„Wege, auf denen die Sprache stimmhaft wird“[1]
Die Übersetzung von einundzwanzig Sonetten Shakespeares durch Paul Celan

von

Lorenzo Boccafogli

Institut für Germanistik / Komparatistik
philosophisch-historische Fakultät
der Universität Bern
zur Erlangung des akademischen Grades: Doktor
genehmigte Dissertation

Originaldokument gespeichert auf dem Webserver der Universitätsbibliothek Bern

Dieses Werk ist unter einem
Creative Commons Namensnennung-Keine kommerzielle Nutzung-Keine Bearbeitung 2.5 Schweiz Lizenzvertrag lizenziert. Um die Lizenz anzusehen, gehen Sie bitte zu http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ch/ oder schicken Sie einen Brief an Creative Commons, 171 Second Street, Suite 300, San Francisco, California 94105, USA.

Promotionsausschuss:

Vorsitzender: Prof. Dr. Yahya Elsaghe (Universität Bern)

Erster Gutachter: Prof. Dr. Oliver Lubrich (Universität Bern)

Zweiter Gutachter: Prof. Dr. Camilla Miglio (Università di Roma „La Sapienza“)

---

[1] Paul Celan, *Der Meridian*, S. 11. „Ich bin ... mir selbst begegnet. / Geht man also, wenn man an Gedichte denkt, geht man mit Gedichten solche Wege? Sind diese Wege nur Um-Wege, Umwege von dir zu dir? Aber es sind ja zugleich auch, unter wie vielen anderen Wegen, Wege, auf denen die Sprache stimmhaft wird, es sind Begegnungen, Wege einer Stimme zu einem wahrnehmenden Du, kreatürliche Wege, Daseinsentwürfe vielleicht, ein Sichvorausschicken zu sich selbst, auf der Suche nach sich selbst... Eine Art Heimkehr.“

Urheberrechtlicher Hinweis

Dieses Dokument steht unter einer Lizenz der Creative Commons Namensnennung-Keine kommerzielle Nutzung-Keine Bearbeitung 2.5 Schweiz. http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ch/

Sie dürfen:

dieses Werk vervielfältigen, verbreiten und öffentlich zugänglich machen

Zu den folgenden Bedingungen:

Namensnennung. Sie müssen den Namen des Autors/Rechteinhabers in der von ihm festgelegten Weise nennen (wodurch aber nicht der Eindruck entstehen darf, Sie oder die Nutzung des Werkes durch Sie würden entlohnt).

Keine kommerzielle Nutzung. Dieses Werk darf nicht für kommerzielle Zwecke verwendet werden.

Keine Bearbeitung. Dieses Werk darf nicht bearbeitet oder in anderer Weise verändert werden.

Im Falle einer Verbreitung müssen Sie anderen die Lizenzbedingungen, unter welche dieses Werk fällt, mitteilen.

Jede der vorgenannten Bedingungen kann aufgehoben werden, sofern Sie die Einwilligung des Rechteinhabers dazu erhalten.

Diese Lizenz lässt die Urheberpersönlichkeitsrechte nach Schweizer Recht unberührt.

Eine ausführliche Fassung des Lizenzvertrags befindet sich unter

http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ch/legalcode.de

Inhaltsverzeichnis

Einleitung: Voraussetzungen – *…Und…* 5

1. Anders sagen, zeugen, überzeugen 5
2. Autonomie 13
3. Der Andere als niemand: Niemand 17
4. Die Übersetzung im Gedicht: die intersprachliche Übersetzung vom Gesichtspunkt der Übersetzung aus 22
5. Methodologisch 23

Begriffserklärung – Aufgrund der *Meridian*-Rede 25

1. Alterität: Kunst und historisches Individuum 25
2. Fremde und Andere 32
3. Die anderen, namenlosen 36
4. Resemantisierung 38
5. Lyrisches und historisches Subjekt: Virtualität 40
6. Differenz und Repetition 44

Teil 1. Celan und Shakespeare 51

1.1 Celan und die Romantiker: Shakespeare gegen die Tradition übersetzen 51

1.11 L´Auberge du lointain I : die Nation und die Fremde 54
1.12 L´Auberge du lointain II : Einheit, Dualität und das unmögliche Dritte 63
1.13 Selbstbestimmung 71
1.14 Shakespeare in Deutschland – die Sonette 73

***1.2 Sprachliche Neuerungen in den Sonetten Shakespeares; die* Personae 85**

1.21 Philosophie und Rhetorik 85
1.22 Das literarische Erbe und der Riss zwischen Sprache und Gegenstand 92
1.23 Personae: *historisches Individuum und Pronomina 101*
1.24 Das Sonett als Zitat und als besetzbarer Ort: im eigenen *Bereich der Sprache 106*

1.3 Stimme und Stimmen. Über einige poetologische Motive von* Sprachgitter *zu* Atemwende *113

1.31 Noten zu Stimmen 113
1.32 Celan als Übersetzer der Sonette – Notizen 124
1.33 Die Gegen-Übersetzungen als Gegenüber-Setzungen 133
1.34 Die Stimme des Anderen; die Stimme des Einzelnen – zu Atemwende 143
1.34.1 Celans Archiv 147
1.34.2 Der späte Celan 152
1.35 Die dritte Sprache 161

Teil 2. Shakespeare und Celan – Analyse der Sonette *169*

Die Sonett-Sequenzen – Notizen 169

Erste Sequenz: Sonette I-V 175

2.1 Sonett I: die Krone 179

2.11 Shakespeare: Pietas, Majestät, Intimität 179
2.12 Celan: Totenkranz 184

2.2 Sonett II, III und IV – Shakespeare: Dialektik, Kontingenz, Subversion 195

2.21 Schönheit als Körperlichkeit, Schönheit als Urbild: erstes dialektisches Modell 198
2.21.1 Narziss 201
2.21.2 Ovidische Motive: der Einfluss von Marsilio Ficino 203
2.21.3 Giordano Bruno 210
2.21.4 Erstes dialektisches Modell – Schlussfolgerungen 214
2.22 Vanitas und Diotimas Leiter: zweites dialektisches Modell 216
2.22.1 Politik 218
2.22.2 Natur und aktuelle Gesellschaftsordnung 225
2.22.3 Machtkonfigurationen und Neoplatonismus 228
2.22.4 Zweites dialektisches Modell – Schlussfolgerungen 232

2.3 Sonette II, III, IV – Celan: die Resemantisierung der Sprache auf seiten des Todes 235

2.31 Das Gedächtnis der Stirn 235
2.31.1 Andenken 238
2.31.2 Der Weg durch das Todesreich 241
2.31.3 Der Ort im Wort 247
2.32 Die zeitliche Form des Unewigen in der Kunst 255
2.32.1 Das Gedicht als Spiegel: die „wandernde leere / gastliche Mitte“ 256
2.32.2 Das Du als Subjekt und Objekt gleichzeitig 260
2.32.3 Der Doppeltod 261
2.32.4 „Aus offner Hand – zu offnen Händen“ 263
2.32.5 Haben und Sein 266

2.4 (wie eine Art Resümee) Sonett V: die Semantik der Destillation 271

2.41 Shakespeare: Pluralität der metaphorischen Ebenen und Selbstreflexion 271
2.41.1 Hermetik 275
2.41.2 Die Substanz der Kunst 281
2.42 Celan: der Text als Form und das Leben des Wortes 285
2.42.1 Linguistik 287
2.42.2 Gestalt, Gestaltlosigkeit und Vorgestaltung 292
2.42.3 Das Sein und das Frei-Beten: kleine Notiz 301

Schlussfolgerungen 303

Bibliographie 307

Einleitung: Voraussetzungen[2]

…Und…

Du kannst niemand überzeugen,
sagt ich jetzt mit inniger Liebe,
du überredest, du bestichst die Menschen,
ehe du anfängst;
man kann nicht zweifeln, wenn du sprichst,
und wer nicht zweifelt, wird nicht überzeugt.[3]

F. Hölderlin, *Hyperion*

Was sich ereignet hat, kann nicht in der traditionellen Sprache der Dichtung, nach herkömmlichen Mustern, evoziert werden. Die radikalste Enthaltung schafft ein erstes Niveau, die Stufe einer Nicht-Dichtung; dem historischen Subjekt kommt es zu, darüber zu wachen, daß sie beachtet wird. Die Dichtung ist tot.[4]

J. Bollack, *Dichtung wider Dichtung*

1. Anders sagen, zeugen, überzeugen

UND KRAFT UND SCHMERZ
und was mich stieß
und trieb und hielt:

Hall-Schalt-
Jahre,

Fichtenrausch, einmal,

dein Typhus, Tanja,

die wildernde Überzeugung,
daß dies anders zu sagen sei als
so.[5]

Die Wendung *anders* […] *sagen* führt auf ein Grundprinzip für die Interpretation der Dichtung Celans hin, drückt vielleicht sogar den Kern seiner Poetologie aus. Obwohl der letzte Satz des Gedichts auf die Übersetzung im weiteren Sinne – einen Begriff, der auch die

---

[2] Die im Folgenden verwendeten Begriffe sowie die Bezugnahmen auf bestimmte Gedichte Celans umreißen ein plastisches theoretisches System, auf das sich die gesamte Arbeit stützt; eingeführt in dieser Einleitung, werden diese tragenden Motive in der Begriffserklärung tiefer beschrieben bzw. anders verknüpft – sowie in jedem Kapitel der Arbeit unter unterschiedlichen Perspektiven betrachtet und wiedergestaltet.

[3] F. Hölderlin, *Hyperion oder der Eremit in Griechenland*, Band 1, S. 51.

[4] J. Bollack, *Dichtung wider Dichtung*, S.493.

[5] P. Celan, *Und Kraft und Schmerz,* aus *Schneepart*, *Gesammelte Werke 2*.

intrasprachliche Semiose und die Umformulierung umfasst[6] – offensichtlich hinweist, drückt er gegen die idiomatische Redensart keinen erwünschten Übergang von der ersten (realen) zu einer zweiten (hypothetischen) Aussage des gleichen Inhalts (*dies anders* […] *als* / *so*) aus.

Das Gedicht sagt nur, dass das Bedürfnis oder die Notwendigkeit, *dies anders zu sagen* […] *als* / *so*, das Objekt einer *Überzeugung* ist. In einer gewöhnlichen kommunikativen Situation würde man spontan denken, dass das Subjekt dieser Überzeugung dasjenige ist, das diesen Satz formuliert hat – das implizite Subjekt des Gedichts bzw. der Autor selbst als lyrische Instanz. Daraus folgen zwei eng verwandte Fragen: wie wäre die lyrische Funktion des Subjekts dieser Überzeugung zu verstehen? Und wie wäre das eben Gesagte *anders zu sagen*?

Die Strophe inszeniert unmittelbar eine referentielle, praxisorientierte Wortverwendung sowie ein empirisches Subjekt, welche die Argumentation des Gedichtes zu einer Art logischer Antinomie zwingen. Das lyrische Subjekt ist nämlich als solche dem Text immanent, existiert nicht außerhalb dieses Textes; mit den eigenen Worten Celans: „Sagen wir lieber, das lyrische Subjekt *dieses* Gedichts“[7]. Wenn sich das sprechende Ich ausschließlich durch die Schrift gestaltet, dann kommt keine empirisch erkennende Instanz ins Spiel. Korrelativ kann das Gedicht als solche – als einheitlicher, selbstreflexiver literarischer Text – sich selbst nicht wirklich widerrufen, weil die In-Frage-Stellung und das In-Frage-Gestellte untrennbar sind. *die wildernde Überzeugung, / daß dies anders zu sagen sei als / so* wäre dann als eine paradoxe dichterische Positionsbestimmung zu interpretieren, nach der die In-Frage-Stellung und das In-Frage-Gestellte eine aporetische Konvergenz, fast eine Koinzidenz zeigen. *Fast*: die unmögliche Koinzidenz beweist letztendlich – das wird man sehen – eine grundlegende Spaltung der subjektiven Funktion, die eine Neudefinition der Poesie mit sich bringt. Die *Überzeugung* könnte nämlich, durch die quasi anaphorische Struktur der Verse, auch eine *Überzeugung* des impliziten Du sein – der *Typhus* eines Du, das sich vom Ich nicht komplett unterscheiden kann, indem es dieses Ich definiert. Noch mehr: Ich und Du können nur zusammen entstehen und existieren.

---

[6] Vgl. R. Jakobson: „1. die innersprachliche Übersetzung oder *Umformulierung (rewording)* ist eine Wiedergabe sprachlicher Zeichen mittels anderer Zeichen derselben Sprache, 2. die zwischensprachliche Übersetzung oder *Übersetzung im eigentlichen Sinne* ist eine Wiedergabe sprachlicher Zeichen durch eine andere Sprache, 3. die intersemiotische Übersetzung oder *Transmutation* ist eine Wiedergabe sprachlicher Zeichen durch Zeichen nicht-sprachlicher Zeichensysteme“ aus *Linguistische Aspekte der Übersetzung*. In: ders.: *Form und Sin:. Sprachwissenschaftliche Betrachtungen*, S. 155.

[7] H. Mayer, *Augenblicke. Ein Lesebuch*, S. 104.

Die Performativität des letzten Verses (*so*) zeugt von einer progressiven Konzentration des Gedichtes auf die eigene Sprache bis zum Extrem des isolierten Deiktischen, in einer Art Kulmination der Autoreferentialität. Gewissermaßen betrachtet die moderne autonome Poesie nichts anderes als sich selbst als Argument ihrer Rede in einer progressiven Befreiung von der konventionellen Referenz der Wörter: „Je dis: une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous les bouquets."[8] Das autonome Gedicht Celans führt seine eigene Autoreferentialität bis zum Performativ, *genau indem* es sich selbst etwas anderem (*anders sagen*) zugunsten zu relativieren oder destabilisieren scheint.

Es handelt sich um ein *Double-Bind*[9]. Im Jahr 1969 schrieb Celan: „La poésie ne s´impose plus, elle s´expose"[10]. Dieser Satz ist durch die Perspektive der in ihm enthaltenen lexikalischen Wiederholung zu lesen, d.h. nach der Verwandtschaft von [*im*]*pose* und [*ex*]*pose* auf Grund des Verbs *poser* (legen, stellen, setzten; Lat.: *ponere*, hinaus: *positio*). Diese ist eine explizite *Position*sbestimmung Celans der poetischen Autonomie des Symbolismus gegenüber: seine Dichtung markiert eine starke Kontinuität mit dem – sowie gleichzeitig eine radikale Richtungsinversion vom – Projekt der absoluten Poesie. Mit den Wörtern spielend: genau indem es sich als autonome Rede durchsetzt (*s´impose*), setzt sich das Gedicht einer *anderen Rede,* einer *anderer Stimme* aus (*s´expose*); es lässt seinen Gedanken des *ganz Anderen*[11], des Außerhalb- oder Jenseits-Sich-Selbst, in den Falten seiner autoreferentiellen und performativen Strategien entstehen.

Im zitierten Gedicht *Und Kraft und Schmerz* bleibt darüber hinaus unklar, ob die erwähnte *Überzeugung* als *nomen actionis* (Akt des Überzeugens) oder eher als Zustandsbezeichnung (des schreibenden Ich oder des impliziten Du) zu deuten ist, sowie nicht explizit ausgedrückt wird, wer und von wem überzeugt wird – obwohl das passive Subjekt (*mich*) eine deutliche Orientierungsfunktion hat. Auch diese Ambiguität ist von hoher Relevanz für die Deutung des hier entfalteten Alteritätsbegriffs.

---

[8] S. Mallarmé, *Divagations*, S. 251.

[9] Dieser Begriff einer kognitiven Dissonanz, von G. Bateson und P. Watzlawick im Rahmen der Schizophrenieforschung eingeführt, wird im Lauf dieser Arbeit hauptsächlich im Bezug auf die Reflexionen von G. Deleuze und F. Guattari verwendet: „der «double bind» ist nichts weiter als Ödipus insgesamt", Vgl. *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie*, S. 103.

[10] P. Celan, *Gesammelte Werke 3*, S. 181.

[11] P. Celan, *Der Meridian*, S. 8.

Aufgrund der syntaktischen Rolle und der poetologischen Funktion des Doppelpunkts[12] in diesem aus einem einzigen Satzgefüge bestehenden Gedicht kann man deduzieren, dass die *wildernde Überzeugung*, die *Hall-Schalt- / Jahre*, der *Fichtenrausch* [...] und *dein Typhus, Tanja* genau *was mich stieß / und trieb und hielt* sind. Diese Appositionen des unbestimmten *was* zeigen eine Art Kontiguität innerhalb des gleichen semantischen Felds, wie die kataphorische Struktur der Strophenunterteilung und die lexikalische Zugehörigkeit der verwendeten Vokabeln (*Hall-; Fichten-; wildernde*) erkennen lassen. Die Jagd, auch im Sinne von Verfolgung (alle drei Verben, *stoßen*, *treiben* und *halten* sind auch in diese Richtung interpretierbar), bildet den grundsätzlichen semantischen Rahmen des Gedichts.

Der Vers *dein Typhus, Tanja,* bestimmt die Hypothese definitiv: der typisch russische weibliche Name Tanja (Abkürzung von Tatjana) stammt nämlich aus Titus Tatius, der Sabinerkönig; auf dem Hintergrund zeigt sich damit als Verfolgungsarchetyp die Legende des Raubs. Gleichzeitig führt die Etymologie des Wortes *Typhus* zum griechischen τῦφος, Nebel, Dunst – daraus Benebelung, Schwindel: das Wort bezieht sich auf eine äußerliche sowie auf eine innerliche Situation, die Scene der Jagd und die Gefühle des Gejagten / des Opfers.

In diesem Vers taucht das implizite Du auf: *dein Typhus, Tanja*, mit einem untertextuellen Hinweis zu Tanja Adler (verheiratete Sterberg), die Celan an der Universität Czernowitz kennengelernt hatte. Ihr widmete er 1942 ein Gedicht, das den Titel *Gemurmel der Toten* trägt. Nach einer langen Zeit, nahm er mit ihr Anfang 1962 den Kontakt wieder auf, ohne sie aber wieder treffen zu können. Untertextuell zeigt sich damit nicht nur das Biographische, sondern auch und gleichzeitig die eigene vergangene Produktion – eine intratextuelle poetologische Positionsbestimmung, die im Kapitel 1.3 weiter analysiert wird.[13] Hier reicht es zu unterstreichen, dass das Du letztendlich dem gleichen Schicksal wie das Ich unterworfen ist. Die zwei pronominalen Instanzen bilden keine Polarität in Aktiv und Passiv, sondern definieren sie sich einander parallel – als Opfer, al Verfolgten au der Flucht, die sich einander das Leben, d.h. den Status der Person, wiedererkennen.

---

[12] Unter dem Gesichtspunkt der historischen Entwicklung der Celanschen Poetologie, beginnt die Verwendung des Doppelpunkts nach der Sammlung *Atemwende* eine besondere Rolle in der Definition des grammatikalischen und parallel des lyrischen Subjektes zu spielen. Mehrere vom Doppelpunkt unterteilte Gedichte widersprechen von da an offensichtlich einer linearen Lektüre, indem der zweite Teil (nach dem Doppelpunkt) als eine Art Einführung dient, welche die grammatikalischen Rollen sowie die lyrischen Funktionen der im ersten Teil enthaltenen Substantive erst erklärt: der erste Teil wird, anders gesagt, nur nach der Lektüre des zweiten als eine Art logischer Folge dessen verständlich. Vgl. die in dieser Arbeit geführte Deutung des Gedichtes *Du darfst*, Kap. 1.3.

[13] Vgl. P. Celan, *Die Gedichte – kommentierte Ausgabe*, hrsg. Von B. Wiedemann, S. 338, 392-393, 856, 889-890.

Das lyrische Subjekt erscheint in diesem Zusammenhang ausschließlich als Objekt der Verben in der ersten Strophe: es zeigt sich als eine passive eher als aktive Instanz, die jenseits ihres individuellen Willens von diesem indeterminierten *was*, von *dein*[em] *Typhus* und letztendlich von der *wildernde*[n] *Überzeugung*, gestoßen, getrieben und gehalten wird. Die Aktivität des lyrischen Subjektes (implizit: sein Schreiben als Selbstdarstellungsgeste) gestaltet sich deswegen nicht als eine ursprüngliche und auf inneren Prinzipien gegründete, sondern als eine derivierte, eine reaktive. Es ist – zusammen mit dem impliziten Du – das gejagte, eingedunkelte[14] Lebenswesen: die Poetik der Kreatürlichkeit, die Celan in der *Meridian*-Rede Büchner und gleichzeitig sich selbst zuschreibt, wird durch diese spezifische Merkmale definiert:

> *Vielleicht, so muß ich mir jetzt sagen, – vielleicht ist sogar ein Zusammentreffen dieses »ganz Anderen« – ich gebrauche hier ein bekanntes Hilfswort – mit einem nicht allzu fernen, einem ganz nahen »anderen« denkbar - immer und wieder denkbar.*
> *Das Gedicht verweilt oder verhofft – ein auf die Kreatur zu beziehendes Wort – bei solchen Gedanken.*[15]

Die wildernde Überzeugung ist aber gleichzeitig eine Überzeugung des lyrischen Ich auch im subjektiven Sinne des Genitivs: das *anders sagen*, wie oben bemerkt, ist das Gesetz dieser Poetik. Das Ich, sowie das Du, wird deswegen von Anderen und Fremden überzeugt (Überzeugung des Ich *und* des Du im objektiven Sinne des Genitivs, *nomen actionis*) und gleichzeitig hat es sich selbst in seinem Inneren überzeugt, *ist* überzeugt (Überzeugung des Ich *als* Du im subjektiven Sinne des Genitivs, Zustandsbezeichnung), *anders sagen* zu müssen.

Die Etymologie unterstützt wieder die Celansche Spaltung des Subjektes in zwei unterschiedliche Instanzen, Ich und Du. Wie auch an anderen Stellen bei Celan, scheint hier die Figur Luthers untertextuell durch: die *wildernde Überzeugung*, jagend in den Sprachschichtungen und –falten, folgt zunächst der Spur der eigenen Abstammung: nach dem Grimmschen Wörterbuch bedeutet *überzeugen* vor allem „jem. durch zeugen überführen, sodann durch beweisgründe zu einer meinung bringen"; in einem erweiterten Sinn aber auch

---

[14] Der Hinweis zur Jagd als Menschenjagd umrahmt den berühmten Zyklus *Eingedunkelt*, aus dem Nachlass. Vgl. P. Celan, *Gesammelte Werke 3*, S.139-152.

[15] Paul Celan, *Der Meridian*, S. 8. Im Jagdlexikon ist diese Definition des Verbes zu finden: „*verhoffen* - Das Stehenbleiben des Schalenwildes, um zu sichern."

„jem. als einen verbrecher u. s. w. überzeugen, überführen: (die wiedertäufer) werden also als die yrrigen, ungewissen, verkerten geister uberzeuget. Luther 26, 173“[16].

Nach der zweiten Bedeutung des Verbes, weist die *wildernde Überzeugung* implizit auf den gesellschaftlichen Stand des Juden Celan während des Zweiten Weltkrieges und auch, nach seinen eigenen Worten fast ohne Unterbrechung, der ersten Nachkriegsjahre hin: Celan fühlte sich noch in den fünfziger und sechziger Jahren aus seinem sozialen Kontext völlig ausgeschlossen und als Autor weiter verfolgt[17]. Der Hinweis auf seine östliche Herkunft wird in diesem Zusammenhang vom russischen Namen *Tanja* ausgedrückt.

Diese Ausgeschlossenen-Kondition wurde immer deutlicher zu einer poetologischen Position, zum Bestandteil seiner Poetologie als *Poetik der Fremdheit*[18]. Er beschließt immer radikaler, nur für die ermordeten Juden, nicht für die lebendigen Deutschen zu schreiben. Sein Gedicht will dementsprechend nur sich selbst über-zeugen, indem es als Zeugnis des historischen Ereignisses der *Shoah* niemanden, keinen deutschen Mitmenschen mehr überzeugen will. Die Bedeutung des Wortes dreht sich in eine innerlich-autonome, fast solipsistische Richtung um: das Gedicht überzeugt niemanden außer sich selbst, genau insofern Celan als Person überzeugt (überführt) und deswegen existentiell negiert wurde. Er sucht keine Akzeptanz oder Übereinstimmung mit den Verfolgern mehr. Der Zeugnis-Charakter seiner Dichtung exkludiert und verwirft *a priori* den, der seine Existenz negiert hat.

