

Paratexte, ohne die es keine Literatur gäbe

Zur Rezeption des Werkes von Paul Celan und der Funktion von Paratexten in der totalitären Tschechoslowakei (1948–1989)¹

Petr PYTLÍK

Abstract

Paratexts without which there would be no literature. On the reception of the work of Paul Celan and the function of paratexts in totalitarian Czechoslovakia (1948–1989)

The reception of literature written in German in Czechoslovakia after the Second World War was (and still is) in a hybrid position, oscillating between aversion to historical events that still resonate in Czech culture and society, and interest due to intensive cultural contacts and exchange projects between Germany and the Czech Republic. The reception of works by Paul Celan was all the more complicated because Jewish issues were by and large considered undesirable by the communist regime. The regime was officially only anti-Zionist, but de facto, as is well known, this meant anti-Semitic. In this article, attention is drawn to a neglected aspect of the surprising history of the reception of Celan's poems in Czechoslovakia between 1945 and 1989 (with a brief excursion into the period 1990–2020) – namely, the “mediating function” of paratexts in the totalitarian regime. The first part briefly presents a definition of the term “paratext” and outlines the function of this type of text (taking into account the specific situation in which literature found itself in socialist Czechoslovakia). The following part illustrates the “mediating function” of paratexts in the Czechoslovak and the Czech editions of Celan's poems.

Keywords: Paul Celan, reception studies, paratexts, Czechoslovakia, literature in totalitarian regime

DOI: 10.15452/StudiaGermanistica.2023.32.0006

Contact: Masaryk University, Brno, pytlik@ped.muni.cz

1. Einleitung

„Das Vorwort tötet den Roman“ – diese durchaus provokative These stammt von Wolfgang Tischer, Literaturkritiker und Begründer des renommierten Literatur-Portals literaturcafe.de, der in einem Artikel aus dem Jahre 2011 behauptet, ein Vorwort sei *bloß eine Entschuldigung*, eine überflüssige Erklärung, warum der Text an sich nicht gut genug ist (Tischer 2011). Dieser These möchte ich eine andere

¹ Der vorliegende Artikel entstand im Rahmen des Projekts ‚Funkce paratextů při recepci autorů skupiny Gruppe 47 v Československu mezi lety 1948–1989‘ (23-04980S), das durch die Tschechische Wissenschaftsstiftung (Czech Science Foundation – GACR) unterstützt wird.

gegenüberstellen, die sich aus meinen Rezeptionsanalysen ergibt, nämlich: Ohne das Vorwort gäbe es keine Literatur. Dies muss selbstverständlich präzisiert werden; unter dem Begriff *Vorwort* verstehe ich hier Paratexte, die von tschechischen LiteraturkritikerInnen und ÜbersetzerInnen deutscher Literatur in Zeiten des sozialistischen totalitären Regimes in der Tschechoslowakei verfasst wurden und deren Adressaten in erster Linie der Zensor und erst dann „die restlichen LeserInnen“ waren. Mit *Literatur* werden in diesem Artikel die Übersetzungen von Gedichten des Dichters Paul Celan bezeichnet.

Im vorliegenden Beitrag wird folglich auf einen wenig beachteten Aspekt der Rezeption von Celans Gedichten in der Tschechoslowakei aufmerksam gemacht – nämlich auf die „vermittelnde Funktion“ der Paratexte im totalitären Literaturbetrieb. Im ersten Teil wird kurz auf die Definition des Begriffs „Paratext“ und auf die Funktion dieser Textsorte (unter Berücksichtigung der spezifischen Situation, in der sich die Literatur in der sozialistischen Tschechoslowakei befand) eingegangen. Nachfolgend wird die „vermittelnde Funktion“ von Paratexten an den tschechoslowakischen bzw. tschechischen Ausgaben von Celans Gedichten veranschaulicht.

2. Vorwort und Nachwort im totalitären Literaturbetrieb

Unter dem Begriff „Paratext“ versteht die Literaturwissenschaft Texte, die eine konkrete Präsenz um den Text herum, im Zwischentext oder in einer anderen Dimension des künstlerischen Werkes darstellen. Diese können eine spezifische Funktion bei der Rezeption von literarischen Texten haben. Neben Vorwort und Nachwort sind es Titel, Fußnoten, Widmung, Danksagung, aber auch Zwischenüberschriften oder Inhaltsverzeichnisse u. a. Paratexte befinden sich oft an einer unbestimmten Grenze (Genette 1989) zwischen dem Text und der Außenwelt und rahmen den Text ein (Wirth 2004). Sie beeinflussen die Rezeption von literarischen Texten, spielen eine wichtige Rolle in der Projektion des fiktionalen Statutes der Texte und stellen in einigen Fällen die Substanz der durch die Kunst geschaffenen Welt scheinbar in Klammern (Stancu 2010). Der französische Literatur- und Kulturwissenschaftler Gérard Genette definiert Paratexte als

„[B]eiwerk, durch das ein Text zum Buch wird und als solches vor die Leser und, allgemeiner, vor die Öffentlichkeit tritt. Dabei handelt es sich weniger um eine Schranke oder eine undurchlässige Grenze als um eine Schwelle [...]; um eine ‚Unbestimmte Zone‘ zwischen innen und außen, die selbst wieder keine feste Grenze nach innen (zum Text) und nach außen dem Diskurs der Welt über den Text aufweist“ (Genette 2019:10).

