawel L'wowitsch bei ihrer rumänischen Beilage *Zorile Bukovinei* (»Bukowiner Stern«). Mein Vater und seine Kollegen schrieben auf Ukrainisch Leitartikel, Notizen und Glossen, und Pawel L'wowitsch und seine rumänischen Kollegen übersetzten diese Makulatur ins Rumänische. Beide Zeitungen logierten in demselben Haus in der Ukrainiska-Strasse.

Eines Tages kam Pawel L'wowitsch in Vaters Büro, stellte sich vor und sagte, er wisse nicht, wie er den Titel von Vaters Glosse über die wildernden Fischer »Pruth-Treidler« ins Rumänische übersetzen solle: Der rumänische Leser kennt das Bild des russischen Malers Ilja Repin *Wolgatreidler* nicht und kann die Ironie des Autors nicht verstehen. Mein Vater sträubte sich nicht und schlug einen neuen Titel vor: *Fischsuppe nach Pruth-Art*. Damit war alles entschieden. Seitdem trafen die beiden sich nicht mehr nur dienstlich. Pawel L'wowitsch besuchte uns mit seiner Frau Gisèle Neronovna in der Lermontov-Straße, und meine Eltern kamen bei ihnen in der Saksahanskyj-Strasse vorbei. Es gefiel Pawel L'wowitsch, dass wir

in der Lermontov-Straße wohnten. Er scherzte: »Deswegen übersetzte ich den Roman *Ein Held unserer Zeit* ins Rumänische!« Meine Eltern hielten die Ehe von Pawel L'wowitsch für eine Mesalliance: Er stammte aus einer österreichisch-jüdischen Familie, seine Frau Gisèle Neronovna dagegen führte ihre Abstammung auf bessarabische Juden zurück. Er sprach ganz gutes Russisch, wenn auch mit deutschem Akzent, sie dagegen klang in allen Farbtönen Jiddisch, und das voller Seele und in größter Lautstärke. Mein Vater ging gelegentlich zu seinem im heimatlichen Odessa erlernten Jiddisch über, doch Pawel L'wowitsch antwortete beharrlich auf Russisch oder Ukrainisch. Mein Vater ärgerte sich darüber und bat: »Bitte, lass uns doch jiddisch sprechen, sonst verrostet mir die Sprache wie Altmetall«.

Eine Sternstunde in den Beziehungen meines Vaters zu Pawel L'wowitsch war der Besuch des populären Moskauer Schriftstellers Konstantin Simonov, der heutzutage bereits in seiner Heimat beinahe vergessen ist, in Czernowitz. Simonov ergänzte das drollige Duett der beiden Czernowitzer: Er sprach den Laut »r« unsauber und schluckte das »k«. Sie trafen sich bei uns, da Pawel L'wowitsch nur in einer Einzimmerwohnung lebte, und wir zwei Zimmer hatten. 1946 übersetzte Pawel L'wowitsch Simonovs Drama *Die russische Frage* ins Rumänische. Es wurde in Bukarest aufgeführt, und dank diesem Umstand brauchte Gisèle Neronovna sich selbst und ihrem Mann in keiner Weise etwas zu versagen. Simonov hielt die Nase nicht hoch, er nannte sowohl meinen Vater als auch Pawel L'wowitsch seine »Federblutsbrüder« und versprach dem »eminenten rumänischen Übersetzer und Freund« sein neues Stück *Ein fremder Schatten* zu schicken – in dem er »heimatlose Kosmopoliten« attackierte. Als Simonov wegging, fragte der Vater: »Pawel, vielleicht reicht uns hier schon ein Agitationsblatt? Gut, er hat Amerika mit Dreck beworfen, aber »heimatlose Kosmopoliten« – das ist zu viel.«

Pawel L'wowitsch kannte den Ausdruck »heimatlose Kosmopoliten« nicht, wie sich bald zeigte. Er versprach, das neue Stück von Simonov nicht zu übersetzen, nahm seinen Verzicht aber dem Vater übel und verschwand wieder für einige Jahre aus unserem Blickfeld. Die zwei haben sich erst 1961 bei einer Versammlung in der Redaktion von *Radjanska Bukowyna* versöhnt. Bei dieser Versammlung forderten jüdische und ukrainische Journalisten, den Dichter Meir Charaz mit aller Strenge zu verurteilen, der seine Gedichte in der Warschauer jüdischen Zeitung *Volksstimme* veröffentlichte. »Von welchem Volk? Wessen Stimme? In welcher Währung wurde er bezahlt?« Damals lernte ich von meinem Vater das Wort »Ordalien« kennen, Gottesurteile.

Der Vater und Pawel L'wowitsch hatten bei der Versammlung geschwiegen, aber danach brachten sie Charaz mit zu uns nach Hause – wir hatten doch eine Zweizimmerwohnung! –, und da hörte ich zum ersten Mal einen wirklichen Dichter. Charaz las in seiner jiddischen Muttersprache vor, und obwohl ich wenig verstand, hörte ich in seinem heiseren Brodeln die Stimme der jüdischen Lyra. Nach Charaz trug Pawel L'wowitsch seine Gedichte vor. Damals waren im Langwellen-Radio rumänische Stimmen oft zu hören, besonders die von Popstars. Bis heute erinnere ich mich an die tiefe Stimme von Doina Badea, an ihr *Tango d'amore* und *Romania mea*. Jede Stunde begann mit der Ankündigung: »Ora exacta«. Viel später begriff ich, dass das »genaue Zeit« bedeutet, aber als Halbwüchsiger stellte ich mir vor, dass es der Name einer rumänischen Dichterin sei, und erwog sogar, die für das russische Ohr so rätselhaft klingende Wortfügung »Ora exacta« als mein literarisches Pseudonym zu übernehmen. So falsch wäre das nicht gewesen: Gute Dichtung zeigt immer die genaue Zeit und findet genaue Worte. Ich verstand sofort, dass Pawel L'wowitsch auf Rumänisch las. Im Unterschied zu Charaz brodelte er nicht und sang keine hohen Töne, sondern trug seinen *Tangoul Mortii* (»Todestango«) sanft und

unverbindlich vor. Ich konnte nur einzelne Wörter unterscheiden: *negru* (schwarz), *laptele* (Milch), *german* (deutsch). An jenem Abend vergaß Pawel L'wowitsch bei uns eine Zeitschrift, in der seine Gedichte publiziert worden waren. Ich untersuchte sie natürlich sehr sorgfältig, denn zum ersten Mal überhaupt hielt ich mit ihr eine ausländische Ausgabe in meinen Händen. Die Zeitschrift hieß *Contemporanul*, Jahr und Monat verstand ich ohne Übersetzung: *mai*, 1947, den Ort verstand ich auch: *Bucureşti*. Der Name des Autors verwirrte mich etwas, denn ich wusste, dass der Nachname von Pawel L'wowitsch *Antschel* lautete. Am meisten aber verwirrte mich aber der Name des Übersetzers, ebenso wie überhaupt seine Existenz. Ich wusste doch genau, dass Pawel L'wowitsch rumänischer Dichter ist und auf Rumänisch schreibt. Wozu brauchte er dann einen Übersetzer mit dem komischen Namen *Petre Solomon*? War Solomon nicht auch ein Vorname und kein Nachname? Diese Frage blieb lange ohne Antwort, und das auch, weil am nächsten Tag Pawel L'wowitsch wieder zu uns kam und seine liegengelassene Zeitschrift mitnahm.