Hier ergibt sich eine Spaltung in eine objektive und eine subjektive *Überzeugung* des Sprechers, d.h. eine kritische Absetzung und eine gleichzeitige Neubegründung der subjektiven Instanz der Dichtung (im Sinne einer individuellen Poesie gegen die traditionelle Poesie, nach dem als Epigraph zitierten Satz von Bollack). Die typisch Celansche Achse Ich-Du zeigt sich hier deswegen innerhalb des Ich selbst als Spaltung in eine aktive und eine passive Funktion: die (selbst-) *Überzeugung* des Ich ist *dein Typhus*. Mit dem in dieser Arbeit tragenden Subjektbegriff Bollacks ausgedrückt:

---

[16] Bei Celan tauchen mögliche implizite Hinweise auf eine Resemantisierung des Wortes auf der Basis einer Verwendung Luthers auch in manchen Gedichten aus *Die Niemandsrose* auf, z.B. in *Eine Gauner- und Ganovenweise* und in *Und mit dem Buch aus Tarussa*. Vgl. P. Celan, *Gesammelte Werke 1*. Das Bestehen Celans auf der Wichtigkeit der historischen und etymologischen Wörterbücher für das Verständnis seiner Gedichte ist andererseits bekannt (Vgl. Gadamer, *Wer bin Ich, und wer bist Du?* In J. Derrida, H. G. Gadamer, *Der ununterbrochene Dialog*, S. 59-61).

[17] Die schon reiche Bibliographie über die sogenannte „Goll-Affäre“ bezeugt am klarsten diese Tatsache. Vgl. unter anderen B. Wiedemann, *Paul Celan – die Goll-Affäre: Dokumente zu einer „Infamie“* und Y. Bonnefoy, *Ce qui alarma Paul Celan*.

[18] Aus dem Titel des Buches von J. Bollack: *Paul Celan – Poetik der Fremdheit.*

> *Das historische Subjekt, das Ich der Gedichte, ist das vorgängige und vor der Schrift vorhandene. Es ist wie eine Rolle konzipiert. Sein Gegenstück und Partner, das lyrische Subjekt, hat darum noch keine beständige Existenz, es kann auch* nicht *sein. Es bildet sich in jedem Gedicht aufs neue heraus, sei es unter dem Namen des Du oder unter einem anderen Namen, im Wechselspiel von An- und Abwesenheit. »Sagen wir lieber: das lyrische Subjekt* dieses *Gedichts…«*
> […]
> *Die Frage nach der Präsenz oder Absenz des lyrischen Ich in diesem oder jenem Gedicht ist nicht relevant; das lyrische Subjekt ist immer präsent, es bildet sich im poetischen Schreibakt heraus.*
> […]
> *Die gemeinsame Erfahrung betrifft jedermann. Deshalb bleibt das lyrische Ich, so angemessen es auch der Situation des wirklichen und historischen Subjekt sein mag, stets ein solches »lyrisches« und experimentelles Subjekt, das gegen den Willen des Ich in jedem Gedicht als ein anderes auftritt.*[19]

In einem – offenbar rein virtuellen – Wiederaufbau dieses Prozesses erscheint der Sprecher selbst auf zwei Ebenen „überzeugt", welche die Resemantisierung des Wortes *Überzeugung* als *Poetik der Fremdheit* umschreiben könnten: der Sprecher wurde aus seiner Heimat (aus seiner ursprünglichen Muttersprache) verstoßen und als fremder Körper in der Wildnis gejagt (passives Moment: Projektion des Historischen als Vorausgegangenes); desgleichen hat er sich jedoch systematisch von seinen Mitmenschen getrennt, indem er die gewöhnlichen Bedeutungen der deutschen Sprache, auf der Basis seiner intimsten Erfahrungen negiert und umformt (aktives Moment: Manifestation des Lyrischen als poetische Autonomie) [20]. Der Aufbau einer autonomen poetischen Sprache fällt mit einer Neudefinition des historischen Subjekts, d.h. der textäußerlichen Instanz der Person, zusammen.

Die Virtualität des Prozesses besteht in der Tatsache, dass, in einer poetologischen Perspektive, das „erste", passive Moment aus dem „zweiten", aktiven, sich ableitet, und nicht umgekehrt. Erst mit dem Akt des Gedichtschreibens nehmen die materiellen Prämissen, die vorherigen Ereignisse, eine Form an: Celan denkt nicht an die Geschichte als lineare Erzählung von Ursachen und Wirkungen, als *historia rerum gestarum*. Die Zeit wird bei Celan zur offenen Wunde, zur *hier und jetzt* agierenden Spaltung des Ich (Vgl. Kapitel: Begriffserklärung).

Diese Subversion des Historismus fängt mit der direkten Umkehrung des diesem zugrundeliegenden Zeitbildes an. In der Poetik Celans zeigt sich deswegen keinen Versuch einer historisch-dialektischen Versöhnung sowie keine Hoffnung auf eine zukünftige Erlösung

---

[19] J. Bollack, *Paul Celan – Poetik der Fremdheit*, S. 15, 17-18, 28.

[20] Im Text der sogenannten „Bremen-Rede" kann man lesen: „Erreichbar, nah und unverloren blieb inmitten der Verluste dies eine: die Sprache. / Sie, die Sprache, blieb unverloren, ja, trotz allem. Aber sie mußte nun hindurchgehen durch ihre eigenen Antwortlosigkeiten, hindurchgehen durch furchtbares Verstummen, hindurchgehen durch die tausend Finsternisse todbringender Rede. Sie ging hindurch und gab keine Worte her für das, was geschah; aber sie ging durch dieses Geschehen. Ging hindurch und durfte wieder zutage treten, »angereichert« von all dem." Die Sprache Celans ist anders geworden – sie schafft jetzt die Identität des verfolgten oder toten Nicht-Deutschen gegen das Deutschtum selbst, das diese Identität negiert hat. Vgl. P. Celan, *Gesammelte Werke 3*, S. 185.

religiöser Prägung vom tödlichen Geschehen; sein Gedicht, indem es die semantischen Werte sowie die syntaktischen Funktionen der deutschen Sprache subvertiert, stellt dagegen, als allererster Schritt, alles auf den Kopf – wie die Abbildung der Kerze im konkaven Spiegel: „wer auf dem Kopf geht, der hat den Himmel als Abgrund unter sich.“[21] Es gibt bei Celan keine Transzendenz, seine Konzeption der Zeit ist dagegen immanent in dem Sinne, dass sie von seinen sprachlichen Umformungen untrennbar ist: die Hauptfigur seiner Dichtung ist die einer semantischen Inversion, die zu einer individualisierenden Bedeutungsintensivierung führt. Das ganze Leben des Einzelnen ist dem Wort mitgegeben, in ihm mitgemeint: „Das Gedicht ist einsam. Es ist einsam und unterwegs. Wer es schreibt, bleibt ihm mitgegeben.“[22]

Erst aus der Negation der gemeinsamen sprachlichen Werte sowie des Cartesianisch erkennenden Subjektes entsteht die beschriebene Idee von Zeit in der Poesie Celans: sein Wort setzt sich durch die Negation der gewöhnlichen Semantik der deutschen Sprache einer anderen Negation – und zwar der allgemeinen Verdrängung des Massenmordes – entgegen. Die ganze Vergangenheit lässt er genau auf diesem Grund aktiv *mitreden*, ohne Katharsis oder dialektische Gestaltung: der Allgegenwärtigkeit des Todes auf der Ebene der Semantik antwortet notwendigerweise ein *utopisches* Leben – das des sich von der deutschen Sprache loslösenden Wortes; die Resemantisierungen Celans tragen demzufolge die Merkmale einer reparationslosen Trennung, woraus eine letztendliche, unmittelbare utopische Kraft entspringt.

> *Das Wort wird von den der sinnlichen, körperhaften Realität geschieden; es bezeichnet ein Ding, dessen Existenz abgesondert ist.*
> […]
> *In der Ablösung von seinem rhetorischen Gebrauch findet das Wort zu einer* Existenz*. Kein Sinn geht an ihm vorbei, keinen läßt es außer acht.*
> […]
> *Das Leben des Wortes ist nicht das Leben der Kreaturen; es bringt das Leben der Welt nicht zum Ausdruck, sondern verleugnet es in der ein anderes Leben erweckenden Negation. Aus ihrem Zusammenhang gelöst, eignet den Wörtern die Qualität von lebendigen Wesen, eine Präsenz, mit der man sich konfrontiert sieht. Sie werden wieder ihrer Materie zugeführt; sich selbst anheimgegeben und neu belebt, beginnen sie zu sprechen.*
> *Mit dem Tod als Waffe leben die Wörter ihr Leben, sie kämpfen im Tod gegen den Tod. Das Leben geht von ihnen aus, es entsteht erst auf diese Weise aus ihrer unbelebten Materie.*[23]

---

[21] P. Celan, *Der Meridian*, S. 7.

[22] Ebenda, S. 9.

[23] J. Bollack, *Paul Celan – Poetik der Fremdheit*, S. 57, 61.

Die Auffassungen von Subjektivität und Individualität des Sprechenden werden innerhalb des Gedichts prozessual determiniert, die Inhärenz dieser letzten zur historischen Existenz der Person neu definiert. Das bedeutet, dass die komplexe Figur des Sprechers diesem Gedicht nicht präexistiert, sie wird vielmehr vom Gedicht selbst als Ergebnis geformt – gewiss in *anderer* Gestalt, in der des Abwesenden.

2. Autonomie

Das Gedicht ist deswegen nicht als Text schlechthin definierbar; es besteht in dem Text und in der Textäußerlichkeit, die dieser Text *in sich selbst* selbstreflexiv eröffnet und als Leerstelle, als virtuelle Präsenz des Vergangenen, umreißt.

> *Noch im Hier und Jetzt des Gedichts - das Gedicht selbst hat ja immer nur diese eine, einmalige, punktuelle Gegenwart -, noch in dieser Unmittelbarkeit und Nähe läßt es das ihm, dem Anderen, Eigenste mitsprechen: dessen Zeit.*[24]

Diese *Einmaligkeit* des Historischen wird in den Falten der dichterischen Selbstreflexion als unüberwindbare Alterität, konstitutive Ferne denkbar. Sie blitzt nur momentan an den für sie leer gelassenen Stellen, die sich innerhalb des Textes eröffnen (*dies anders* […] *als / so*), auf, um gleich darauf zu verschwinden. Das Individuum, seine abwesende Stimme, koinzidiert deswegen bei Celan mit der Alterität *tout court*, das Anderssein als *positio ex negativo*, weit entfernt projizierter Ursprung jeder Resemantisierung, jeder Umformung (Vgl. Kapitel: Begriffserklärung). Nach dieser Selbstbestimmung der Poetik stammt Antschel von Celan ab, nicht umgekehrt. Das Gedicht weist *implizit* auf ihn hin – er ist der Abwesende.

Die Toten, nicht die Lebendigen, werden deswegen von Celan bestimmt, an der Sinnstiftung des Gedichts teilzunehmen: in seiner Trennung von den Mitmenschen fällt das schon und für immer Vergangene, das Andere, mit der Zukunftsorientierung des Gedichts zusammen. Der radikal Abwesende wird hier zum nächsten Anwesenden, zum einzigen virtuellen Mitsprechenden.

> *Der Tod ist kein Gegenpol; er ist die Schnittlinie, aufgrund derer das Sprechen ermöglicht wird. Man hat sich vom Leben abgelöst; es wird bei Celan nicht großgeschrieben und als Parole*

[24] P. Celan, *Der Meridian*, S. 9-10.

ausgegeben. Die Ferne ist sein Lehn und Erbteil, seine Waffe gegen Bedeutungsverlust und Bedeutungslosigkeit. Alle Gedichte sind auf seiten des Todes geschrieben.
Auf seiten des Todes hat das Wort die Kraft, von der Natur abzurücken und sich von den anderen Worten loszusagen.
[...]
Der Tote hat in dieser Sache ein Wort mitzureden. Er ist anwesend.[25]

Die immer implizierte individuelle Vergangenheit nimmt so die Funktion an, sämtliche Sprachzeichen des Gedichts als Nicht-Angehörigkeitszeichen umzuformen. Das ist der erste, stumme Schritt der Celanschen *radikalen Individuation* der Sprache[26].

Das Ich, Zeichen des Historischen, erscheint wie bemerkt nur einmal am Anfang des Gedichts *Und Kraft und Schmerz* als Objekt einer Rede in der Vergangenheitsform: *und was mich stieß / und trieb und hielt*. Indem aber die semantischen Werte des Textes umgeformt werden, entlarvt sich der Sprecher als gespaltene Instanz, als metalinguistische Funktion einer poetischen Verfremdung, die nicht mehr im Begriff der traditionellen Lyrik einzurahmen ist. Der beschriebene Resemantisierungsprozess taucht deswegen im Gedicht nur als virtuelle Gleichzeitigkeit auf. Die beschriebene graduale Abfolge, der Übergang von einer passiven zu einer aktiven subjektiven Instanz, ist nichts anderes als eine metapoetische Deduktion. Es ist eine Projektion *ex post* der Autonomisierungslogik.

Und Kraft und Schmerz – das Gedicht öffnet sich mit einer Konjunktion und stellt damit die tragende Rolle der Parataxis, d.h. der bloßen, nicht hierarchisierten Folge von nebeneinander oder nacheinander liegenden Sprachelementen, als poetologisches Prinzip fest: was gesagt wird, bestimmt sich schon von Anfang an als spätes oder zusätzliches Element einer anfangslosen (immer schon angefangenen) Reihe. Das *anders sagen*, Wiederholung und gleichzeitig Änderung des Schon-Gesagten, Repetition und Differenz in Einem, nimmt in diesem Rahmen einen fundamentalen Charakter an: es weist am Ende der Reihe auf das für immer Unausgesprochene hin, das als in virtuelles weiteres *und* alle vorherigen *und* in sich selbst subsumieren bzw. in einer endgültigen Einheit aufheben würde.

---

[25] J. Bollack, *Paul Celan*, S. 60-61.

[26] Aus der *Meridian*-Rede, S. 8-9: „Es behauptet sich - erlauben Sie mir, nach so vielen extremen Formulierungen, nun auch diese -, das Gedicht 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. / Dieses Immer-noch kann doch wohl nur ein Sprechen sein. Also nicht Sprache schlechthin und vermutlich auch nicht erst vom Wort her "Entsprechung". / Sondern aktualisierte Sprache, freigesetzt unter dem Zeichen einer zwar radikalen, aber gleichzeitig auch der ihr von der Sprache gezogenen Grenzen, der ihr von der Sprache erschlossenen Möglichkeiten eingedenk bleibenden Individuation. / Dieses Immer-noch des Gedichts kann ja wohl nur in dem Gedicht dessen zu finden sein, der nicht vergißt, daß er unter dem Neigungswinkel seines Daseins, dem Neigungswinkel seiner Kreatürlichkeit spricht. / Dann wäre das Gedicht - deutlicher noch als bisher-gestaltgewordene Sprache eines Einzelnen, - und seinem innersten Wesen nach Gegenwart und Präsenz.“ Meine Unterstreichungen, L.B. Diese extrem wichtigen Zeilen werden im Lauf der Arbeit weiter analysiert.

Fichtenrausch, einmal – das Punktuell-sein, die *Einmaligkeit*, die Celan der Präsenz der Person zuschreibt, gibt sich hier deswegen als reine Differenz zu erkennen. Sie ist es, welche die Notwendigkeit hervorruft, alles anders zu sagen. Diese Logik von Differenz und Repetition konstituiert die Grundstruktur der Celanschen Überlegung über die eigene Zeugen-Kondition, welche seine poetische Produktion sowie seine übersetzerische Tätigkeit von Anfang an markierte.

dein Typhus, Tanja: das Wort *Tanja* entsteht als dichterisches Ergebnis schlechthin, d.h. als Reflexion Celans über die eigene vorherige Produktion.

Die Wortwurzel *Zeug*- von *Zeugnis*, *zeugen* und *Zeuge* taucht im dichterischen Werk Celans neun Mal auf, plus einmal in der *Meridian*-Rede. Fünf von diesen Rekurrenzen befinden sich in der Sammlung *Atemwende*, die wortwörtlich eine schwer zu ermessende poetologische Wende in der Entwicklung der Celanschen Poetik darstellt[27]. Auf diesem Grund scheint es mir passend zu versuchen, die Bedeutung des Wortes *Zeugnis* bei Celan von dieser Sammlung an zu deuten, um die Semantik des Ausdrucks *wildernden Überzeugung* (einzige Okkurrenz des Wortes *Überzeugung* im ganzen Werk) noch näher zu entziffern.

Es wird sich immer deutlicher zeigen, dass diese *Überzeugung* im Sinne der oberflächlichen Wortkonstruktion – und zwar gegen die scheinbare Idiomatik – als *Über-zeugung* zu verstehen ist: die Zeuge(n)-Aussage setzt sich außerhalb der Logik der Referenz und der des Verweises, und damit jenseits der Zeugnisstruktur selbst, als endgültig, *unumstößlich* durch.

WEGGEBEIZT vom
Strahlenwind deiner Sprache
das bunte Gerede des An-
erlebten - das hundert-
züngige Mein-
gedicht, das Genicht.

Aus-
gewirbelt,
frei
der Weg durch den menschen-
gestaltigen Schnee,
den Büßerschnee, zu
den gastlichen
Gletscherstuben und -tischen.

---

[27] Darüber äußerte sich K. Reichert im Einführungsvortrag zur *Peter-Szondi-Ausstellung* in Marbach: „Jahre später, nachdem Celans «Atemwende» erschienen war, Gedichte, die ich nicht verstand, die mich als Celans Lektor überforderten, über die ich aber zu niemandem sprach, weil ich meinte, ich müsste sie verstehen, zu denen ich einen Klappentext verfasste, der fast zum Bruch mit Celan geführt hatte, nach dem Erscheinen der «Atemwende» also sagte Szondi unvermittelt: «Sie wissen, dass für mich ‹Die Niemandsrose› Celans letzter Gedichtband ist.» Szondi, der genaueste Celan-Exeget der sechziger Jahre, hatte diese neuen Gedichte, diese Atemwende, also auch nicht verstanden.“ Vgl. den Artikel *Zum Bilde Szondis*, NZZ Online vom 29 Februar 2005.

Tief
in der Zeitenschrunde,
beim
Wabeneis
wartet, ein Atemkristall,
dein unumstößliches
Zeugnis.[28]

Der *Atemkristall*, das *Zeugnis*, *wartet* tatsächlich auf keine weitere Bestätigung oder Überprüfung, da es letztendlich auch keine aktuelle Gegebenheit außer sich selbst zeigt. Es bestimmt dagegen die poetische Autonomie als allumfassend; das Wort im autonomen Gedicht erhebt sich gegen *das bunte Gerede des An- / erlebten*, gegen die *hundert- / züngige*[n] Zeugnisse, die Wirklichkeitsansprüche erheben. Das Verb *wartet* drückt dementsprechend die nicht lineare Dimension der Zeitlichkeit (*Tief / in der Zeitenschrunde*) aus, die das Gedicht selbst als Sprachriss, als „wegbeizende" Sprache, eröffnet hat. Das Utopische, der Nicht-Ort, zeigt sich als Ergebnis einer radikalen Trennung von den aktuellen Sprachangehörigen, den möglichen Mitsprechenden.

Nach dieser Lektüre kann man in der letzen Strophe des Gedichts eine weitere Entfaltung der selbstreflexiven Motive erkennen: der *Atemkristall* ist die vom Gedicht eröffnete Zeitdauer, die Lebenszeit (*Atem*) im Wort-Raum (*Kristall*). In diesem Sinne wacht er über das lyrische Du und sein ganzes Leben, da dem dichterischen Du das Leben des historischen Ich mitgegeben ist: in Gestalt einer Art Gegenmetapher, die eine radikale Abwesenheit, eine Bildlosigkeit miteinschließt, *wartet* (transitiv: pflegt, konserviert[29]) der *Atemkristall* […] *dein unumstößliches / Zeugnis* – das des entfernten, verfremdeten Ich. Dieses Zeugnis ist deswegen eine verfehlte Präsenz, die das starrende lyrische Du schon über-zeugt – die sich über diesem lyrischen Du *ex negativo*[30], d.h. als Abwesenheit des Historischen, aus einer unermesslichen Höhe manifestiert. Wie in dem im Epigraph verwendeten Zitat Bollacks, „die radikalste Enthaltung schafft ein erstes Niveau, die Stufe einer Nicht-Dichtung; dem historischen Subjekt kommt es zu, darüber zu wachen, daß sie beachtet wird. Die Dichtung ist tot."

---

[28] P. Celan, *Atemwende*, *Gesammelte Werke 2.*

[29] Aus dem Grimm-Wörterbuch: „WARTEN, verb. wohin schauen, seine aufmerksamkeit auf etwas richten, versorgen, pflegen, einem dienen, anwartschaft haben, harren usw. […] die ursprüngliche bedeutung 'seinen blick auf etwas richten' kommt bei warten noch viel deutlicher zum ausdruck als bei dem grundwort wahren. warten c. acc. bei 'wahrnehmen' (A 6), 'aufpassen, bewachen' (B 5), 'versorgen' (D), 'erwarten' (F 1), 'auf etwas warten' (F 2)"

[30] Diese verfehlte Präsenz oder Präsenz *ex negativo* ist nicht im Sinne einer dialektischen Negation zu verstehen. Es ist eine Art Präsenz des Abwesenden, eine selbstreflexive Verwurzelung des Gedichts in einer konstitutiv entfernten historischen Dimension, nach der Logik, die Celan durch eine Umformung des grundlegenden rhetorischen Motivs mit dem Gedicht *Argumentum e Silentio*, aus der Sammlung *Von Schwelle zu Schwelle* (*Gesammelte Werke 1*) einführte: aus dem Schweigen der Toten kommt die Rede des Gedichts. Sie kollokiert sich virtuell in diesem Bereich, indem sie sich von den allgemeinen Bedeutungen der deutschen Sprache trennt und autonom wird.

Die Gleichsetzung der zwei Substantive (*Atemkristall* und *Zeugnis*) mittels ihrer Apposition impliziert außerdem eine subtile und dennoch wesentliche Differenz zwischen Festigkeit des geschriebenen Wortes und Historizität der Person – eine *Zeitenschrunde*, in der zugleich sowohl auf das Selbe – die stabile, fiktive Identität des Lyrischen – als auch auf das Andere – die Flüchtigkeit des Historischen – zusammen hingewiesen wird.

Auf diesen poetologischen Grundrissen erscheint die *wildernde Überzeugung* des im Epigraph zitierten Gedichts als gesetzwidrig. Es behauptet sich jenseits der gewöhnlichen Referenzsysteme sowie des in den Nachkriegsjahren oft evozierten Großgerichts der abendländischen Geschichte[31], da es direkt in Gestalt eines Wilderers – möglicherweise eines Verbrechers im Wald der europäischen Literatur[32] – erscheint.

3. Der Andere als niemand: Niemand. Der Andere im Selben

Die metalinguale und metapoetische Funktion, die sich in dem am Anfang zitierten Gedicht aus der späten Sammlung *Schneepart* so deutlich durchsetzt (*die wildernde Überzeugung, / daß dies anders zu sagen sei als / so*)[33], dient wie immer bei Celan einer Festlegung seiner sprachlichen Autonomie. Durch die Selbstreflexion negiert er die gewöhnliche textäußerliche Referenz und öffnet damit den Weg zu den Resemantisierungsprozessen, wie im beobachteten Fall des Substantivs *Überzeugung*. Seine eigenen Wörter fangen so an, neue semantische Werte zum Ausdruck zu bringen.

> *Die Wörter der Celanschen Sprache gewinnen ihre Bedeutungskraft in der Entgegensetzung zu den für gewöhnlich mit den Lexemen verbundenen Vorstellungen. Die Ablehnung geht voraus. Potentiell ist die Differenz eine absolute, bis zum offenen Widerspruch gehende; sie kann darum eine neue Sprache und mit ihr eine neue dichterische Hermetik begründen. Die Neufixierungen beruhen auf diesem Bruch mit dem Sprachgebrauch. Aus der Trennung beziehen die Wörter ihre verneinende Kraft und ihre Freiheit. Der Sinn der Wörter wird durch die von ihnen negierten Bedeutungen fixiert.*
>
> […]

---

[31] Die Poetik Celans unterscheidet sich komplett von den Themen und den Argumentationen einer *Schuldfrage* á la Jaspers, da sie zuallererst die gemeinsame Angehörigkeit zu einer europäischen Geschichte schon von Anfang an durch ihren Aufbau in Frage stellt bzw. negiert. Celans Trennung, seine Isolierung, ist allumfassend, er spricht nicht auf der gleichen Ebene.

