

- 2024 Petr Borkovec und Georg Leß, Publikumspreis: Kamil Bouška
- 2022 Pavel Novotný, Publikumspreis: Paul-Henri Campbell
- 2020 Christoph Wenzel, Publikumspreis: Ondřej Krystyník
- 2018 Bastian Schneider und Jan Škrob, Publikumspreis: Jan Nemček
- 2016 Guy Helminger (dazu Publikumspreis) und Simona Racková
- 2014 Lea Schneider und Thilo Krause (dazu Publikumspreis)
- 2012 Hartwig Mauritz
- 2010 Marie Šťastná
- 2008 Christian Futscher
- 2006 Viola Fischerová und Uljana Wolf
- 2004 Uwe Tellkamp
- 2002 Hendrik Rost
- 2000 Lutz Seiler
- 1998 Petr Hruška und Christian Lehnert
- 1996 Thomas Kunst

16.
**Dresdner
Lyrikpreis**



DRES
DNER
LYRIK
PREIS

Vorwort/Předmluva	5–7
Essay: Olga Martynova und Daniel Jurjew Nadelöhr Kamel Schiffstau Katze. Wie übersetzt man Lyrik?	8–17
Elsa Aids	18–29
Tereza Bínová	30–41
Róża Domaścyna	42–53
Nadja Küchenmeister	54–65
Marion Poschmann	66–77
Yveta Shanfeldová	78–89
Beteiligte/Účastníci	90–95
Anhang/Dodatek	95

Sprache ist unser innerster Zugang zur Welt. Sie gibt unseren Wahrnehmungen und Gedanken Form, in ihr finden wir die Möglichkeit, uns zu verständigen über Gegenwärtiges und Vergangenes, über Zweifel und Hoffnung. In der Poesie findet sie zu ihrer verdichteten Form. Sie öffnet den Blick, erschließt ungekannte Denkräume und ebnet den Weg zu anderen. Paul Celan hat das Gedicht als etwas beschrieben, das »zur Begegnung« führt – als eine Bewegung: »Das Gedicht will zu einem Andern, es braucht dieses Andere, es braucht ein Gegenüber«.¹ In diesem Sinne ist Lyrik nicht Rückzug, sondern Hinwendung und Einladung, in ein Gespräch einzutreten.

Die Landeshauptstadt Dresden vergibt den Dresdner Lyrikpreis seit 1996 alle zwei Jahre für herausragendes poetisches Schaffen in deutscher und tschechischer Sprache. Der Preis ist bewusst binational angelegt; eine deutsch-tschechische Jury wählt in einem mehrstufigen Verfahren jene Stimmen aus, die durch Eigenständigkeit, formale Präzision und gedankliche Tiefe überzeugen. Die Finalrunde findet 2026 in Prag und Dresden statt – als sichtbares Zeichen einer literarischen Verbundenheit über nationale Grenzen hinweg.

Die in dieser Anthologie versammelten Gedichte – von den Finalistinnen und Finalisten ausgewählt – zeigen, wie unterschiedlich und zugleich wie konzentriert sich Gegenwart in Sprache fassen lässt. Jede poetische Handschrift offenbart eine ganz eigene Annäherung an die Wirklichkeit. In dieser Vielstimmigkeit wird spürbar, was zeitgenössische Lyrik vermag: Sie schafft Räume der Begegnung, indem sie Sprache auskundschaftet und unsere Art zu sehen, zu denken und zu sprechen anregt oder gar verändert.

Gerade in der Übersetzung (oder vielmehr Nachdichtung in der anderen Sprache) wird dieser Gedanke konkret. Das Gedicht überschreitet

sprachliche Grenzen nicht, indem es sie aufhebt, sondern indem es sie bewusst durchschreitet. So wird die binationale Zusammenarbeit des Dresdner Lyrikpreises selbst zu einem poetischen Akt: zu einer Einladung, Differenz als Bereicherung zu erfahren und Verständigung als gemeinsame Arbeit an der Sprache zu begreifen.