Für einige Jahre vergaß ich die Existenz von Pawel L'wowitsch. Aber 1964 trafen wir uns wieder, diesmal auf seine Initiative hin, was ganz ungewöhnlich war. Damals, im Alter von sechzehn Jahren, hatte ich in der Stadt den Ruf eines Literaturwunderkindes. Ich schrieb Gedichte und las sie frech überall vor, wo es nur möglich war: im Pionierklub, im Eisenbahnerklub, im Palast der Textilarbeiter. Meine Gedichte waren dümmlich und vorlaut:

В Яремче – березы, Яремче – подсвечник,  
Яремче – подвешенный к небу скворечник.  
Подстроены камни и горы порезче  
К воде водопадной, которая хлещет.  
Волна на волну, бурун на бурун,  
Как будто стоп-кран кто-то сходу рванул...

In Jaremtsche sind Birken,  
Jaremtsche ist einem Leuchter gleich,  
Jaremtsche ist ein himmlischer Starenkasten,  
Steine und Berge sind schneidend  
an den Wasserfall angebaut, und das Wasser peitscht  
Welle an Welle, Wirbel an Wirbel,  
als ob jemand die Notbremse gerissen hätte ...

Und so weiter. Pawel L'wowitsch rief bei uns an und bat zur Verwunderung meiner Eltern mich an das Telefon. So besuchte ich ihn dann zum ersten Mal. Kurz davor veröffentlichte die Moskauer Zeitung *Литературная газета* Jewgenij Jewtuschenkos Gedicht *Babij Jar*. Es hatte sich herausgestellt, dass Pawel L'wowitsch im Sommer 1944 eine Fahrt von Czernowitz nach Kiew mit einem Lazarettzug gemacht hatte, bei dem er als Krankenpfleger angestellt war, und dass er bei dieser Gelegenheit auch Babij Jar – den Ort der Massenerschießungen an Juden – besucht hatte. Er erzählte: »Es war einfach eine Müllhalde, kein Schild, kein Blumenstrauß. Die Deutschen haben dort mit der Vernichtung von psychisch Kranken begonnen, dann haben sie immer mehr getan ...«. Jewtuschenkos Gedicht hatte Erfolg gehabt, und eine anerkannte Kischinewer Zeitschrift bestellte bei Pawel L'wowitsch eine rumänische Übersetzung. Er bat mich, ihm mit meinem Russisch einige Wörter und Sätze zu präzisieren. Was bedeutet das Wort »гулы« in der Zeile »Это гулы самой весны«? (»Ist es das Rauschen des Frühlings«?). Mit »гулы« (Rauschen) war ich schnell fertig. Aber warum die Zeile »Мне кажется, что Дрейфус – это я./ Мещанство – мой доносчик и судья«? (»Dreyfus, auch er, das bin ich./ Der Spießer denunziert mich, der Philister spricht mir das Urteil.« [Übers. von Paul Celan]. Ich erklärte: Der Dichter meint, dass Dreyfus von einer Spießbürgermenge fast zu Tode gehetzt wurde. Pawel L'wowitsch wunderte sich: »Sind Alphonse Daudet, Jules Verne, Paul Cezanne eine Spießbürgermenge?«

Ich verbrachte den ganzen Abend bei ihm, und wir entfernten uns weit von der Übersetzung, blieben aber doch beim Thema. Er erwähnte Aron Pumnul, den Gymnasiallehrer des Dichters Mihai Eminescu. Ihm war eingefallen, dass Eminescu, als Kind noch Eminovici, seine jüdische Abstammung verbergen und sein Jiddisch im Rumänischen unterdrücken musste. Für mich war das alles unge-reimtes Zeug, aber ich saß, ohne mich zu rühren. Pawel L'wowitsch konnte sich lange nicht beruhigen. Er erwähnte auch den Wiener Juden Karl Kraus, der mit einer Fackel in der Hand für die Rein-heit der deutschen Sprache gegen die eingewanderten »jüdischen Barbaren« gekämpft hatte. Und dann kehrte er wieder zu Emine-scu zurück: »Stellen Sie sich vor, Igor, sein Gedicht *Doina* wurde zur Hymne der »Eisernen Garde«, die jüdische Pogrome verübt hat-te!«. Den Namen Eminescus kannte ich dank der Gedenktafel an der Wand der allgemeinbildenden Mittelschule Nr. 1, in der mei-ne Freunde gelernt haben. Offensichtlich hatte sich dort in endlos entfernter Vergangenheit das Gymnasium befunden, das der zu-künftige Klassiker besucht hatte. Während des Gesprächs, genauer gesagt, des Monologs Pawel L'wowitschs, nickte ich eifrig mit dem Kopf, als ob ich verstünde, wovon er redete und seine Gefühle teil-te. Gisèle Neronovna rettete mich: In der Wohnung waren Dinge zu erledigen, und so konnte ich mich schließlich wie ein Erwachsener verabschieden.

1965 wurde ich Student an der Universität Czernowitz, die in der Zukunft den Namen von Jurij Fedkowicz tragen sollte. Ich hat-te vor, Philologe zu werden und hegte große Pläne. Bereits am ers-ten Studientag begegnete ich im Korridor unseres Universitäts-gebäudes abermals Pawel L'wowitsch. Er war sehr gealtert, doch er sah elegant aus, in einem Samtsakko und Wildlederschuh – nach unseren damaligen Vorstellungen unerreichbare Dinge. Ich konnte meine Augen nicht von ihnen losreißen, und er erklärte sich fast schon rechtfertigend: »Ich war mit dem Vorsitzenden des