[32] In der *Meridian*-Rede tauchen deutliche Hinweise auf das Buch von Curtius auf, das Ende der fünfziger und Anfang der sechziger Jahre eine breite Debatte nicht nur in Deutschland, sondern parallel auch in Frankreich entfachte. Vgl. darüber G. Müller, *Europäische Gesellschaftsbeziehungen nach dem Ersten Weltkrieg: das Deutsch-Französische Studienkomitee und der Europäische Kulturbund*. Insbesondere indem Celan in dieser Rede im Jahr 1960 von *Toposforschung* sprach, musste der Hinweis auf *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* dem damaligen Leser / Zuhörer viel klarer als heute erscheinen.

[33] *Schneepart* konstituiert einen Schwerpunkt der späten Celanschen Produktion. Hier ist es für den Autor nicht mehr nötig, auf die kodifizierten Modelle der lyrischen Tradition hinzuweisen, um seine eigene Poetik durchzusetzen. Alles ergibt sich innerhalb seines eigenen Werkes als Selbstzitat, Umformung des von ihm schon Gesagten. Vgl. in dieser Arbeit das Kap. 1.3. Dieses Thema habe ich darüber hinaus in einem italienischen Artikel betrachtet. Vgl. L. Boccafogli, *Note a Celan, Schneepart*, in *Dello scrivere e del tradurre*, Napoli, 2007, S. 175-181.

Der Gegenstand, der in den Gedichten zu sich selbst finden will, ist die Sprache. In diesem Sinne ist die Selbstreflexivität ihre einzige Figur. Wo die Sprache nicht selbst im Vordergrund steht, verweisen die übrigen, im selben Netz einer dichterischen Analyse verfangenen Dinge einer anderen Welt auf sie: Erkenntnis der dichterischen Erkenntnis, »Poesie über Poesie«.[34]

Wenn sich der Satz Celans nicht auf eine hypothetische andere Formulierung, und damit implizit auf einen ungeschriebenen Text oder sogar auf eine andere Sprache bezieht, dann zeigt sich klar, dass das Gedicht selbst *anders / als so* sagt – ihre Sprache zielt auf dieses *anders sagen* ab.

Das *anders sagen* bezeichnet die Intention der Celanschen Dichtung von Anfang an, und wird deswegen zum Leitfaden der Interpretation einer poetischen Entwicklung, die nach den ersten, noch unsicheren Versuchen der Jugend keinen Widerspruch enthält und deswegen zu keinem Widerruf und sogar zu keiner echten Erläuterung des Autors führen könnte.

Indem Celan seine Dichtung dem Schon-Gesagten der allgemeinen Sprache entzieht, spricht er nicht mehr im Einklang mit einem lebendigen Volk. Es ergibt sich auch keine Hinwendung seiner Stimme zu einer (auch nur impliziten) aktuellen Pluralität von Menschen – sei diese auch die jüdische Nachkriegsgemeinschaft Israels. Alle Hinweise und Spuren etymologischer, syntaktischer oder historischer Natur, die er seinen Texten einfügt, führen den Interpreten zur Konzeption einer extrem niedrigen Kommunikativität seiner Sprache. Die Mehrstimmigkeit, der nicht intimistische Charakter der Poesie Celans, ist in der Spaltung des Subjektes *a priori* enthalten[35].

Er teilt nicht mit. Seine Intention wendet sich zurück zum Totenreich, indem sie der äußerlichen Wirklichkeit und der Aktualität der Kommunikation radikal widerspricht. Der Andere ist tot, er redet virtuell im Schatten eines kleingeschriebenen, dann großgeschriebenen Niemand(s) mit: *Niemand knetet uns wieder aus Erde und Lehm, / niemand bespricht unsern Staub. / Niemand. // Gelobt seist du, Niemand.*[36] Das Anders-sagen heißt deswegen unter dem Zeichen einer expliziten Abwesenheit (nicht Verborgenheit) des Adressaten und korrelativ einer konstitutiven Fremdheit der dichterischen Stimme dem lebendigen, nicht dem

---

[34] J, Bollack, *Paul Celan – Poetik der Fremdheit*, S. 48, 51.

[35] Vgl. die Analyse des Sonetts V, Kap. 2.4: der Leser wird nicht vom Gedicht erwartet und gesucht, sondern im Du subsumiert bzw. aufgehoben. Wie Bollack in *Paul Celan – Poetik der Fremdheit*, S. 72 schreibt: „Der Leser verfolgt als ein Dritter die beschriebene Vision. Die Wahrnehmung entstand über das Wort; sie wird von ihm vorbereitet. Die Wörter werden sehend.“ Es handelt sich um einen *Leseast*, eine Art Selbstlektüre – provisorischer Titel der Sammlung *Schneepart*. Vgl. P. Celan, *Schneepart*, Tübinger Ausgabe.

[36] P. Celan, *Psalm*, aus der Sammlung *Die Niemandsrose*, *Gesammelte Werke 2.*

Totenreich angehörenden Leser gegenüber zu reden. Die Dichtung, und mit ihr ihr historisches Subjekt, ist tot.

Aus dieser Gewissheit schöpft die autonom gewordene Sprache ihre eigenen Verweisregeln und ihre eigene Bedeutungsform, die keine pünktliche, deiktische Vollkommenheit der Inhalte mehr erlaubt. Sonst wäre sie Kommunikation, Sprache der Aktualität und der Projekte, Informationenmitteilung der lebendigen Menschen, die die Toten im Bereich einer historischen Kontinuität, eines gemeinsamen Logos, als schon vergangene Instanzen definieren würde. Celan führt dagegen eine Idee von Zeitlichkeit und Alterität ein, die den Regeln der klassischen Hermeneutik entkommt: sein Gedicht, in dem es sich selbst reflektiert, produziert immer ein Doppel, ein Ich-Du, Spaltung des Selben und Gedanke des Anderen zugleich.

Gegen Chladenius – und implizit gegen Gadamer – bemerkt Szondi, dass „mit dem Wandel in der Konzeption des Verhältnisses von Wort und Sache, von Sprache und Wirklichkeit, [-] sich sowohl die Grundlage der Poetik als auch der Hermeneutik [ändert].“[37] Das symbolistische Gedicht betrachtet und gestaltet keine reale Äußerlichkeit, sondern sich selbst, seine eigene Wortkonstruktion. Bei Mallarmé gibt es keinen physikalischen oder konzeptuellen Gegenstand der Rede, und deswegen auch keine „eigentliche“ Verwendung des Wortes, die sich zur historischen Interpretation der Art des Meinens anbieten kann: eine auf der „Sache“ begründete Interpretation der Dichtung, die zur Instauration einer allgemeinen Hermeneutik abzielt, wird deswegen in der Poetik des Symbolismus gegenüber nutzlos.

> *Einerseits hat sich gezeigt, daß die Gleichstellung der historischen und dogmatischen Schriften mit den poetischen, anders gesagt: die Vereinigung der Spezialhermeneutiken zu einer allgemeinen Hermeneutik, die Bedingung ihrer Möglichkeit in der Auffassung von Dichtung als* imitatio naturae *hat; anderseits liegt unserem Dichtungsverständnis ein, gegenüber der früheren Absage noch radikalisierter, Bruch mit der Nachahmungsthese zugrunde, insofern seit der Konzeption einer absoluten Poesie im späten 19. Jahrhundert und einer abstrakten im 20. nicht nur die Bezogenheit von Dichtung auf einen ihr vorgegebenen Gegenstand – den es einst nachzuahmen galt – entfällt, sondern eine Dichtung möglich wurde, die darauf verzichtet, auf dem Weg der Fiktion ihrerseits einen Gegenstand hervorzubringen, eine Dichtung, die sich vielmehr selbst zum Gegenstand geworden ist, deren Einheit sich der Komposition der mannigfach aufeinander bezogenen Wortmomente, und zwar nicht nur der semantischen, verdankt, statt der Kohärenz des fingierten Gegenstands bzw. der fingierten Welt.*
>
> […]
>
> *Zum Problem der von Chladenius postulierten Übereinkunft muß noch bemerkt werden, daß sie von einer heutigen Hermeneutik wohl nicht bloß im Hinblick auf die Dichtung kritisch überprüft werden muß, sondern ebenso auch mit Bezug auf die Auslegung anderer Schriften. Das Problem besitzt schon deshalb Aktualität, weil in der von Gadamer entworfenen Hermeneutik das*

[37] P. Szondi, *Einführung in die literarische Hermeneutik*, S. 78.

> *Phänomen der Übereinkunft, des Einverständnisses im emphatischen Wortsinn, eine bedeutende und, wie mir scheint, der ideologiekritischen Überprüfung dringend bedürftige Rolle spielt. So heißt es in* Wahrheit und Methode: Verstehen [heißt] primär: sich in der Sache verstehen, und erst sekundär: die Meinung des anderen als solche abheben und verstehen. Die erste aller hermeneutischen Bedingungen *ist* das Verständnis, das im Zu-tun-haben mit der gleichen Sache entspringt. […] Der Sinn der Zugehörigkeit, d.h. das Moment der Tradition im historisch-hermeneutischen Verhalten [erfüllt sich] durch die Gemeinsamkeit grundlegender und tragender Vorurteile. *Gadamer sucht die Antinomien des Historismus durch einen Begriff der Wirkungsgeschichte zu überwinden, der auf derselben Traditionskonzeption beruht.*[38]

Der historische Index des Textes zeigt sich der Interpretation nur indirekt, in der präliminaren lexikalischen Auswahl (historisches Vokabular) und in den besonderen Formen der Selbstreflexivität – die im Fall von Mallarmé zu einer virtuellen, letztendlichen Aufhebung der „objektiven" Textäußerlichkeit, d.h. zum Ideal eines An-und-Für-Sich des idealen Gedichts als Idee vom Gedicht selbst, führt[39]. Nach dem der Himmel sich als tot erwiesen hat, sucht seine Dichtung nur noch die Sprache einer *poésie pure*: „Au fond, voyez-vous, *me dit le maître en me serrant la main*, le monde est fait pour aboutir à un beau livre. "[40]

Deswegen war für Szondi das Studium der französischen Poesie der Moderne so wichtig: die hermeneutische Voraussetzung der Kontinuität der Geschichte, d.h. der Einheitlichkeit der abendländischen Tradition, verliert hier ihre Festigkeit. Celan setzt sich noch weiter durch, indem er seine Dichtung gegen die Tradition und genau gegen diese lineare *Wirkungsgeschichte* bestimmt: seine Zukunftsorientierung, sein *Immer-noch* ist ein *zurück*: „das Gedicht 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"[41]; *der Tod*, um die Worte Bollacks zu wiederholen, *ist kein Gegenpol*.

Das historische Ich konzipiert sich als immer-schon gestorben, identifiziert sich mit den Toten, schreibt, wie Bollack zutreffend deduzierte, *auf seiten des Todes*. Im am Anfang zitierten Gedicht sind es eben die *Hall-Schalt-/ Jahre* und der *Fichtenrausch*, die den Klang im Echo (im Wortlaut) als *ursprüngliche* Repetition, und genau damit als Gedanke des Todes,

---

[38] Ebenda, S. 67-68, 72 ; in Bezug auf H.G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, S. 278.

[39] Vgl. B. Finet, *Essay sur le signe : Hegel, Mallarmé* und J.D. Langan, *Hegel and Mallarmé.*

[40] S. Mallarmé, *Sur l´évolution littéraire*, in *Réponses a des enquêtes, Pages diverses*, S. 395.

[41] P. Celan, *Der Meridian*, S. 8.

gestalten[42]. Das „erste Mal“, das „nur Einmal“, ist hier reine Projektion. Das Andere wird gleich im Selben hervorgerufen (*Und* am Anfang des Gedichtes); das Vergangene, genauso wie das Zukünftige, vom steten Jetzt des Gedichts (von seiner kristallhaften, unveränderlichen Gestaltung) auf die Ordnung der leeren Zeit projiziert[43]: *dies anders* […] *als / so* – Zeit des Anderen (Differenz, Ungesagtes) und Bestimmung des Selben (Repetition, Schon-gesagtes) in Einem. Das *einmal* der Vergangenheit, dem Wort entkommen, wird so von der dichterischen Sprache als reine Textäußerlichkeit evoziert; es wird zur *Einmaligkeit* eines Anderen, eines Paul Antschel, der sich nur zusammen mit dem steten Selben, in seiner Differenz zu dem kristallisierten Text des Paul Celans, zu erkennen gibt.

Damit kennt die Poesie Celans keine lebendige Natur, die sich als Gegenstand der Sprache öffnen kann, sowie keine Geschichtlichkeit, die nicht vom autonomen Gedicht selbst als virtuelle, dem Text koextensive Textäußerlichkeit[44] hervorgerufen wird. Der Wiederholung des schon Gesagten stellt er eine kleine, wesentliche Differenz entgegen: die Individualisierung der Sprache als Schaffung eines virtuellen Raums, *Coup de dés*, in dem die intimste Erfahrung der Geschichte und die unwiederholbare Zeit des Einzelnen als radikale, konstitutive Fremdheit neu gedacht und beachtet werden.

So antwortet Celan, wiederum in der Sammlung *Schneepart*, auf das berühmte Gedicht *An die Nachgeborenen* von Brecht:

> *Was sind das für Zeiten, wo*
> *Ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist*
> *Weil es ein Schweigen über so viele Untaten einschließt!*[45]

---

[42] „La répétition est la puissance du langage; et loin de s´expliquer de manière négative, par un défaut des concepts nominaux, elle implique une Idée de la poésie toujours excessive. Les nivaux coexistants d´une totalité psychique peuvent être considérés, d´après les singularités qui les caractérisent, comme s´actualisant dans des séries différencies. […] Mais le précurseur linguistique, le mot ésotérique ou poétique par excellence (objet = *x*), transcende tous les degrés dans la mesure où il prétend se dire lui-même et son sens, et où il apparaît comme non-sens toujours déplacé et déguisé (le mot secret qui n´a pas de sens, Snark ou Blitturi…). Aussi toutes le séries verbales forment-elles autant de «synonymes » par rapport à lui, et lui-même joue le rôle d´un « homonyme » par rapport à tout les séries.“ G. Deleuze, *Différance et Répétition*, S. 373.

[43] In der Auffassung von Deleuze ist die „Ordnung der leeren Zeit“ die wieder linear gewordene Zeit – gegen eine kreisförmige Auffassung der Zeitlichkeit, die traditionell diese letzte dem Begriff von Bewegung unterwirft. Dieser zentrale Begriff wird in der folgenden Begriffserklärung ausführlich betrachtet.

[44] Vgl. H. Bergson, *Matière et Mémoire*, S. 156: „La conscience éclaire donc de sa lueur, à tout moment, cette partie immédiate du passé qui, penchée sur l'avenir, travaille à le réaliser et à se l'adjoindre. Uniquement préoccupée de déterminer ainsi un avenir indéterminé, elle pourra répandre un peu de sa lumière sur ceux de nos états plus reculés dans le passé qui s'organiseraient utilement avec notre état présent, c'est-a-dire avec notre passé immédiat; le reste demeure obscur. C'est dans cette partie éclairée de notre histoire que nous restons placés, en vertu de la loi fondamentale de la vie, qui est une loi d'action: de la difficulté que nous éprouvons à concevoir des souvenirs qui se conserveraient dans l'ombre. Notre répugnance à admettre la survivance intégrale du passé tient donc à l'orientation même de notre vie psychologique, véritable déroulement d'états où nous avons intérêt à regarder ce qui se déroule, et non pas ce qui est entièrement déroulé.“ Dieser Schatten, „ombre“, koinzidiert genau mit der Celanschen Auffassung der Alterität, der Abwesenheit.

[45] B. Brecht, *Svendborger Gedichte.*

EIN BLATT, baumlos,
für Bertolt Brecht:

Was sind das für Zeiten,
wo ein Gespräch
beinah ein Verbrechen ist,
weil es soviel Gesagtes
mit einschließt?[46]

4. Die Übersetzung im Gedicht: die intersprachliche Übersetzung vom Gesichtspunkt der Übersetzung aus

Da die Poesie Celans das Anders-Sagen zum eigenen Prinzip macht, womit Subjektivität und Individualität selbst neu definiert werden, impliziert sie schon in ihrem Kern eine Idee von Übersetzbarkeit als Besetzbarkeit: im Selben findet der Andere als Differenz Platz. Seine Übersetzungspoetik kann sich deswegen keinesfalls von seiner Poetik im allgemeinen Sinne unterscheiden: die erste ist in der letzten schon enthalten, von dieser schon determiniert.

Aus diesem Grund enthält meine Einleitung kein Wort über Shakespeare: der Versuch besteht darin, Shakespeare durch Celan zu lesen, und nicht die Sonette Shakespeares mit der Übersetzung Celans zu konfrontieren. Die Übersetzung konstituiert hier den einzigen Weg zum Original.

Mit der Aussage von Peter Utz, nach dem „Als ein *Autrement dit* ist die Übersetzung eine Form der Interpretation“[47], finde ich mich vollkommen einverstanden. Nur handelt es sich hier um einen weiteren Schritt, nach dem man nicht das „dritte“ zwischen Original und Übersetzung, und damit das „neue“[48] Buch, sucht, sondern das Original selbst auf der Basis der sprachtheoretischen Voraussetzungen der Übersetzung radikal neu zu lesen versucht: gegen eine ganze Übersetzungstradition, die sich im Rahmen des Aufbaus einer Nationalliteratur entwickelt hat.

Die Shakespearesche Subjekt-Auffassung, sowie auch seine mehr oder weniger expliziten philosophischen Grundbezüge, werden nämlich nur im Licht bestimmter, der Celanschen Dichtung immanenter Positionen sichtbar und bedeutend. Anders gesagt, nur eine ständige Reflexion über die Logik der subjektiven und vor-subjektiven Instanzen der Dichtung und die wahrscheinlich noch nicht zu ermessende Tragweite der poetischen Autonomie kann die

---

[46] P. Celan, *Schneepart*, *Gesammelte Werke 2*.

[47] P. Utz, *Anders gesagt / Autrement dit / In other words*. S. 13.

[48] Ebenda, S. 298.

Dichotomie zwischen Texttreue und freier Umgestaltung, sowie zwischen Fixierung und historischer Mobilität der semantischen Werte, überwinden. Damit kann demonstriert werden, dass es erst die Originalität der Übersetzung ist, welche die Idee selbst vom „Original" erfrischen, sogar *neubegründen* kann: die Sonetten Shakespeares können gegen ihre Kanonisierung im Rahmen der deutschen Nationalliteratur als subversives Element wiederauftauchen. Mit den Wörtern Celans spielend, *das Ende*, indem es *sich* selbst als eine *klamme / Helle* […] *bezeugt*, *glaubt uns* / *den Anfang*.

DAS NICHTS, um unsrer
Namen willen
- sie sammeln uns ein -,
siegelt,

das Ende glaubt uns
den Anfang,

vor den uns
umschweigenden
Meistern,
im Ungeschiednen, bezeugt sich
die klamme
Helle.[49]

5. Methodologisch

Methodologisch stützt sich diese Arbeit auf die hier eingeführten, in der folgenden Begriffserklärung detaillierter betrachteten Hauptbegriffe von Jean Bollack (*Virtualität*, *Poetik der Fremdheit*, *Trennung von den Mitmenschen*, S*chreiben auf seiten des Todes*) und Gilles Deleuze (*Virtualität*, *Differenz und Repetition*, *Ordnung der leeren Zeit*). Der Begriff von Virtualität fungiert in diesem Zusammenhang als *trait d´union* zwischen den beiden Autoren, in dem Versuch, ihre unterschiedlichen, teilweise entgegengesetzten Positionen in einem Punkt konvergieren zu lassen: der Neudefinition eines gespaltenen Subjektes und seines subversiven Potentials – nicht zuletzt in einem direkten politischen Sinne.

Auf dieses Ziel hin orientiert, möchte die folgende Arbeit auch kreative Lektüren der Texte Shakespeares auf Grund einer erneuerten theoretischen Problematisierung seiner Auffassung der Subjektivität ermutigen und fördern – vielleicht durch eine Revitalisierung der unkonventionellen Deutungen, die angelsächsische Scholars wie Anne Ferry und Anthony

[49] P. Celan, *Zeitgehöft*, *Gesammelte Werke 3.*

Low als mögliche Forschungsrichtung im Lauf der achtziger Jahre (zur Zeit des höchsten Ruhms Foucaults in den USA) leider nicht sehr erfolgreich vorgeschlagen hatten. Auf dieser Spur schlägt meine Arbeit eine quasi poststrukturalistische Darstellung der lyrischen Instanzen innerhalb eines komplexen (literarischen) Diskurses vor. Diese Neudefinition der pronominalen Funktionen und die ihres politischen Widerstands konvergieren als übersetzungstheoretische Kriterien in meiner Interpretation der Nationalliteratur und der Rezeptionsgeschichte in Deutschland. Aus dieser Perspektive wird der theoretische Rahmen dieser Arbeit, nach den Hauptfiguren von Bollack und Deleuze, von Foucault Auffassung der Historizität und des politischen Werts des Subjektbegriffs ergänzt.

Mehrere weitere theoretische und kritische Perspektiven kreuzen den hier gezeichneten roten Faden des Textes: von den Übersetzungstheorien von Meschonnic und Berman bis zu den Shakespeare-Studien von Greenblatt und Grady, von den klassischen Interpretationen der Renaissance-Philosophie bis zu den Rezeptionstheorien der Tel-Aviv Schule. Heterogene Begriffe der Literaturtheorie (wie der von *Semantischer Figur* von Lucyna Wille oder der von *Social Energy* von Greenblatt) sowie der linguistischen Textanalyse (z.B. *Kohärenz* und *Kohäsion* des Textes) werden nur oberflächig skizziert und experimentell verwendet, bzw. als mögliche Werkzeuge für die Celansche Forschung vorgeschlagen. Ein nur embryonaler Vorschlag ist darüber hinaus, die Celansche Übersetzung der Sonette Shakespeares durch die Bibelübersetzung von Buber und Rosenzweig oder / und durch die russische Übersetzung von Samuil Marschak weiter zu interpretieren.

Experimentell ist jedenfalls der Charakter dieser Arbeit im Allgemeinen – sie wird von mir als Teil eines breiteren Work-in-Progress konzipiert. Auch aus diesem Grund habe ich nur fünf Sonette ausführlich analysiert. Einerseits habe ich versucht, die gleichen Sonette, die Henriette Beese 1973 interpretierte, ganz anders zu lesen. Andererseits plane ich, die verbleibenden Sonette unter anderen Umständen – und mittels einer tieferen Analyse mancher der hier angedeuteten kritischen Modelle – zu interpretieren. Jedenfalls scheint mir nötig, die poststrukturalistischen Einflusse, die die Lektüre Szondis mehr als oberflächig prägen, weiter zu entwickeln und vertiefen – auch gegen die Interpretation von Bollack. Es bleibt nämlich noch viel zu sagen.

Begriffserklärung

auf Grund der Meridian-Rede

[…]
Schwärzer im Schwarz, bin ich nackter.
Abtrünnig erst bin ich treu.
Ich bin du, wenn ich ich bin.

Im Quell deiner Augen
treib ich und träume von Raub.

Ein Garn fing ein Garn ein:
wir scheiden umschlungen.

Im Quell deiner Augen
erwürgt ein Gehenkter den Strang.[50]

P. Celan, *Lob der Ferne*

L'oeuvre qui avait le devoir d'apporter l'immortalité a reçu maintenant le droit de tuer, d'être meurtrière de son auteur. […] *Mais il y a autre chose: ce rapport de l'écriture à la mort se manifeste aussi dans l'effacement des caractères individuels du sujet écrivant; par toutes les chicanes qu'il établit entre lui et ce qu'il écrit, le sujet écrivant déroute tous les signes de son individualité particulière; la marque de l'écrivain n'est plus que la singularité de son absence; il lui faut tenir le rôle du mort dans le jeu de l'écriture. Tout cela est connu; et il y a beau temps que la critique et la philosophie ont pris acte de cette disparition ou de cette mort de l'auteur.*[51]

M. Foucault, *Qu´est-ce qu´un auteur ?*

1. Alterität: Kunst und historisches Individuum

In der *Meridian*-Rede treten die Ausdrücke *Anderssein, das Andere, Zeit des Anderen* in einer komplexen poetologischen Konstellation auf, welche die naheliegenden Begriffe von *Fremdheit*, *Ferne*, *Unheimlichkeit*, *Selbstvergessenheit* und letztendlich *Kreatur* und *Freiheit*

[50] P. Celan, *Lob der Ferne*, aus *Der Sand aus den Urnen*, *Gesammelte Werke 3*.