Aus dieser Definition ergibt sich unter anderem, dass sich Genette der „Zwitterstellung“ der Paratexte, auf die im vorliegenden Beitrag eingegangen wird, bewusst ist, wenn er zwischen den LeserInnen, dem Privaten, und der Öffentlichkeit, dem Offiziellen, unterscheidet. Diese Zwitterstellung wird in der Wirklichkeit eines totalitären Systems besonders deutlich, denn totalitäre Systeme zielen darauf hin, die Unterschiede zwischen dem öffentlichen und dem privaten Leben zu verwischen, und die AutorInnen, HerausgeberInnen, RezensentInnen oder ÜbersetzerInnen sind gezwungen, die Texte, die herausgegeben werden sollen, mittels der Paratexte in einen allgemein akzeptablen, ideologischen Kontext zu setzen, wobei sie sich allerdings bemühen, die persönliche Interpretation, die eigene Begeisterung an die intendierten LeserInnen weiterzugeben. Gerade deshalb ist allerdings anzunehmen, dass die im totalitären Literaturbetrieb verfassten Paratexte der in der Literaturwissenschaft gebräuchlichen Definition, die einen Paratext als eine „zone indéfinie entre le dedans et le dehors“ auffasst, nicht gänzlich entsprechen. Für den Inhalt der Paratexte, die in einem totalitären Literaturbetrieb entstehen, ist nämlich die Praxis der Zensur prägend, die erwartet, dass mittels Paratexte eine klare, der herrschenden Doktrin entsprechende Lektüre der Texte festgelegt wird, die eindeutig der Welt „von außen“ angehört und nicht „unbestimmt“ ist, sondern eine bestimmte Verkettung der Textebene mit der ideologisierten Realität anbietet. Die totalitäre Zensur versucht deshalb die *permanente Rahmenbewegung* (Wirth 2004) – Derrida bezeichnet sie als *Parergon* (Derrida 1992) – einzuschränken, indem sie der *Rahmung* literarischer Texte eine feste Grenze, eine Demarkationslinie setzt.

Die oben genannte Zwitterstellung zwischen dem Öffentlichen und dem Privaten kann mithilfe von Paratext-Charakteristika von Stancu eingehender beschrieben werden (Stancu 2010). Stancu nennt drei Charakteristika, die für den Randdiskurs der Paratexte als definitorisch gelten: a) die Heterogenität der linguistischen und diskursiven Praktiken, b) die „Kontrolle“ über die Lektüre und c) die Ähnlichkeit, was den sprachlichen und textuellen Status des begleiteten Textes betrifft (Stancu 2010:64). Für die vorliegende Untersuchung sind diese Charakteristika von unterschiedlicher Wichtigkeit und können aus unterschiedlichen Perspektiven angewandt werden. Denn besonders in totalitären Systemen, die den literarischen Betrieb stark regulieren, kommen sie in einer Koinzidenz zum Ausdruck, die sich auf völlig unterschiedlichen Ebenen realisiert.

Zuerst realisiert sich die Heterogenität der linguistischen und diskursiven Praktiken in den Vorworten und Nachworten zu Übersetzungen von literarischen Werken im totalitären Literaturbetrieb unterschiedlich auf der offiziellen und auf der „privaten“ Ebene. Wie Arendt und andere WissenschaftlerInnen, die sich mit totalitären Systemen beschäftigt haben, feststellen, ist es das Ziel des totalitären Regimes, diese zwei Ebenen zu einer „Totalität“ verschmelzen zu lassen (Arendt 1991). Am Beispiel der in diesem Beitrag analysierten Paratexte kann anschaulich gezeigt werden, inwieweit diese von der kommunistischen Regierung mit den Instrumenten der Zensur erzwungene Verschmelzung in der Tschechoslowakei gelungen ist, aber auch, ob die ÜbersetzerInnen und RezensentInnen dem System entgegengekommen sind oder nicht, und wenn nicht, welche Strategien sie gewählt haben, um ihre eigene private/künstlerische Identität nicht zu verlieren. Damit hängt auch die Feststellung zusammen, dass Paratexte in einem totalitären Regime immer zumindest zwei unterschiedliche AdressatInnen haben: die Zensierenden und die eigentlichen LeserInnen.