Stadtrates in Jassy, das ist unsere Patenstadt in Rumänien. Als Dol-metscher. Da habe ich mich an meine Jugend erinnert und ging ein wenig auf den lokalen Markt. Das war, man kann es so sagen, mein ausländisches Debüt. Ich habe einfach Glück gehabt! Ja, man hat mich inzwischen in den Schriftstellerverband aufgenommen, in die Übersetzersektion. Oh nein, gratulieren Sie mir nicht, das sind ja Kleinigkeiten.« Pawel L'wowitsch lud mich ein, an seinem Lehr-stuhl vorbeizukommen, wo er seit einigen Jahren arbeitete. »Das ist dort« – er zeigte mit der Hand in eine unbestimmte Richtung. Es stellte sich heraus, dass es ein unsichtbarer Lehrstuhl war, an dem nur ein Häuflein rumänischer Philologen arbeitete. In den fünf Jahren meines Studiums fand ich ihr Büro nie, als ob sie sich ab-sichtlich versteckt hätten. Bei unserer Begegnung sagte ich Pawel L'wowitsch, dass ich begonnen hatte, deutsche Dichter ins Russi-sche zu übersetzen, und ihm für seine Ratschläge oder einfach für ein Gespräch dankbar wäre. Er lud mich zu sich ein, fügte aber hin-zu: »Mein Deutsch ist ein wenig verrostet, ich schreibe seit langem nur rumänisch« – er zog aus seiner Aktentasche die Zeitschrift *Nis-tru* und zeigte mir seine Publikation –, aber ich helfe gerne, soweit es mir möglich ist. Wie geht es dem Vater?« Ich antwortete, der Va-ter habe einen Infarkt gehabt und sei jetzt im Ruhestand. »Sind sie weiter in der Saksahanskigasse?«, fragte ich. Wir verabredeten ein Treffen am nächsten Sonntag.

Ich kam zu Pawel L'wowitsch und brachte ein Konvolut deut-scher Gedichte und meine Rohübersetzungen mit. Doch lief al-les anders, als ich mir vorgestellt hatte. Zuerst bewirtete uns Gi-sèle Neronovna mit einem in Pfeffer gesülzten Spiegelkarpfen, Auberginenpüree und Karotten-Zimes. Der Karpfen schmeck-te wunderbar, stolz lag er mit seinem geöffneten Mund vor uns auf dem großen Teller und es schien, als ob er im nächsten Mo-ment sprechen würde. Kurz nach dem Abendessen schaltete Pa-wel L'wowitsch zu meiner Verwunderung den Fernsehapparat

ein. Meine Verwunderung ging gleich in Erschütterung über: Der Fernseher zeigte einen rumänischen Sender. Ich war ganz baff und erschrak sogar ein wenig, denn es war nicht erlaubt, sich ausländische Programme anzuschauen. Währenddessen erschien auf dem Bildschirm eine Künstlerin und sang auf Französisch. Pawel L'wowitsch nannte ihren Namen, indem er die letzte Silbe betonte: »Barbara. Ihre Mutter stammt übrigens aus Tarnopol«. Barbara wurde von einem dickbäuchigen Zwerg mit glotzenden Augen ersetzt. »Das ist Hitchcock, Igor, Alfred Hitchcock«. Dieser sprach Englisch, war aber auf Rumänisch untertitelt. Er versprach, die Zuschauer zu erschrecken und zeigte mit seinem ganzen Wesen, dass er sein Versprechen halten würde. Doch Pawel L'wowitsch erlaubte Hitchcock nicht, mich zu erschrecken, und schaltete den Fernseher aus. »Na, und wen willst du übersetzen?«, fragte er mich. Ich holte ein verlottertes Büchlein von Gottfried Benn heraus, das mir unsere Deutschprofessorin Rosa Sigmundovna gegeben hatte. Pawel L'wowitsch verzog das Gesicht: »Хитрая жопа на двух стульях, der schlaue Hintern auf zwei Stühlen. So sagt man das, glaube ich, auf Russisch. Aber die Gedichte sind trotzdem gut. Was hast du für die Übersetzung gewählt? Ah, das anatomische Theater, weiße Bettlaken, Sezierung ... *Alles steht weiß und schnittbereit* ... In meiner Jugend habe ich das gern gehabt. Warum »хитрая жопа«, auf zwei Stühlen? Weil er über »arische Geistigkeit« und »Rassenvervollkommnung« schreiben musste. Und über deutsche »Führer«, als Schöpfer und Architekten des Westens. Und das alles bereits in den dreißiger Jahren! Aber seine Gedichte sind dennoch wunderbar. Ich liebe etwa dieses:

#### TRISTESSE

Die Schatten wandeln nicht nur in den Hainen,  
davor die Asphodelenwiese liegt ...

Ich dachte mir, dass es ein Gedicht über die Schatten hinter einem Asphodelenfeld sein müsse. Pawel L'wowitsch setzte fort: »Oder dieses:

Wer allein ist, ist auch im Geheimnis,  
immer steht er in der Bilder Flut ...

Der Einsame ist ins Geheimnis eingehüllt ... und so weiter in demselben melancholischen Sinn. Wollen wir daran ein wenig gemeinsam arbeiten?«

Ich blieb bis zum Spätabend bei Antschels, und Gisèle Neronovna gab mir zum Abschied den Karpfenkopf mit. Bis heute erinnere ich mich an jenen Abend als an einen der glücklichsten meines Lebens. Richtige Asphodelen sollte ich nie sehen, ich fand sie aber wie alte Bekannte in den Krim-Gedichten Mandelstams wieder:

Еще далеко асфodelей  
Прозрачно-серая весна.  
Пока еще на самом деле  
Шуршит песок, кипит волна...

Fern ist noch der durchsichtig-graue  
Frühling der Asphodelen.  
Solang noch wirklich  
der Sand raschelt und die Welle braust

Zum letzten Mal trafen wir uns im Juli – vermutlich am 20. Juli – 1969. Pawel L'wowitsch fand mich im technischen Fremdsprachenkabinett. Mit einer Geste bat er mich, die Kopfhörer abzunehmen und sagte: »Komm zu mir«. Mehr erklärte er nicht. Als wir zu ihm in die Wohnung gekommen waren, schaltete er den Fernsehapparat mit seinem Lieblingssender ein. Zuerst verstand ich nichts: Auf dem



Bildschirm waren zwei Astronauten zu sehen – ungeschickt wie Bärenjungen machten sie unsinnige Kapriolen auf einer toten Fläche, tummelten sich und tollten umher, und einer von ihnen sagte ganz deutlich auf Englisch: »Wenn der Raumanzug undicht wird, dann ist einer von uns sofort tot«. Ich versteinerte. Dank Pawel L'wowitsch war ich beinahe der einzige sowjetische Bürger, der eine direkte Übertragung der Landung des ersten Menschen auf den Mond sehen konnte. So schenkte Pawel L'wowitsch mir den Mond.

На луне не растёт  
Ни одной былинки;  
На луне весь народ  
делает корзинки...

Auf dem Mond, da wächst ringsum  
kein einziger Grashalm;  
Auf dem Mond, da flicht das Volk  
wunderschöne Körbchen ...

Wir haben uns nie mehr getroffen. Das Jahr 1970 war für mich außerordentlich schwer. Mein Vater starb an einer Herzruptur, und Ende April fischten die Milizionäre die Leiche von Pawel L'wowitsch aus dem Pruth. An seinem Begräbnis beteiligten sich nur vielleicht zehn oder zwölf Personen. Ich trug den Sarg. Er war ungewöhnlich leicht. Ins Grab senkte man ihn mit Seilen hinab. Der Rabbi sorgte dafür, dass der Tote in der Erde ordentlich lag: mit den Füßen nach Osten, mit dem Kopf nach Westen. Vor dem Begräbnis las der Rabbi keine Psalmen: Die Selbstmörder werden nicht besungen.

