

# Paul Celan und der Surrealismus<sup>1</sup>

## (Paul Celan and Surrealism)

Ovidiu MORAR

“Ștefan cel Mare” University of Suceava, Romania

**Abstract:** This essay tries to emphasize the strong connections between Paul Celan’s poetic writing and Surrealism. The poet suffered the major influence of Surrealist aesthetics in the years spent in Bucharest (1945-1947), when he participated in the meetings of the Romanian Surrealist group made up of the poets Gellu Naum, Gherasim Luca, Paul Paun and Virgil Teodorescu. Nevertheless, not only his Romanian writings but also his German poems were influenced by Surrealism, as they mixed his main obsessions (the Jewish tragic condition, the Holocaust, the impossible love, the hopeless suffering, etc.) in a continuous discourse that follows the same dream-like logic according to the Freudian mechanism of displacement, condensation and secondary elaboration. His last poems combined foreign words and phrases taken from other languages in a deliberately eccentric German, this kind of approach being in perfect agreement with the so-called *language deterritorialization* conducted at the time by Gherasim Luca, who invented an original poetic manner called by Gilles Deleuze *prodigious stuttering*.

**Keywords:** *poetry, Surrealism, oneirism, dream, psychoanalysis*

### Präambel

In diesem Beitrag soll gezeigt werden, dass Paul Celans dichterisches Werk entscheidend vom Surrealismus beeinflusst wurde, was vor allem auf seine enge Zusammenarbeit mit der surrealistischen Gruppe in Bukarest zwischen 1945 und 1947 zurückzuführen ist, die aus den Dichtern Gellu Naum, Gherasim

---

<sup>1</sup> This is a revised version of the research published in Romanian in „Philologica Jassyensia”, an XX, nr. 2 (40), 2024, p. 243-251, <https://www.doi.org/10.60133/PJ.2024.2.19>.

Luca, Paul Păun, Virgil Teodorescu und dem Maler Dolfi Trost bestand. Sowohl die Lyrik als auch die Prosagedichte, die Celan in dieser Zeit in rumänischer Sprache verfasst hat, weisen bestimmte surrealistische Merkmale auf, wie z. B. die oneirische Logik, die Anwendung des dukasianischen Prinzips der zufälligen Begegnungen in einem völlig fremden Kontext, das „nächtliche Regime des Bildes“ (vgl. Gilbert Durand) mit der ihm innewohnenden Atmosphäre der Fremdheit, die durch die Mischung aus Märchen und Alptraum entsteht, und natürlich der Eros, der das Hauptthema dieser Werke ist. Doch nicht nur die in rumänischer Sprache verfasste Poesie, sondern auch die in deutscher Sprache verfasste wird trotz der offensichtlichen stilistischen Unterschiede den Mechanismus des surrealistischen Schreibens beibehalten, indem sie die wichtigsten Obsessionen des Dichters (die tragische Situation des Juden, der Holocaust, die unmögliche Liebe, das hoffnungslose Leiden usw.) in der amorphen Textur eines Diskurses, der der Logik des Traums folgt, verschmilzt. So kann sein berühmtestes Gedicht *Todestango* (Todesfuge) als eine traumartige Partitur gelesen werden, die von realen Ereignissen inspiriert ist: die Deportation seiner Eltern nach Transnistrien und ihre Ermordung durch die Nazis, die mit musikalischer Begleitung inszenierten Hinrichtungen, das rumänische Arbeitslager, in dem der Dichter zwei Jahre verbrachte, usw. Und die Poesie der letzten Phase seines Schaffens mischt Wörter und Ausdrücke aus anderen Sprachen in ein bewusst exzentrisches Deutsch, ein Ansatz, der in perfekter Harmonie mit der „Deteritorialisierung der Sprache“ steht, an der der surrealistische Dichter Gherasim Luca, Erfinder einer neuartigen Methode des poetischen Schreibens, die Gilles Deleuze „erstaunliches Stottern“ nannte, zur gleichen Zeit arbeitete. Nach demselben surrealistischen Modell versuchten beide Dichter, den Rahmen der Sprache zu sprengen, in einem zweifellos tragischen

Unterfangen, dessen unvermeidliches Ende das Verstummen, der Sprung ins Nichts war.