[51] M. Foucault, *Qu´est-ce qu´un auteur*, in *Dits et écrits*, S. 793.

innerhalb einer allgemeinen *In-Frage-Stellung der Kunst* miteinschließt. Einer der Schwerpunkte der berühmten Rede Celans ist nämlich der Versuch, die eigene Poetik gegenüber der Kunst zu definieren.

> *Gibt es nicht - so muß ich jetzt fragen -, gibt es nicht bei Georg Büchner, bei dem Dichter der Kreatur, eine vielleicht nur halblaute, vielleicht nur halbbewußte, aber darum nicht minder radikale - oder gerade deshalb im eigentlichsten Sinne radikale In- Frage-Stellung der Kunst, eine In-Frage-Stellung aus dieser Richtung? Eine In-Frage-Stellung, zu der alle heutige Dichtung zurück muß, wenn sie weiterfragen will? Mit anderen, einiges überspringenden Worten: Dürfen wir, wie es jetzt vielerorts geschieht, von der Kunst als von einem Vorgegebenen und unbedingt Vorauszusetzenden ausgehen, sollen wir, um es ganz konkret auszudrücken, vor allem - sagen wir- Mallarmé konsequent zu Ende denken?*[52]

Diese In-Frage-Stellung der Kunst gestaltet sich als eine *konkret*[e], und zwar innerhalb des Gedichts selbst geführte, Überlegung zur absoluten Poesie von Mallarmé[53].

Die Dichtung Celans ist zweifellos eine autonome, die sich mindestens bis zum Anfang der sechziger Jahren in einer ständigen Auseinandersetzung mit dem französischen (und in der Figur von Alexander Blok, auch des russischen) Symbolismus bestimmt und entwickelt[54]. Was bedeutet aber, *Mallarmé konsequent zu Ende denken* in direktem Bezug auf eine Poesie der *Kreatur*? Ute Harbusch beantwortet die Frage treffend:

> *Die Formulierung der Frage selbst: »sollen wir [...] Mallarmé konsequent zu Ende denken?« führt an einen zentralen Punkt in Celans Dichtungsverständnis. Wenn man nämlich Mallarmé konsequent ›zu Ende‹ denkt, kommt man zu seinem Tod.*
> […] *Wie Lenz, wie die Revolutionäre und wie Lucile ist Mallarmé, das heißt er und nicht das, wofür sein Name stehen mag, ein »einmalige[s] und sterbliche[s] Seelenwesen«. Denk man dieses nun konsequent zu Ende, gelangt man schließlich an die unwiderrufliche »disparition élocutoire du poète«, an den ganz und gar unmetaphorischen Tod des Autors.*
> […] *Einen Mensch zu Ende denken bedeutet, seinen Tod mit zu bedenken; dies ist die Perspektive der Dichtung.*[55]

---

[52] P. Celan, *Der Meridian*, S. 5.

[53] Die Sekundärliteratur über Celan verfolgt in den letzten Jahren, insbesondere in Bezug auf die übersetzerische Tätigkeit des Autors, diese von Szondi schon skizzierte Linie. Vgl. unter anderen U. Harbusch, *Gegenübersetzungen: Paul Celans Übertragungen französischer Symbolisten*; F. Pennone, *Paul Celans Übersetzungspoetik: Entwicklungslinien in seinen Übertragungen französischer Lyrik*; C. Miglio, *Vita a fronte: saggio su Paul Celan*; P. Leutner, *Wege durch die Zeichen-Zone: Stéphan Mallarmé und Paul Celan*.

[54] Die übersetzerische Aktivität Celans konzentriert sich offensichtlich auf die Symbolisten genau in den Jahren der vollkommenen Entfaltung seiner Poetik. Vgl. die diachronische Darstellung der zahlreichen Übersetzungen Celans in A. Gellhaus (Hrsg. Von), *„Fremde Nähe"- Celan als Übersetzer*.

[55] U. Harbusch, *Gegenübersetzungen: Paul Celans Übertragungen französischer Symbolisten*, S. 86-87. Harbusch bezieht sich hier auf den berühmten Satz von Mallarmé aus *Crise de vers*: „L´œuvre pure implique la disparition élocutoire du poëte, qui cède l´initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés ; ils s´allument de reflets réciproques come une virtuelle traînée de feux sur des pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l´ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase." Aus *Œuvre complètes*, S. 366.

Das Problem des lyrischen Subjektes, welches mit dem symbolistischen Projekt zu Hauptfrage der Poetik und zum Grundriss einer neuen Poetologie der modernen Lyrik wird, ist von einem geschichtsphilosophischen Gesichtspunkt aus breiter und älter. Der Symbolismus öffnet nämlich der Geschichtsphilosophie der sechziger und siebziger Jahre den Weg zu einer Reflexion quasi epochaler Tragweite, welche die traditionellen metaphysischen Postulate einer auf dem Subjekt fundierten Erkenntnistheorie in ihren Grundfesten erschüttert. Der Begriff von Autorialität besteht aus einem komplexen Konstrukt innerhalb der Rezeptions- und Produktionsformen der westlichen Literatur im Allgemeinen, welches nach der epistemologischen Wende des neunzehnten Jahrhunderts eine neue diskursive Auffassung der Subjektivität schlechthin mit sich bringt; der Autor als historische Person enthüllt sich dementsprechend in der Moderne als eine Projektion *post hoc* innerhalb der Institution der Literaturgeschichte und des kulturellen Diskurses.

> *«Qu'importe qui parle?» En cette indifférence s'affirme le principe éthique, le plus fondamental peut-être, de l'écriture contemporaine. L'effacement de l'auteur est devenu, pour la critique, un thème désormais quotidien. Mais l'essentiel n'est pas de constater une fois de plus sa disparition; il faut repérer, comme lieu vide - à la fois indifférent et contraignant - , les emplacements où s'exerce sa fonction.*
>
> *1° Le nom d'auteur: impossibilité de le traiter comme une description définie; mais impossibilité également de le traiter comme un nom propre ordinaire.*
>
> *2° Le rapport d'appropriation: l'auteur n'est exactement ni le propriétaire ni le responsable de ses textes; il n'en est ni le producteur ni l'inventeur. Quelle est la nature du speech act qui permet de dire qu'il y a œuvre?*
>
> *3° Le rapport d'attribution. L'auteur est sans doute celui auquel on peut attribuer ce qui a été dit ou écrit. Mais l'attribution - même lorsqu'il s'agit d'un auteur connu - est le résultat d'opérations critiques complexes et rarement justifiées. Les incertitudes de l'opus.*
>
> *4° La position de l'auteur. Position de l'auteur dans le livre (usage des embrayeurs; fonctions des préfaces; simulacres du scripteur, du récitant, du confident, du mémorialiste). Position de l'auteur dans les différents types de discours (dans le discours philosophique, par exemple). Position de l'auteur dans un champ discursif (qu'est-ce que le fondateur d'une discipline? que peut signifier le «retour à...» comme moment décisif dans la transformation d'un champ de discours?).*
>
> […] *la fonction-auteur est liée au système juridique et institutionnel qui enserre, détermine, articule l'univers des discours; elle ne s'exerce pas uniformément et de la même façon sur tous les discours, à toutes les époques et dans toutes les formes de civilisation; elle n'est pas définie par l'attribution spontanée d'un discours à son producteur, mais par une série d'opérations spécifiques et complexes; elle ne renvoie pas purement et simplement à un individu réel, elle peut donner lieu simultanément à plusieurs ego, à plusieurs positions-sujets que des classes différentes d'individus peuvent venir occuper.* [56]

Besonders im Gattungsbereich der Lyrik tendiert das sprechende Ich zum Ausdruck einer Art allgemeiner Subjektivität (einer Subjektivität *a priori*), während die Individualität als

[56] M. Foucault, *Qu´est-ce qu´un auteur*, in *Dits et écrits*, S. 789-790, 803-804.

Selbstbestimmung des Einzelnen nur in Form von Resistenz und Negation (*ex negativo*) hypothetisch auftauchen könnte[57]. Der Aufbau des lyrischen Ich innerhalb der traditionellen Lyrik setzt nämlich implizit (mit den Wörtern Celans spielend: *aber darum nicht minder radikal*) die Ausschließung des Einzelnen als Individuum genau dort voraus, wo die Subjektivität als allererste Instanz und direktes Objekt der Rede vorgestellt wird: in Vergleich zu allen anderen historischen Formen der literarischen Produktion werden im Rahmen der modernen Dichtungsrezeption und -verbreitung die Begriffe von lyrischem Ich (die Figur des *poeta* schlechthin) und Autor bis zu einer hybriden Gleichstellung so stark vermischt, dass der Kanonisierung des Namens die Universalisierung des über sich selbst sprechenden und reflektierenden Ich unmittelbar folgt. Die Reflexion von Foucault sieht auf diesem Punkt Celan sehr nah:

> *En effet, prêter à l'écriture un statut originaire, n'est-ce pas une manière de retraduire en termes transcendantaux, d'une part, l'affirmation théologique de son caractère sacré, et, d'autre part, l'affirmation critique de son caractère créateur? Admettre que l'écriture est en quelque sorte, par l'histoire même qu'elle a rendue possible, soumise à l'épreuve de l'oubli et de la répression, est-ce que ce n'est pas représenter en termes transcendantaux le principe religieux du sens caché (avec la nécessité d'interpréter) et le principe critique des significations implicites, des déterminations silencieuses, des contenus obscurs (avec la nécessité de commenter)? Enfin, penser l'écriture comme absence, est-ce que ce n'est pas tout simplement répéter en termes transcendantaux le principe religieux de la tradition à la fois inaltérable et jamais remplie, et le principe esthétique de la survie de l'œuvre, de son maintien par-delà la mort, et de son excès énigmatique par rapport à l'auteur?*
> *Je pense donc qu'un tel usage de la notion d'écriture risque de maintenir les privilèges de l'auteur sous la sauvegarde de l'a priori: il fait subsister, dans la lumière grise de la neutralisation, le jeu des représentations qui ont formé une certaine image de l'auteur. La disparition de l'auteur, qui depuis Mallarmé est un événement qui ne cesse pas, se trouve soumise au verrouillage transcendantal. N'y a-t-il pas actuellement une ligne de partage importante entre ceux qui croient pouvoir encore penser les ruptures d'aujourd'hui dans la tradition historico-transcendantale du XIXe siècle et ceux qui s'efforcent de s'en affranchir définitivement?*[58]

Es handelt sich um eine negative, verleugnete *Entfremdung* des Einzelnen zugunsten des allgemeinen Diskurses. Indem aber die autonome Dichtung des Symbolismus die Suspension und sogar die virtuelle Ausradierung des historischen Subjektes aus dem Gedicht programmatisch sucht, wird sie von Celan als eine Art positiver (im vollen lateinischen Sinne

---

[57] Die Rolle der Negativität in der Definition des Subjektes bei dem späten Foucault wurde erstmals von seinen Kritikern H.L. Dreyfus und P. Rabinow in *Michel Foucault; beyond structuralism and hermeneutics* festgelegt und so beschrieben: „The abandonment of objective, totalizing analysis might seem to lead to a kind of subjectivism. Foucault counters this threat by concentrating his efforts on writing the genealogy of the modern subject. As he says, ´we must rid ourselves of the constituting subject, rid ourselves of the subject itself, which is to say arrive at an analysis which can account for the subject within an historical account.´[…] In sum, Foucault is seeking to construct a mode of analysis of those cultural practices in our culture which have been instrumental in forming the modern individual as both object and subject.“, S. 120

[58] M. Foucault, *Qu´est-ce qu´un auteur*, in *Dits et écrits*, S. 795-796.

von *positio*) Denunziation der mimetischen Ausschließung des Individuums in der institutionalisierten Lyrik betrachtet – eine Art poetologischer Explizitation einer verheimlichten oder eher unbewussten Exklusion der *Einmaligkeit* der historischen Person.

Diese Auffassung Celans ist innerhalb einer breiteren Ideenkonstellation zu analysieren, die dem theoretischen Hintergrund der Interpretation Szondis (1972) zu entsprechen und ihn einigermaßen zu erweitern versucht. Wie in der Einleitung angedeutet, taucht nach Szondi mit der Selbstreferentialität der modernen Poesie eine Form Sprachbewusstsein auf, das ein neues Licht nicht nur auf die Lyrik, sondern auch auf die Historizität des Wortsinnes, die vermutete Kontinuität der Tradition und damit auf den Begriff von Hermeneutik selbst wirft. Insbesondere in seinen Lektüren von *Engführung* und von der Celanschen Übersetzung des Sonetts CV Shakespeares verbindet der bahnbrechende Kritiker die Hauptmotive der autonomen Poesie von Mallarmé mit den Positionen der Dekonstruktion von Jaques Derrida. Diese Verknüpfung ist entscheidend, vor allem weil Derrida selbst, dessen Einfluss auf die heutige Literarturtheorie kaum zu überschätzen ist, sich mehrmals auf die Zentralität von Mallarmé für eine auftauchende Philosophie der Differenz und der Dezentralisierung bezogen hat[59].

Eine tiefe Aufmerksamkeit für das symbolistische Projekt einer autonomen, entsubjektivierten Poetik charakterisiert aber in Frankreich auch andere wichtige philosophische Sprachauffassungen derselben Zeit. Die folgenreiche Behauptung der Diskursbedingtheit und sogar der progressiven historischen Auslöschung der Idee eines universellen Subjektes des *Cogito*, das in sich das empirische Subjekt subsumieren würde, findet im kulturellen Milieu Frankreichs der sechziger Jahren eine kaum zu überschätzende Resonanz: auch die Begriffe von Singularität, Spaltung des Ich und Zeitlichkeit, die bei Foucault und Deleuze auftauchen, zeigen evident eine Kontinuitätslinie mit der Poetik von Mallarmé. Genau durch diese Erweiterung des kritischen und theoretischen Hintergrunds habe ich versucht, die Interpretation des Celanschen Begriffs von Alterität – und damit den Begriff von Differenz, dass wird man gleich sehen – über die Theoretisierung von Derrida hinaus weiter zu entwickeln.

---

[59] Vgl. J. Derrida, *L´écriT, l´écrAn, l´écrIN*, in *La Dissémination*, S. 380-392. Auf S. 393 das Motiv der Zeit in der Schrift, des Raum-Werden der Zeit – und damit, untrennbar, das der Subjektivität – in *Un coup des dés* „Où en est ici le présent? le présent passé ? le présent futur? «Vous »? « Moi »? «Nous » aura été dans l´imparfait de cet écho.“

Das Datum muß etliche Wundmale an ihm selbst, die von der Einzigartigkeit herrühren, verhüllen, um länger zu überdauern, und ebendadurch hält es die Erinnerung an das Gedicht wach. Es ist die einzige Chance für die Wiederkehr des Datums. Löschung oder Verhüllung, diese dem Ring der Wiederkehr eigene Annullierung gehört der Bewegung der Datierung an. Das, woran erinnert werden muß, was gleichzeitig *versammelt und wiederholt werden muß, ist von dem Augenblick an* gleichzeitig *die Vernichtung des Datums, eine Art Nichts, oder Asche.*
Die Asche erwartet uns.[60]

Der Begriff (oder Gegenbegriff) von Differenz bei Derrida, nach dem die Bedeutung jedes Wortes von den vergangenen und zukünftigen Verwendungen desselben abhängt, demonstriert den abgeleiteten, sekundären Charakter der pünktlichen Präsenz, des *hic et nunc* des subjektiven Sinnbewusstseins zugunsten einer konstitutiven historischen Abtrift des Sinnes. Das gilt natürlich auch für die sprachliche Gestaltung der Subjektivität und für jede Verwendung – sei sie mündlich oder schriftlich – des Wortes „Ich". Aus dieser Perspektive findet jede Selbstbestimmung nur innerhalb des grenzenlosen Spiels des Aufschubs statt; jede subjektive Aussage entlarvt sich dementsprechend als *double-bound.* Indem aber im Fall Celans diese allgemeine Beschreibung der Sprachlogik riskiert, die politische und historische Bedeutung eines textexternen, spezifischen Erlebnisses zu beschatten, wird für die Kritik eine Neubewertung des Subjektes als Person nötig, die sich der radikalen Krise der klassischen Auffassung der Subjektivität bewusst sei. Szondi, wie sein intimer Freund Bollack zutreffend betonte, war schon Ende der sechziger Jahre auf dieser Spur, obwohl er damals die Tragweite dieses wesentlichen Unterschieds zwischen seiner Interpretation Celans und den Grundmotiven der Dekonstruktion noch nicht einschätzen konnte.

Wenn Peter Szondi in seinem Aufsatz über »Engführung« einerseits den Akzent auf die Autonomie und die »Text-Realität« legte und andererseits die präzisen Bezüge auf die Vernichtungslager im Gedicht identifizierte, so läßt sich daraus dennoch kein Widerspruch konstituieren. Allerdings hat er das so grundlegende Verhältnis zwischen den beiden Momenten in seiner damals neue Wege beschreitenden Studie nicht wirklich erörtert. Schon das Wort »Lektüre« im Titel des französischen Originals zeigte an, daß Jaques Derrida um 1968 noch als ein Bundesgenosse angesehen werden konnte, im Zeichen eines neu bestimmten Begriffs der Schrift und im Streit gegen die hermeneutischen Positionen eines Hans-Georg Gadamer. Es ließ sich so eine Form von Selbstreferentialität behaupten. Der externe, historische Bezugspunkt bleibt relevant; er wird in der Textualität rekonstruiert. Die Textrealität existiert nicht mehr an und für sich, sie ist auch nicht mehr von einer vordeterminierten Geschichtlichkeit geprägt. Szondi hat den Bruch ins Auge gefaßt, den Übergang zu einem äußeren Referenzsystem, das erst der Text erstellt.
[…]

[60] J. Derrida, *Schibboleth – Für Paul Celan*, S. 46.

> *Alle Gedichte Celans sind autobiographisch. Er steht mit seinem Innersten für sie ein. Ihrer Komposition nach sind sie jedesmal als eine Momentaufnahme des Schreibprozesses konzipiert, sei es nun eines Moments der Erfülltheit oder eines der Leere. Die einzige Parusie ist die des Wortes: des seinen.*[61]

Die hier verwendeten Begriffe von „Selbstreferentialität“ und „autobiographisch“ ändern ihren gewöhnlichen Sinn: die Dichtung Celans ist tatsächlich selbstreferentiell, aber nur im Sinne eines autonomen Wiederaufbaus des Textäußeren; sie ist dementsprechend autobiographisch, ohne „von einer vordeterminierten Geschichtlichkeit“ geprägt zu sein. Daraus besteht der wahre subversive Charakter des symbolistischen Erbes bei Celan; er kann durch die Radikalisierung dieser nicht-intimistischen, selbstreflexiven Poetik die kanonische Entpersonalisierung des literarischen Diskurses enthüllen und umkehren. Indem die Kunst von ihm genau *aus dieser Richtung* (die der *Kreatur*) hinterfragt wird, dreht er *konsequent* das späte symbolistische Projekt um: er zieht zugunsten einer nötigen Problematisierung des historischen Subjektes aus der heutigen (d.h. post-Auschwitz) Bedeutung der autonomen Poesie das Fazit.

Die Ausradierung der historischen Person aus dem Text durch die Universalisierung des sprechenden Ich wird sichtbar, die Beziehung des Lyrischen mit dem Ereignis- und Erfahrungshorizont in seinen Grundfesten erschüttert. Das in der kanonischen Lyrik mimetisch *entfremdete* Subjekt wird damit bei Celan gegen die Kunst als eine *befremdete Kreatur* definiert, und zwar in einem positiven Sinne: *befremdet* als *kunstfrei*. Folgendermaßen versucht das Ich der Celanschen Dichtung, sich von der lyrischen Subsumierung zu befreien, indem es sich selbst von *innerhalb des Textes* als kunst- und (deswegen) textäußerlich definiert.

> *Vielleicht wird hier, mit dem Ich - mit dem* hier *und* solcherart *freigesetzten befremdeten Ich, - vielleicht wird hier noch ein Anderes frei? Vielleicht ist das Gedicht von da her es selbst... und kann nun, auf diese kunst-lose, kunst-freie Weise, seine anderen Wege, also auch die Wege der Kunst gehen - wieder und wieder gehen? Vielleicht.*[62]

---

[61] J. Bollack, *Paul Celan - Poetik der Fremdheit*, S. 32-33.

[62] P. Celan, *Der Meridian*, S. 8.

Das grundlegende Subjekt der Dichtung ist ein *Anderes* geworden. Mit dem schriftlichen Ich gibt sich dieses nicht angeeignete *Andere* als eine Art Leerstelle zu erkennen; das historische Subjekt wird zu reiner Problematik, zur offenen Frage.

2. Fremde und Andere

> *Die Kunst erweitern?*
> *Nein. Sondern geh mit der Kunst in deine allereigenste Enge. Und setze dich frei.*
> *Ich bin, auch hier, in Ihrer Gegenwart, diesen Weg gegangen. Es war ein Kreis.*
> […]
> *Ich bin… mir selbst begegnet.*[63]

Die Celansche In-Frage-Stellung der Kunst scheint einen Kreis zu beschreiben, ein zu-sich-selbst-Kommen, das *alte und älteste Unheimlichkeiten*[64] durchkreuzen muss. Wie im berühmten Essay von Freud über Hoffmann, konstituieren das Unheimliche, grotesk und grausam, der Automat, der gefühls- und erinnerungslos den Menschen substituiert, sowie der bedrohende Fremde als Sandmann, die entstellte Gestalt dessen, was in der Intimität des Zuhauses passierte und später aus dem wachen Gedächtnis verloren wurde[65]. Das Unheimliche ist die Form des daheim Verdrängten, des Heimlichen im Sinne von Geheimnis. Celan versucht – das wird man im Lauf der Sonett-Analysen näher beobachten können – die *historische* Verdrängung als solche seiner Dichtung zu einverleiben.

Dagegen besteht seine Poetik in einem Nicht-Reden, einem Schweigen als Unterbrechung der dichterischen Integration der Sprachelemente, keinesfalls in einer „direkten" Betrachtung der vergangenen Ereignisse, die nichts anderes als eine weitere Verdrängung, eine weitere automatische Imitation des Menschlichen in einem starrenden Mahnmal-Schriftbild wäre.

> *»Wie ich gestern neben am Tal hinaufging, sah ich auf einem Steine zwei Mädchen sitzen: die eine band ihr Haar auf, die andere half ihr; und das goldne Haar hing herab, und ein ernstes bleiches Gesicht, und doch so jung, und die schwarze Tracht, und die andre so sorgsam bemüht. Die schönsten, innigsten Bilder der altdeutschen Schule geben kaum eine Ahnung davon. Man möchte manchmal ein Medusenhaupt sein, um so eine Gruppe in Stein verwandeln zu können, und den Leuten zurufen.«*
>
> *Meine Damen und Herren, beachten Sie, bitte: »Man möchte ein Medusenhaupt« sein, um ... das*

---

[63] Ebenda, S. 10-11.

[64] Ebenda, S. 5.

[65] Vgl. S. Freud, *Das Unheimliche*, in G. Wittkop-Ménardeau, *E.T.A. Hoffmanns Leben und Werk in Daten und Bildern*.

Natürliche als das Natürliche mittels der Kunst zu erfassen! Man *möchte heißt es hier freilich, nicht:* ich *möchte.*[66]

Das Problem der Dichtung gestaltet sich hier als Problem der Zeit. Die Zeit muss bei Celan als Form des nicht universellen, vorübergehenden Subjektes, als Form des Unewigen[67] gedacht werden. Die Kreatur, der historische Mensch ist nicht zuhause im Bereich der ewigkeitssuchenden, ewigkeitsversprechenden Kunst. Unheimlich ist deswegen vor allem die Beziehung zwischen Kunst und Person, Schrift und Lebenszeit; die Unheimlichkeiten sind die polymorphen Gestaltungen, die diese Relation aufnimmt.