Stancus zweites Charakteristikum der „Kontrolle“ über die Lektüre ist mit der Heterogenität der linguistischen und diskursiven Praktiken eng verknüpft und realisiert sich im totalitären Literaturbetrieb wiederum auf verschiedenen Ebenen, und zwar grundsätzlich ebenfalls auf der offiziellen und auf der privaten Ebene, wobei diesmal allerdings zwischen der Kontrolle von Seiten der Zensierenden und von Seiten der ÜbersetzerInnen/RezensentInnen zu unterscheiden ist. Nicht zu vergessen ist dabei, dass in Paratexten wie dem Vorwort und Nachwort ein/e ideale/r LeserIn des jeweiligen Textes modelliert wird.

Das dritte Charakteristikum der Ähnlichkeit, was den sprachlichen und textuellen Status der Paratexte zum begleiteten Text betrifft, das primär auf auktoriale Paratexte anzuwenden ist, wird bei der vorliegenden Analyse als ergänzendes Kriterium herangezogen, das besonders bei der Erörterung der Unterschiede zwischen den Paratexten vor 1989 (in der kommunistischen Tschechoslowakei) und nach 1989 (im demokratischen System) berücksichtigt werden kann. Das Charakteristikum der Ähnlichkeit besteht bei Paratexten, deren AutorInnen ÜbersetzerInnen und RezensentInnen sind, besonders in intertextuellen Bezügen zum eingerahmten Haupttext. Genette (1989:10) bezeichnet diese intertextuellen Bezüge als *Co-Präsenz*.

Die oben erwähnten Charakteristika und ihre Realisierung werden im Folgenden an Beispielen von Übersetzungen von Paul Celans Gedichten, die in der Tschechoslowakei zwischen den Jahren 1945–1989 (mit einem kurzen Exkurs in die Jahre 1990–2020) erschienen sind, veranschaulicht und analysiert. Im Anschluss an das Aufzeigen der genannten Charakteristika werden folgende Fragen behandelt: Auf welche Weise verschmelzen oder divergieren in den untersuchten Paratexten die offizielle und private Sphäre? Wer ist der/die intendierte AdressatIn der Paratexte und wie wird er/sie angesprochen? Welche Strategien wählen die AutorInnen von Paratexten, um die LeserInnen der Texte von Celan zu modellieren? Und schließlich auch: Welche Unterschiede bzw. Gemeinsamkeiten ergeben sich aus der vergleichenden Analyse der untersuchten Paratexte in der Tschechoslowakei (in der Tschechischen Republik) vor und nach der Samtenen Revolution im Jahre 1989?

3. Celans Debüt in der Tschechoslowakei (60er Jahre)

In seinem Vorwort zur tschechischen Übersetzung von Celans Gedichtband ‚Gedichte‘ (in Tschechien unter dem Titel ‚Černé vločky‘ [Schwarze Flocken] aus dem Jahre 2015 schreibt Malý:

„Sehr überraschend ist die Tatsache, dass die ersten Übersetzungen von Celans Gedichten, die der Dichter, Essayist und Übersetzer Ivan Kupec im Jahre 1966 im Gedichtband ‚Piesok z urien‘ zusammengestellt hat, auf Slowakisch erschienen sind.“ (MALÝ 2015, übers. von P. P.)

Trotz der lockeren Atmosphäre der 1960er Jahre in der Tschechoslowakei, in der die KünstlerInnen aufatmen konnten, wird die Herausgabe dieses Gedichtbandes mit dem Attribut „sehr überraschend“ bezeichnet, wahrscheinlich weil Celan als Autor der kommunistischen Zensur aus vielen Gründen auch weiterhin suspekt war. Erstens galt er für das Regime als ein Autor der feindlichen deutschen Kultur und Sprache, zweitens wurde er als Darsteller einer lebensfernen experimentellen Poesie betrachtet und zugleich wurde er als Vertreter des verhassten „Zionismus“ angesehen (Munzar 2009).

Der Paratext, den Kupec zum Gedichtband ‚Piesok z urien‘ verfasst hat, ist tatsächlich überraschend gewagt, besonders im Vergleich mit anderen Paratexten zu tschechischen Übersetzungen deutscher Literatur aus dieser Epoche und auch mit späteren Paratexten zu Celans Gedichtband ‚Sněžný part‘, übersetzt von Ludvík Kundera (erst 1986 erschienen). Im Unterschied zu den eingangs genannten Paratexten, die der damaligen Doktrin entsprechend versuchten, mögliche osteuropäische Inspirationsquellen des jeweiligen Autors zu akzentuieren, verortet Kupec Celan als einen Vermittler zwischen West und Ost. Genauso wie andere AutorInnen späterer Paratexte zu Celans Gedichtbänden erwähnt auch Kupec die osteuropäischen Wurzeln von Celans Poesie (Alexander Blok, Sergei Jesenin, Osip Mandelstam²), was den Forderungen der Zensur bei literarischen Übersetzungen aus der deutschen Sprache entgegenkam. Zugleich identifiziert er aber die französischen avantgardistischen Vorbilder, besonders die Revolutionäre der modernen Poesie Paul Éluard und René Char (Kupec 1966:184). Schließlich hebt er die Einflüsse der deutschsprachigen Poesie von Nelly Sachs, Hans Magnus Enzensberger und Ingeborg Bachmann hervor, denn genauso wie ihre Gedichte sei auch Celans Werk „schicksalsvoll zu Diensten der Rehabilitation des deutschen Nationalgewissens engagiert“ (Kupec 1966:185).