In diesem Beitrag versuche ich, zu zeigen, dass Paul Celans dichterisches Werk entscheidend vom Surrealismus beeinflusst wurde, vor allem durch seine enge Verbindung zwischen 1945 und 1947 mit der surrealistischen Gruppe in Bukarest, die aus den Dichtern Gellu Naum, Gherasim Luca, Paul Păun, Virgil Teodorescu und dem Maler Dolfi Trost bestand. Sowohl Celans Lyrik, als auch die prosaischen Gedichte, die Celan in dieser Zeit in rumänischer Sprache verfasste, weisen bestimmte surrealistische Merkmale auf, wie die oneirische Logik (der Diskurs folgt denselben Stufen *der Verdrängung, der Verdichtung und der sekundären Ausarbeitung*, die von Freud im Prozess der Traumausarbeitung identifiziert wurden), die Anwendung des Ducass'schen Prinzips der zufälligen Begegnungen in einem absolut fremden Kontext, das nächtliche Regime des Bildes (c. f. Gilbert Durand), mit der inhärenten Atmosphäre der Fremdheit, die durch die Mischung aus Märchen und Alptraum entsteht, und natürlich dem Eros, der das Hauptthema dieser Schöpfungen ist. Aber nicht nur die Gedichte in rumänischer Sprache, sondern auch seine deutschsprachigen Dichtungen behalten, trotz der offensichtlichen stilistischen Unterschiede, den Mechanismus des surrealistischen Schreibens bei, indem sie die wichtigsten Obsessionen des Dichters (die tragische Situation des Juden, der Holocaust, die unmögliche Liebe, das hoffnungslose Leiden usw.) in die amorphe Textur eines Diskurses einbauen, der der Logik des Traums folgt. Sein berühmtestes Gedicht *Todestango (Todesfuge)* zum Beispiel kann als traumhafte Partitur gelesen werden, die von realen Ereignissen inspiriert ist: die Deportation seiner Eltern nach Transnistrien und ihre Ermordung durch die Nazis, die mit musikalischer Begleitung inszenierten Hinrichtungen, das rumänische Arbeitslager, in dem der Dichter zwei Jahre verbrachte, usw. Und die Poesie der letzten

Phase seines Schaffens verschmilzt Wörter und Ausdrücke aus anderen Sprachen in einem bewusst exzentrischen Deutsch, wobei dieser Ansatz in perfekter Übereinstimmung mit der Deteriorialisierung der Sprache steht, die der surrealistische Dichter Gherasim Luca, Erfinder einer neuartigen Methode des poetischen Schreibens, von Gilles Deleuze „wunderbares Geschwätz“ genannt, zur gleichen Zeit durchführte. Ausgehend von demselben surrealistischen Modell versuchten beide Dichter, den Rahmen der Sprache zu sprengen, in einem zweifellos tragischen Unterfangen, dessen unmissverständliches Ende das Verstummen, der Sprung ins Nichts war.

### **Der rumänische Surrealismus**

Der Surrealismus war bekanntlich eine avantgardistische literarisch-künstlerische Bewegung, die in den 1920er Jahren in Paris unter der Leitung von André Breton ihren Anfang nahm, aber schnell internationale Anerkennung fand und zur vielleicht einflussreichsten modernistischen Bewegung dieser Zeit wurde. In Rumänien wurde der Einfluss des Surrealismus bereits in den 1930er Jahren in den literarischen und künstlerischen Gruppen spürbar, die sich um die Avantgarde-Zeitschriften „unu“, „Alge“, „Liceu“ usw. bildeten und zu denen auch Mitglieder der 1940 von den Dichtern Gellu Naum und Gherasim Luca gegründeten surrealistischen Gruppe in Bukarest gehörten. Durch den politischen Kontext gezwungen, in den Untergrund zu gehen<sup>2</sup>, konnte sich diese Gruppe erst nach dem Ende des Weltkriegs mit der Veröffentlichung zweier Manifeste (*Dialectique de la dialectique* und *Critica mizeriei*, erschienen 1945) sowie mehrerer kollektiver poetischer Texte und programmatischer Essays, meist

---

<sup>2</sup> Aufgrund der antisemitischen Gesetzgebung des politischen Regimes von General Antonescu, da die meisten seiner Mitglieder (Luca, Păun und Trost) Juden waren.

in französischer Sprache, öffentlich behaupten. Darin zeigt sich das Bestreben der Autoren, der surrealistischen Bewegung in Rumänien eine theoretische Grundlage zu geben, um eine „offizielle“ Anerkennung (vor allem durch A. Breton) und damit Legitimität zu erlangen, und zwar im Rahmen eines anderen politisch-ideologischen Klimas, das der freien Ausübung des Denkens und der kulturellen Isolation in jenen Jahren zunehmender Unterwürfigkeit gegenüber Moskau feindlich gegenüberstand.

Wie ihre französischen Kollegen sahen die rumänischen Surrealisten die Poesie, die Kunst im Allgemeinen, als *Mittel* zur Befreiung des Geistes und nicht als Selbstzweck. Indem sie, in der Nachfolge von A. Breton den Traum und den Wahnsinn als fundamentale Erkenntnisformen postulierten, verherrlichten sie fast programmatisch traumhafte und pathologische Zustände, wobei der poetische Diskurs entweder dem „reinen psychischen Automatismus“ (gemäß der Definition des Surrealismus im ersten Manifest) oder dem Delirium von Psychopathen extrem nahe kam (emblematisch waren z. B. das „wahnsinnige Geplapper“ von Gherasim Luca, nach dem Ausdruck von Gilles Deleuze, die „okulären Texte“ von D. Trost oder die kollektiven Texte, die von allen Mitgliedern der Gruppe in französischer Sprache verfasst wurden). Der poetische Diskurs ist gänzlich „vom Bild diktiert“, er besteht aus einer zufälligen Abfolge von visuellen Bildern, die oneirischen Bildern ähneln, ohne jeden Vorsatz, so dass jede symbolische oder allegorische Interpretation von vornherein ausgeschlossen ist. Wenn er den gesunden Menschenverstand nicht durch provokative Gesten verletzen will, versucht der surrealistische Dichter, sich so vollständig wie möglich mitzuteilen, indem er so tief wie möglich in die unerforschten Gebiete des Unbewussten eindringt und die Minenblüten seines reinen Denkens zum Vorschein bringt, unberührt von jeglicher Art von Konventionen („reaktionären“ Rückständen), die ihm von