*Aus dem Russischen von Petro Rychlo*



© Christiane Wohlrab

## Рон ВІНКЛЕР

Письменник та перекладач (переважно англомовної поезії). Народився 1973 року в Єні, живе у Берліні. Найактуальніші видання автора – п'ята поетична збірка *Karten aus Gebieten* (2017) та поетичне листування із Марою-Дарією Кожукару під назвою *Du weißt nicht, wie schwer es geworden ist, einen Brief zu verschicken*. Обидві книжки опубліковані у видавництві *Schöffling & Co*. Видавав численні антології та літературний журнал *intendenzen*. Вірші автора перекладені 25 мовами, окремими збірками вони друкувалися у Мексиці, Англії, Словаччині та Україні (збірка «Фрагментовані водойми», видавництво «Крок», 2015). За свою творчість здобув низку нагород, серед яких Премія імені Леонса та Лени (2005), Мондзейвська поетична премія (2006), Премія імені Райнера Малковскі (2012), Поетична премія міста Мюнхена (2015) та міста Базеля (2016). У 2021 році став стипендіатом Німецької академії в Римі.

## Ron WINKLER

Ron Winkler, geboren 1973 in Jena, lebt in Berlin. Schriftsteller und Übersetzer vor allem englischsprachiger Lyrik. 2017 erschien sein fünfter Gedichtband *Karten aus Gebieten* (Schöffling & Co), 2021 folgte ebenda *Du weißt nicht, wie schwer es geworden ist, einen Brief zu verschicken* – eine poetische Korrespondenz mit Mara-Daria Cojocar. Neben der Literaturzeitschrift *intendenzen* gab Ron Winkler zahlreiche Anthologien heraus. Seine Lyrik wurde in fünfundzwanzig Sprachen übersetzt, neben Einzeltiteln in Mexiko, England und der Slowakei erschien in der Ukraine der Auswahlband *Фрагментовані водойми* (krokbooks, 2015). 2005 bekam er den Leonce-und-Lena-Preis zugesprochen, 2006 den Mondseer Lyrikpreis, 2012 einen Rainer-Malkowski-Förderpreis, 2015 den Lyrikpreis München und 2016 den Basler Lyrikpreis. 2021 tritt er ein Stipendium an der Deutschen Akademie zu Rom an.

## Мій тимчасовий Целан

Свого остаточного Целана я ще не знайшов.

З іншого боку: я й не хочу мати такого.

Те, що мало б мене надихати, мусить, бути багатозначним; демонструвати напромак, але й прокладати фальшиві сліди. Хоча б задля того, аби там, де я рухаюся по прокладеному сліду, я був сам собою.

Особливо сам собою з таким багатоликим поетом.

Тому що саме у Целана для мене задіяні в грі багато чарів. Але саме у грі, в іграх із тим, що я сприймаю як його поетику, яку тільки відтворюю в опосередкованій рецепції.

І все-таки я хочу спробувати позиціювати цього незвичного поета стосовно себе. І сподіваюся, що його ореол не завжди розриватиметься при цьому погляданні.

Його ореол етерної правди, його аура глибинного проникання, його майже магічне перефугування значень, певності. Його здатність всякчас вражаюче вимірювати те, що він називає «Я є іншим» і збентежено наближувати до нас чуже, закладати його в нас як загадковий порух.

Целан був, сказати б, одним із тих, для кого дійсність була перевтіленням. У площині поетичного пророка на службі чистого заклинання. Не у прибілизне, ні, але прибілизним способом.

Його поезія спрямована в утопічний простір ревербераційної камери потойбіч всяких бар'єрів, якими є для нас ми самі. Не недооцінюючи нас самих, а радше прагнучи захопити нас перелітанням. Цей простір є дуже темним і дуже саяним

водночас. Увесь вимір буття присутній тут, дуже часто в опозиційному напруженні. Такі поєднання, як терня й цвіт, крига й Едем, зорі і згасле, цвітіння мигдалю і чума, вмирання й пробудження відображають елементарну напругу між полярними станами й можливостями.

Тут усе має опцію, якщо навіть не схильність переходити у свою протилежність. Мова органічно перебуває під примусом перевтілення. А тим самим і наше сприйняття, наше – ах, так раціонально амбітне – тлумачення.

Герметичний (або: герметично відкритий) приборкувач Целан переносить нас, однак, на орбіту неможливих процесів. Ми опиняємося десь поміж ситуацією й гіпотезою, буттям і кон'юнктивом. Речі великою мірою позбавлені своєї звичної функціональності. Постає уявна дійсність, просякнута дивними реквізитами і так, мовби вірші намагаються розповідати ієрогліфи. Мова також завжди преформована як реальність, яка швидко випаровується, – реальне, щоправда, можна віднайти, проте його не можна насильно вхопити, принаймні не в одному місці.

Або ж у місці з цілком іншою структурою, іншою зумовленістю. Інакше, ніж те, що ми можемо знати. Із сенсами, які звістовані нам з інших універсамів. Сяюче небо у Целана є небом, яке сяє, але й небом, яке палає.

Вірші втікають, жадають, прагнуть ретируватися з такого «правдивозруйнованого» в неконотоване, кладуть на карб артистичні моменти супроти почуття замкненості у вузькому просторі. Речення зринають мов блискавки, мов заблукалі прожилки. Число вольтів високе, вольтів вистачає. Упертість мистецтва повинна бути більшою, ніж будь-яке інформаційне співіснування, яким би прекрасним воно не було. Інтенсивність є тут важливішою за інтенцію.

Ця інтенсивна наполегливість завжди була моїм Целаном. Якщо вже знаходитися ніде, то принаймні є змога стикуватися

з елементарним неспокоєм. З похмурым теплом, яке знаходить шляхи до синдроматичного сум'яття. Там, де сенс не може запалити, він може тліти як запал. І не тільки завдяки техніці певної перспективи, але й завдяки лихоманковій лексиці. Мова є есенційною часткою екстремно збудливої нерватури, яку виробив Целан. Безодня може бути ніжною. Шифр (такий же поглинаючий, як і поглинутий) є петлею. І навіть невимовність може утворити контекст. Навіть тоді, коли якусь річ можна згадати тільки в її проблематичності. Цілком у загальному вигляді, однак також як протилежність до цього й до себе. Звернутися до когось видається тут основною передумовою буття. Яким би стерильним не було часом це звертання...