Es erweist sich am Ende der *Meridian*-Rede, dass diese Unheimlichkeiten *auch* der Kunst eigen sind: die betrachtete Auseinandersetzung zeigt sich auch *innerhalb* der Kunst selbst. Als ob die Kunst selbst seit jeher von dieser Sorge geplagt wäre, als ob die Kunst der Person gegenüber immer mangelhaft, sogar schuld und dementsprechend ihr Begriff immer wieder zu hinterfragen gewesen wäre. In der Rede Celans kreuzen sich damit unterschiedliche zeitliche Perspektiven: die der langen Dauer (Kunstgeschichte), die der Ewigkeit (Kunstziel) und die des Heutigen (spezifische Celansche Kritik der Kunst aufgrund seiner radikalen Selbstauffassung als historische Person). Es handelt sich um eine Akzent-Frage.

» - ach, die Kunst!« Ich bin. Sie sehen es, an diesem Wort Camilles hängengeblieben.
Man kann, ich bin mir dessen durchaus bewußt, dieses Wort so oder so lesen, man kann verschiedene Akzente setzen: den Akut des Heutigen, den Gravis des Historischen - auch Literarhistorischen -, den Zirkumflex - ein Dehnungszeichen - des Ewigen. Ich setze - mir bleibt keine andere Wahl -, ich setze den Akut.[68]

Es zeigt sich damit klar, dass die Rede selbst in einem kunstfreien Weg durch die Kunst besteht, womit die Kunst fortleben kann.

[…] *Es war ein Kreis.*

---

[66] P. Celan, *Der Meridian*, S. 5.

[67] „Il faudra que chacun, l´espace et le temps, trouvent des déterminations tout à fait nouvelles. Tout ce qui se meut et change est dans le temps, mais le temps lui-même ne change pas, ne se meut pas, pas plus qu´il n´est éternel. Il est la forme de tout ce qui change, et se meut, mais c´est une forme immuable et qui ne change pas. Non pas une forme éternelle, mais justement la forme de ce qui n´est pas éternel, la forme immuable du changement et du mouvement.“ G. Deleuze, *Sur quatre formules poétiques qui pourrait résumer la philosophie kantienne*, in *Critique et clinique*, S. 42.

[68] P. Celan, *Der Meridian*, S.4.

Die Kunst, also auch das Medusenhaupt, der Mechanismus, die Automaten, das unheimliche und so schwer zu unterscheidende, letzten Endes vielleicht doch nur eine *Fremde - die Kunst lebt fort.*[69]

Der Kampf gegen die Kunst und damit gegen die unhistorische, universelle Stimme des Dichters artikuliert sich notwendigerweise durch künstlerische Mittel: die Dichtung Celans, als selbstreflexive und subversive Suspension des Kunstbegriffes, kann sich nur innerhalb der Kunst – sozusagen: an ihrem Rand – bestimmen.

Am Anfang der Rede scheint der im Zitat auf die Kunst bezogene Begriff von *Fremdheit* dem von *Alterität* sehr nah zu sein, obwohl zwischen den beiden eine bestimmte semantische Opposition besteht: der Begriff der Alterität (lat. alter: der eine, der andere von beiden) verweist nämlich auf ein Wechselverhältnis zwischen zwei einander zugeordneten, sich bedingenden Identitäten, im Gegensatz zu alius oder xenos (dt. der Fremde; Xenophobie).

Das Fremde ist irgendwie die Person selbst innerhalb der Dichtung: „Finden wir jetzt vielleicht den Ort, wo das Fremde war, den Ort, wo die Person sich freizusetzen vermochte, als ein – befremdetes – Ich?“[70] Später konturiert Celan jedoch eine engere Beziehung zwischen Dichtung und Alterität der Person, die die Idee von Fremdheit nicht mehr direkt miteinschließen kann: „Aber ich denke – und dieser Gedanke kann Sie jetzt kaum überraschen –, ich denke, daß es von jeher zu den Hoffnungen des Gedichts gehört, gerade auf diese Weise auch in *fremder* - nein, dieses Wort kann ich jetzt nicht mehr gebrauchen -, gerade auf diese Weise *in eines Anderen Sache* zu sprechen“[71]. Die Alterität gibt sich nämlich nur innerhalb einer Dichtung zu erkennen, die ihre entfremdende Kunstnatur radikal kritisiert hat: die Verdrängung des Historischen zeigt sich als solche, der Automat hat sich verraten. In der Selbstreflexion der Dichtung tritt damit eine andere, tiefere Fremdheit (lies: Exklusion und Dissimulation, die negative Konnotation des Wortes) zugunsten der Aufnahme des Anderen (des Historischen, Verdrängten) zurück. Wie oben skizziert, zieht Celan aus dem Symbolismus die nötigen Konsequenzen; die negative *Entfremdung* des Historischen wird in seiner Poetik zu einer positiven *Befremdung* des Ich. Wie am Ende des letzten Paragraphen gelesen: „Vielleicht wird hier, mit dem Ich - mit dem *hier* und *solcherart* freigesetzten befremdeten Ich, - vielleicht wird hier noch ein Anderes frei?“

---

[69] Ebenda, S. 11.

[70] Ebenda, S. 7.

[71] Ebenda, S. 8.

Am Ende dieses Prozesses, in einer Art Rückblick, erscheinen die beiden Fremdheiten, die der Kunst in Bezug auf die Kreatur und die der historischen Exklusion, immer enger zu konvergieren: „Aber es gibt vielleicht, und in einer und derselben Richtung, zweierlei Fremde - dicht beieinander.“ Und später: „Vielleicht gelingt es ihr, da das Fremde, also der Abgrund *und* das Medusenhaupt, der Abgrund *und* die Automaten, ja in einer Richtung zu liegen scheint, - vielleicht gelingt es ihr hier, zwischen Fremd und Fremd zu unterscheiden“ Die zwei Ebenen dieser Fremdheit erweisen sich am Ende als ein und dieselbe: „Die Kunst, also auch das Medusenhaupt, der Mechanismus, die Automaten, das unheimliche und so schwer zu unterscheidende, letzten Endes vielleicht doch nur *eine* Fremde – die Kunst lebt fort.“[72]

Der Kunst scheint lebensfremde Elemente zu enthalten. Die Kreatur, die historische Person, ist die in der Kunst nicht inkludierte und nicht zu inkludierende Instanz, deren unabdingbaren Wert die Kunst in sich selbst reflektieren muss, um weiter zu bestehen. Die zwei Instanzen der Kunst und der Kreatur geben sich damit innerhalb der Dichtung gegenseitig zu erkennen. Die Fremdheit wird zum kunstkritischen Gedanken der Alterität innerhalb der Kunst, zu einer Art Selbstbefremdung der Kunst, um die einzelne Person wieder denken zu können – sie verliert damit die negativen Konnotationen der verheimlichten historischen Exklusion und wird zum positiven, tragenden Gedanken der Alterität: ständige In-Frage-Stellung der Kunst innerhalb der Kunst. Deswegen darf nicht nur, sondern muss man „von der Kunst als von einem Vorgegebenen und unbedingt Vorauszusetzenden ausgehen“[73].

Gleichzeitig ist die verfremdende Erfahrung des historischen Abgrunds in der Perspektive des Aufbaus einer autonomen Poetik gefasst. Der Verfolgte, der Ausgeschlossene, ist nichts anderes als das *negierte* historische Subjekt gegen die Sprache der Dominanten – das *Namenlose*, *Niemand*. Diese Sprache wird von Celan verändert, umgestaltet, des Fremden (Paul Antschel selbst, nicht Celan der Dichter, wie schon in der Einleitung gesehen) zugunsten – sie wird schon im Pseudonym des Autors zu einer *anderen* Sprache oder zur Sprache dieses *Anderen*, dieses *Niemand*.

Die Dichtung als Kunst ist tot. Die *In-Frage-Stellung der Kunst* stellt deswegen für Celan den Ausgangspunkt seiner poetologischen Bestimmung der Alterität des Ausgeschlossenen bzw. der *eigenen* Person dar. Dank der *radikale*[n] *In-Frage-Stellung der Kunst* wird es damit

[72] Ebenda, S. 7, 11.

[73] Ebenda, S. 5.

möglich, nicht nur das Ich neu zu definieren, sondern auch „anderer, namenloser Leute“ zu gedenken.

3. Die anderen, namenlosen

Die ersten adjektivischen Erscheinungen von *andere* sind schon auf der ersten Seite der Rede zu finden:

> *Die Kunst kommt wieder. Sie kommt in einer anderen Dichtung Georg Büchners wieder, im »Woyzeck«, unter anderen, namenlosen Leuten und – wenn ich ein auf »Dantons Tod« gemünztes Wort Moritz Heimanns diesen Weg gehen lassen darf – bei noch »fahlerem Gewitterlicht«. Dieselbe Kunst tritt, auch in dieser ganz anderen Zeit, wieder auf den Plan* […][74]

Durch die Begriffskonstellation *anderen – namenlos – selbe - Zeit* versucht Celan die Kunst zu definieren. Der kolloquiale, fast erzählerische Ton der Sätze umhüllt eine drängende poetologische Intention, die sich auf Einzelausdrücke konzentriert: wie die folgenden Seiten der Rede bestätigen, ist jede Verwendung der Schlüsselwörter von Anfang an stark theoretisch geprägt.

Die Kunst erscheint vor allem als eine Instanz (nach der ersten Zeile der Rede: als ein *kinderloses Wesen*), die unverändert, immer sich selbst gleich (*Dieselbe Kunst*) innerhalb der Dichtung *wieder* […] *kommt*. Im letzten Satz des zitierten Abschnitts treten die philosophisch abgeleiteten Begriffe von „Selbe“ und „ganz Andere“ sich direkt gegenüber: wenn das unveränderte Selbe von der Kunst dargestellt wird, erscheint die radikale Alterität als Leitmotiv einer Reflexion über die Zeit (*in dieser ganz anderen Zeit*), die *namenlosen Leute* und die *Dichtung* (*Büchners*). Damit wird die Dichtung schlechthin, d.h. auch und vor allem die Dichtung Celans, in enger Verbindung mit einer nicht linear konzipierten historischen Zeit und mit der unerkannten Existenz der Menschen definiert – ein Thema, das im Lauf der Rede mehrmals wiederauftaucht und weiterentwickelt wird.

> *Die Mitgefahrenen sind da, vollzählig, Danton, Camille, die anderen. Sie alle haben, auch hier, Worte, kunstreiche Worte, sie bringen sie an den Mann, es ist, Büchner braucht hier mitunter nur zu zitieren, vom gemeinsamen In-den-Tod-gehen die Rede, Fabre will sogar »doppelt« sterben können, jeder ist auf der Höhe, – nur ein paar Stimmen, »einige« – namenlose – »Stimmen«, finden, daß das alles »schon einmal dagewesen und langweilig« sei.*

[74] Ebenda, S. 2.

Und hier, wo alles zu Ende geht, in den langen Augenblicken, da Camille – nein, nicht er, nicht er selbst, sondern ein Mitgefahrener –, da dieser Camille theatralisch – fast möchte man sagen: jambisch – einen Tod stirbt, den wir erst zwei Szenen später, von einem ihm fremden – einem ihm so nahen – Wort her, als den seinen empfinden können, als rings um Camille Pathos und Sentenz den Triumph von »Puppe« und »Draht« bestätigen, da ist Lucile, die Kunstblinde, dieselbe Lucile, für die Sprache etwas Personhaftes und Wahrnehmbares hat, noch einmal da, mit ihrem plötzlichen »Es lebe der König!«

Nach allen auf der Tribüne (es ist das Blutgerüst) gesprochenen Worten – welch ein Wort! Es ist das Gegenwort, es ist das Wort, das den »Draht« zerreißt, das Wort, das sich nicht mehr vor den »Eckstehern und Paradegäulen der Geschichte« bückt, es ist ein Akt der Freiheit. Es ist ein Schritt.

Gewiß, es hört sich – und das mag im Hinblick auf das, was ich jetzt, also heute davon zu sagen wage, . kein Zufall sein –, es hört sich zunächst wie ein Bekenntnis zum »ancien régime« an.

Aber hier wird – erlauben Sie einem auch mit den Schriften Peter Kropotkins und Gustav Landauers Aufgewachsenen, dies ausdrücklich hervorzuheben –, hier wird keiner Monarchie und keinem zu konservierenden Gestern gehuldigt.

Gehuldigt wird hier der für die Gegenwart des Menschlichen zeugenden Majestät des Absurden.

Das, meine Damen und Herren, hat keinen ein für allemal feststehenden Namen, aber ich glaube, es ist... die Dichtung.[75]

In diesem berühmten Abschnitt werden die Adjektive *anderen* und *namenlosen* in Bezug auf die Kunst wieder verwendet. In diesem Fall geht es um die *anderen* […] *Mitgefahrenen*, die auf der *Tribüne* […] *der Geschichte* hingerichtet werden: sie müssen *In-den-Tod-gehen*. *»*[E]*inige« - namenlose - »Stimmen«* wenden sich gegen die *kunstreiche Worte*, die von den Verurteilten ausgesprochen werden: die Kunst ist *langweilig*, weil sie *schon einmal dagewesen ist* – sie zeigt sich noch einmal als Wiederholung des Selben. Aber unter diesen Umstände, wo es unmittelbar um Leben und Tod geht, tritt die *Gegenwart des Menschlichen* an Stelle der Kunst in den Vordergrund, und mit ihr die schon betonte *Einmaligkeit* der Person. Das einzige den Ereignissen angemessene Wort, das *Gegenwort*, das sich als ein *Akt der Freiheit* vor der Kunst und dem theatralischen Sterben abhebt, wird von Lucile, von der *Kunstblinde*[n], ausgesprochen. Dieses Wort, das sich jenseits jeder auch nur scheinbaren konservativen Ideologie als anarchischer Schrei bestimmt (die Hinweise zu Kropotkin und Landauer lassen keinen Zweifel daran bestehen), hat direkt mit dem Schicksal des Einzelnen, des sprechenden Individuums, zu tun. Wie in der Ethik von Spinoza sind Präsenz und Sprache, Konzept und Affekt hier eins – die eine und einzige Substanz in zwei untrennbaren *Modi*. Genau aufgrund dieser Individuation, dieser Nicht-Allgemeinheit, kann das Individuum für das Menschliche überhaupt, und damit auch für *andere* (*namenlose*) *Leute*, gelten und zeugen.

[75] Ebenda, S. 3.

Das *Gegenwort* erscheint dem kunstreich redenden Camille so *fremd* und gleichzeitig so *nah*: es ist der Person so inhärent wie ihrem inszenierten Doppelsterben – und korrelativ auch dem ganzen Theater der Geschichte, das die Menschen zu Puppen und Automaten macht – unvereinbar. *Gegen* die Kunst und gleichzeitig *gegen* jede verallgemeinernde Ideologie spricht letztendlich in diesem Wort die Dichtung selbst (*es ist… die Dichtung*) als anarchische Bedeutungsinversion. Stimmhafte Sprache seiend, sucht sie in ihrer Hinwendungsform ein Gegenüber. Die *Majestät des Absurden*, die die unerhörte Logik dieser Oppositionssprache als Logik des Exzesses definiert, erlaubt es ihr zum Zeugnis zu werden. Das Andere, das Textäußere, ist das historische Ich von seinem Tod her konzipiert – in seiner Identifikation mit den Frühgestorbenen bzw. mit den aus der Sozietät und dem kollektiven Gedächtins ausradierten, zum Tode beurteilten Opfern einer schon immer ideologischen, brutal experimentellen Weltgeschichte. Der psychologische Charakter dieser Identifikation wird unmittelbar zur Poetologie – diese letzte subsumiert und hebt jede psychologische Deutung dessen durch die semantische Umformung auf. Die Wörter selbst werden immer fremder - werden zu anderen Wörter. Wie Flüchtlinge, leben sie eine gefährliche, bedrohte Existenz auf dem Rand der Gesetze der gemeinsamen Sprache, des konventionelln Vokabulars, verbergen sich vor den meisten Augen, kommunizieren in der Dunkelheit, um weiter zu existieren.

4. Resemantisierung

Die Dichtung hat mit etwas *Personhafte*[m], *Wahrnehmbare*[m] zu tun: sie ist das Wort von Lucile und gleichzeitig die gegenwärtige Lektüre Celans. Man befindet sich schon im Kern der Celanschen Poetologie: durch seine Lektüre der Büchnerschen Texte tauchen untertextuell die spezifischen historisch-biographischen Motive auf, die seine Umformung der Sprache führen: die *anderen, namenlosen Leute*, *»einige« - namenlose - »Stimmen«* weisen offensichtlich auf die historischen Ereignisse des Zweiten Weltkrieges hin. Celan bezieht sich damit *implizit aber am deutlichsten* auf seine Person und seine Gegenwart; das gesprochene Wort wird wiederum verfehlte Präsenz, in ihm zeigt sich die Stimme eines anderen, fremden / nahen Ich[76]: Celan drückt seine Nähe zur Poetik Büchners als eine Art Konvergenz fremder historischer Horizonte auf der Ebene der Schlüsselwörter aus, in denen sich die eigene sowie

[76] Dieser war der mögliche Titel, den Celan sich für eine geplante Übersetzungen-Sammlung notierte. Vgl. A. Gellhaus (Hrsg. Von), *„Fremde Nähe"- Celan als Übersetzer*, S. 14.

die Büchnersche poetologische Intention konzentrieren. Diese poetologische Strategie besteht bis zum Ende der Rede weiter: bekanntlich weist Celan mit dem Datum 20. Jänner, auf der Spur des Büchnerschen Lenz-Zitats (*den 20. Jänner durch Gebirg ging*), auf das Datum der Wannsee-Konferenz.

> *Vielleicht darf man sagen, daß jedem Gedicht sein »20. Jänner« eingeschrieben bleibt? Vielleicht ist das Neue an den Gedichten, die heute geschrieben werden, gerade dies: daß hier am deutlichsten versucht wird, solcher Daten eingedenk zu bleiben?*
> *Aber schreiben wir uns nicht alle von solchen Daten her? Und welchen Daten schreiben wir uns zu?*
>
> […] *Ich hatte mich, das eine wie das andere Mal, von einem "20. Jänner", von meinem "20. Jänner", hergeschrieben.*
> *Ich bin ... mir selbst begegnet.*[77]

Das gleiche Phänomen ist auch in den Übersetzungen Celans, bzw. in seiner Übersetzung der Sonette Shakespeares, zu beobachten. Er entwickelt eine Reflexion über Zeit und Geschichte auf der Basis der bereits erwähnten *radikalen Individuation der Sprache*.

> *das Gedicht 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.*
> *Dieses Immer-noch kann doch wohl nur ein Sprechen sein. Also nicht Sprache schlechthin und vermutlich auch nicht erst vom Wort her "Entsprechung".*
> *Sondern aktualisierte Sprache, freigesetzt unter dem Zeichen einer zwar radikalen, aber gleichzeitig auch der ihr von der Sprache gezogenen Grenzen, der ihr von der Sprache erschlossenen Möglichkeiten eingedenk bleibenden Individuation.*[78]

Die *von der Sprache gezogenen Grenzen* / *erschlossenen Möglichkeiten* umschreiben für die Celansche Dichtung die Chance, der deutschen Tradition fremde Elemente in die Wortbedeutungen einzubeziehen. Mittels wohl impliziter, dennoch überall anwesender Hinweise auf ein nicht integriertes historisches Erlebnis taucht das Ich im Text als ein kulturell abgewhrtes, nationsfeindliches Anderes auf; als Regie einer ständigen Ablenkung von den gewöhnlichen Bedeutungshorizonten gibt sich die der poetischen Aussage zugrundeliegende Subjektivität als nicht allgemein zu erkennen. Sie bestimmt sich als fremd und radikal historisch und setzt sich deswegen der Kristallisierung des lyrischen Textes zum

---

[77] P. Celan, *Der Meridian*, S. 8, 11.

[78] Ebenda, S. 8-9.

institutionalisierten Kunstprodukt entgegen. Gleichzeitig aber tritt das Ich materiell in den Text ein – wird zum textuellen Element, zur allgemeinen lyrischen Instanz; dementsprechend wird die neue Semantik, einmal enträtselt, *teilweise* allgemein bedeutend und verständlich.
Dieser Prozess wird selbstreflexiv vom Gedicht durch die Auseinandersetzung zwischen lyrischem und historischem Subjekt auf der Ebene der Grammatik als Rollentausch-Spiel der Pronomina inszeniert und betrachtet. In diesem Spiel bleibt immer ein verschwiegener Rest, eine virtuelle leere Stelle – wie der Titel eines Gedichts aus der Sammlung *Fadensonnen* zeigt: *All deine Siegel erbrochen? Nie*[79].

5. Lyrisches und historisches Subjekt: Virtualität

Nicht auf der Ebene der Referenz, sondern in der gesamten Intention auf die Sprache, in jedem Detail jeder Zeile, ist die Dichtung Celans von der persönlichsten Erfahrung der historischen Ereignisse geprägt – Tatsache, die für eine lange Zeit missverstanden blieb. In einem Brief an R. Michaelis, 1964, schrieb Szondi:

> *Hans E. Holthusen […], der einst ebenfalls die SS-Uniform trug, darf im Literaturblatt der FAZ (vom 2. Mai 1964) behaupten, der Ausdruck »Mühlen des Todes« sei bei Paul Celan das Zeichen einer »Vorliebe für die surrealistische, in X-Beliebigkeiten schwelgende Genitivmetapher« gewesen.*[80]

Das Subjekt hat den allgemeinen, überindividuellen Charakter des mimetischen Autors negiert. Die individuelle Vergangenheit, und dadurch die Geschichte als Schock, Tod der Anderen und Exklusion, ist überall in dieser Sprache als subversives Element präsent.

> *In der traditionellen, romantischen Auffassung sondern sich die Dichter ab, um so die Kraft zu erlangen, das zu sein, was die anderen auch sind, und um in der Einsamkeit desto einprägsamer das Schicksal einer Gemeinschaft auszusprechen, eine allgemeine Wahrheit, die in ihrer Stimme sich konzentriert. Die Trennung Paul Celans ist das genaue Gegenteil: er entfernt sich von den Menschen, jedoch um er selbst und so ein* anderer *zu sein.*[81]

---

[79] P. Celan, *Gesammelte Werke 2.*

[80] P. Szondi, *Briefe*, hrsg. Von C. König und T. Sparr, S. 162.

[81] J. Bollack, *Paul Celan - Poetik der Fremdheit*, S. 15.

Hier manifestiert sich das Problem des Historischen dem Lyrischen gegenüber am klarsten. Die Zeitdauer und die Undurchdringlichkeit des Einzellebens setzen sich bei Celan der Kristallisation sowie dem kommunikationsoffenen, pluralisch-allgemeinen Charakter der Gedichtsprache entgegen. Aus diesem Grund erreichen die Gedichte Celans einen Grad extremer Komplexität. Diese ähnelt nicht der oberflächlichen Arbitrarität eines späten Surrealismus, sondern stellt die stärkste politische Positionsbestimmung dar, die die autonome Poesie bis heute kennengelernt hat: die historische Trauer, *a priori* nur durch die persönlichsten Erinnerungen eines nicht mehr lyrischen / universellen Ich sichtbar zu machen, wird zur Grundlogik der lexikalen *Kohärenz* und der syntaktischen *Kohäsion*[82] der Texte. Das gilt nicht nur für die Einzelgedichte, sondern auch für die Struktur der Gedichtsammlungen und die Entwicklung des gesamten Werks.

Getrennt von der allgemeinen deutschen Sprache im Namen der einzelnen Person, entfaltet Celan eine immanente Logik der sprachlichen Artikulation, die die gewöhnlichen Spielräume der Assoziationen bis zu den Grundstrukturen bricht. Die Lesbarkeit bzw. Teilbarkeit seiner Gedichte ist deswegen begrenzt – wie Bollack schrieb: „Als Leser blicken wir dem lesenden Autor über die Schulter.“[83]

> *Der externe, historische Bezugspunkt bleibt relevant; er wird in der Textualität rekonstruiert. Die Textrealität existiert nicht mehr an und für sich, sie ist auch nicht mehr von einer vordeterminierten Geschichtlichkeit geprägt. Szondi hat den Bruch ins Auge gefaßt, den Übergang zu einem äußeren Referenzsystem, das erst der Text erstellt. Die Unterscheidung ist verschiedentlich auf Kritik gestoßen; man wollte nicht zugeben, daß in dem für die Wörter geschaffenen semantischen Raum sich ganz eigene, noch nicht aktualisierte, dann aber aktualisierbare Möglichkeiten ergeben.*[84]

Szondi hatte diesen schwierigen Punkt klar verstanden, als er mittels biographischer Elemente seine Deutung des Gedichts *Du liegst* führte. Die Gadamersche Frage daüber, was man zu

---

[82] Die zwei Begriffe stammen aus Gert Rickheit, Ulrich Schade, *Kohärenz und Kohäsion*, in *Text- und Gesprächlinguistik*, Hrg. von Klaus Brinker. Ich verwende und erkläre sie weiter während der Analyse des Sonetts V, Kap. 2.4.