seiner alltäglichen sozialen Existenz auferlegt wurden. Als solche sind diese poetischen Bilder von einem stark subversiven Inhalt geprägt und folgen dem Modell der „konvulsiven Schönheit“, das Breton in seinem Roman *Nadja* postuliert. Im Mittelpunkt steht fast immer *die Libido*, die oft ostentativ zur Schau gestellt wird, was Alain und Odette Virmaux dazu veranlasst, die rumänische Surrealistengruppe als „diejenige, die am meisten zur Erotik und zum Ausdruck des amourösen Begehrens neigt“ zu charakterisieren (Virmaux, 1994). Dialektisch gesehen wird der Eros jedoch ständig vom Thanatos-Trieb negiert, so dass das feerische Wunder immer mit dem durch die Todesangst hervorgerufenen Alptraum verwoben ist (gemäß der Dialektik von Eros und Thanatos, die nach Freuds Auffassung die gesamte psychische Aktivität bestimmt). Dies erklärt die Allgegenwart von Symbolen in der poetischen Vorstellungskraft, die zum „nächtlichen Regime des Bildes“ (nach dem Ausdruck von G. Durand) gehören (Durand, 2000), mit beängstigenden Konnotationen - Gespenster, Schaufensterpuppen, Statuen, böse Pflanzen und Tiere, "gefährliche Landschaften" -, die alle ein Gefühl *der Fremdheit* (vgl. Freud) hervorrufen sollen, oder die *Stimmung*, von der der Maler Giorgio de Chirico in seinem Tagebuch sprach und die Breton als bestimmend für die surrealistische Kunst ansah (Sass, 1996: 43-4).

Gleichzeitig produzierten die rumänischen Surrealisten gemäß dem Diktum von Lautréamont, dass „die Poesie von allen gemacht werden muss, nicht von einem“, eine Reihe von kollektiven Texten, in denen der Beitrag jedes einzelnen Autors, wie im Fall von Bretons und Soupaults berühmten *Les Champs magnétiques*, sehr schwer zu erkennen ist. Bemerkenswert sind beispielsweise die poetischen Aphorismen, die von Gellu Naum und Virgil Teodorescu unter dem Titel *122 de cadavre* zusammengefasst wurden, oder die von Virgil Teodorescu in Zusammenarbeit mit Paul Păun und D. Trost erstellten „textele

oculare". Drei dieser kollektiven Texte wurden unter Beteiligung aller Mitglieder der Gruppe verfasst. Die ersten beiden, *L'Infra-Noir* und *Eloge de Malombra*, wurden 1946 bzw. 1947 in der Sammlung *Surréalisme* veröffentlicht. *Cerne de l' amour absolu*, wurden 1946 bzw. 1947 in der Sammlung *Surréalisme* veröffentlicht, und der dritte, *Le sable nocturne*, wurde in den Katalog der von Breton und Duchamp organisierten Ausstellung in Paris unter dem Titel *Le surréalisme en 1947* aufgenommen. Diese kollektiven Schöpfungen sollten zeigen, dass die Poesie nicht mehr das Vorrecht einiger weniger ist, sondern von jedem produziert werden kann, der sich im Grunde mit der tiefsten Erfahrung des Selbst identifiziert.

### **Die rumänische Lyrik von Paul Celan**

Nach den Aussagen von Petre Solomon hat Paul Celan an mehreren Abenden teilgenommen, die von den Surrealisten in Bukarest in ihrem Haus organisiert wurden und bei denen Spiele nach dem Modell der „charmanten Leiche“ (*le cadavre exquis*; fr.) veranstaltet wurden, bei denen jeder Teilnehmer unabhängig von den anderen ein Satzfragment schrieb und der Text, der sich aus der zufälligen Zusammenfügung der Beiträge aller ergab, als kollektive Poesie betrachtet und zur Belustigung der Mitwirkenden vorgelesen wurde. Ein weiteres Spiel, das ebenfalls auf dem französischen Modell basierte, bestand darin, Fragen zu formulieren, die jeder Teilnehmer nach dem Zufallsprinzip beantworten musste, ohne sie zu kennen. Paul Celan soll solchen Experimenten, die von ihren Autoren „Joachim“ genannt werden, vor allem in Gesellschaft von P. Solomon und dem Ehepaar Colin (Nina Cassian und Vladimir Colin) bei Partys in deren Wohnung gefrönt haben. Hier sind einige Beispiele, die P. Solomon in seinem Celan gewidmeten Buch aufgezeichnet hat:

- Was ist die Einsamkeit des Dichters?
- Ein unangekündigter Zirkusakt im Programm.
- Was ist eine Träne?
- Eine Waage in Erwartung von Gewichten.

(...)