Я читаю Целана, у якого невимовлене часто незрушно перевимовляється (своєрідна герметика другого порядку). В радикальній, нерідко радикально інтимній камері чудес словесної дисторсії. Лабораторія для всіх його, всіх наших порожніх місць. Тому що мало розуміти світ таємних камер у прірві між сутністю всіх речей і земністю мови, способів мовлення, напластованих один на одного. А всередині потойбіч стоїть поет з розривачем, який водночас є детектором розриву/розірваного. У захисній позиції і все-таки з місткістю. Злочинець і жертва. Вагаючись здійснити чудо (будь-якій опції притаманна межа), вельми недовірливо супроти логічно-послідовного. Тому що мало розуміти світ. І гнучкість була б оманливою, попри давню тугу за нею.

Целан втягує нас (висушено хмільним чином) у поетику міфічного подиху. Ці знаки нерідко є слідами і посланцями водночас. Вони діють примарно-готично або як зниклі з лінків гіперлінки, які неодмінно потребують нас. Взагалі чимало текстів видаються написаними так, буцімто ти перебуваєш у діалогічній розмові, немовби всі ми обізнані з його загадкою. Але водночас нам не дано швидко рухатися крізь ерратичні, непевні

в їхній прохідності портали метафоричної мови. Це немовби певна форма покаяння, незалежно від того, метафізична вона чи ні.

Магія цього іншого світу є холодною, проте вона може обпікати. Однак потойбіч того, що більшою чи меншою мірою наративно навалюється на нас як білий (себто чорний) гул, той, хто пускається в цю пригоду (хай навіть і по фальшивому сліду), відкриває для себе альтернативний горизонт. Це не обов'язково буде сповненням, проте своєрідною потенційною енергією супроти земної важкості.

Світлом особливого, кажучи мовою лірики. Притягальним кличем у скручене, яке ще не зайняте значенням. Саме там я люблю свого Целана, можливо, вдаваного, позірного – де сакральна будівля, поетологічна сфера незбагненого насильства, є пористою. Еластичною. І вергає нас через загати детермінативного, нормативного й нормованого, ба більше: вергає.

Те, що випадає, є пошуками буржуазної піднесеності в позитивному сенсі. Я промовляє псалмисто і, попри всі деталі радше макрокосмічно. І якщо навіть часто доволі гірко-солодко посеред перманентної драми. Попри сепараційні імпульси: тут відчувається пристрасть якомога ближче підійти до чистого сподівання. Попри суверенність Целана залишати мерехтливими способи словесного вжитку, ця латентна меланхолійна динаміка є чимось таким, з якої я можу взяти для себе дещо корисне.

## Лист кому-небудь із жодної мандрівки

Я прибув до місця, що зветься «Міраж». Поети до певної міри охоче перебувають у міражі, розігрують час від часу міраж.

Я оглядаюся в пошуках Чернівців, можливо, що й оси – яких тут багато і які кружляють, мовби охоплені ліричним міражем, – також шукають Чернівці, свої власні. Вони живуть не для пуантів, у кожному разі своїми укусами забезпечують їх нам.

Вони кусючі (*stichig*), а отже родичі російського слова «стихи».

А ще вони розтривожені (*wirsch*), що звучить як українське «вірші».

Пауль. Знаєш, мій перший син зветься Паулем. Зветься так після другого доторку. Так само як і під час написання віршів, заднім числом неможливо точно пояснити, як до цього дійшло.

Я роздивляюся навкруги, бачу велосипеди, які стоять перед Міражем у чудовій формі буденної алгебри. Перед Мірадором, звідки я спостерігаю за всім: у, мабуть, ще не відкритій барві очей мого другого сина, який невдовзі з'явиться на світ. Про якого ще не відомо, яким чином він не буде Паулем – коли до нього торкнутися перший, другий, третій раз.

Ти приготував багато фраз для третього доторку. Вислови, які, з одного боку, виходять за суперлатив, а з іншого – підривають позитив. Для елементарних міражів, констеляцій *non-finito*.

Переді мною лежить повне зібрання усіх твоїх віршів. Лежить і входить разом зі мною в ситуацію. Яка не пригощає мене твоїм рідним містом. Зате криницею, в якій безкінечно переливається кам'яне піано. *Stream of streamingness*. Це мій ерзац Чернівців.

А під центральним деревом площі двоє чоловіків відсипають свою поезію. А естакадою прямують потяги до головного вокзалу зі спізненням до одного Целана. І хтось несе каністру, на якій стоїть перше слово.

Я промовляю його. Слово, слова, твою поезію. Я шепочу букветською, україдишем, росісунською, гебраїзованою міжнімецькою і звичною вавилонською. Галичина залишається «супутнім небом». Тільки геть піднесено я приймаю «пульсуюче проміння» з вулиці Саксаганського. Не тримаю жодних «хлібних долонь» у Пруті. Тільки невеличкий віртуальний «подорожній серп» твоїх текстів.

Знаєш, номер сторінки, де надруковано «Фугу смерті», відповідає моєму вікові. Чи це дзвінок? Криптично, як кава біля «облітаного місяця» твого повного міражу?

Тут я мушу завершити. Поблизу маку. Пауль – це не моє ім'я, а щось інше в мені. І з цим я піднімаюся вгору.

## у блиску черноверситету

я від'єднав свій ремінь безпеки, люди займалися вибиванням дощу з небесних сфер, а окремі «крімністи» з водянистими знаками на своїх чолах засівали траву на дефлекторах при входах до ювелірних супермаркетів з іконними стінами, брак тату був замовчаний у них на обличчі, довкола них неквапно тинялися водії, котрі забули переключити сигнали своїх авто на режим тиші, вони також страждали на черноверситет, авжеж, на черноверситет, який вони ревно вивчали, випрошуючи у бродячих солдатів олівці для помади, щойно поштові кур'єрки приносили їм гондоли, біля прилавка для раннього молока рабини й попи стовбурчили спільні бороди, тут у Черні знаходились їхні первні, учениці музичної школи співали, мов оперні діви, теплим червоним світлом, що лилося з ринкової площі, на якому принцеса Шабат продавала свій крам з наступного року, особливо ж водопровідну воду, так що про неї питали навіть в газетнім кіоску, до якого вона намагалася притулитися, я зникав їй назустріч, наставала неділя, олігархи спішили з книжковими розмальовками у публічні бібліотеки, фетрові парасольки були розкриті, і тролейбуси везли останній свій струм додому, під колесами саяв яскравим блиском новий ламінат.



## Аморамфора з Ч.

зведи очі вгору, я йду по вулицях,  
я тут  
прижився.

ти – дитя  
матері Гензель і батька Гретель, ти,  
я не можу цього сказати інакше, моя найлюбіша близнючка  
на нулі.

а я тут прижився,  
мені часто приносять воду, холодну, час  
шепотіння для мого тіла.

я вимарюю солод  
із керосину  
та не можу зарадити все-таки першим ста мамкам  
з їхніми дрібненькими рисами.

ти говориш своїм приватним Целаном, і круки  
тут мають себе самих  
голосом других птахів.

назви мені вежу контактної мережі  
для слівця «поперечний» і одним своїм серцем пристань до бордюру,  
а іншим застрягни в снігу.