Die Nähe von Celan zu den tschechischen und slowakischen LeserInnen sucht Kupec nicht in dessen osteuropäischer Herkunft, wie dies in vielen damaligen Paratexten üblich war, in denen die Nähe des Autors zur *osteuropäischen Seele* betont werden musste, sondern darin,

„dass seine Poesie keine Zeit für die Feier des Vergessens hat. Sie kehrt immer wieder mit dem verbrannten warnenden Finger des Gedächtnisses zurück. Darin ist ihre Stimme menschlich, darin ist sie überzeugend, uns aufregend nah.“ (Kupec 1966:185).

Für Kupec ist Celan „ein Dichter, der keine Botschaft des Friedens und der konfliktlosen Zustände bringt – sein ganzes Werk erweckt einen geradezu physisch folternden uneindeutigen Eindruck: so hat man einst im Elfenbeinturm geschrieben“ (Kupec 1966:185). Kupec nennt Celan schließlich den provokativsten aller deutschen DichterInnen der Nachkriegszeit, ein Attribut, das sowohl in den 1950er als auch in den 1970er Jahren und auch später noch für die Zensur sicherlich ein Signal gewesen wäre, die Herausgabe eines solchen Gedichtbandes zu verbieten.

Erwähnenswert ist im Zusammenhang mit Celans Debüt in der Tschechoslowakei die Edition ‚Otvorené okna‘ (*Offene Fenster*; Verlag *Slovenský spisovateľ*), die Kupec zusammen mit Ján Stacho geleitet hat und die sich zum Ziel setzte, hervorragende Persönlichkeiten der Poesie des 20. Jahrhunderts zu präsentieren (vgl. Pytlík 2022). In dieser Edition erschienen in den Jahren 1965–1972 neben den Werken der russischen Futuristen Majakovski und Chlebnikow auch Werke von Breton, Pasolini, Char, Lorca oder Hesse. Die geplante Herausgabe des Gedichtes ‚Das Geheil‘ des amerikanischen Dichters Alain Ginsberg war für die kommunistische Zensur wahrscheinlich schon zu gewagt und die Tätigkeit der Edition wurde im Jahre 1972 in der beginnenden Zeit der „Normalisierung“ beendet. Für die nachfolgenden Jahre erhielt Kupec Publikationsverbot und befasste sich nur noch privat mit dem Übersetzen (vgl. Slovenske literárne centrum: keine Angabe).

² Osip Mandelstam war allerdings kein Liebling der tschechischen Zensoren. Die erste tschechische Übersetzung der Gedichte von Mandelstam erschien erst 1968. Auch Kupec hält Mandelstam offensichtlich für ein *Opfer der revolutionären Willkür* (vgl. Kupec 1966:183).

Nach dem oben erwähnten Gedichtband mit Celans Texten von 1966 trat eine Pause ein, die erst nach zwanzig Jahren mit der Herausgabe des Bandes ‚Sněžný part‘ (1986) in der Übersetzung von Ludvík Kundera beendet wurde. Die Paratexte zu diesem Band sind etwas zurückhaltender als das Nachwort von Kupec von 1966 und bei ihrer Lektüre wird ersichtlich, wie strategisch und vorsichtig Kundera bei der Verfassung von Paratexten vorgehen musste.

4. Wiederentdeckung von Celan (1980er Jahre)

Der Übersetzer Ludvík Kundera gliedert die Geschichte der totalitären Zensur der Literatur in der Tschechoslowakei nach Jahrzehnten, indem er in einem Interview sagt:

„Die fünfziger Jahre waren grausam, die Sechziger brachten eine Lockerung der Verhältnisse, und die Siebziger, das waren die schrecklichsten Jahre der Nachkriegszeit für die Literatur. In den achtziger Jahren waren schon alle erschöpft, auch die Zensur, also ist vieles durchgegangen.“ (Kundera 2009, übersetzt von P. P.)

Es ist keine Überraschung, dass die Geschichte der Rezeption von Celans Werk in der Tschechoslowakei die oben erwähnte Periodisierung von Kundera, einem der aktivsten ÜbersetzerInnen von Celans Texten und von deutscher Literatur überhaupt, völlig entspricht. Nach der ersten Publikation in den 1960er Jahren ist es erst Ende der 1980er Jahre gelungen, einen Sammelband von Celans Texten unter dem Titel ‚Sněžný part‘³ zu publizieren.