- Was ist ein neues Jahr?
- Eine Liebesgeschichte, die endet.
- Was ist Traurigkeit?
- Ein Weg, der vor seinem Ende stecken bleibt (Solomon, 2008: 115).

Laut demselben P. Solomon interessierte sich Celan jedoch nicht für das Werk der surrealistischen Gruppe, sondern für Einzelfälle: Er übersetzte einige Gedichte von Gellu Naum und Virgil Teodorescu ins Deutsche und befreundete sich mit Gherasim Luca an, dem Dichter, zu dem er offenbar die meisten Affinitäten hatte. Er nahm vom Surrealismus das, was ihm entsprach, nämlich „den poetischen Teil - den träumerischen, nächtlichen, wundersamen Teil. Und den Teil des Spiels, des verbalen Humors, der Freiheit der Vorstellungskraft; kurzum, es war nicht die Bewegung selbst, sondern die surrealistische Stimmung, die Celan anzog, den einsamen Außenseiter der Avantgarde, der sich nicht festlegen lassen wollte“ (ebd. 116).

Paul Celan schrieb acht Gedichte in rumänischer Sprache, von denen das letzte unvollendet blieb, und acht Prosagedichte, die alle die Merkmale der surrealistischen Poesie tragen: Diskurse, die nach der Logik des Traums konstruiert sind und *ad libitum* von einem Bild zum anderen gleiten, nach dem Willen des „objektiven Zufalls“, durch denselben Mechanismus der *Verschiebung*, *Verdichtung* und *sekundären Ausarbeitung*<sup>3</sup>, den

---

<sup>3</sup> Die Verdrängung ist ein Verdrängungsmechanismus, durch den sich ein Affekt von der unbewussten Repräsentation, auf die er sich ursprünglich bezog,

Freud als bestimmend für die Traumlogik ansah, die Anwendung des Ducassischen Prinzips der zufälligen Begegnungen (*concordia discors*) in einem absolut fremden Kontext, das „nächtliche Regime des Bildes“ mit der ihm innewohnenden Atmosphäre der Fremdheit, die durch die Mischung aus Märchen und Alptraum entsteht, ein Effekt, der sich aus der Anwendung des bretonischen Konzepts der „konvulsiven Schönheit“ ergibt, und nicht zuletzt der Eros, das Hauptthema, der rote Faden, der alle diese Kreationen verbindet. Die meisten Gedichte kreisen um das Motiv des erwarteten Zusammentreffens mit der geliebten Person in einer unbestimmten Zukunft oder des utopischen Glücks zu zweit - im Widerspruch dazu stehen jedoch der elegische Ton und der düstere Schauplatz des Szenarios, in dem es nicht an den seltsamen und beunruhigenden Elementen der surrealistischen Phantasie fehlt, wie *das Feuer, der Schiffbruch, die Blindheit, das Ertrinken, das Blut, die Urne, der Katafalk, die Schlangen* usw., und das vorherrschende Gefühl ist das einer unbändigen Traurigkeit, denn das Tal der Traurigkeit ist der Ort, an dem das Paar zu bleiben bestimmt scheint, wie wir aus diesen Zeilen des Gedichts *Azi noapte (Heute Abend)* erfahren:

Un glas va veni dinspre flăcări spre noi să-și păteze cu sânge  
argintul,  
s-anunțe, întors în incendiu: Nu eu, ci ei singuri știu ora!  
Și-atunci vor porni din pustiu să-și deșerte nisipul în preajma-ți:

---

löst und sich mit einer anderen Repräsentation verbindet, die indirekt mit der ersten verbunden ist. Durch den Mechanismus der Verdichtung werden Repräsentationen und Gedanken unterschiedlichen Ursprungs zusammengeführt und zu einem einzigen Begriff kombiniert. Die sekundäre Ausarbeitung ist die zweite Phase der oneirischen Arbeit und besteht darin, den Traum kohärent und für den Schläfer verständlich zu machen; siehe Frédéric de Scitiaux, *Lexic de psihanaliză*, Übersetzung von Mihaela Osoianu Berneagă, European Institute Publishing House, Iași, 1998, S. 25-34.

să fie și munți împrejur, să rămânem în Valea Tristeții –  
și tu vei desprinde încet porumbeii de sticlă, arar, câte unul,  
iar când vor plesni în văzduh, vei vorbi în neștire cu mine  
(Solomon, 1987:184).