оскільки нині у березні  
листя здійснює пересадку, горішні листки пливуть під вітрилом  
крізь повітря,  
як відпущені на волю креветки.

вони орієнтуються в частках  
своїх ДНС.  
як я лише зрідка в тобі.

*Переклав з німецької Петро Рихло*

## Mein vorläufiger Celan

Ich habe meinen endgültigen Celan noch nicht gefunden.

Andererseits: Ich will so einen gar nicht haben.

Was mich inspirieren soll, muss Ambiguitäten haben; eine Richtung zeigen, aber auch falsche Spuren legen. Schon damit ich, wo ich einer Fährte folge, ganz für mich alleine bin.

Beziehungsweise alleine mit dem so simulierten Dichter.

Und gerade bei Celan ist für mich ganz viel Zauber im Spiel. Aber eben auch nur *im Spiel*, im Spielen mit dem, was ich als seine Poetik wahrnehme, beziehungsweise in indirekter Rezeption nachgerade erst *erzeuge*.

Und doch will ich versuchen, den exzeptionellen Dichter zu positionieren, in Relation zu mir. Und hoffe, dass sein Nimbus nicht in was für einem Durchschauen auch immer implodiert.

Sein Nimbus ätherischer Wahrheit, seine Aura tiefgreifenden Anreißens, sein wie magisches Umfugen von Bedeutung, von Gewissheit. Seine Begabung, das »Ich ist ein anderer« erschütternd auszuloten und uns das Fremde verstörend nahe zu bringen, es als rätselhafte Regung in uns anzulegen.

Celan, kann man sagen, war einer, dem die Wirklichkeit Verwandlung war. Auf der Ebene des Poetischen ein Prophet im Dienste reiner Beschwörung. Nicht ins Ungefähre, nein, aber auf ungefähre Weise.

Seine Dichtung zielt auf einen utopischen Hallraum jenseits jener Hürden, die wir uns gemeinhin selber sind. Ohne uns zu unterfordern – vielmehr versuchend, uns durch Überflügeln mitzureißen.

Dieser Raum ist sehr dunkel und sehr hell zugleich. Die ganze Dimension des Seins ist hier aufgerufen, sehr oft in oppositioneller Spannung. Fügungen wie Dorn und Blüte, Eis und Eden, Sterne und Erloschenes, Mandelblüten und Pest, Ersterben und Erwachen bilden die elementare Strapaze zwischen polaren Zuständen und Möglichkeiten ab.

Hier hat alles die Option, wenn nicht gar die Neigung, ins Gegenteil umzuschlagen. Die Sprache steht organisch unter Verwandlungszwang. Und so auch unser Wahrnehmen, unser ach so rational ambitioniertes Deuten.

Der hermetische (oder: hermetisch offene) Dompteur Celan jedoch versetzt uns in den Orbit unmöglicher Verläufe. Wir sind irgendwo und irgendetwas zwischen Situation und Hypothese, Sein und Konjunktiv. Die Dinge sind weitgehend ihrer Funktionalität enthebelt. Es zeigt sich eine Scheinbildwirklichkeit, durchsetzt von seltsamen Requisiten, so, als versuchten die Gedichte, Hieroglyphen zu erzählen. Immer auch ist die Sprache als Realität verformt und schnell verflüchtigt – Reales ist zwar auffindbar, aber nicht zwingend greifbar, zumindest nicht an *einem* Ort.

Oder an einem Ort ganz anderer Struktur, anderer Bedingtheit. Anders, als wir sie kennen können. Mit Inhalten wie aus verschiedenen Universen mitgeteilt. Ein leuchtender Himmel ist bei Celan ein Himmel, der leuchtet, und ein Himmel, der brennt.

Die Gedichte fliehen, gieren, streben aus solchem »Wahrgeschundenen« ins Nichtkonnotierte, setzen artistische Momente gegen das Gefühl des Eingepferchtseins. Sätze verlaufen wie Blitze, erratisches Geäder. Die Voltzahl ist hoch, die Volten sind zahlreich. Der Eigenwille der Kunst soll größer sein als jedes noch so schöne informationelle Miteinander. Intensität ist hier wichtiger als Intention.

Diese intensive Persistenz war immer mein Celan. Wenn nirgends sonst, so ließ sich an die elementare Unruhe andocken. An

die düstere Wärme, die Wege findet durch die syndromatische Verstörung. Wo Sinn nicht zünden kann, kann er gleichwohl als Entzündung schwelen. Und nicht nur durch die Technik einer bestimmten Perspektive, sondern auch durch die Verfiebertheit der Lexik. Die Sprache ist essentieller Teil der extrem reizbaren Nervatur, wie Celan sie ausgebildet hat. Abgrund kann zärtlich sein. Chiffre (so verschlingend wie verschlungen) ist Umschlingung. Und selbst Unsagbarkeit kann einen Kontext stellen. Und sei es, dass eine Sache in ihrer Schwierigkeit erinnerbar wird. Ganz allgemein, aber auch dem und ihrem Gegenüber. Sich an jemanden zu wenden scheint hier Grundvoraussetzung der Existenz. Wie steril die Ansprache bisweilen auch ist ...

Ich lese einen Celan, bei dem das Ungesagte oft unverwandt umgesagt wird. (Eine, gewissermaßen, Hermetik zweiter Ordnung.) In der radikalen, oft radikal intimen Wunderkammer der Wörterdistorsion. Labor für all seine, all unsere Leerstellen, Geheimniszellen in der Kluft zwischen dem Wesen aller Dinge und der Irdischkeit der Sprache, sich hier überlagernder Sprechweisen.

Und *mitten jenseits* steht der Dichter mit Disruptor, der zugleich Detektor des Disrupten/ Disruptierten ist. Wehrhaft und doch von Contenance. Täter und Opfer. Am Zauber zaudernd (jeder Option wohnt Grenze inne), weitgehend argwöhnisch gegenüber dem Schlüssigen. Weil zu verstehen zu klein ist für die Welt. Und Geschmeidigkeit zu trügerisch wäre, trotz der alten Sehnsucht nach ihr.

Celan holt uns (auf trocken trunkene Weise) hinein in eine Poetik mythischen Hauchens. Die Zeichen sind nicht selten Spuren und Vorboten zugleich. Wirken wiedergängergotisch oder wie entlinkte Hyperlinks, die unserer unbedingt bedürfen. Überhaupt scheinen viele Texte so geschrieben, als stünde man im Zwiegespräch mit ihnen, als wären wir alle mit seinem Enigma vertraut. Aber zugleich ist es uns nicht geschenkt, uns behände durch die

erratischen, in ihrer Passierbarkeit nicht sicheren Portale metaphorischer Sprache zu bewegen. Vielleicht eine Form von Sühne, ob nun metaphysisch oder nicht.