Den Finalistinnen und Finalisten gilt unser herzlicher Dank für ihr klares, mutiges und zugleich sensibles poetisches Schaffen. Diese Anthologie lädt dazu ein, sich auf Gedichte einzulassen, die uns eine neue Weise eröffnen, die Welt zu sehen und zu erfahren – und damit auch unser Sprechen miteinander, um in ihr jenes »Geheimnis der Begegnung« zu entdecken, das Paul Celan dem Gedicht zuschrieb.

Als Stadt mit reicher kultureller Tradition und als Ort des Austauschs inmitten Europas versteht Dresden diese Preisverleihung als Bekenntnis zur verbindenden Kraft der Dichtung. In Würdigung der hier versammelten poetischen Stimmen verleiht die Landeshauptstadt Dresden den Dresdner Lyrikpreis 2026.

Juliane Moschell, Landeshauptstadt Dresden

- 1 Paul Celan, Rede zur Verleihung des Georg-Büchner-Preises, in: Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung Darmstadt, Jahrbuch 1960, Darmstadt 1961, S. 74-89, S. 83.

Jazyk je naším nejvnitřnějším přístupem ke světu. Propůjčuje našim vjemům a myšlenkám tvar, v něm nacházíme možnost sdílet přítomné i minulé, pochybnosti i naději. V poezii nabývá své zhuštěné podoby. Otevírá a rozšiřuje pohled, odkrývá neznámé myšlenkové prostory a dláždí cestu k druhým. Paul Celan popsal báseň jako něco, co vede »k setkání« – jako pohyb: »Báseň směřuje k druhému, potřebuje toto druhé, potřebuje protějšek«.¹ V tomto smyslu není poezie únikem, ale obratem a pozváním k dialogu.

Zemské hlavní město Drážďany uděluje od roku 1996 každé dva roky Drážďanskou cenu za poezii za výjimečné básnické dílo v německém a českém jazyce. Cena je záměrně koncipována jako binacionální; německo-česká porota volí v několikastupňovém výběrovém řízení ty hlasy, které přesvědčují svou originalitou, formální precizností a myšlenkovou hloubkou. Finálové kolo se v roce 2026 uskuteční v Praze a Drážďanech – jako viditelný symbol literární sounáležitosti přesahující národní hranice.

Básně shromážděné v této antologii – vybrané finalistkami a finalisty ceny – ukazují, jak rozmanitě a zároveň soustředěně lze zachytit současnost v jazyce. Každý básnický rukopis ukazuje svůj jedinečný přístup k realitě. V této mnohohrstevnatosti se projevuje, čeho je současná poezie schopna: vytváří prostory pro setkávání tím, že prozkoumává jazyk a podněcuje, či dokonce mění náš způsob vnímání, uvažování a vyjadřování.

Právě v překladu (nebo spíše v adaptaci do jiného jazyka) se tato myšlenka konkretizuje. Báseň nepřekračuje jazykové hranice tím, že je ruší, ale tím, že je vědomě překračuje. Tak se dvojjazyčná spolupráce Drážďanské ceny za poezii sama stává poetickým činem: pozváním k tomu, abychom vnímali odlišnost jako obohacení a porozumění chápali jako společnou práci na jazyce.

Finalistkám a finalistům patří naše upřímné poděkování za jejich jasnou, odvážnou a zároveň citlivou básnickou tvorbu. Tato antologie nás vybízí k setkání s básněmi, které nám otevírají nový způsob, jak vnímat a prožívat svět – a tím i naši vzájemnou komunikaci –, abychom v nich objevili to »tajemství setkání«, které Paul Celan připisoval básni.

Coby město s bohatou kulturní tradicí a jako místo kulturní výměny v srdci Evropy chápe město Drážďany toto udílení ceny jakožto vyznání víry v propojující sílu poezie. Na počest zde shromážděných básnických hlasů uděluje zemské hlavní město Drážďany Drážďanskou cenu za poezii 2026.