Das Gefühl, das in all diesen Gedichten vorherrscht, ist die Trostlosigkeit (ein Gedicht trägt sogar den Titel *Traurigkeit*), die durch das Bewusstsein des unmöglichen Glücks, der Verdammnis erzeugt wird. Die Anwesenheit des geliebten Menschen ist nicht beruhigend, denn die Vorahnung des Unglücks, einer drohenden Katastrophe stört den häuslichen Frieden: Das Paar lebt in „odăi incendiate“ (verbrannten Stuben) oder scheint dazu bestimmt, zu Hause in einer apokalyptischen Sintflut zu ertrinken, wie wir in das Gedicht mit dem Titel *Liebeslied – Cântec de dragoste* erfahren. Vorherrschend sind die Wassersymbole - *die Welle, der See, die Seerose, die Seepflanze, die Flut, der Regen, die Tränen* -, die sich auf das Thema des Ertrinkens beziehen, manchmal explizit, wie in diesen Zeilen aus dem Gedicht *Poem pentru umbra Marianeii*: „un trup istovit în odihna scăldată de ape.// Să-l vezi cum plutește prin ierburi cu aripi întinse,/ cum urcă pe-o scară de vâsc spre o casă de sticlă,/ în care cu pași foarte mari rătăcește o plantă de mare” (ebd., 185). Ein wiederkehrendes Motiv, das auch in der berühmten *Todesfuge* aus derselben Zeit auftaucht, ist *das Haar der Geliebten*, gepaart mit G. Durand mit dem Haar der ertrunkenen Ophelia; es findet sich auch in den Prosagedichten, manchmal begleitet von bösen, sadomasochistischen Konnotationen, z. B.: „das Haar einer von mir getöteten Frau wartet darauf, mich zu erwürgen” (ebd. 194). Wie in der surrealistischen Dichtung prägt die Dialektik von Eros und Thanatos die poetische Bildsprache von Paul Celan.

Die Prosagedichte unterscheiden sich stilistisch kaum von den Gedichten Paul Celans, der einzige große Unterschied sind die explizit autobiografischen Bezüge zu Ereignissen, die die Existenz des Dichters entscheidend geprägt haben: der verfluchte

Zustand eines im ständigen Exil durch die Welt irrenden Juden, die Deportation seiner Eltern nach Transnistrien, der Holocaust und der Gedanke an Selbstmord, der den Dichter offenbar lange verfolgt hat. Das Gedicht ist nach demselben traumhaften Mechanismus der *Verschiebung, Verdichtung und sekundären Ausarbeitung* aufgebaut, wie schon der erste Text der Serie zeigt, der *ad hoc* den Titel *Der Tag nach Beginn der Deportationen* trägt. Der Protagonist wird mitten in der Nacht von Raphael herbeigerufen (vielleicht eine Anspielung auf den thaumaturgischen Erzengel, der die Engel führt), aber er ist „in eine riesige schwarze Seidenkapuze der Verzweiflung“ gekleidet und legt auf seine „zu hellen Schultern“, „eine Verzweiflung wie diejenige, die er trug.“ Nachdem er seine Mutter „inzestuös“ geküsst hat, verlässt der Held das Haus, wird aber von „einem riesigen Schwarm großer schwarzer Schmetterlinge aus den Tropen“ (*un roi imens de mari fluturi negri, veniți de la tropice*) am Weiterkommen gehindert, wird von Raphael hinter sich hergezogen, und gemeinsam steigen sie zur Eisenbahn hinab, spüren die Gleise unter ihren Füßen und hören das Pfeifen einer Lokomotive ganz in der Nähe, was sein Herz zum Klopfen bringt, aber der Zug fährt über ihre Köpfe hinweg. Als er die Augen öffnet, steht er vor einer riesigen Fläche, über der sich ein riesiger goldener Kronleuchter „mit tausend Armen“ („*cu mii de brațe*“) erhebt. Er klettert an einem der Arme des Kronleuchters hoch und fliegt in den Himmel, aber nach mehreren Stunden des Fliegens findet er nichts und fragt sich schließlich ängstlich: „Wo ist der Himmel? Wo?“ (*Unde e cerul? Unde?*) (ebd. 192) Die Hinweise auf die Ereignisse vor der Deportation seiner Eltern sind deutlich, und das Gedicht kann sogar als Traum gelesen werden, der von realen Erlebnissen inspiriert ist: Der Dichter wurde tatsächlich zusammen mit anderen Juden von einem rumänischen Industriellen aus Czernowitz vor der Deportation gerettet, der ihnen erlaubte, sich in seiner Fabrik zu verstecken, aber seine

Eltern hatten nicht so viel Glück und lehnten den Vorschlag ab; daraufhin wurden sie mit dem Zug ins Lager geschickt, wo sie schließlich ohne Gnade getötet wurden. Celan rettete sich selbst, aber er wurde offenbar sein ganzes Leben lang von Schuldgefühlen verfolgt: Hätte er seine Eltern retten können? Und wenn nicht, warum ist er nicht bei ihnen geblieben? Das Gedicht verschmilzt diese realen Tatsachen in seinem flüssigen Magma und projiziert sie in symbolische Bilder nach der Logik des Traums: der Ruf des Erzengels Raphael, die Trennung von der Mutter, die schwarzen Schmetterlinge, die Eisenbahn, der Kronleuchter und der Aufstieg in den Himmel, der nicht erreicht werden kann.