Anders als Kupec kommt Kundera den durch das Regime festgelegten Zensurvorgaben entgegen, in dem er Celan in Mittel- und Osteuropa positioniert und nach der *osteuropäischen Seele* in Celans Texten sucht (Kundera 1986:218). Entsprechend der nationalistischen Stimmung in der damaligen Tschechoslowakei versucht er auch die mährischen und böhmischen Wurzeln und Einflüsse in Celans Texten hervorzuheben. Kundera gibt zwar zu, dass Celan seiner deutschen Muttersprache treu geblieben ist, allerdings betont er Celans Position als Opfer:

„Celan zählt logischerweise zur österreichischen Literatur. Er hätte aber gleichfalls ein rumänischer oder später französischer Dichter, im Gefolge von Tzara oder Ionesco, sein können, blieb allerdings dem Deutschen, seiner Muttersprache treu, deren Sprecher seine Mutter ermordet und sein ganzes Schicksal auf grausamste Weise gekennzeichnet haben: Celans ganze Familie, alle seine engen und weitläufigen Verwandten, alle Freunde und Kameraden starben in nationalsozialistischen Vernichtungslagern.“ (übersetzt von P.P.)

Nachfolgend ergründet Kundera die Zugehörigkeit der Poesie von Celan zum Osten, zu Rumänien, wenn er behauptet, dass „Trakls Melancholie Celan näher ist als Rilkes präziöser Trauerkult, er (Celan) ist einfach östlicher (in einer Widmung schreibt Celan ‚vom östlichen menschlichen Herzen‘)“ (Kundera 1986:212). Schließlich wird Celan als Entdecker *des slawischen Elements für das Deutsche* bezeichnet. Ein weiteres Signal für die Zensur ist die Behauptung, dass sich Celan „abenteuerlich zu den Truppen der Roten Armee durchgekämpft hat und mit ihnen als Krankenpfleger nach Rumänien zurückgekehrt ist“ (Kundera 1986:213). Kundera zieht auch eine Parallele zum früher verbotenen, in den 1980er Jahren aber bereits wieder rehabilitierten tschechischen Dichter František Halas, der „einst derselben Feindseligkeit der Kritik am Übermaß an ‚Gedichten über Dichten‘ begegnete“ (Kundera 1986:220). Diese und weitere Hinweise zeugen davon, dass sich Kundera der möglichen Schwierigkeiten bei der Publikation von Celans Texten in der Tschechoslowakei gänzlich bewusst war, schließlich hatte er in den 1970er Jahren selbst ein Publikationsverbot erhalten. Adressat des ersten Abschnitts des Nachwortes von Kundera, der Celans Texte in einen öffentlich akzeptablen Kontext einbettet, ist daher vielmehr die Zensur als die Leserschaft.

³ Die Gedichte hat Kundera aus den Gedichtbänden Gedichte I, Gedichte II (erschienen in Suhrkamp Verlag 1975) und Gesammelte Werke, (dritter Band), Gedichte III (Reden, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1983) selbst ausgewählt und zusammengesetzt.

Nach der vorsichtigen Einleitung, in der Kundera der Zensur entgegenkommt, formuliert er seine Betrachtungen über Celan, womit er eine ganze tschechoslowakische Rezeptionstradition von Celans Texten begründet, an die noch in heutigen Tagen hingewiesen wird. Er bezeichnet Celans Verse in *Niemandrose* als Poesie der Stille, des Schweigens, als *verkehrte Sprache*, als Poesie voller Unruhe (Kundera 1986:219). Celan ist für ihn zugleich ein „geduldiger, doch immer leidenschaftlich begeisterter Straßenbauer, der einen Steinblock nach dem anderen, einen Stein nach dem anderen, einen Kiesel nach dem anderen zerschlägt.“ Kundera akzentuiert auch den Kosmopolitismus seiner Sprache und die Zeitlosigkeit seiner Gedichte und bietet einen Schlüssel zu Celans Poesie, indem er feststellt:

„Überwinden wir das äußere Neue dieser Texte, das Neue, das allgemein zum abstrakten Blick verführt, werden in diesen Versen auf einmal scharfe konkrete Bilder enthüllt, und zwar meistens ganz übliche, alltägliche: zertretene Hausecken, Blüten auf einem Müllhaufen, Notunterkunft für Obdachlose, [...]. Wir sehen Sachen um uns herum mit den Augen des Zeitgenossen, und diese Sachen tragen Namen, und wir sind auf einmal auch in der Welt der Worte – und diese Worte, ungewöhnlich zusammengesetzt, versuchen den Raum der Gegenwart, in der wir leben, auszudehnen, sind neugierig, bewegen sich – angestoßen oder von selbst – und das Gemüt des Lesers kann dieser Bewegung nicht folgen.