Juliane Moschell, zemské hlavní město Drážďany

- 1 Paul Celan, projev při předávání ceny Georga Büchnera, Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung Darmstadt, Jahrbuch 1960, Darmstadt 1961, s. 74–89, 83.

Nadelöhr Kamel Schiffstau Katze. Wie übersetzt man Lyrik?

Ein poetologisches Gespräch

von **OLGA MARTYNOVA** und **DANIEL JURJEV**

OM: Je besser man ein Gedicht kennt und vor allem, je stärker die Liebe zu diesem Gedicht ist, desto unmöglicher scheint die Übersetzung zu sein. Für mich sind einige Texte von W. H. Auden und Dylan Thomas Inbegriff dieser Unmöglichkeit. Insbesondere (*especially*): »Especially when the October wind« von Thomas und »In Memory of W.B. Yeats« von Auden. Man kann fragen, warum ich hier eigentlich englische Gedichte nenne und nicht russische, wenn die Unmöglichkeit doch mit dem Bekanntheitsgrad steigt. Vielleicht, weil im Falle der Muttersprache diese Unmöglichkeit solch kosmische Dimensionen annimmt, dass man sie nicht mehr spüren kann.

DJ: Die Liebe zum Gedicht ist andererseits aber auch ein wichtiger Grund, dieses überhaupt zu übersetzen. Gewissermaßen die Liebe zu etwas zu zeigen, das nicht mehr da ist, wovon nur eine Ahnung bleiben kann.

OM: Du meinst, nachdem das Gedicht übersetzt ist? Also existiert für den Leser kein Original, sondern nur die Übersetzung. Der Übersetzer präsentiert seine Nachdichtung anstelle des Originals und zeigt damit die Liebe zum Original. Ein bisschen unheimlich. Wie bei Oscar Wilde: *For each man kills the thing he loves* (denn jeder tötet, was er liebt).

DJ: Wenn der Leser der Sprache des Originals mächtig ist, dann existiert es auch für ihn. Andernfalls existiert es für ihn so oder so nicht; durch die Übersetzung existiert in seiner Sprache immerhin eine Ahnung vom Original. Richard Obermayr verbindet das Phänomen der Übersetzung mit einer chassidischen Legende: Um Unglück

abzuwenden, geht der Rabbi an einen bestimmten Ort im Wald, zündet ein Feuer an und sagt ein Gebet auf. In der nächsten Generation kann der Rabbi das Feuer nicht mehr anzünden, kennt aber noch den Ort und das Gebet – und damit wendet auch er das Unglück ab. In der folgenden Generation kann der Rabbi das Feuer nicht anzünden und kennt auch das Gebet nicht mehr, weiß aber den Ort und wendet so das Unglück ab. Noch eine Generation später kann der Rabbi das Feuer nicht anzünden und kennt weder Gebet noch Ort. Er kennt nur noch die Geschichte – und das muss reichen. Und tatsächlich reicht es. So können wir auch beim Übersetzen sagen: Das muss reichen, die Geschichte davon, wie es einst – in der Ausgangssprache – gewesen ist.

OM: Damit ist die Übersetzung eine Geschichte davon, wie es gewesen ist: von der Lichtung im Wald, vom Gebet, vom Feuer. Wenn eine Übersetzung gelingt, vermittelt sie das Knistern des brennenden Holzes, den Klang des Gebets, die Windungen des Pfades, der zu diesem Ort einst führte. Richard Obermayr hat das bei einer Veranstaltung gesagt, bei der wir Oleg Jurjews »Verse vom himmlischen Drucksatz«¹ vorgestellt haben. Dieser Band ist ein übersetzerisches Experiment. Die Gedichte wurden von mehr als vierzig Dichtern ins Deutsche übersetzt. Unsere Hoffnung war, dass solche Vielfalt der übersetzerischen Verfahren ein Bild des Dichters Oleg Jurjew zu vermitteln hilft. Dass etwa ein Übersetzer das Bildliche betont, ein anderer sich auf den Klang konzentriert, ein dritter die formale Struktur zum Fundament macht, für einen vierten das Spiel mit Zitaten und Anspielungen zentral ist. Und das scheint funktioniert zu haben.