Die Magie in dieser Anderswelt ist kühl, kann aber auch verbrennen. Doch jenseits dessen, was als weißes (respektive *schwarzes*) Rauschen mehr oder weniger narrativ auf uns zukommt, findet, wer sich darauf einlässt (und sei es auf falscher Fährte) einen alternativen Horizont. Nicht unbedingt Erfüllung, aber gegenüber der Erdschwere doch eine Art potenzieller Energie.

*Das Licht des Besonderen*, um es lyrisch zu sagen. Den Lockruf ins Verdrillte, das noch nicht von Bedeutung besetzt ist. Und dort mag ich meinen Celan, den vielleicht fingierten. Wo der sakrale Bau, poetologisch eine Sphäre unerfassbarer Gewaltigkeit, durchlässig wird. Elastisch. Und uns durch die Stasis des Determinativen, Normativen und Normierten schleust oder mehr noch: schleudert.

Was auffällt, ist die Suche nach einer im positiven Sinn bourgeois Erhabenheit. Das Ich spricht psalmenhaft und trotz aller Details eher makrokosmisch. Wenn auch oftmals bittersüß bis fatalistisch an großen Schmerz »geschmiegt«, versieht es ein Amt der Fürsorge inmitten permanenten Dramas. Separationsimpulse hin oder her: Man spürt die Sucht, der reinen Hoffnung möglichst nah zu sein. Neben der Souveränität Celans, Verwendungsweisen von Worten flirren zu lassen, ist diese latent melancholische Alertheit etwas, dem ich viel Zündung abgewinnen kann.

## Brief an jemanden von keiner Reise

Ich bin an einem Ort, der heißt »Mirage«. Als Dichter ist man bis zu einem gewissen Grad gerne in Mirage, spielt sich gern Mirage auf und zu.

Ich sehe mich um nach Czernowitz, vielleicht suchen auch die Wespen – die hier zahlreich und wie von lyrischer Mirage erfasst herumschwirren – nach einem Czernowitz, nach ihrem eigenen. Sie leben nicht für Pointen, notfalls aber stechen sie uns diese.

Sie sind *stichig* und damit Verwandte von Gedichten: *Cmuxu*, wie sie auf Russisch heißen.

Und sie sind *wirsch*, ganz gleich den *Bipui*, wie man sie auf Ukrainisch nennt.

Paul. Weißt du, mein erster Sohn heißt Paul. Heißt so bei der zweiten Berührung. Wie beim Schreiben kann man sich hinterher nicht ganz genau erklären, wie es dazu kam.

Ich schaue, sehe Fahrräder, die in einer schönen Form von Alltagsalgebra vor der Mirage stehen. Vor dem Mirador, von dem aus ich beobachte: in vielleicht der noch nicht offenbarten Augenfarbe meines bald zu Welt kommenden zweiten Sohns. Von dem noch nicht feststeht, auf welche Weise er nicht Paul sein wird – wenn man ihn zum ersten, zweiten, dritten Mal berührt.

Du hast viele Sätze für dritte Berührung. Aussagen, die einerseits über den Superlativ hinausgehen und andererseits den Positiv unterminieren. Für elementare Mirage, Konstellationen non-finito.

Vor mir liegt die Gesamtausgabe all deiner Gedichte. Liegt da und geht mit in die Situation ein. Die mich nicht mit deiner Heimatstadt *bewirtet*. Aber mit einem Brunnen, in dem ein steinernes Piano endlos überflutet wird. Stream of streamingness. Das ist mein Czernowitzersatz.

Und unter dem zentralen Baum des Platzes schlafen zwei Männer ihre Poesie aus. Und auf der Hochbahntrasse fahren Züge in den Hauptbahnhof mit bis zu einem Celan Verspätung. Und jemand trägt einen Kanister, auf dem ein erstes Wort steht.

Ich spreche mit. Das Wort, die Wörter, deine Poesie. Ich flüstere bukowjetisch, ukraiddisch, russimänisch, hebräiertes Zwischen-deutsch und Standardbabel. Galizien bleibt ein »Nebenhimmel«. Nur ganz sublim empfangen ich »Pulsstrahlen« aus der Saksahanskyi-Straße. Habe keine »Brothände« im Pruth. Nur die kleine virtuelle »Reisesichel« deiner Texte.

Weißt du, die Seitenzahl der »Todesfuge« entspricht meinem Alter. Versteckt sich eine Telefonnummer dahinter? Kryptisch wie der Kaffee neben dem »beflogenen Mond« deiner Gesamtmirage?

Hier muss ich schließen. Nahe am Mohn. Paul ist nicht mein Name, ist aber etwas anderes von mir. Und damit bleibe ich bergauf.

## im Glanz der Czernoversität

ich koppelte zurück, die Menschen schlugen Regen aus dem Himmel und einzelne Krimnisten mit Wasserzeichen auf den Stirnen säten Deflektorgras  
vor die Juwelensupermärkte mit Ikonenwänden,  
der Mangel an Tattoos stand ihnen  
ins Gesicht geschwiegen, um sie herum  
schwirrten die Fahrer, die vergessen  
hatten, die Humpelschalter ihrer Autos umzulegen  
auf Stille, auch sie litten  
an Czernoversität, genau der Czernoversität,  
die sie studierten, und baten streunende Soldaten  
um deren Lippenstifte, sobald die Postbotinnen  
Gondeln trugen, am Stand für frühe Milch  
ließen sich Rabbis und Popen gemeinsame Bärte stehen,  
hier in der Czerne war ihre Ferne,  
und dazu opernsangen Musikschülerinnen  
ein rotwarmes Licht, das sie  
vom Marktplatz hatten, auf dem die *Frau Prinzessin Sabbath*  
schon vom nächsten Jahr verkaufte, sie war so sehr  
auf Leitungswasser, dass man sie am Pressekiosk fragte,  
an was sie sich denn pressen wolle,  
ich schwand ihr entgegen, es ging  
auf Sonntag zu, die Oligarchen eilten  
mit ihren Ausmalbüchern in die Leihbibliotheken,  
Filzschirme wurden aufgespannt  
und die Trolleybusse fuhren  
den letzten Strom nach Hause, unter den Rädern  
neues Hochglanzlaminat.

### Amoramphore aus C.

schau dir die Augen auf, ich geh die Straßen,  
ich bin hier  
angewohnt.

du Kind  
von Hänselmutter und Gretelvater, du bist,  
wie ich's nicht anders sagen kann, meine liebste Zwillingin  
auf Null.

und ich, ich bin hier angewohnt,  
mir bringt man Wasser häufig, bringt es kalt, eine Zeit  
Wispern für den Leib.

ich träum das Süße aus  
dem Kerosin  
und doch kann ich nie helfen den ersten hundert Mütterchen  
mit ihren feinschlächtigen Zügen.

du sprichst dein privates Celan und die Krähen hier  
haben sich als Selbst  
und in der Stimme zweite Vögel.

sag mir den Oberleitungsstrom  
für »quer« und park mit einem Herzen auf dem Bordstein,  
mit dem anderen im Schnee.

denn jetzt im März  
da steigt das Laub um, Hochamtblätter segeln durch  
die Luft  
wie freigelassene Garnelen.

sie finden sich zurecht in Teilen  
ihrer DNS.  
wie ich dich nur sehr selten.