Ist es ein ideales Leserbild? Das ist es, zumindest teilweise.“ (übersetzt von P. P.)

Der zweite Teil des Nachworts erweckt den Eindruck, als ob Kundera die kommunistische Zensur nicht mehr wahrnehmen möchte. Es folgt eine detaillierte Analyse von Celans Texten, eine der ersten in der tschechischen Literaturwissenschaft überhaupt. Kundera betrachtet Celans Poesie als ein Geflecht von Vers-Aussagen (*pletivo veršované promluvy*) (Kundera 1986:220), in dem der dichterische Text (eine autonome Einheit) zum eigenständigen semantischen Feld wird, in dem jegliche Eindeutigkeit erlischt. Seinen Schlüssel zur Celans Poesie findet Kundera im *Wort*, denn

„Celans Texte verlangen vom Leser, dass er immer wieder zu ihnen zurückkehrt, um auf einmal die ursprüngliche banale Bedeutung eines Wortes, oder ein neu entstandenes oder aus der Vergessenheit geholt Wort zu finden – erst dann leuchtet das Gedicht wie in einem Blitz auf, die Bedeutungen fangen an im magnetischen Feld zu schillern.“ (Kundera 1986:221)

Beim Vergleich mit späteren Paratexten zeigt sich, dass diese Betrachtungsweise der späteren Rezeption von Celans Texten bei Eva Syřišťová (2012) und vor allem bei Radek Malý (2016) entspricht, die die *semantische Tiefe*, die Grenzenlosigkeit von Celans Texten, in denen eine neue Welt ausschließlich aufgrund der Sprache entsteht, akzentuieren. Damit stellt Kunderas Nachwort nicht nur ein Beispiel für einen hybriden, im totalitären Literaturbetrieb entstandenen Paratext dar. Der Autor begründet gleichzeitig auch die tschechische Übersetzungstradition von Celans Texten und schafft damit einen Anknüpfungspunkt für deren künftige Rezeption im demokratischen Tschechien.

5. Celan – „ein Dichter, den wir nicht verstehen können“

Das im Titel dieses Unterkapitels genannte Zitat stammt aus einem Essay von Hrdlička (2016), der „das tschechische Lesen“ von Celans Texten zusammenfasst und, obwohl er sich vor allem mit den Schwierigkeiten der Übersetzung von Celans Texten befasst, auf die (vorgebliche) Ratlosigkeit der tschechischen Leserschaft angesichts der Texte von Celan aufmerksam macht. Gerade gegen dieses Vorurteil der Ratlosigkeit wendete sich in den 1980er Jahren Kundera und später auch seine NachfolgerInnen, die tschechischen ÜbersetzerInnen von Celans Texten Eva Syřišťová und Radek Malý, denen es schließlich gelungen ist, Celan den tschechischen LeserInnen näher zu bringen.

Nachdem 1986 Kunderas Gedichtband mit Celans Texten erschienen ist, erwachte, zumindest in der tschechischen Literaturwissenschaft, ein kurz anhaltendes Interesse an der österreichischen modernen Poesie. So erschien ein Jahr nach der Wende im Jahr 1990 die erste Diplomarbeit zu den Übersetzungen von Celans Gedichten von Kyzlinková an der Masaryk Universität in Brno

(Kyzlinková 1990). Kyzlinková beschreibt in ihrer Arbeit zwei Interpretationstraditionen: die tschechische, die besonders durch Kunderas Paratexte geprägt wurde, und die deutsche. Sie wendet sich gegen die noch heute verbreiteten Vorurteile gegenüber Celans Texten, denen zufolge sie für tschechische Leser zu experimentell und unverständlich sind, und behauptet, dass Celans Dichtung „aus der Verantwortung komme, sie sei fern von jeder ästhetischen Selbstgenügsamkeit, fern jeden artistischen Experimenten.“ Genauso wie für Kundera sind Celans Texte für Kyzlinková eine Herausforderung, die ein tieferes Verständnis der Poesie bringt und unsere Teilnahme verlangt (vgl. Pytlík 2022).

1993, kurz nach der Samtenen Revolution, erschien dann der Sammelband ‚Magické kameny‘ [Magische Steine] mit Texten moderner österreichischer Dichter, darunter auch von Rose Ausländer und Paul Celan, übersetzt vom tschechischen Dichter und Übersetzer der deutschen Literatur Josef Suchý. Der Sammelband war mit einem Nachwort mit dem Titel *Rakouská lyrika žije* [Österreichische Lyrik lebt] vom österreichischen Literaturwissenschaftler Herbert Zeman in der Übersetzung von Suchý versehen, der die Geschichte der modernen österreichischen Poesie zusammenfasst. Am Ende des Bandes findet sich außerdem eine kurze Bemerkung (eigentlich sechs Sätze) von Suchý, die sein persönliches Bekenntnis zur österreichischen Poesie enthält, die allerdings auf Celans poetisches Werk detaillierter nicht eingeht.