DJ: Bei derselben Veranstaltung sprach Peter Waterhouse von der großen Heterogenität der Übersetzungsstrategien im Band, bei denen dennoch stets das Original durchscheine, im benjaminschen Sinne.² Die Frage ist natürlich: Wenn Waterhouse recht hat, ist es dann egal, wie man übersetzt? Nein, natürlich nicht. Das Durchscheinen des Originals setzt voraus, dass der Übersetzer in der Lage ist, dem Original nicht im Wege zu stehen.

1 Oleg Jurjew: *Verse vom himmlischen Drucksatz*. ELIF Verlag, Nettetal 2025.

2 »Die wahre Übersetzung ist durchscheinend, sie verdeckt nicht das Original, steht ihm nicht im Licht, sondern läßt die reine Sprache, wie verstärkt durch ihr eigenes Medium, nur um so voller aufs Original fallen.« Walter Benjamin: »Die Aufgabe des Übersetzers«, in: ders.: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften 1*. Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1977.

OM: Wobei Benjamin von *einem* Übersetzer spricht. Und Waterhouse denkt über unser Experiment nach, den Gedichtband von Oleg Jurjew. Da scheint durch die Stimmen vieler Übersetzer das Werk durch, die Besonderheiten des Werkes. Man kann hinter den verschiedenen übersetzerischen Verfahren dieselben Züge des übersetzten Autors erraten. Und das, was durchscheint, ist letztendlich die Poesie – das, was eigentlich in der Übersetzung verloren gegangen scheint. Wenigstens seit Robert Frost, der in einem Interview sagte: »I could define poetry this way: It is that which is lost out of both prose and verse in translation.« Manche Kollegen fühlen sich angegriffen bei der Frage, ob Gedichte übersetzbar sind. Aber hast du einmal vor dieser Wand gestanden – »du gehst bis hierhin und keinen Schritt weiter« – trägst du dieses Gefühl für immer in dir. In unserer Familie wird oft folgender Spruch zitiert: »Übersetzte Gedichte zu lesen ist wie sich durch ein Tuch zu küssen.« Dem kann man natürlich entgegnen: »Lieber so als gar keine Küsse.«

Die Frage ist immer, was wir übersetzen, wenn wir übersetzen. Ein Übersetzer trifft, bewusst oder unbewusst, die Entscheidung, was er als Ergebnis haben will: Vermittlung von formalen Merkmalen des Gedichts, bildliche Struktur, Genauigkeit der Aussagen – oder einfach einen poetischen Text.

Mir passiert es oft, dass ich ein paar Zeilen aus einem bestimmten Grund zitieren will und zu einer vorhandenen Übersetzung greife. Fast immer ist in der Übersetzung genau das nicht übertragen, weswegen ich sie eigentlich zitieren will.

Ein gutes Beispiel sind zwei Zeilen aus Mandelstams »Дано мне тело – что мне делать с ним«³.

Bei Mandelstam heißt es wörtlich:

Ich bin der Gärtner, doch ich bin auch die Blume,
Ich bin nicht einsam im Verlies der Welt.

(Я и садовник, я же и цветок,
В темнице мира я не одинок.)

Bei Celan:

Ich soll der Gärtner, soll die Blume sein.
Im Kerker Welt, da bin ich nicht allein.