[83] J. Bollack, *Paul Celan – Poetik der Fremdheit*, S.17.

[84] Ebenda, S. 33.

wissen braucht, um ein Gedicht zu interpretieren, scheint deswegen vollkommen abstrakt[85]. Das Gedicht selbst – seine grundlegende Poetik – lässt implizit ahnen, was für das Verstehen der Verse vorausgesetzt ist. Indem Celan aufgrund der eigenen Erfahrungen die Semantik der Wörter ändert, verpflichtet er den Leser / Interpreten sich an *besondere* Ereignisse zu erinnern und sich diese Ereignisse von einem *bestimmten* Gesichtspunkt aus vorzustellen. Dieser Gesichtspunkt ist rein virtuell und koinzidiert ideal mit demjenigen Celans einerseits und mit dem der toten Juden anderseits, die ewig schweigen werden[86]. Die neue Semantik der Wörter bietet sich deswegen nur aus einer bestimmten Ferne dem Verständnis an und muss *a priori* zu großen Teilen undurchsichtig bleiben.

Diese individuelle Prägung der Semantik bedeutet aber keinesfalls eine *Repräsentation* der Ereignisse und des Erlebten. Das Textäußere, wie eben im Text von Bollack gelesen, wird vom Gedicht selbst als solches definiert und hervorgerufen. Die Sprache des Gedichts – das ganze System, auf welches sich das Gedicht stützt, welches das Gedicht außerhalb seines selbst projiziert – ist bloß *aktualisierbar*[87]; zwischen dem lyrischen Text und den historischen Ereignissen sowie zwischen lyrischer Instanz und historischem Subjekt besteht tatsächlich keine aktuelle, feste Referenzbeziehung. Die Erfahrungen der Geschichte sowie die Person als Subjekt dieser Erfahrungen sind als virtuell konzipiert: als eine ununterbrochene subversive Störung der Semantik funktionierend, bleiben sie auf der Ebene der Bedeutung immer vage, nicht fassbar. Die unüberwindbare Singularität der dichterischen Intention und die allgemeine

---

[85] „Celans Wortentscheidungen waren in sich ein Geflecht sprachlicher Konnotationen, dessen verborgene Syntax von nirgends anderswoher erlernbar ist als aus den Gedichten selbst. Das schreibt der Interpretation ihren Weg vor: Man wird nicht vom Text auf eine in ihrer Kohärenz vertraute Sinnwelt verwiesen. […] Was im Verstehen geschieht, ist nicht so sehr eine Transposition als die beständige Aktualisierung der Transponierbarkeit, d.h. die Aufhebung aller ´Positivität´´ jener ersten Ebene, die man dadurch gerade im positiven Sinne ´aufhebt´ und erhält. / Das ist für die Celan-Interpretation – und nicht nur für sie – ganz entscheidend. Denn von da aus bestimmt sich der so überaus bestrittene Stellenwert der Informationen, die nicht aus dem Gedicht selbst stammen, sondern aus Mitteilungen des Dichters und seiner Freunde gewonnen werden und den ´biographischen´ Anlaß, das biographisch lokalisierte Motiv, die konkrete und bestimmte Situation eines Gedichts betreffen.“ H.G. Gadamer, *Wer bin Ich, und wer bist Du? / Kommentar zu Celans Gedichtfolge „Atemkristall“*, in J. Derrida, H. G. Gadamer, *Der ununterbrochene Dialog*, S. 96. Damit wird die Problematik der Bestimmtheit des Historischen aufgehoben und der freie Spielraum der Assoziationen eröffnet. Die vorausgesetzte Einheit der Tradition ermöglicht immer die Begegnung des Interpreten mit dem Dichter auf einem gemeinsamen Grund – die historische Kontinuität garantiert den Sinn ihres Dialogs. Kohärenter ist die Bemerkung von Derrida, die das Motiv der Diskontinuität unterstreicht: „Ob man nun von der Verständigung oder vom Mißverständnis (Schleiermacher) ausgeht, immer muß man sich doch fragen, ob die Bedingung des Verstehens, weit entfernt davon, ein sich kontinuierlich entfaltender Bezug zu sein (wie es gestern abend hieß), nicht doch eher der Bruch des Bezuges ist, der Bruch als Bezug gewissermaßen, eine Aufhebung aller Vermittlung?“ Ebenda, S. 54.

[86] Das *wir* Celans ist schon in *Todesfuge* (*Der Sand aus den Urnen*) und später noch klarer in *Die Niemandsrose*, in diesem Sinne zu interpretieren. In diesem *wir* sprechen die Toten mit dem Ich mit: *Schwarze Milch der Frühe, wir trinken sie abends*; in *Die Niemandsrose*, *Es war Erde in Ihnen*, gestaltet sich die Formation dieses *wir* als eine Art Kreisbewegung, ein Ring: *O einer, o keiner, o niemand, o du: / Wohin gings, da´s nirgendhin ging? / O du gräbst und ich grab, und ich grab mich dir zu, / und am Finger erwacht uns der Ring.* P. Celan, *Gesammelte Werke 2, 3*.

[87] „Das Gedicht […] ruft sich […] aus seinem Schon-nicht-mehr in sein Immer-noch zurück. / Dieses Immer-noch kann doch wohl nur ein Sprechen […] aktualisierte Sprache [sein]“ (P. Celan, *Der Meridian*, S. 8-9): das heißt, die Sprache des Gedichts kann nur *aktualisierbar* definiert werden. In den Vorstufen kann man nämlich lesen: „das Gedicht ist nicht aktuell, sondern aktualisierbar. Das ist, auch zeitlich, die ´Besetzbarkeit´ des Gedichts: das Du, an das es gerichtet ist, ist ihm mitgegeben auf dem Weg zu diesem Du. Das Du ist, noch ehe es gekommen ist, da. (Auch das ist Daseinentwurf.)“, Ebenda Par. 490.

Pluralität, d.h. die semantische Breite des Wortes in paradigmatischem Sinne, die schon in den Polysemie-Spielen impliziert ist, konfrontieren sich in diesem virtuellen Raum.

> *Die Dichtung ist kein gemeinsames Gut; sie ist bei Celan das genaue Gegenteil: doch die Singularität ist nicht die einer Wahrnehmung. Diese kann falsch sein und vom Text widerlegt werden. Die Singularität, die man entdeckt und entziffert, ist die eines anderen, der auf schwierige Weise eine Gemeinschaft herstellt, welche auf der Anerkennung einer individuellen Stellungnahme beruht.*
>
> […] *Die sprachlichen Polyvalenzen haben ein angestammtes Recht, doch muß ihre Bedeutung richtig in den Schaffensprozeß eingeordnet werden. Das Unterfangen ist nicht beliebeig; es hebt sich selbst nicht wieder auf. Was da herangetragen wird, die wechselseitigen Relationen, die sich etablieren und sich im Rahmen einer unerschöpflichen semantischen Pluralität durchsetzen, muß zum Gegenstand einer Erörterung werden, die den Status der Pluralität bestimmt.*
>
> […] *Die Autonomie ist prinzipiell im Wort angelegt. Die Öffnung auf die Polyvalenz ist Teil seiner Kraft; die Schwingungsbreite der »Semanteme« wird eingegrenzt. Die Virtualität der semantischen Bereicherung ist als eine eingeschränkte um so präziser.*[88]

Dieser Begriff von Virtualität, den Bollack in seinem Studium einführte, um die poetische Autonomie auf der Linie Mallarmé-Celan zu beschreiben, kann man nach der theoretischen Definition von Gilles Deleuze verwenden. Wie Celan „von der Kunst als von einem Vorgegebenen und unbedingt Vorauszusetzenden“ ausgeht, bearbeitet Deleuze die Hauptlinien seiner Philosophie als Umkehrung der traditionellen Interpretationen der Klassiker, um das Subversive als zeitliches, unewiges Element zu befreien. Die unbeweglichen platonischen Instanzen werden von ihm neutralisiert, um zeitlichen, irdischen Durchgängen von virtuellen zu aktuellen Singularitäten (und umgekehrt) in ihren Entwicklungen zu folgen.

> *La philosophie est la théorie des multiplicités. Toute multiplicité implique des éléments actuels et des éléments virtuels. Il n´y a pas d´objet purement actuel. Tout actuel s´entoure d´un brouillard d´images virtuelles.*
>
> […] *y a-t-il coalescence et scission, ou plutôt oscillation, perpétuel échange entre l´objet actuel et son image virtuelle : l´image virtuelle ne cesse de devenir actuelle, comme dans un miroir qui s´empare du personnage, l´engouffre, et ne lui lasse plus à son tour qu´une virtualité.*
>
> […] *le rapport de l´actuel et du virtuel n´est pas celui qu´on peut établir entre deux actuels. Les actuels impliquent des individus déjà constitués, et des déterminations par points ordinaires ; tandis que le rapport de l´actuel et du virtuel forme une individuation en acte ou une singularisation par points remarquables à déterminer dans chaque cas.*[89]

---

[88] J. Bollack, *Paul Celan - Poetik der Fremdheit*, S. 297, 299, 300.

[89] G. Deleuze, *L´actuel et le virtuel*, in G. Deleuze, C. Parnet, *Dialogues*, S. 179, 183, 185.

Deleuze versucht durch diese Überlegung die Idee der Zeit von der Idee der Bewegung zu emanzipieren. Die Linie der Zeit läuft zwischen dem passiven (*Moi*) und dem aktiven (*Je*) Erkenntnissubjekt als innere Spaltung und Differentiation – als Entstehung des Anderen im Selben. Damit wird die kantische Idee der Zeit als Form des inneren Sinnes[90] umgedreht: das gespaltene Subjekt befindet sich in der Zeit, die Zeit durchdringt es unkonditioniert.

> *Ce n´est pas le temps qui nous est intérieur, ou du moins il ne nous est spécialement intérieur, c´est nous qui sommes intérieurs au temps, et à ce titre toujours séparés par lui de ce qui nous détermine en l´affectant. L´intériorité ne cesse pas de nous creuser nous-mêmes, de nous scinder nous-mêmes, de nous dédoubler, bien que notre unité demeure. Un dédoublement qui ne va pas jusqu´a bout, parce que le temps n´a pas de fin, mais* un vertige, une oscillation qui constitue le temps, *comme un glissement, un flottement constitue l´espace illimité*.[91]

Analog wird von Celan der Begriff des *Anderen* untrennbar von einer Neudefinition des sprechenden Ich eingeführt, nachdem innerhalb des Gedichts die Differenz des historischen vom lyrischen Subjekt als virtuelle Spaltung definiert wird. Daraus entsteht bei Celan die Idee von Zeit als immanenter Riss, als trennende Kraft, die immer durch das Subjekt agiert und sich in jedem einzelnen Wort des Gedichts manifestiert.

6 Differenz und Repetition

> *Vielleicht wird hier, mit dem Ich - mit dem* hier *und* solcherart *freigesetzten befremdeten Ich, - vielleicht wird hier noch ein Anderes frei?*
>
> *Vielleicht ist das Gedicht von da her es selbst... und kann nun, auf diese kunst-lose, kunst-freie Weise, seine anderen Wege, also auch die Wege der Kunst gehen - wieder und wieder gehen? Vielleicht.*

In diesem bereits am Anfang des Kapitels zitierten Abschnitt der *Meridian*-Rede artikuliert sich die Reflexion über die Alterität in einer besonderen Möglichkeitsform. Die Kunst-Befreiung und die Kunst-Loslösung (nicht: Kunstlosigkeit; der Bindestrich drück keine stabile Kondition, sondern einen Prozess aus) können dem Gedicht *vielleicht* ermöglichen, mehrere

---

[90] „Die Zeit ist nichts anderes, als die Form des inneren Sinnes, d. i. des Anschauens unserer selbst und unseres inneren Zustandes. Denn die Zeit kann keine Bestimmung äußerer Erscheinungen sein; sie gehört weder zu einer Gestalt, oder Lage usw., dagegen bestimmt sie das Verhältnis der Vorstellungen in unserem inneren Zustande.“ I. Kant, *Kritik der reinen Vernunf,* a.a.O., S.80, A 33.

[91] G. Deleuze, *Sur quatre formules poétiques qui pourrait résumer la philosophie kantienne*, in *Critique et clinique*, S. 45.

„Wege“ parallel oder konsekutiv zurückzulegen[92]. In dieser Mehrheit sind die *anderen Wege* des Gedichts (*seine anderen Wege*: die Wege des Anderen im Selben) und deswegen die *Wege der Kunst* inkludiert.

Näher betrachtet kann das Gedicht die der Kunst eigenen Wege zurücklegen, genau indem diese ihm fremd und letztendlich andere geworden sind: die Trennung zwischen Kunst und Dichtung basiert auf einer von der Kunst verursachten Ich-Ferne, mit der das Gedicht nach Auschwitz zu rechnet hat: „Wer Kunst vor Augen und im Sinn hat, der ist – ich bin hier bei der Lenz-Erzählung –, der ist selbstvergessen. Kunst schafft Ich-Ferne. Kunst fordert hier in einer bestimmten Richtung eine bestimmte Distanz, einen bestimmten Weg.“[93] Indem sich das Gedicht von der Kunst losgelöst und befreit hat (die *bestimmte Distanz* und der *bestimmte*[n] *Weg* drücken genau die Spezifität des Historischen der Kunst gegenüber aus, wie die Lektüre Szondis hervorhob), nehmen vor ihm die Kunstwege die Gestalt des Anderen an: „seine anderen Wege, also auch die Wege der Kunst“. Die Kunst, einmal losgelassen, wird sich selbst *unheimlich*. Das Wort *unheimlich* wird mittels seiner etymologischen Wurzel auf die historische Person Celans und seine verschwundene Heimat bezogen (*heim-*) und öffnet damit den Weg zu einem Gedanken der Alterität, in dem (Un-)Ort und Zeit virtuell im Wort konvergieren.

> *Welche Fragen! Welche Forderungen!*
> *Es ist Zeit, umzukehren.*
>
> *Meine Damen und Herren, ich bin am Ende - ich bin wieder am Anfang.*
>
> […]
>
> *Ich finde etwas - wie die Sprache - Immaterielles, aber Irdisches, Terrestrisches, etwas Kreisförmiges, über die beiden Pole in sich selbst Zurückkehrendes und dabei - heitererweise - sogar die Tropen Durchkreuzendes -: ich finde ... einen* Meridian.[94]

Die *Meridian*-Rede entfaltet sich nach der den Gedichten Celans gleichen Logik: sie beschreibt eine Kreisbewegung des Ich zu sich selbst, die letztendlich kein Kreis ist; in ihr koinzidieren Ausgangs- und Anfangspunkt nur scheinbar, da die Repetition selbst die

[92] Die Beschreibung nicht nur des Subjekts, sondern des Gedichts selbst als lebendiges Wesen konstituiert eine Konstante der *Meridian*-Rede. Dieses wichtige poetologische Motiv legt von Anfang an die Kontinuität zwischen Gedicht und Person fest. „Das Gedicht verweilt oder verhofft – ein auf die Kreatur zu beziehendes Wort – bei solchen Gedanken.“ (*Der Meridian*, S. 8 – wie schon in der Einleitung zitiert).

[93] P. Celan, *Der Meridian*, S. 6.

[94] Ebenda, S. 12.

Differenz macht. Die Kunst, nach der Kunstloslösung des Gedichtes, ist wieder zurücklegbar und wieder zurückzulegen, nachdem sie geheimnisvoll, arkan geworden ist: *dieselbe Kunst* ist nicht länger dieselbe.

Erst die Anerkennung dieser Tatsache ermöglicht eine genaue Lektüre der Sätze „vielleicht wird hier noch ein Anderes frei. Vielleicht ist das Gedicht von da her es selbst" am Anfang dieser Begriffserklärung: der Sprache des Gedichts wird ein virtueller Charakter zugeschrieben, indem es die mögliche Freisetzung des Anderen jenseits jedes aktuellen Erwartungshorizonts als eigene konstitutive Funktion festlegt. Anders gesagt ist das *Gedicht es selbst*, indem es anders sein will und sich selbst das Anders-sagen zuschreibt. Die Alterität wird von innerhalb des Gedichts als eigener Charakter des Gedichts selbst definiert. In ihm bleibt die Zeitlichkeit, und damit die Person als Subjekt, immer *anders* gesagt und *anders* zu sagen, sie ist das Andere im Selben, die Differenz, die sich in dieser Kreisbewegung als Repetition zu erkennen gibt.

Unter der Schrift und der Gegenschrift, unter den konstitutiven Wiederholungen und Umformulierungen, welche die Dichtung Celans von seiner Übersetzungspoetik untrennbar machen, bleibt die Rolle des Ungesagten als virtuelle letzte Repetition. Der Dauer der Schrift, ihrem Immer-Noch-Da oder repetitivem Jedes-Mal-Wieder, setzt sich das Nur-Einmal oder Einmal-für-Immer eines unerlösbaren und unerlösten Zu-Tode-Denkens entgegen. Daraus entsteht das Immer-Noch als ewige Wiederkunft, nach dem Tod des historischen Subjektes und der Auslöschung der Identität dessen, von den Leerstellen des Textes verschwiegen.

Die Celansche Kreisfigur ist auch aus diesem Grund nach dem interpretatorischen Modell von Deleuze zu deuten: hier ist die dritte, zukünftige Repetition, die Repetition des „Danach" im Spiel, nach der Repetition des „Vorher" (Identität) und der Repetition des „Während" (Ähnlichkeit); es ist der Tod als letzte Instanz der Repetition selbst (hier bezieht sich Deleuze auf Nietzsches Zarathustra), wo der Kreis oder die Spirale der Zeit wieder zur Linie gezogen wird:

> *Le temps cesse d´être courbé par un Dieu qui le fait dépendre du mouvement. Il cesse d´être cardinal et devient ordinal, ordre du temps vide.*[95]

[95] G. Deleuze, *Sur quatre formules poétiques qui pourrait résumer la philosophie kantienne*, in *Critique et clinique*, S. 41.

> […] *Seule revient la troisième répétition. Au prix de la ressemblance et de l´identité de Zarathoustra lui-même : il faut que Zarathoustra les perde, et que périssent la ressemblance du Moi et l´identité d´un Je, il faut que Zarathoustra meure.*
>
> […] *Ce que l´éternel retour élimine, c´est précisément toutes les instances qui jugulent la différence* […] *L´éternel retour élimine ce qui le rend lui-même impossible en rendent impossible le transport de la différence. Ce qu´il élimine, c´est le Même et le Semblable, l´Analogue et le Négatif come présupposés de la représentation.* […] C´est n´est pas le même qui revient, c´est n´est pas le semblable qui revient, *mais le Même est le revenir de ce qui revient,* c´est-à-dire du Différent*, le semblable est le revenir de ce qui revient,* c´est-à-dire du Dissimilaire.[96]

Das Andere kann im Gedicht freigesetzt werden nur insofern diese Freisetzung sich als performativen Selbstwiderspruch kristallisiert, hinter dem der Tod des Selben erscheint. *Vielleicht ist das Gedicht von da her* <u>*es selbst*</u>: es lässt die Alterität in seiner *eigenen* Sprachlogik erblicken – der Gedanke des Anderen konstituiert sich synthesenlos im Selben als Ende, Un-ewigkeit dieses Selben.

> *Aber das Gedicht spricht ja! Es bleibt seiner Daten eingedenk, aber - es spricht. Gewiß, es spricht immer nur in seiner eigenen, allereigensten Sache. Aber ich denke - und dieser Gedanke kann Sie jetzt kaum überraschen -, ich denke, daß es von jeher zu den Hoffnungen des Gedichts gehört, gerade auf diese Weise auch in* fremder *- nein, dieses Wort kann ich jetzt nicht mehr gebrauchen -, gerade auf diese Weise* in eines Anderen Sache *zu sprechen - wer weiß, vielleicht in eines* ganz Anderen *Sache.*[97]

Das Ich des Gedichts ist befremdet und freigesetzt: von den anderen Subjekten entfernt sowie dem universellen Begriff von Subjektivität entkommen. *Aber das Gedicht spricht ja!* Das entleerte Subjekt des Gedichts – oder, besser gesagt, die Betrachtung der Subjektivität, die sich innerhalb des Gedichtes entfaltet – besteht jenseits des Lebens des historischen Subjektes weiter. Nach der Trennung des historischen Subjekts von seinen Mitmenschen wird deswegen die sprechende Instanz des Gedichts jenseits der Individualität selbst projiziert – die traditionelle Bedeutung von „Individualität“ wird überwunden. Dieser Prozess kulminiert in den letzten, absichtlich posthumen Sammlungen[98]: nachdem die Autorialität und ihre empirische Fiktion ausgelöscht worden sind, wird das Gedicht zu einer Art Selbstlesung, zu einem *Leseast*[99], in welcher ersten selbst die Idee der Subjektivität verschwindet (Vgl. Kap.

---

[96] G. Deleuze, *Différence et Répétition,* S. 382, 383, 384.

[97] P. Celan, *Der Meridian*, S. 8.

[98] Vgl. Kap. 1.3 dieser Arbeit.

[99] Es ist der Titel eines Gedichtes aus der posthum erschienenen Sammlung *Schneepart*, der provisorisch auch als Titel für die ganze Sammlung bestehen musste. Vgl. P. Celan, *Schneepart*, Tübinger Ausgabe, S.1

1.3). Das Subjekt ist jedenfalls von Anfang an nicht der Zeit unterworfen, sondern braucht die Zeit, um zu bestehen, um sich selbst als gespalten und gleichzeitig als sterblich zu determinieren: *the time is out of joint*[100]. Die Zeit folgt nicht mehr der Form eines Kreises, und auch keiner anderen vorgegebenen Figur: so kommt sie nicht als Selbe, sondern als Differenzierung „wieder und heim, / einen Herzschlag, ein Tausendjahr lang"[101].

Die virtuellen Subjekte, aktiv und passiv, Ich und Du, entstehen erst mit der Selbstreflexion des Gedichts. Als immanente Sprache – als Sprache *in statu nascendi*, Wahrnehmung-Sprache und Selbstsemiose[102] – wendet sich das autonome Gedicht wieder zur Welt, genau indem es seine subjektive Instanz von Anfang an in Frage stellt und als flüchtige, nicht assimilierte *Einmaligkeit* neu determiniert.

> *Und ich finde hier, in dieser äußeren und inneren Landschaft, viel von den Wahrheitszwängen, der Selbstevidenz und der weltoffenen Einmaligkeit großer Poesie.*[103]

Die *Selbstevidenz* ist die Repetition als tragendes Gesetz dieser Poetik – eine Art Selbstübersetzung, in der die *Einmaligkeit* aufblitzt. Poetik und Übersetzungspoetik koinzidieren. Die typische Celansche Wiederholung der Schlüsselwörter (*Auge, Baum, Blume, Herz, Sand, Schnee, Stein, Wind* usw.), zu denen auch die selbstreflexiven Wörter seines Vokabulars zu zählen sind (*Buchstabe, Name, Silbe, Wort*), ist in dieser Perspektive zu betrachten. Die Kreis-Bewegung des Fast-Das-Gleiche-Sagens, die nur scheinbare Rekurrenz des Selben als Koinzidenz von Anfang und Ende, gestalten die Differenz innerhalb der Repetition, das Andere im Selben. Die „reine" Repetition, ewige Repetition der reinen Differenz, ohne sich als solche manifestieren zu können, beschattet jede Endgültigkeit des Sagens; der Tod als Unwort des Schweigens wird dementsprechend immer weiter verschoben, durch die Verse differiert sobald sprachlich *berührt*.