Vergleichen wir die Paratexte im Sammelband von Suchý mit den oben genannten Paratexten von Kupec und Kundera, so wird deutlich, in welchem Maße sich der demokratische Literaturbetrieb vom totalitären Literaturbetrieb unterscheidet. Der „Zensor-Leser“ ist in den Paratexten nicht mehr präsent, denn Suchý muss die Texte selbstverständlich nicht vor der totalitären Zensur verteidigen, er muss sie in keinen offiziellen Kontext stellen. Im Gegenteil äußert er in der Nachbemerkung nur sehr kurz sein persönliches Interesse, seine persönliche Begeisterung für moderne österreichische Poesie, um so sein Buch der Leserschaft zu empfehlen.

Obwohl nach der Revolution ein wachsendes Interesse an der österreichischen modernen Poesie kam, ist kein selbstständiger Gedichtband von Celans Gedichten erschienen. Celan musste auf seine erneute Wiederentdeckung bis 2012 warten und dank den Übersetzern Eva Syřišťová und Radek Malý wird seine Poesie auch in heutigen Tagen übersetzt und gelesen (Syřišťová 2012, Malý 2015). Die Frage, ob die tschechischen LeserInnen Celans Poesie mittels tschechischer Übersetzungen auch in ihrer ganzen semantischen Breite vollständig verstehen können, bleibt aber immer noch offen (Hrdlička 2016).

6. Fazit

Im vorliegenden Beitrag wurden überwiegend Paratexte, die von tschechischen LiteraturkritikerInnen und ÜbersetzerInnen von Celans Gedichten in den Zeiten des sozialistischen totalitären Regimes in der Tschechoslowakei verfasst wurden, untersucht. Das Ziel war festzustellen, wie in diesen Texten die offizielle und private Sphäre, der Zensor und „die restlichen LeserInnen“ einander begegnen und welche Strategien die AutorInnen wählen, um die Leserschaft der Texte von Celan zu modellieren. Im letzten Teil des Beitrags wurden ausgewählte Paratexte, die in der Tschechoslowakischen Republik vor 1990 entstanden sind, mit Paratexten aus der Tschechischen Republik der 1990er Jahre verglichen.

Bei der Untersuchung zeigte sich, dass der totalitäre Literaturbetrieb sowohl die Form als auch den Inhalt der Paratexte stark beeinflusste. Deutlich zu erkennen ist der Druck der kommunistischen Zensur, der dazu führte, dass die zu erscheinenden Texte durch den Paratext in den jeweiligen herrschenden Kontext eingebettet werden mussten. Inhalte, die als entgegenkommende Signale an die Zensur zu verstehen sind, sind sowohl in den 1960er Jahren (so bei Stacho) als auch in den 1980er Jahren (bei Ludvík Kundera) erkennbar. Beide Übersetzer versuchten die Forderungen der kommunistischen Zensur zu erfüllen, nutzten jedoch zugleich das Nachwort dazu, dem Publikum einen Schlüssel zum Verständnis der von ihnen herausgegebenen Texte zu geben, womit sie gleichzeitig ihre eigene literarische Freiheit zu behaupten wussten.

Aufgrund der Analyse der vorliegenden Paratexte lässt sich feststellen, dass die Zensur bei der Kontrolle der Texte einen starken Nachdruck auf biographische Daten und auf das Aufzeigen des Zusammenhangs des herausgegebenen Textes mit der osteuropäischen, insbesondere der russischen Kultur legte, wahrscheinlich wegen der eindeutigen Überprüfbarkeit der eigenen Zensurarbeit. Im Fall Celan, der bei der kommunistischen Zensur durch die deutsche Sprache, seinen jüdischen Ursprung und durch die „Unverständlichkeit“ seiner experimentellen Poesie besonders benachteiligt war, war die Formulierung einer solchen „Verteidigung des Autors“ für die Herausgabe des jeweiligen Gedichtbandes von entscheidender Bedeutung. Folglich werden in den Paratexten zu Celans Gedichtbänden an erster Stelle immer die Einflüsse der russischen Literatur auf seine Werke genannt. Ferner werden biographische Daten des Autors aufgeführt, die bezeugen, dass er für den mitteleuropäischen Raum von Bedeutung ist, so etwa bei Kundera, der auch die tschechische Herkunft der Mutter von Celan erwähnt. Des Weiteren werden Parallelen zur offiziellen tschechischen Poesie gesucht.