### **Paul Celan und Gherasim Luca**

Paul Celans Prosagedichte weisen alle stilistischen Merkmale des surrealistischen Schreibens auf: den Kontrast zwischen perfekter logisch-syntaktischer Kohäsion und semantischer Inkohärenz, unmögliche Assoziationen, verbales Delirium nach dem Prinzip des „psychischen Automatismus“, die überwiegend neologistische Lexik, die distanzierte, manchmal spielerische Haltung des Autors gegenüber ernststen Fragen des Lebens und des Todes, die Teribilistik, die Histrionik usw. Der Dichter präsentiert sich vor dem Publikum als tragischer Clown, dessen schwarzer Humor und paranoider Wahn (oder „paranoikritischer“, um Dalis Ausdruck zu gebrauchen) an Gherasim Lucas Figur in den Prosagedichten *Der Erfinder der Liebe (Inventatorul iubirii)*, *Ein Wolf durch eine Lupe gesehen (Un lup văzut printr-o lupă)* und *Der passive Vampir (Vampirul pasiv)* erinnern, die in derselben Zeit entstanden. Zur Untermauerung dieses Ansatzes könnte man das Prosagedicht *Ohne Geländer (Fără balustradă)* gut mit einem der Prosagedichte von Gherasim Luca in dem 1945 erschienenen

Band *Ein Wolf durch eine Lupe gesehen (Un lup văzut printr-o lupă)* vergleichen, z.B:

In meinem langen Mantel, der mit Kämmen bedeckt ist, von denen das Haar der Frau, die ich suche, noch nicht entfernt worden ist, suche ich sie auf einer Straße, auf der nichts fehlt außer Menschen und Türen. Allein auf den Straßen dieser von Schlingpflanzen bedeckten Stadt, von meinem muffigen Auge ausgegraben wie das Lächeln einer Leiche, ist die Frau, die ich suche, an meiner Schulter und ein dünner Wind flattert durch meine Finger. Ich atme die Luft aus Metallschalen, deren Wände wie eine Orgel blubbern. Und auf meinem leicht gebeugten Rücken eine andere Orgel, deren Tasten von Adlern und Fledermäusen gedrückt werden, mit einer Partitur, geschrieben auf einem leicht verbrannten Pergament, auf dem die Wange eines Mädchens aus dem neunten Jahrhundert an einem zu heißen Nachmittag lag. Wie ein Schlafwandler schiebe ich mit ausgestreckten Händen die Dunkelheit vor mir her, durch die ich nur mit einer Taschenlampe gehe, diese Halb-Leopardenfrau, die ich neben mir fühle wie einen Baum. (...) (Luca, 2003: 171).

Der französische Philosoph Gilles Deleuze ist für seine Bewunderung für Gherasim Luca bekannt, den er in einem 1996 veröffentlichten Dialog mit Claire Parnet als „großen Dichter unter den Großen“ bezeichnete, da er „ein ungeheures Stottern (*bégaiement*), erfunden hat, das nur ihm gehört“, d.h. einen Stil, denn nach der ursprünglichen Definition von Deleuze bedeutet Stil nichts anderes als „in der eigenen Sprache zu stottern“, das heißt in der eigenen Sprache wie ein Fremder zu sprechen, der eigenen Sprache einen „geringen“ Gebrauch zu geben (Deleuze, 1996). Es ist jedoch anzumerken, dass Gherasim Luca sich nicht nur in seiner Wahlheimat, sondern auch in der rumänischen Sprache (und Kultur) „wie ein Ausländer“ verhielt, wie die vor seiner freiwilligen Ausbürgerung im Jahr 1952 veröffentlichten Texte zeigen. Eines der besten Beispiele ist das Gedicht *Nie genug*

(*Niciodată destul*), das fast zur gleichen Zeit (1947) wie das viel berühmtere *Passionément* geschrieben wurde und dem gleichen Mechanismus des „ungeheuren Gestammels“ folgt, einem absichtlichen Versuch, die Mechanismen der sprachlichen Artikulation durch das zu sabotieren, was Jacques Derrida später „das ständige Abdriften des Signifikanten“ nennen wird. Ein Wort wird - *proportional - ad libitum* in Silben zerlegt, die dann durch mechanische Wiederholung und zufällige Rekombination mit anderen phonetisch verwandten Silben schließlich einen Text erzeugen, der den Anspruch erhebt, den gesamten inneren *Gedankenfluss* wiederzugeben, endlich befreit von der Tyrannei des Refulgenten:

ropopopopoporpor porporporporți  
porporțiporți porțioporporporți porporpopor poporpopor  
porporțișorți proposorți proposorți prea mulți morți  
prea multe torțe propoforțe prea multe propoforțe  
propropopormor promoprotozor mori în zori proton  
porporproton care ton protonproprotoni care toni  
protoni propropropriul meu plop ploproprod  
aprodafrod proprafrodiziacprozaicpro porpor  
porpor por în cor rog por pentru popor  
porpor rog popor să mori  
contrapropopor fără bor la popor  
la cotor un singur por porporporpor  
porporporporți porporțiporți  
porporționporporționapro  
porporționpion prospion porpor  
proporspion spion la pion la pian  
prosperi popor protosferă prompt la popor  
porporporpor  
porporporporporporc un porc de popor  
porporționpopor porporționapropro apropro  
asta propun propropopopun un porc  
de popor proporțional (Luca, 1947).