---

[100] G. Deleuze verwendet diesen berühmten Satz aus *Hamlet* in seiner kritischen Interpretation der Kantianischen Auffassung der Zeit. Seine Lektüre besteht strukturell in der Analyse von vier Sätzen: „Le Temps est hors de ses gonds" (Shakespeare), „Je est un autre…" (Rimbaud), „Que supplice que d´être gouverné par des lois qu´on ne connaît pas ! … Car le caractère des lois nécessite ainsi le secret sur leur contenu…" (Kafka) und „Arriver à l´inconnu par le dérèglement de tous les sens … un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens." (wieder Rimbaud). G. Deleuze, *L´actuel et le virtuel*, in G. Deleuze, C. Parnet, *Dialogues.*

[101] P. Celan, *Ein Wurfholz*, aus *Die Niemandsrose*, *Gesammelte Werke 1.*

[102] In den Materialien der *Meridian*-Rede zitiert Celan die Äußerung von Valéry über *La jeune parque* um die eigene Konzeption des Gedichtes darzustellen: „Das Gedicht befremdet. Es befremdet durch sein Vorhandensein, durch die Art dieses Vorhandenseins; es steht einem gegenüber und entgegen, stimmhaft und stimmlos zugleich, als Sprache, freiwerdende Sprache, Sprache *in statu nascendi* – wie Valéry einmal sagt". P. Celan, *Der Meridian*, S. 107, Noten 259-260.

[103] P. Celan, *‹Ansprache vor dem hebräischen Schriftstellerverband›*, *Gesammelte Werke 3*, S. 203.

VOR DEIN SPÄTES GESICHT,
allein-
gängerisch zwischen
auch mich verwandelnden Nächten,
kam etwas zu stehn,
das schon einmal bei uns war, un-
berührt von Gedanken.[104]

[104] P. Celan, aus *Atemwende*, *Gesammelte Werke 2*.

Teil 1
Celan und Shakespeare

Kapitel 1.1

Celan und die Romantiker: Shakespeare gegen die Tradition übersetzen

Alors la traduction chantera

H. Meschonnic, *Poétique du traduire*

„Shakespeare zu übersetzen ist ein politischer Akt" – mit diesen Worten habe sich Celan während eines Gesprächs mit Klaus Reichert (selbst im Jahr 2005 Übersetzer der Sonette) zu seiner damaligen Beschäftigung mit dem englischen Nationaldichter geäußert[105]. Die Deutung dieser Positionsbestimmung, die als ebenso wichtig für das Verständnis der Celanschen Dichtungs- und Übersetzungskonzeption wie schwierig und flüchtig für die Kritik erscheint[106], bildet den Leitfaden meiner Arbeit.

Die Tragweite der Formulierung Celans reicht über die Grenze einer rein selbstreflexiven Äußerung über die eigene (Übersetzungs-)Poetik hinaus, weil sie wortwörtlich bedeutet, dass ein solches Element *jede* Übersetzung der Texte Shakespeare – auch abgesehen von einer expliziten Intention des Verfassers – betreffen muss. Näher betrachtet, sind die literaturtheoretischen Voraussetzungen dieser Konzeption nicht allein Celan eigen. In der heutigen angelsächsischen Literaturgeschichte implizieren nämlich die Schilderungen der Shakespeareschen Rezeptionsphasen und der korrelativen Produktionsformen (Edition, Schul- und Universitätsprogramme, Theaterveranstaltungen, Hauptströmungen der Sekundärliteratur) in der Regel auch sozialwissenschaftliche und *tout court* politische

---

[105] W. Shakespeare, *Die Sonette – The Sonnets*, übersetzt von K. Reichert, 2005. Die Anekdote wurde von Reichert in Osnabrück am 28. Juni 2006 während der Lesung seiner (damals neuen) Übersetzung erzählt.

[106] Man hat oft versucht, die politische Dimension der Dichtung Celans in der Perspektive seiner jüdischen Herkunft zu betrachten. Vgl. unter anderen B. Hawkins, *Reluctant theologians : Franz Kafka, Paul Celan, Edmond Jabès*; D. Lamping, *Von Kafka bis Celan : jüdischer Diskurs in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts*; L. Koelle, *Paul Celans pneumatisches Judentum : Gott-Rede und menschliche Existenz nach der Shoah*; E. Günzel, *Das wandernde Zitat : Paul Celan im jüdischen Kontext*; J. Hessing, *Verlorene Gleichnisse – Heine Kafka Celan.* Allen diesen Büchern unterliegt die Voraussetzung einer Säkularisierung des Judentums, die mit der Celanschen Konzeption der Geschichte nur mit starken Schwierigkeiten übereinstimmen kann. Die historisch-politische Dimension seiner Poesie ist mit dem Thema seiner Herkunft auf eine solche Weise verbunden, dass mir eine Deutung dieser Motive nur innerhalb einer gemeinsamen Interpretation seiner Poetik (und seiner sprachlichen Autonomie) möglich erscheint, d.h. nur eine parallele Deutung seiner radikalen Individualisierung der Sprache und seiner extrem kritischen, quasi paradoxen Idee von Gemeinsamkeit. Von diesem Gesichtspunkt aus, es wäre besser von einer solchen "Säkularisierung" nicht zu reden, weil dieser Ausdruck eine bestimmte Linearität der Geschichte voraussetzt, die mit der Celanschen Auffassung der Zeit als Subjekt-Spaltung nicht kompatibel ist.

Themen, seien die betrachteten Instanzen bzw. Autoren sich dieser extraliterarischen Relevanz bewusst oder nicht. Die Literaturgeschichte – oder, besser gesagt, die literarische Geschichtsschreibung – ist deswegen im Fall dieses Klassikers verpflichtet, ihre Selbstreflexivität auf ein Maximum zu bringen. Es handelt sich um ein wesentliches Aspekt des literaturwissenschaftlichen Bewusstseins in der Moderne, um eine kritische Selbstkollokation des Kritikers in jenem breiten soziopolitischen Spektrum, das man „Modernisierung" nennen kann.

> *Modernism is an example of what I call here an `aesthetic paradigm`, and modernization a more global social and economic dynamic inherent in late capitalist society. The complex interaction of these two aspects of modernity is basic to the story of Shakespeare in the twentieth century as it is narrated here, a tale if not of `carnal bloody, and unnatural acts, / Of accidental judgments, casual slaughters, / Of deaths put on by cunning and forc´d cause, / And in this upshot, purposes mistook / Fall´n on th´inventors heads`, then at least a sobering story of interest disguised as disinterest, of critical ingenuity passed off as an objective property of iconic texts, of the presumptuous arrogance of professional literary critics, and of desperate symbolic attempts to save meaning, truth, and beauty in the increasingly hostile modern age. Some of the antinomies of this study will be familiar ones: culture and society, generalist and specialist, humanist and professional. In making use of these familiar concepts, my attempt has been to put them in a global context that will make clear the stakes and the interests involved in conflicts now so familiar that they require fresh surroundings to be seen again.*[107]

Gewiss, in diesem Bereich der Forschung handelt es sich nicht direkt um Übersetzungen, sondern eher um die Beschreibung der strategischen Rolle und der soziopolitischen Bedeutung des größten englischen Dichters innerhalb englischsprachiger Länder. Das Übersetzen literarischer Texte ist aber nichts anderes als eine mehr oder weniger standardisierte Form literarischer Aktivität innerhalb eines bestimmten sprachlich-kulturellen Milieus[108], und jede einzelne Übersetzung kann natürlich von anderen Produktionsformen und -regeln des gleichen Systems oder Polysystems kontaminiert, gefördert, ja sogar eliminiert bzw. verboten werden. Im Vergleich zu anderen rezeptiven Produktionsformen – z.B. Kritik, Adaptionen, Parodien, usw. – wird aber im Fall der Übersetzung der keineswegs neutrale Charakter der Einverleibung des fremden Autors innerhalb des lokalen Rezeption-Produktion-Systems kaum wahrgenommen. Die Übersetzung bleibt nichtsdestoweniger ein produktives Phänomen, das auch – und vielleicht vor allem – innerhalb seines sprachlich-kulturellen Milieus zu analysieren ist. Die Frage nach der Text-Treue kommt erst an zweiter Stelle, sie ist

---

[107] H. Grady, *The modernist Shakespeare – critical texts in a material world*, S.5.

[108] Über die Komplexität und die gegenseitige Abhängigkeit soziokultureller Systeme im Bereich der Übersetzungstheorie vgl. G. Toury, *Descriptive translation studies and beyond*; I. Even-Zohar, Polysystem Theory, in *Poetics Today* 1, S. 287–310, M. Krysztofiak (Hrsg.), *Ästhetik und Kulturwandel in der Übersetzung*.

tatsächlich ein sekundärer, intrasprachlicher Vergleich zu schon bestehenden und oft schon theorisierten Modellen innerhalb des Systems[109]. Dieser Aspekt wird noch deutlicher im Fall der Übersetzung eines Klassikers, in welchem sich die Intention des Übersetzers (und noch mehr des Editors) nicht mehr hinter dem scheinbaren, mimetischen Grund verbergen kann, dem Publikum einen noch unerkannten fremden Autor „einfach" anzubieten. Im Spiel gibt es immer Prämisse und Ziele anderer Natur, auf derer Grund die Neuheits- und Wichtigkeits-Effekte des Werkes innerhalb des eigenen sprachlich-kulturellen Milieus vorgesehen, vorbereitet und gesteuert werden. Deswegen können die ästhetischen und theoretischen Gründe, mit denen man die Notwendigkeit oder auch nur die Vernünftigkeit der neuen Übersetzung behaupten kann, nie von zahlreichen sozialen Ansprüchen und persönlichen Interessen innerhalb des *aktuellen* Rezeption-Produktion-Systems getrennt werden. Die Anerkennung dieses dynamischen Wertes, das in der heutigen multikulturalistischen Klima als politisch *tout court* zu bezeichnen ist, erfordert nach Meschonnic die Instauration einer Poetik des Übersetzens, die eine kritische Neuauffassung des Übersetzungssubjekts direkt impliziert.

> *Il y a une politique du traduire. Et c´est la poétique. Comme il y a une éthique du langage, et c´est la poétique. Ou plutôt c´est l´inverse qui est fort: c´est que l´éthique n´est vraiment l´éthique que quand elle fait la poétique.* […]
> *À notre époque – et peut-être que seul la traduction comme terrain de pratique et de réflexion peut le montrer – on commence (non sans régressions, comme le montre le néo-tribalisme qu´est le multiculturalisme) à passer d´une opposition entre identité et altérité à la reconnaissance d´une interaction entre l´identité et l´altérité, tel que l´identité apparaît comme n´advenant que par l´altérité, par une pluralisation dans la logique des rapports interculturels. Traduire contient une poétique et une politique de la pensée. Où le statut du sujet est capital.*[110]

Unter diesem Gesichtspunkt scheint die Überzeugung Celans mit zahlreichen zeitgenössischen Forschungsperspektiven zu konvergieren – insbesondere in Bezug auf die deutsche Literatur- und Kritikgeschichte, die mit der Koexistenz zweier Shakespeare-Gesellschaften von 1963 bis 1993 eine solche Höhe der Politisierung der Shakespeare-Rezeption erreicht hatte, dass die bloße Möglichkeit einer „rein ästhetischen" oder „rein literarischen" Betrachtung des Werkes praktisch ausgeschlossen war[111]. Es scheint mir

---

[109] Diese Thematik, in Bezug auf die Bibel betrachtet, konstituiert einen Schwerpunkt des ganzen Werks von H. Meschonnic.

[110] H. Meschonnic, *Poétique du traduire*, S. 73.

[111] Vgl. S. Meyer, *Checkpoint Shakespeare – Shakespeare-Rezeption in Deutschland als deutsche Nationsgeschichte 1945-1990* und M. Moninger, *Shakespeare inszeniert: das westdeutsche Regietheater und die Theatertradition des 'dritten deutschen Klassikers'.*

deswegen unvermeidlich, die breite Problematik der allgemeinen Immanenz des Politischen jeder Shakespeare-Adaption, -Übertragung oder auch -Interpretation hier kurz zu skizzieren.

1.11 L´Auberge du lointain I: die Nation und die Fremden

Dass der sogenannte „Inhalt“ eines literarischen Textes von einer ersten zu einer zweiten Sprache (lies auch: Epoche, Kultur) mindestens hypothetisch ohne Reste übertragbar ist – als ob dieser jenseits der *langue* ein neutrales Element platonischer Natur wäre – wird von jeder Übersetzungstheorie nach dem Ende des achtzehnten Jahrhunderts zweifellos ausgeschlossen. Die frühromantische Konzeption einer unspaltbaren Organizität und gleichzeitig einer konstitutiven Historizität des literarischen Textes *innerhalb* der auftauchenden Konzeption einer Universalpoesie änderte die Übersetzungstheorie so radikal, dass die Debatten der Epoche noch heute das unvermeidliche und vielleicht einzig allgemeine Vergleichsmoment jeder geschichtsphilosophischen Betrachtung der Übersetzung (mindestens in der westlichen Welt) darstellen.

Ein Vergleich der Perspektiven von Antoine Berman und Peter Szondi kann zeigen, wie die frühromantische Reflexion den Grund für die moderne *Traductologie* sowie *gleichzeitig* für eine philosophisch-historische Theorie der Gattungspoetik vorbereitet hat. Die beiden Forschungsrichtungen konvergieren nämlich in der Hervorhebung der frühromantischen Konzeption der Historizität des Textes. Der Hauptbezug ist hier F. Schlegel.

> […] *retour à l´Antiquité, apparition d´un génie national poétique protéiforme, auto-déploiement de la philosophie, mélange de la pensée et de la poésie, surgissement d´un art de la traduction et d´un science de la critique, telles sont les nouveautés culturelles du présent. F. Schlegel fait ici allusion à des événements historiques parfaitement définis, mais aussi à des éléments qui forment plutôt partie du* programme *romantique : unir philosophie et poésie, faire de la critique une science et de la traduction un art, voilà qui est aussi, et surtout, de l´ordre de l´*exigence*, et de l´exigence du group dont il est le leader théorétique.*
> […] *la littérature est le lieu d´une auto-différenciation dont les Grecs nous ont légué la forme canonique : celle des* genres*. Les autres arts n´offrent pas l´exemple d´une telle auto-division affirmant sa propre nécessité. La division des genres est même d´une telle nature qu´elle tend à resurgir chaque fois que l´on s´efforce de la nier ou de la considérer comme périmée. Mais historiquement* […] *il y a une autre possibilité,* celle du mélange de ces genres […].
> *Le programme romantique consiste à transformer ce qui n´est pas historiquement qu´une tendance en une intention consciente d´elle-même : critique et traduction* […] *s´inscrivent dans ce programme.*
> *Il s´agit donc, en premier lieu, de produire une critique et une théorie de la littérature telle qu´elles transforment définitivement, en opérant une césure historique, la pratique littéraire en une pratique réfléchie et assurée de son absoluité.*[112]

[112] A. Berman, *L´épreuve de l´étranger – Culture et traduction dans l´Allemagne romantique*, S. 112, 118.

Die gleichen Hauptthemen werden von Szondi ohne direkte Bezüge auf die Übersetzungstheorie auf eine sehr ähnliche Art und mit analogen Schlussfolgerungen betrachtet:

> *Die Lehre der drei poetischen Gattungen* […] *kann nur bestehen – und konnte nur entstehen –, sofern sie nicht allein auf die Ebene des Positiven, auf das Material der vorhandenen Werke stützt und sich mit ihrer Ordnung begnügt, sondern den Schritt wagt vom Gegebenen zur Idee, von der Historie zur Philosophie, vom Deskriptiv-Induktiven zum Spekulativ-Deduktiven. Nur eine Ästhetik, die sich als Philosophie der Kunst und nicht als der Praxis dienende Kunstlehre versteht, kann die These von der Einteilbarkeit der Dichtung in drei Gattungen aufrechterhalten – eine These, die ihre Begründung schwerlich im Material, in der Vielfalt der Dichtungen, vielmehr erst in deren Idee finden wird.*
> […]
> *In seinem Streben, die Barrieren abzuschaffen, welche die einzelnen Disziplinen und die einzelnen Lebensbereiche voneinander trennen, berührt Schlegel in seinen Notizbüchern immer wieder die Frage der Beziehungen der verschiedenen Systeme, Poetik, Logik, Ethik, zueinander, wobei er bald* [...] *auf ein ihnen allen Gemeinsames zu sprechen kommt, bald die von den Dichtarten abgezogenen adjektivischen Begriffe episch, lyrisch, dramatisch auch außerhalb der Poesie als* anwendbar *bezeichnet und so die* Moral *als* lyrische Philosophie *definiert oder gar die Behauptung aufstellt, es sei jede* der classifizierten Wissenschaften – Logik, Ethik, Poetik, Politik, Historie, progressiv behandelt, universell *und umfasse so* alle übrigen.[113]

Die offensichtliche Nähe der beiden Auszüge besteht darin, dass genau die Philosophie der Kunst während der Romantik zu einer konzeptuellen Konvergenz von Gattungspoetik und Übersetzungstheorie geführt hat, indem sie sich als Geschichtsphilosophie entwickelte: in dem Problem der Übersetzung konzentriert sich *tout court* das Projekt einer progressiven Universalpoesie, die, obwohl historischer Natur, jenseits der Grenze der Nationalsprachen nach dem Absolute der Idee (der Idee von sich selbst) strebt.

> *L´*Encyclopédie *montre clairement* la place structurelle qu´occupe la traduction généralisé dans la pensée romantique*, même si le concept de traduction n´y apparaît que tout á fait rarement. On pourrait parler d´un concept opératoire qui, comme tel, n´est pas thématisé, mais ordonne le déploiement de cette pensée. En ce sens, Brentano a bien saisi la vérité de celle-ci quand il a écrit dans* Godwi *: « Le romantique est lui-même une traduction. »*[114]

Kein einzelnes Element (sei es Form, Inhalt oder Gattung) kann das Literarische definieren, es existiert überhaupt nicht als getrennte und transhistorische Einheit. Wie in der frühromantischen Gattungspoetik die Auseinandersetzung von Eigenem (Gegenwart) und Fremdem (Vergangenheit) die Formen selbst innerhalb einer Art historischer Dialektik definiert, geht es in der neuen Übersetzungskonzeption um die mehr oder weniger gastliche

---

[113] P. Szondi, *Poetik und Geschichtsphilosophie II – Studienausgabe der Vorlesungen 3*, S. 10, 123.

[114] A. Berman, *L´épreuve de l´étranger – Culture et traduction dans l´Allemagne romantique*, S. 136. Hier bezieht sich Berman auf dem Begriff von *Encyclopédistique* von F. Schlegel, Vgl. insbesondere *Fragmente I,* n. 1335*, Fragmente II,* n. 1956.

„Aufnahme“ und den Wiederaufbau einer komplexen, *unersetzlichen* Sinngestaltung in einem ihr sprachlich und historisch fremden Milieu (dem *eigenen* des Übersetzers); in diesem Prozess spezifizieren und erhellen sich beide, Gast und Gastgeber, gegenseitig. Es geht um die Überbrückung eines nicht zu schließenden historisch-sprachlichen Risses, aus der eine Art „Fortleben“[115] des Überlieferten folgt, die keinesfalls Assimilation bedeuten soll – aber doch Erweiterung der Grenzen des Eigenen durch die dialektische Beziehung mit dem Fremden. Die Fremdheit kann *im Prinzip* nie aufgehoben werden, die historisch-dialektische Auseinandersetzung mit dem Anderen gestaltet sich demzufolge als ein unendliches Streben.

Die Übersetzung eines fremden Textes impliziert aber *virtuell* den Empfang der ganzen fremden Sprache (ihres Geistes) in die eigene als reine, ideale Tendenz: durch die für die Romantiker programmatische Auseinandersetzung mit den fremden Sprachen *verfremdet* sich die Empfangssprache selbst im Sinne, dass sie sich selbst relativiert und genau damit, nach dem zugrundeliegenden dialektischen Modell, virtuell unendlich verbreitet. Mittels der Festlegung der eigenen Spezifität und Begrenztheit dem Anderen gegenüber erobert sie eine Art Selbstbewusstsein zweiten Grades: sie bestimmt sich progressiv jenseits ihrer selbst in Richtung einer immer zukünftigen, unerreichbaren Synthese von Eigenem und Fremdem. Sie schwebt in ihrem Anderssein – mit der hegelianischen Terminologie spielend – zwischen dem An-Sich und dem In-Sich-Zurück, dem Besonderen und dem Absoluten.

> [L]*e devenir-conscient de la poésie n´est* […] *que le premier moment – le moment kantien – de la révolution « logologique ». Ce moment doit être suivi d´un second, que l´on pourrait appeler son moment post-kantien : le déploiement de l´*infinitude *de la poésie. À vrai dire,* opération réflexive et opération infinitisante n´en font qu´une pour les Romantiques*. Ceci est l´une des conséquences de l´élargissement vertigineux qu´ils imposent au concept de* réflexion*, transformé par eux en une catégorie ontologique fondamentale.*
> […] *La structure formelle de la réflexion (le mouvement par lequel je passe de la « pensée » à la « pensée de la pensée », puis à la « pensée de la pensée de la pensée », etc.) offre un modèle d´*infinitisation*, dans la mesure où ce passage est conçu comme une* élévation.
> […] *L´univers ainsi projeté est, au sens le plus rigoureux du terme, un univers spéculaire, dans lequel toute extériorité, toute différence et toute opposition ne peut être qu´apparent et transitoire.*[116]

[115] Vgl. W. Benjamin, *Die Aufgabe des Übersetzers*, in C. Baudelaire, *Ausgewählte Gedichte*, S. 9 „Ist doch die Übersetzung später als das Original und bezeichnet sie doch bei den bedeutenden Werken, die da ihre erwählten Übersetzer niemals im Zeitalter ihrer Entstehung finden, das Stadium ihres Fortlebens. In völlig unmetaphorischer Sachlichkeit ist der Gedanke von Leben und Fortleben der Kunstwerke zu erfassen.“

[116] A. Berman, *L´épreuve de l´étranger – Culture et traduction dans l´Allemagne romantique*, S. 121, 122, 123.

Der Schritt ist nicht weit zu der Feststellung, dass der ursprüngliche und wirklich aktive Empfänger, das Subjekt, das sich selbst hinter und über den einzelnen Übersetzer befremdet, die „Sprache selbst“ – ihrer Geist oder Genie, nach Herder – ist.

Nach der ersten, frühromantischen Problematisierung wird die einheitliche Position der späten Romantiker in diesem Punkt so offensichtlich, dass zahlreiche heutige Autoren die übersetzerische Beziehung zwischen Text und Text unmittelbar als Beziehung zwischen Sprache und Sprache gefasst haben, ohne der Subjektivität des Übersetzers eine entscheidende Rolle zuzuerkennen. Man fragt, was der Übersetzer mittels der allgemeinen Sprache gemacht hat (oder was er die Sprache hat machen lassen), jedoch nicht, ob er als Einzelner überhaupt etwas Individuelles, Unintegriertes durch seinen Diskurs auch nur halbbewusst ausgedrückt hat: die Figur des Übersetzers als Einzelner wurde lange Zeit von einer bestimmten Opazität bestimmt.

> *L´intensification des relations internationales ne se limite pas aux nécessités commerciales et politiques, elle a aussi un autre effet : la reconnaissance que l´identité n´est plus l´universalisation, et n´advient que par l´altérité, par une pluralisation dans la logique des rapports interculturels. Cela non sans crises.*
> *Et la pensée du langage s´est transformée. Elle est passée de la* langue *(avec ses catégories – lexique, morphologie, syntaxe) au* discours*, au sujet agissant, dialoguant, inscrit prosodiquement, rythmiquement dans le langage, avec sa physique. Ces deux modes de transformation, dans la politique et dans la pensée, agissent sur la traduction. Leur activité est l´oralité. La littérature en est la réalisation maximale.*
> *C´est pourquoi la poétique a un rôle critique, contre les résistances qui tendent à maintenir le savoir traditionnel : veiller à ce que la communication ne passe pas pour le tout du langage; veiller à ce que la langue ne fasse pas oublier le discours. À cette condition seule, traduire est contemporain de ce qui bouge dans le langage et dans la société, et traduire s´accompagne de sa propre reconnaissance*.[117]

Die vollkommene Entfaltung dieser Auffassung der Beziehung zwischen Individuum und überindividueller Dimension der Sprach- und Staatsangehörigkeit, d.h. der Subsumierung des ersten unter die zweite, kann in der hegelschen Lehre des Weltgeistes als Subjektes der Geschichte gesehen werden. In Szondis *Poetik und Philosophie der Geschichte* konstituiert nämlich die hegelsche Philosophie eine Art impliziten konstanten Bezugs, an dem sich die gesamte Argumentation orientiert. Innerhalb dieser Perspektive sucht Szondi in den frühhegelianischen und vorhegelianischen philosophischen Modellen (vor allem bei F. Schlegel) die Möglichkeit, wieder eine unmittelbare Beziehung zwischen Besonderem und Universellem, Individuum und allgemeiner Poetik aufzubauen, genau um die historische

[117] H. Meschonnic, *Poétique du traduire*, S. 13-14.