Auf der anderen Seite haben sich sowohl Kupec als auch Kundera offensichtlich bemüht, einen tschechoslowakischen Leser zu modellieren. Bei Kupec wird Celans Poesie beispielsweise als „warnender Finger“, „Gedächtnis gegen das Vergessen“, „Rehabilitation des deutschen Nationalgewissens“ betrachtet. Während Kupec in Celan einen stets fragenden Dichter sieht, der die Fragen der Schuld, die durch das tschechoslowakische totalitäre Regime als definitiv beantwortet betrachtet werden, in seinen Texten immer wieder stellt, beeinflusst Kundera wiederum die zeitgenössische Rezeptionstradition mit seiner Akzentuierung der Sprache-Welt in Celans Texten, die er als „verkehrte Sprache“ charakterisiert. An Kundera knüpften auch die späteren ÜbersetzerInnen von Celan, Josef Suchý, Eva Syříšťová und Radek Malý, an. Die Doppeldeutigkeit der im totalitären Literaturbetrieb entstandenen Paratexte, die durch die oben beschriebene Verschmelzung des Offiziellen und des Privaten verursacht wurde, wird deutlich im Vergleich mit den nach 1990 entstandenen Paratexten, die selbstverständlich keine Signale für den „Zensor-Leser“ mehr enthalten, sich dann allerdings die alleinige Aufgabe zum Ziel setzen, tschechischen LeserInnen einen Schlüssel zum Verständnis von Celans Texten bereitzustellen.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

- KUNDERA, Ludvík (1986): *Sněžný part* [Nachwort]. Praha, S. 211–227.
 KUPEC, Ivan (1966): *Piesok z urine* [Nachwort]. Bratislava, S. 183–185.
 MALÝ, Radek (2015): *Černé vločky* [Nachwort]. Zlín, S. 179–206.
 SUCHÝ, Josef (1993): *Magické kameny* [Anmerkung]. Praha, S. 294.
 SYŘIŠŤOVÁ, Eva (2012): *Báseň – domov v bezdomoví* [Nachwort]. Praha, S. 9–14.

Sekundärliteratur:

- ARENDET, Hannah (1991): *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft: Antisemitismus. Imperialismus. Totale Herrschaft: Antisemitismus, Imperialismus, Totalitarismus*. München.
 DERRIDA, Jacques (1992): *Préjugés. Vor dem Gesetz*. Wien.
 GENETTE, Gérard (1989): *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches, aus dem Französischen von Dieter Hornig*. Frankfurt/M.
 Hrdlička, Josef (2016): *Básník, jemuž nemůžeme rozumět, O českých překladech Paula Celana*. A2 22/2016. zugänglich unter: <https://www.advojka.cz/archiv/2016/22/basnik-jemuz-nemuzeme-rozumet> [10. 04. 2023].
 KUNDERA, Ludvík (2009): *Jsem psavec, ale bestselery mám jen tři*. In: *Brněnský deník* 11. 10. 2009. zugänglich unter: <https://brnensky.denik.cz/rozhovor/ludvik-kundera-jsem-sice-psavec-ale-bestselery-mam.html> [10. 04. 2023].
 KYZLINKOVÁ, Jana (1990): *Gedichte Paul Celans und ihre Übersetzungen ins Tschechische*. Brno (Manuskript).

- MALÝ, Radek (2012): *Domovem v jazyce: České čtení Paula Celana*. Olomouc.
- MUNZAR, Jiří (2009): Zur Aufnahme der Werke Paul Celans in Tschechien. In: MÜLL Manfred / CYBENKO Larissa (Hrsg.): *Reise in die Nachbarschaft. Zur Wirkungsgeschichte der deutschsprachigen Literatur aus der Bukowina und Galizien nach 1918*. Transkulturelle Forschungen, Bd. 2. Wien, S. 37–39.
- PYTLÍK, Petr (2022): „Ein Dichter, den wir nicht verstehen können?“ Zur tschechischen Rezeption von Paul Celan, In: AUTERI, Laura (Hrsg): *Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive, Akten des XIV. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG)* (Bd. 11) – Jahrbuch für Internationale Germanistik – Beihefte. Bern, S. 163–171.
- Slovenské literárne centrum (k. A.): *Ivan Kupec*. zugänglich unter: <https://www.litcentrum.sk/autor/ivan-kupec/zivotopis-autora> [10. 04. 2023].
- STANCU, P. Valeriu (2010): Der paratextuelle Code als Merkmal der ästhetischen Individualisierung. In: *Neohelicon* 37, S. 63–73.
- TISCHER, Wolfgang (2011): *Das Vorwort tötet den Roman: Warum Autoren zum unnötigen Blabla neigen*. Zugänglich unter: <https://www.literaturcafe.de/das-vorwort-toetet-den-roman-warum-autoren-zum-unnoetigen-blabla-neigen/> [10. 04. 2023].
- WIRTH, Uwe (2004): Das Vorwort als performative, paratextuelle und parergonale Rahmung. In: FOHRMANN, Jürgen (Hrsg.): *Rhetorik. Germanistische Symposien Berichtsbände*. Stuttgart, S. 603–628.
- ZEMAN, Herbert (1993): Rakouská lyrika žije, In: SUCHÝ, Josef (1993): *Magické kameny*. Praha, S. 269–280.