Es scheint, dass der Autor aus der Furcht, in einer nationalen Sprache verwurzelt zu sein, um jeden Preis seine inneren Strukturen zerstören wollte. So scheint er, Wittgensteins Auffassung von der Sprache als „Sprachspiel“ zu teilen, das heißt der Gebrauch der Sprache in einer Weise, die den Interessen einer Gruppe, in diesem Fall einer nationalen Gemeinschaft, (nicht) dient. Wenn Wittgenstein sagte: „Die Grenzen meiner Sprache sind die Grenzen meiner Welt“ (*Tractatus Logico-Philosophicus*), könnte man daraus schließen, dass solche poetischen Experimente dazu gedacht sind, über alle Grenzen der Sprache hinauszugehen, um ein möglichst vollständiges Bild des Selbst und der Welt zu erhalten. Eine genauere Analyse des Gedichts verdeutlicht in seinem Subtext auch einen möglichen Angriff auf den Begriff des *Volkes*, ein nationalistisches Ideologem, das möglicherweise mit dem unmenschlichen Verhalten von Landsleuten während des Krieges zusammenhängt (d.h. die nationalistische Hysterie, die in der Unterstützung des Holocausts gipfelte), in Sätzen wie „zu viele Tote“ (prea mulți morți), „zu viele Fackeln“ (prea multe torțe), „sterben im Morgengrauen“ (mori în zori), „beten für das Volk“ (rog pentru popor), „beten, dass das Volk stirbt“ (rog, popor, să mori), „ein Schwein von einem Volk“ (un porc de popor), usw. Die sprachliche Subversion scheint also einen eminent politischen Charakter anzunehmen, wobei sich der literarische Ansatz von Gherasim Luca in unauflösbarem Gegensatz zur offiziellen „ideologischen Verwurzelung“ befindet (Scarpetta, 1997).

In ähnlicher Weise spiegelt *Passionnément* durch denselben schizoiden Mechanismus der willkürlichen Disartikulation und Reartikulation, dem unbewussten Fluss des Begehrens folgend, durch den Prozess der *Verdrängung* und *Verdichtung* einen Versuch der Befreiung vom *Kastrationskomplex* („le pas“, „le faux pas“, „le mauvais pas“)

durch die Rebellion gegen die väterliche Autorität („le mauvais papa“, „pissez sur papa“), übertragen auf eine soziale Autorität - den Papst („pissez sur le pape“, „pissez sur la pipe du papa du pape pissiez en masse“), dann auf die Idee der *Nation* („minez vos nations“, „crachez sur vos nations“), gefolgt von der Kristallisation eines erotischen Diskurses, in dem die Idee der Befreiung von der *Leidenschaft* („ne dominez pas vos passions“) explizit auftaucht und mit der Erklärung endet: „Je t'aime passionnément.“

„Deterritorialisierung“ bedeutet im Fall von Gherasim Luca also sowohl die Verweigerung einer Heimat (egal, wo er sich niederließ, er blieb sein ganzes Leben staatenlos) als auch einer nationalen Sprache (sowohl die auf Rumänisch, als auch die auf Französisch verfasste Literatur offenbart eine beispiellose Verwendung etablierter sprachlicher und literarischer Codes), die bis zu ihrer völligen Unterminierung reicht (was im Prinzip eine kontinuierliche „Abwanderung des Signifikanten“ bedeutet). Doch lange bevor er diese neuartige Methode des poetischen Schreibens erfand, nahm Gherasim Luca freiwillig den Status des „Fremden“, des Exilanten in seiner eigenen Sprache an; man kann sogar sagen, dass er immer ein „étranjuif“ (nach seiner eigenen Charakterisierung) in jedem Raum und in jeder Sprache geblieben ist, wie Kafka und Celan, das heißt der exzentrische Schriftsteller par excellence.

Die deutschsprachige Lyrik von Paul Celan wird trotz der offensichtlichen stilistischen Unterschiede (der Verzicht auf verbale Inkontinenz und die Ausrichtung auf eine maximale Konzentration des Ausdrucks) den Mechanismus des surrealistischen Schreibens beibehalten, indem sie die wichtigsten Obsessionen des Dichters (die tragische Situation des Judentums, der Holocaust, die unmögliche Liebe, das Leiden ohne Heilung usw.) in den amorphen Brei eines Diskurses einbindet, der immer noch der Logik des Traums folgt. Sein berühmtestes Gedicht