3 bei Celan: »Man gab mir einen Körper – wer / Sagt mir, wozu?«

Für mich geht bei Celan durch das unterschlagene »doch ... auch« eine wichtige Wendung verloren: dass der Mensch sich selbst formt und erzieht. Und auch »allein« ist vielleicht weiter von dem Ausgangsbild entfernt als »einsam«, denn es geht darum, dass der Mensch, der zugleich eine Blume und ein diese Blume pflegender Gärtner ist, *mit sich selbst* nicht einsam ist. Aber ja, Celans Übersetzungen sind gute Gedichte und geben deshalb eine Vorstellung von Mandelstam. Es gibt oft Übersetzer, die als Übersetzungen glänzende Gedichte verfassen. Aber bei einer aufmerksamen Lektüre mit Kenntnissen der Originalsprache stellt sich heraus, dass diese glänzenden Gedichte bildlich oder formal oder inhaltlich ziemlich weit vom Original entfernt sind.

DJ: Zugunsten der Übersetzung des Phänomens »gutes Gedicht«, muss man hoffen. Wobei man dann ketzerisch fragen kann, ob man nicht das Original gänzlich ignorieren könnte. Dem kann man mindestens entgegenhalten, dass es vielleicht einfacher ist, ein gutes Gedicht zu schreiben, wenn man schon eine gute Vorlage hat, deren Qualität zu genießen man imstande ist.

OM: Vielleicht tut jede Übersetzung dem Original in gewissem Sinne Gewalt an. Elke Erb hat einmal die Übersetzung eines Gedichts als Blasphemie bezeichnet. Sie sagte sinngemäß, man könne eine Katze nicht übersetzen, jede Katze gibt es nur einmal, und die Vorstellung, man könne das gleiche Lebewesen noch einmal erschaffen, sei blasphemisch.

DJ: Ich denke, hier arbeitete sie sich an einer tatsächlichen oder vermuteten »Durchschnitts«-Vorstellung ab, was Übersetzung ist. Der Vorstellung, die Übersetzung erzeuge einen »perfekten Klon« des Originals in einer anderen Sprache. »Gebete sind Gotteslästerung, / wissen die Katzen«, schreibt Paulus Böhmer. Angesichts dessen, was ihnen also dauernd widerfahren muss, dürfen wir wohl Nachsicht von den Katzen erwarten, wenn wir sie imperfekt klonen, um einen Eindruck vom Gebet am Lagerfeuer zu geben.

OM: Siehst du, so entfernt man sich Schritt für Schritt vom Ausgangsbild, nun haben wir eine Katze anstatt des Lagerfeuers. Aber noch etwas zu Celan: Ich erinnere mich an meine Begegnungen mit Übersetzungen der »Todesfuge« in der Sowjetunion. Ich konnte damals noch kein Deutsch und war auf Übersetzungen angewiesen. Eine der ersten russischen Übersetzungen von Celans »Todesfuge«

erschien 1967 in einer Anthologie der deutschsprachigen Poesie. Die »Todesfuge« war da von Lew Ginsburg übersetzt, einem hervorragenden Übersetzer, der für die russischsprachigen Leser viele Dichter entdeckt hat. Er übersetzte insgesamt ziemlich frei, behielt nicht einmal die richtige Zeilenanzahl bei. Seine »Todesfuge« hat mehr als doppelt so viele Zeilen wie das Original. Für viele, auch für mich, war das jedoch die erste Begegnung mit diesem Gedicht, das zu den Höhepunkten der Poesie des 20. Jahrhunderts zählt. Interessanterweise sind sich viele, die das deutsche Original lesen können, trotz aller Ungenauigkeit einig, dass diese Übersetzung als solche gelten kann, weil sie etwas Wichtiges vermittelt. Ich bin mir nicht sicher, dass hier »Wirkungsäquivalenz« das richtige Wort ist, aber Lew Ginsburg vermittelt eben die Wirkung, die die »Todesfuge« auf den Leser hat: Man hat das Gefühl, vor etwas Großem zu stehen, Stimmen der Millionen Opfer des Holocaust wahrzunehmen, das Verstummen wahrzunehmen. Das vermischt sich mit dem Gefühl, vor einer bedeutenden Verkörperung der Poesie zu stehen und auch die Stille wahrzunehmen, die einem gelungenen Gedicht folgt.