## Зміст

<i>Євгенія Лопата / Evgenia Lopata</i>	
Передмова . . . . .	9
Vorwort . . . . .	15
<i>Юрій Андрухович / Juri Andruchowysch</i>	
Садгора – Михайлівка. Фуга смерті . . . . .	23
Sadhora – Mychajliwka. Todesfuge . . . . .	35
<i>Нора Боссонґ / Nora Bossong</i>	
Краса і винищення . . . . .	51
Schönheit und Vernichtung. . . . .	63
<i>Сергій Жадан / Serhij Zhadan</i>	
Троянди мають шанс. . . . .	75
Rosen haben eine Chance . . . . .	89
<i>Александру Булуц / Alexandru Bulucz</i>	
Вимушена герметика. Затемнення в літературі та гуманітарній науці . . . . .	105
Erzwungene Hermetik. Verdunkelung in Literatur und Geisteswissenschaft . . . . .	119
<i>Оксана Забужко / Oksana Sabuschko</i>	
Подвійний портрет у контровому світлі. . . . .	135
Doppeltes Porträt im Gegenlicht . . . . .	153
<i>Макс Чоллек / Max Czollek</i>	
Двічі освітлена мова. Пауль Целан і німецьке забуття . .	175

Die doppelt belichtete Sprache Paul Celan und das deutsche Vergessen . . . . .	185
<i>Катерина Калитко / Kateryna Kalytko</i>	
Розколупування рани . . . . .	199
Das Aufreissen der Wunde . . . . .	209
<i>Даніела Дани / Daniela Danz</i>	
Прогулянка в гори назирцем – найглибша граматики . .	221
Hinterhergehen im Gebirg – die innerste Grammatik . . . .	231
<i>Андрій Любка / Andrij Ljubka</i>	
Біженець, який утікав від себе . . . . .	241
Der Flüchtling, der vor sich selbst flüchtete. . . . .	253
<i>Клаус Райхерт / Klaus Reichert</i>	
Франкфурт, Айзерне Ганд 33, або «Франкфурт, вересень» . . . . .	267
Frankfurt, Eiserne Hand 33 oder „Frankfurt, September“ . .	277
<i>Таня Малярчук / Tanja Maljartschuk</i>	
Легенда про незцілимих . . . . .	289
Legende von den Unheilbaren . . . . .	303
<i>Йоко Тавада / Yoko Tawada</i>	
Уривки з роману «Пауль Целан і китайський янгол» (2020) . . . . .	319
Paul Celan und der chinesische Engel . . . . .	329

*Ігор Померанцев / Igor Poteranzew*

Павло Львович . . . . .	341
Pawel L'wowitsch . . . . .	351

*Рон Вінклер / Ron Winkler*

Мій тимчасовий Целан . . . . .	365
Лист кому-небудь із жодної мандрівки . . . . .	369
У блиску черновеситету . . . . .	371
Аморамфора з Ч. . . . .	372

Mein vorläufiger Celan. . . . .	375
Brief an jemanden von keiner Reise . . . . .	379
Im Glanz der Czernoversität . . . . .	381
Amoramphore aus C. . . . .	382

УДК 82-43

Н 67 Німецько-українська антологія «Пауль Целан 100» / Передмова Євгенії Лопати. – Чернівці : Видавець Померанцев Святослав, 2021. – 392 с.

ISBN 978-617-8024-03-1

Редактори *Флоріан Кесслер, Євгенія Лопата*  
Коректорка *Руслана Маринич*  
Обкладинка *Сергія Макаренка [Yoda Consult]*  
Макет *Альони Олійник*

Підписано до друку 01.03.2021. Формат 70Х100 1/16.  
Умов.-друк. арк. 28,75. Обл.-вид. арк. 18,22. Наклад 500 прим.

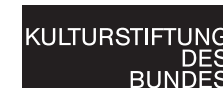


Видання здійснено на замовлення  
Міжнародної літературної  
корпорації Meridian Czernowitz

**Видавець Померанцев Святослав**  
Свідоцтво про державну реєстрацію  
ДК No 7266 від 01.03.2021 р.

Жодну частину цього видання не можна копіювати або відтворювати  
в будь-якій формі без письмового дозволу видавництва.

Видання здійснено за підтримки фонду Kulturstiftung des Bundes



© Видавець Померанцев Святослав, 2021  
© Юрій Андрухович, Сергій Жадан, Оксана Забужко, Катерина  
Калитко, Андрій Любка, Таня Малярчук, Ігор Померанцев,  
Нора Боссонг, Александру Булуц, Рон Вінклер, Даніела Данц,  
Клаус Райхерт, Йоко Тавада, Макс Чоллек, 2020, *тексти*  
© Марія Вайссенбек, Александер Кратохвіль, Сабіне Штюр,  
Олександр Бойченко, Петро Рихло, 2020, *переклади*  
© Сергій Макаренко, 2021, *обкладинка*

ISBN 978-617-8024-03-1

Усі права застережено

Віддруковано в АТ "Харківська книжкова фабрика "Глобус"  
61052, м. Харків, вул. Різдва, 11  
Свідоцтво ДК № 3985 від 22.02.2011 р.  
[www.globus-book.com](http://www.globus-book.com)  
Замовлення №

Herausgeberin: *Evgenia Lopata*

Texte: *Juri Andruchowytsch, Nora Bossong, Serhij Zhadan, Alexandru Bulucz, Oksana Sabuschko, Max Czollek, Kateryna Kalytko, Daniela Danz, Andrij Ljubka, Klaus Reichert, Tanja Maljartschuk, Yoko Tawada, Igor Pomeranzew, Ron Winkler.*

Übersetzungen: *Alexander Kratochvil, Petro Rychlo, Sabine Stöhr, Maria Weissenböck, Oleksandr Boitschenko.*

Lektorat und Korrektur: *Florian Kessler, Evgenia Lopata.*

Cover: *Serhij Makarenko*

Autorenfotos: *Myron Wasyluk, Suhrkamp Verlag, Meridian Czernowitz, Pavlo Botanov, Konstantin Boerner, Oksana Tysovska, Mück-Fotografie, Hari Krishnan, Isolde Ohlbaum, Michael Schwarz, Dagmar Gebers, Dirk Skiba, Christiane Wohlrab, gezett.*

Buchgestaltung: *Alyona Olijnyk*

Alle Rechte vorbehalten

© Verlag Meridian Czernowitz / Privatunternehmer Pomerantsev  
Sviatoslav Valentynovych, 2021  
meridiancz.com/de office@meridiancz.com

Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Printed in Ukraine

ISBN 978-617-8024-03-1

Gefördert durch die