*Todestango (Todesfuge)* beispielsweise, das er während seines Aufenthalts in Rumänien schrieb und das in der rumänischen Übersetzung von Petre Solomon 1947 in der Zeitschrift „Contemporanul“ veröffentlicht wurde, kann als traumhafte Partitur gelesen werden, die denselben Phasen der *Verschiebung*, *Verdichtung* und *sekundären Ausarbeitung* folgt: Die tragisch-groteske Situation der Juden im Vernichtungslager der Nazis, die gezwungen sind, ihr Grab mit musikalischer Begleitung zu schaufeln, wird in Traumsymbole übersetzt, wie schwarze Milch, das Graben des Grabes im Himmel, Schlangen, Asche, Gold, Margareta und Sulamitha, usw. Die Poesie von Celans letzter Schaffensphase verschmilzt Wörter und Ausdrücke aus anderen Sprachen zu einem Deutsch, das exzentrisch und fremd ist und eher wie eine Übersetzung wirkt, wie George Steiner bemerkte: „Alle Gedichte Celans sind ins Deutsche übersetzt. Dabei wird die Sprache, die sie aufnimmt, enträumlicht, zersplittert, idiosynkratisch, fast bis zur Unverständlichkeit. Sie wird zu einem vom historisch-politischen Schmutz gereinigten Metagermanischen, das nach dem Holocaust von einer zutiefst demütigen Stimme benutzt werden kann“ (Steiner, 1983: 469). Aber dieser Ansatz steht in perfekter Übereinstimmung mit der „Deterritorialisierung der Sprache“, die Gherasim Luca zur gleichen Zeit sowohl in seinen Gedichten auf Rumänisch als auch in denen auf Französisch erreicht hat. Nach der Definition von Deleuze und Guattari in ihrem Essay über Kafka bedeutet „Deterritorialisierung“ der Sprache im weitesten Sinne, die eigene Sprache wie ein Fremder, ein Marginaler zu gebrauchen, das heißt „der Nomade, der Immigrant und der Zigeuner der eigenen Sprache“ zu werden (Deleuze, 2007: 33). In diesem Sinne bemerkte Jacques Derrida in einer Reihe von Essays über Paul Celan, dass der Dichter innerhalb der deutschen Sprache „eine andere Art von Deutsch oder andere Sprachen oder andere Kulturen“ verwendet hätte, da er als Emigrant (ein „Fremder“, wie

Gherasim Luca es ausdrückte), er hätte in seiner Dichtung die „Bewegung der Grenzüberschreitung“ (wie im Gedicht *Schibboleth*) betont, d.h. den Prozess der „Migration der Sprachen innerhalb der Sprache selbst“, und sich damit gegen Versuche einer erzwungenen Aneignung der Sprache, wie z.B. des sprachlichen Nationalismus, gewandt.

### **Schlussbetrachtungen**

Zusammenfassend lässt sich anführen, dass Paul Celans dichterisches Werk, sowohl in rumänischer als auch in deutscher Sprache, entscheidend vom Surrealismus geprägt war, wie die Ähnlichkeit zwischen seinem poetischen Ansatz und dem von Gherasim Luca beweist. Nach demselben Modell versuchten beide Dichter, die Sprache zu „deterritorialisieren“, indem sie ihre sinnstiftenden Mechanismen sabotierten, um sich der offiziellen „ideologischen Verwurzelung“ zu widersetzen. Auch wenn die Ziele unterschiedlich waren (Gherasim Luca wollte das „ödpale Erbe“ der Sprache zerstören, Celan den sprachlichen Nationalismus bekämpfen), war der Ansatz beider Dichter zweifellos tragisch, denn jeder von ihnen identifizierte die Poesie mit dem Leben selbst und beendete es schließlich auf genau dieselbe Weise: indem er sich in die Seine stürzte. Ein letzter Akt der Freiheit, könnte man sagen, ganz im Sinne des surrealistischen Slogans: *Poesie, Liebe, Freiheit*.

### **Bibliographie**

- DELEUZE, G. (1996): *Dialogues*, Paris, Flammarion.
- DELEUZE, G., GUATTARI, F. (2007): *Kafka. Pentru o literatură minoră*, Übersetzung und Nachwort von Bogdan Ghiu, București, Editura ART.
- DERRIDA, J. (2005): *Sovereignties in Question. The Poetics of Paul Celan*, herausgegeben von Thomas Dutoit und Outi Pasanen, New York, Fordham University Press.

- DURAND, G. (2000): *Structurile antropologice ale imaginarului*, Übersetzung von Marcel Aderca, Bukarest, Editura Univers Enciclopedic.
- LUCA, G. (1947): *Niciodată destul*, București, Editura Negeția.
- LUCA, G. (2003): *Inventatorul iubirii și alte scrieri*, Herausgegebene Ausgabe, Vorwort und Anmerkungen von Ion Pop, Cluj-Napoca, Dacia Publishing House.
- SASS, L. A. (1966): *Madness and Modernism. Insanity in the Light of Modern Art, Literature, and Thought*, Harvard University Press.
- SCARPETTA, G. (1977): *Elogiu cosmopolitismului*, Übersetzung von Petruța Spânu, Iași, Editura Polirom.
- SCITIVAUX, F. (1998): *Lexic de psihanaliză*, Übersetzung von Mihaela Osoianu Berneagă, Iași, Editura Institutul European.
- SOLOMON, P. (1987): *Paul Celan. Dimensiunea românească*, București, Editura Kriterion.
- SOLOMON, P. (2008): *Paul Celan. Dimensiunea românească*, 2. überarbeitete und ergänzte Auflage, Bukarest, Editura Art.
- STEINER, G. (1983): *După Babel*, Übersetzung von Valentin Negoită și Ștefan Avădanei, București, Editura Univers.
- VIRMAUX, A. (1994): *Les grandes figures du surréalisme international*, Paris, Bordas.
- WITTGENSTEIN, L. (2012): *Tractatus Logico-Philosophicus*, 2. Auflage, Übersetzung Mircea Dumitru und Mircea Flonta, Bukarest, Humanitas Publishing House.