DJ: Das mit der Stille hat Oleg Jurjew gesagt: »Allgemein gesprochen denke ich, dass das Resultat eines kleinen Gedichts gleich dem Resultat eines großen Romans ist (wenn sowohl das eine als auch das andere gelungen ist, versteht sich) – und dieses Resultat ist: die Stille, die aus dem Text aufsteigt. Eine Stille, in der es keine Zeit gibt.« Und man vergleiche, was Celan in seiner Büchnerpreisrede gesagt hat: »Gewiß, das Gedicht – das Gedicht heute – zeigt [...] eine starke Neigung zum Verstummen. [...] Es behauptet sich am Rande seiner selbst; es ruft und holt sich, um bestehen zu können, unausgesetzt aus seinem Schon-nicht-mehr in sein Immer-noch zurück.«

OM: Genau. Wir wollen in der Übersetzung doch das behalten und vermitteln, was schwer definierbar ist: diese Stille, das Verstummen, das andere Dimensionen des Sprechens öffnet, die Poesie.

DJ: Und manchmal gelingt es uns, trotz allem: *found again in translation*. Es stellt sich natürlich die Frage: Was ist, wenn die Übersetzung »besser« als das Original ist? Oder wenn die Übersetzung sich in der Bildlichkeit mehr oder weniger bewusst weit vom Original entfernt, etwa bei Lermontows Übersetzung von Heines »Sie liebten sich beide, doch keiner«?

OM: Wenn eine Übersetzung »besser« ist und irgendeinen Nerv in der Kultur der Zielsprache trifft, dann bleibt die Übersetzung einfach ein Fakt in der Literatur der Zielsprache, während das Original aus dem Aufmerksamkeitsfeld der Ausgangssprache verschwindet. Ein gutes Beispiel dafür ist »Die nächtliche Heerschau« von Joseph Christian von Zedlitz. Es gibt bestimmt viel mehr Menschen, die die russische Übersetzung (1836) kennen, als solche, die das Original (1827) kennen. Das liegt daran, dass sich der Übersetzer Wassili Schukowski mit seinen Übersetzungen in die Geschichte der russischen Literatur eingeschrieben hat. In gewissem Sinne gelten sie als seine eigenen Gedichte und sind viel bekannter als seine eigenen Dichtungen.

DJ: Schukowski hat für Leser übersetzt, von denen die meisten problemlos die deutschen Originale lesen konnten. Seine Übersetzertätigkeit darf man als Projekt verstehen, das ganz bewusst auf die »Erweiterung der russischen Sprache« abzielte, womit wir wieder bei Benjamin wären, der gerade diese Erweiterung, freilich im Kontext des Strebens nach einer sogenannten »reinen Sprache«, bei seiner Theorie der Literaturübersetzung hervorhebt: »Jene reine Sprache, die in fremde gebannt ist, in der eigenen zu erlösen, die im Werk gefangene in der Umdichtung zu befreien, ist die Aufgabe des Übersetzers. Um ihretwillen bricht er morsche Schranken der eigenen Sprache: Luther, Voß, Hölderlin, George haben die Grenzen des Deutschen erweitert.« Natürlich ist »besser als das Original zu sein« weder notwendige noch hinreichende Bedingung dafür, die Grenzen der eigenen Sprache zu erweitern. Schukowski hat schließlich auch Goethe und Schiller übersetzt.

OM: Mit Lermontow und Heine ist das eine tolle Geschichte, die du erwähnst. Bei Heine heißt es:

Sie liebten sich beide, doch keiner
Wollt' es dem andern gestehn;
Sie sahen sich an so feindlich,
Und wollten vor Liebe vergehn.
Sie trennten sich endlich und sah'n sich
Nur noch zuweilen im Traum;
Sie waren längst gestorben,
Und wußten es selber kaum.

Die beiden letzten Zeilen, »Sie waren längst gestorben, / Und wußten es selber kaum.«, beschreiben Tristesse des Lebens, Pech der verfehlten