Individualität und die historische Spezifität des Kunstwerks anders zu betrachten und bewerten. Die Dialektik zwischen aktueller Gegenwart und Vergangenheit des Volkes (des Staates) kann neu problematisiert werden: in dem offenen Charakter der fragmentarischen Werke der Frühromantik sieht Szondi eine historisch-politische Chance der Kritik und der Theorie heute.

> […] *so richtig der Titel von Helmut Kuhns Schrift aus dem Jahr 1931:* Die Vollendung der klassischen deutschen Ästhetik durch Hegel *auch ist, diese Vollendung ist, wie das Wort selber sagt, zugleich ein Ende, und zwar in dem Sinn, daß über sie nur hinausgegangen werden kann, indem man hinter sie zurückgeht. An der Hegelschen Ästhetik wird im 19. und 20. Jahrhundert – um einmal die Sprache der Klappentexte und der Rezensionen zu sprechen – keiner, der sich mit Problemen der Gattungstheorie beschäftigt, vorbeigehen können, aber das Neue wird nicht sosehr in der Fortsetzung des Hegelschen Systems geschaffen werden, wie es Vischer versucht hat, sondern im Rekurs auf seine unsystematischen, nämlich frühromantisch-geschichtsphilosophischen Einsichten, wofür das Hauptwerk Benjamins über den Ursprung des deutschen Trauerspiels oder, ein Jahrzehnt früher entstanden, Lukács Theorie des Romans genannt werden könnte – haben doch Lukács wie Benjamin ihre Schriften aufgrund intensiver Beschäftigung mit der Gedankenwelt Friedrich Schlegels verfaßt.*
> […] *Es trifft Wesentliches der Gedankenwelt etwas Friedrich Schlegels, wenn gesagt wird, das Einzelne werde aus dem Realnexus herausgebrochen, wodurch die Möglichkeit entstehe, das All auf dem Grund jedes einzelnen Dings transparent zu machen; ebenso trifft auf Schlegels Denken zu, daß die Vergangenheit als Negation der Gegenwart verwertet wird.*[118]

Seine Position der universalisierenden Tendenz der Romantik gegenüber ist historisch und politisch motiviert. Seine anarchische / antinationalistische Stimme erhebt sich gegen die Nationalliteratur, einer aus einzelnen Individuen und historischen Rissen konstituierten Weltliteratur zugunsten, die keine politische Grenze sowie keine einheitliche Tradition mehr kennt. Deswegen konzentriert sich sein Interesse auf die noch nicht systematischen Versuche, Individuum und Kollektivität durch die Philosophie der Geschichte zu problematisieren. Die Bemühungen Bermans, die Motive der Kontinuität und der Differenz anstelle der synthetischen Assimilation zu betonen und zu bewerten, wurden von einer sehr ähnlichen Sorge angeführt.

Theoretiker vom Kaliber Walter Benjamins, George Steiners und Friedmar Apels teilen eine wichtige Grundlage der romantischen Auffassung, die eine unmittelbare historische und politische Relevanz hat: über die inneren Unterschiede der Sprachen, über die komplexen Beziehungen zwischen Sprachen zu reden, bedeutet im Zeitalter der Romantik, über Nationalsprachen zu reden. Der Vergleich von Sprache und Sprache wird damit zum Vergleich von Kultur und Kultur und letztendlich, in mehreren Fällen, von Nation und Nation.

---

[118] P. Szondi, *Poetik und Geschichtsphilosophie II – Studienausgabe der Vorlesungen 3*, S. 126, 251.

Die historische Entstehung der modernen Übersetzungstheorie konvergiert offensichtlich mit der Kanonisierung der Nationalliteraturen, und läuft dementsprechend parallel zur Geburt der Nationalstaaten. Die Opposition des früheren französischen Modells der *belle et infidèle* zur romantischen Auffassung der historischen Bewegung der Sprachen durch die Übersetzung erscheint nur aus einer bestimmten Perspektive in vollem Licht: die traditionelle Konfrontation von nationalen Übersetzungsarten, die natürlich einen hauptsächlich abstrakten Charakter hat, ist nur auf Grund einer nationalen Konzeption der Literatur möglich.

In den Problemen und Themen der Übersetzungstheorie zeigt sich deswegen die grundsätzliche dialektische Natur des romantischen Kults der Individualität und des Genies am klarsten. Das Individuum als Schöpfer (das romantische Interesse am Leben Shakespeares konstituiert hier zweifellos ein eminentes Beispiel) unterscheidet sich radikal von der Gesellschaft, genau indem sein Leben für die auftauchende Konzeption einer allgemeinen Poetik exemplarisch wird. Mittels seiner Absonderung von den Mitmenschen legt es mit seinen Wörtern tiefere Wurzeln seines Volks bzw. seiner Nation sowie der gesamten westlichen Geschichte wieder frei.

> *Il faut bien voir pour l´istant que la « géniologie » constitue le modèle de la théorie du sujet. Et le propre du génie en tant qu´expression suprême de la subjectivité, c´est* le pouvoir de tout pouvoir et le vouloir de tout vouloir. *La « versabilité infinie ».*
> […] *La versabilité infinie est présentée dans mains textes romantiques comme une exigence de* pluralité.
> […] *Ce pluralisme intérieur, essence du génie, est comme l´analogon du pluralisme extérieur ; de fait, il sert à effacer toute différence entre société intérieure et société extérieure (réelle) : tout comme l´individu est une société, la société est un individu. Mais le génie est plus qu´une simple pluralité de personnes : c´est un système de personnes, une totalité organique / organisée.*[119]

Der Mythos des deutschen Shakespeares lässt sich erst in dieser Dialektik zwischen nationaler Spezifität und progressiver Poesie, Staatsbegriff und Universalität fassen. Das große Interesse am „wahren" Leben des Autors ist innerhalb dieser Dialektik zu verstehen (Vgl. weiter: Kap. 1.14, *Shakespeare in Deutschland – die Sonette*) – die Spezifität des Individuums wird, anders gesagt, durch diese besondere Linse untersucht.

Hier zeigt sich die Gefahr der romantischen Tendenz zu einem mystischen Irrationalismus am deutlichsten[120]. Das gesamte Phänomen der Romantik ist nämlich zu einer Art dialektischer

---

[119] A. Berman, *L´épreuve de l´étranger – Culture et traduction dans l´Allemagne romantique*, S. 126, 127, 128.

[120] Das bipolare Motiv, schon klar in Berman, wird von R. Klausnitzer im reich dokumentierten Buch *Blaue Blume unterm Hakenkreuz: die Rezeption der deutschen literarischen Romantik im Dritten Reich* ausführlich betrachtet.

Auseinandersetzung zwischen nationalistischem Stolz und universalistischem freiem Denken erklärbar, und die zahlreichen konkurrierenden Perspektiven tragen dazu bei, eine bipolare Darstellung der Epoche vorzunehmen. Ohne diese komplexe Debatte tiefer zu analysieren, reicht es hier zu sagen, dass im Fall der Übersetzungen der griechischen Klassiker bzw. der größten Nationaldichter anderer Länder die Spezifität des fremden Autors sowie seines Textes erst im Rahmen und in Funktion eines breiteren Diskurses über Natur und Charakter der deutschen Nationalsprache in Bezug auf andere Sprachen auftauchen. Der tragenden Idee einer progressiven Universalpoesie liegt diese konkrete Voraussetzung zugrunde. In der Übersetzungskonzeption von Schleiermacher zeigt sich diese Art Dialektik sehr evident:

> *Eine innere Nothwendigkeit, in der sich ein eigenthümlicher Beruf unseres Volkes deutlich genug ausspricht, hat uns auf das Übersezen in Masse getrieben; wir können nicht zurükk und müssen durch. Wie vielleicht erst durch vielfältiges Hineinverpflanzen fremder Gewächse unser Bodenselbst reicher und fruchtbarer geworden ist, und unser Klima anmuthiger und milder: so fühlen wir auch, daß unsereSprache, weil wir sie der nordischen Trägheit wegen weniger selbst bewegen, nur durch die vielseitigste Berührung mit dem fremden recht frisch gedeihen und ihre eigne Kraft vollkommen entwikkeln kann. Und damit scheint zusammenzutreffen, daß wegen seiner Achtung für das fremde und seiner vermittelnden Natur unser Volk bestimmt sein mag, alle Schätze fremder Wissenschaft und Kunst mit seinen eignen zugleich in seiner Sprache gleichsam zu einem großen, geschichtlichen Ganzen zu vereinigen, das im Mittelpunkt und Herzen von Europa verwahrt werde, damit nun durch Hülfe unserer Sprache, was die verschiedensten Zeiten schönes gebracht haben, jeder so rein und vollkommen genießen könne, als es dem Fremdling nur möglich ist. Dies scheint in der That der wahre geschichtliche Zwekk des Übersezens im großen, wie es bei uns nun einheimisch ist.*[121]

Der *Übersetzer als historisches Subjekt* spielt innerhalb dieses Scenarios eine Art Neben- oder Hilfsrolle. Noch mehr als „der geniale Autor“ bringt nämlich der *Übersetzer als lyrische Figur* den Geist seines Volkes, und keinesfalls schlechthin seine subjektiv Perspektive, zum Ausdruck. Die Hölderlinlektüre Heideggers, über deren nationalistische Prägung kein Zweifel bestehen kann, zeigen diese Konzeption in ihrer vollständigen Entfaltung. Was *in nuce* in der romantischen Auffassung der Überindividualität der dichterischen Stimme schon enthalten war, zeigt sich hier in seiner vollkommenen Tragweite: die Sprache des Dichters klingt noch immer aktuell für sein Land – und offensichtlich für die politische Aktualität seines Staats – weil in seinem Sagen *die Sprache eines Volkes* (lies: einer Nation) *verwahrt wird*:

> *Dichten könnte sein das dem Wort des Seyns nach-sagende Vorsagen (diktieren eines Gehörten) in die noch ungesprochene Sage, in die die Sprache eines Volkes verwahrt wird.*
> […] *Die historische Zeitrechnung vermag hier mit ihren Zahlen wenig auszurichten. Die Zeiten, da es jeweils die Zeit ist, das heißt der zugemessene Augenblick der Ankunft der Hereinblickenden,*

[121] F. D. E. Schleiermacher, *Ueber die verschiedenen Methoden des Übersetzens*, p. 243.

diese Zeiten sind jene, in denen sich aus dem Geschick der Schickung des Seins die Geschichte der Völker entscheidet. Diese Zeiten vermögen wir nie mit den Zahlen und der Begrenzung unserer übersehbaren „Lebenszeit" zu durchschauen; nicht weil diese Zeiten der Zahl nach größer, sondern weil „die Jahre der Völker" der Art nach andere Zeiten sind, geschickt und bestimmt durch die „Engel des Jahres", das heißt durch die Boten der Botschaft der Götter, deren Ankunft entscheidet, wann es „die Zeit" ist.[122]

Die Etymologisierungen und Paraetymologisierungen, derern sich Heidegger zur Unterstützung seiner Interpretation bedient, sind unter dem gleichen Aspekt, d.h. der Allgemeinisierung der Rede als Volksrede zu lesen. Heidegger spricht in seiner Deutung der Dichtung Hölderlins nie als ein Individuum – „die Sprache spricht" an seiner Statt. Es handelt sich um eine typische Befreiung von Verantwortung, besonders in politischen Bereichen. So hat sich Meschonnic darüber geäußert:

[…] *dans* Unterwegs zur Sprache*, « die Sprache spricht »,* la langue parle*, et l´homme ne parle que dans la mesure où il répond, et correspond à la langue.*
[…] *Mais ce n´est pas à des philosophes qu´on va apprendre qu´un mot du dictionnaire, quand il entre dans un système de pensée, devient ce qu´en fait ce système de pensée. Ce n´est donc plus un mot de La langue.*
Les emplois qu´en fait Heidegger ne sont pas séparables de sa conception du langage. Il ne s´agit plus de l´allemand en général, mais de la théorie du langage, et du cheminement de Heidegger dans le champ théorique, que conditionne l´ « analytique du Dasein », avec le statut de la Rede *et du* Gerede*, et leur rapport avec la quotidienneté. C´est la logique interne de ce cheminement qui élimine la* Rede*, efface la parole au sens de Saussure, le discours au sens de Benveniste*.[123]

Die Heideggersche Konzeption der dichterischen Sprache findet in der Literaturauffassungen der Romantik (sowie, unter anderen Aspekten, in der Hegelschen Synthese – das wird man gleich sehen) ihre Wurzeln. Die reife romantische Philosophie der Kunst setzte nämlich eine auf die Gründung einer Nationalliteratur orientierten Textauffassung voraus, welche die Übersetzungstheorie mit einer rein kollektiven Dimension des Sprechens direkt verband. So kommentierte F. Schlegel die deutsche Shakespeare-Rezeption:

Man darf kühnlich behaupten, dass er nächst den Engländern keinem Volke so eigenthümlich angehört wie den Deutschen, weil er von keinem im Original und in der Kopie so viel gelesen, so tief studiert, so warm geliebt, und so einsichtsvoll bewundert wird. Und dieß ist nicht etwa eine vorübergehende Mode; es ist nicht, daß wir uns auch einmal zu dieser Form dramatischer Poesie bequemt hätten, wie wir immer vor andern Nationen geneigt und fertig sind, uns in fremden Denkarten und Sitten zu fügen. Nein, er ist uns nicht fremd: wir brauchen keinen Schritt aus unserm Charakter herauszugehen, um ihn ‚ganz unser' nennen zu dürfen.[124]

---

[122] M. Heidegger, *Die Einzigkeit des Dichters*, in *Zu Hölderlin*, *Gesamtausgabe*, *III Abteilung*, *Band 75*, S. 37, 39-40.

[123] H. Meschonnic, *Poétique du traduire*, S. 76.

[124] A. W. Schlegel, Etwas über William Shakespeare bei Gelegenheit Wilhelm Meisters (1786). In: Schriften (Auswahl und Einführung von Walter Flemmer). München : Goldmann, o.J., S. 33.

Damit will nicht gesagt werden, dass die Übersetzungstheorien der Romantik (und noch weniger der Frühromantik), welche historisch die heutigen am tiefsten beeinflussten, eine grundsätzlich nationalistische Neigung hatten. Man muss sie aber in einer Doppelrichtung zu lesen wissen. Über die subtil literarisierte Shakespeare-Übersetzung von A.W. Schlegel bemerkt Berman:

> […] *contre la notion de « génie naturel », il s´agit de montrer dans un Shakespeare l´ampleur d´un savoir-faire poétique capable de réaliser des œuvres infiniment conscientes d´elles-mêmes. Un Shakespeare « noble », qui serait une sorte de Léonard da Vinci du théâtre.*
> […] *La limite de sa traduction est donc à chercher aussi bien dans la vision que le Romantisme a de la poésie et de la traduction poétique que dans l´incapacité de l´époque à accueillir ce qui, dans les œuvres étrangères dépasse le champ de sa sensibilité, c´est-à-dire, en l´espèce, obligerait la* Bildung *à être autre chose qu´un grand tour éducatif et formateur.*[125]

Berman hat die Schwierigkeit einer solchen Balance zwischen Eigenem und Fremdem sehr überzeugend beschrieben. Neben der Gefahr, die ganze Erfahrung der Fremdheit in einer Art Umkehrschluss zu entkräften und letztendlich zu annullieren, besteht auch die entgegengesetzte Möglichkeit, das Eigene zu verlieren, die eigene Spezifität in einer Postbabelischen Mehrheit von Sprachen und Kulturen auszulöschen. Über das Schicksal Hölderlins, dessen tiefes, unvergleichbares Verständnis der selbstreflexiven Dialektik von Eigenem und Fremdem er sehr überzeugend betonte, schrieb er in einer Fußnote seines Buches:

> *Confusion de langues, des lieux – propres et étrangers. Le médecin qui examina Hölderlin en 1805 déclara « qu´il est impossible de comprendre son langage, qui semble un mélange d´allemand, de grec et de latin » (Œuvres, XXVI). On pourrait interroger à partir de là la schizophrénie du poète.*[126]

Es ist kein Zufall, dass Celan, dessen übersetzerisches Werk circa eine Hälfte seiner Gesamtproduktion ausmacht, Hölderlin so sehr verehrte. Er fühlte sich *ihm* immer näher – *ihm* als Figur und Person, dem späten, geistig kranken Hölderlin, dem Übersetzer, der in mehreren Sprachen lebt, *zacker*[t] *am Pindar*, und selbst eine Sprache spricht, die nach und nach niemand mehr versteht – für niemanden mehr gemeint ist.

---

[125] A. Berman, *L´épreuve de l´étranger – Culture et traduction dans l´Allemagne romantique*, S. 222, 223-224.

[126] Ebenda, S. 264.

ICH TRINK WEIN aus zwei Gläsern
und zackere an
der Königszäsur
wie Jener
am Pindar,
Gott gibt die Stimmgabel ab
als einer der kleinen
Gerechten,

aus der Lostrommel fällt
unser Deut.[127]

In diesem Gedicht handelt es sich implizit um die subjektivste Instanz der Übersetzung, oder um die subjektive (subjektbewusste) Übersetzung überhaupt. Der späte Hölderlin stellt nämlich für Celan das Individuum als Ausgeschlossenes, das der Gesellschaft und der Nation nicht mehr angehörige Einzelne dar, das die Bedeutung und die Funktion der dichterischen Sprache jenseits jedes Individualismus anders begründet hat. Genau dieses ausgeschlossene Einzelne hat nämlich eine neue Epoche der Übersetzung und der Dichtung eröffnet, derer gegen-ethnozentrische, übernationale Tragweite noch nicht zu messen ist. Progressiv hat diese Figur in sich das Fremde subsumiert, indem in ihr das Eigene (der schon alte Begriff vom Eigenen) nach und nach sich selbst fremd wurde.

[…]
Käme,
käme ein Mensch,
käme ein Mensch zur Welt, heute, mit
dem Lichtbart der
Patriarchen: er dürfte,
spräch er von dieser
Zeit, er
dürfte
nur lallen und lallen,
immer-, immer-
zuzu.

("Pallaksch. Pallaksch.")[128]

1.12 L´Auberge du lointain II: Einheit, Dualität und das unmögliche Dritte

Im Zentrum der Übersetzungskonzeption der Romantiker und noch mehr der Frühromantiker steht, wie gesehen, der beschriebene Begriff einer Doppelbefremdung zweier gegenüberstehender Sprachen nach dem Grundprinzip ihrer fruchtbaren und nötigen historischen Ausbreitung. Hinter den Sprachunterschieden, hinter der historischen

[127] P. Celan, aus *Zeitgehöft*, *Gesammelte Werke 3.*

[128] P. Celan, *Tübinger, Jänner*, aus *Die Niemandsrose*, *Gesammelte Werke 1.*

Sprachbewegung, leuchtet aber in der Ferne der Stern einer unerreichbaren Einheit, die metaphysische Idee *einer einzigen Sprache*. Anders gesagt: die Synthese Hegelscher Natur, einer Sprache der in den Sprachen geronnenen Vernunft, einer Sprache in unmittelbarer Nähe des freien Denkens[129].

Zwischen Novalis' Begriff einer „mythischen Übersetzung" und der damals vielleicht nur halbbewussten Idee eines kreisförmigen In-Sich-Zurückkommens der romantischen Bildungstour kann man klare Kontinuitätsmotive erkennen. Die Idee der Universalität führt die kreisförmige Tour der Romantiker sowie das von Novalis beschriebene Phänomen einer selbstreflexiven Entwicklung der poetischen Sprache in Richtung einer absoluten Idee[130], welche die phantasmatische, immer inaktuelle Darstellung einer Ursprache oder *Kora* als zukünftiger *langue* – Chimäre einer mythischen Welt und gleichzeitig ewige, unerfüllbare Universalitätsutopie – voraussetzt. In dieser würden die postbabylonischen, historischen Sprachen der Völker mit einem Bewusstsein zweitens Grades in einer Art zukünftiger Versöhnung wiederverschmelzen[131]. Und Deutschland, wie in der Äußerung Schleiermachers, stünde im Zentrum dieses Prozess. Steiner hat diese Rolle in Goethes Deutung der dritten Übersetzungsart im *West-Östlichen Divan* anerkannt:

> *The highest and last mode will seek to achieve perfect identity between the original text and that of the translation. This identity signifies that the new text does not exist "instead of the other but in its place" ("so dass eins nicht anstatt des andern, sondern an der Stelle des andern gelten solle"). This third mode requires that the translator abandon the specific genius of his own nation, and it produces a novel* tertium datum.
> […] *It is this third way which has brought Shakespeare, Tasso, Calderón, Ariosto, into reach of German consciousness, making of these "Germanized strangers" (*eingedeutsche Fremde*) a crucial factor in Germany´s linguistic, literary awakening.*
> […] [über dan Divan]: *This meeting and melting takes place "outside" German and Persian – or, at least, "outside" German as it has existed* until *the moment of translation. But both tongues are enriched through the creation of a new hybrid or, more precisely, entity.*
> *Such paraphrase is unsatisfactory and leaves a good deal open to conjecture. There are aspects of Goethe´s commentary which belong with his gnomic writings. The best one can say is that his account of the threefold motion of translation and the ultimate circularity of the process (Benjamin´s sense of "interlinear" clearly derives from Goethe´s) is deeply enmeshed in Goethe´s central philosophic beliefs. Translation is an exemplary case of metamorphosis. It exhibits that process of*

[129] Die Differenz / Inhärenz zwischen Sprache und freiem Denken (die Konturierung, sozusagen, einer unerreichbaren reinen Sprache der reinen Idee) bei Hegel konstituiert das Hauptthema der Bücher von B. Schindler, *Die Sagbarkeit des Unsagbaren: Hegels Weg zur Sprache des konkreten Begriffs*, J. Reid, *Real Words: Language and System in Hegel*, und Ž. Pavić *Hegels Idee einer logischen Hermeneutik : die Selbstauslegung des Absoluten in der sichtbaren Unsichtbarkeit der Sprache*.

[130] Als ob die historische Sprache, indem sie sich selbst im Kunstwerk reflektiert, sich zu einer Art formaler Sprache verwandeln würde. Der Schatten Hegels ist in dieser romantischen Darstellung der Historizität der Sprache schon anwesend. „Für sich ist die absolute Idee, weil kein Übergehen noch Voraussetzen und überhaupt keine Bestimmtheit, welche nicht flüssig und durchsichtig wäre, in ihr ist, die reine Form des Begriffs, die ihren Inhalt als sich selbst anschaut. Sie ist sich Inhalt, insofern sie das ideelle Unterscheiden ihrer selbst von sich und das eine der Unterschiedenen die Identität mit sich ist, in der aber die Totalität der Form als das System der Inhaltsbestimmungen enthalten ist. Dieser Inhalt ist das System des Logischen. Als Form bleibt hier der Idee nichts als die Methode dieses Inhalts, – das bestimmte Wissen von der Währung ihrer Momente." G. W. F. Hegel, Werke. Band 9, 3. Abteilung, Die Lehre vom Begriff, § 237.

[131] Wie gesehen, nach der Meinung Szondis stellt die Philosophie Hegels die komplette Vollendung und gleichzeitig die Überwindung dieser romantischen Züge einer Philosophie der Geschichte dar.

an organic unfolding towards the harmonic integrity of the sphere or closed circle which Goethe celebrates throughout the realms both of spirit and of nature.[132]

Diese Konzeption einer verlorenen und unerreichbaren Einheit, die nicht nur die Sprachen, sondern auch die Menschen bzw. die modernen Nationalstaaten betrifft, lässt sich im zwanzigsten Jahrhundert in der marxianischen Idee einer Weltgeschichte erkennen – wie im Fall Benjamins. Die zwei Perspektiven zeigen sich im Lexikon der folgenden Sätze offensichtlich:

Es gibt keine Muse der Philosophie, es gibt auch keine Muse der Übersetzung. Banausisch aber, wie sentimentale Artisten sie wissen wollen, sind sie nicht. Denn es gibt ein philosophisches Ingenium, dessen eigenstes die Sehnsucht nach jener Sprache ist, welche in der Übersetzung sich bekundet.
[…] *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.*[133]

Eine Utopie religiöser Prägung verbindet noch einmal das Politisch-Historische mit einer Übersetzungstheorie, welche die Subjektivität nicht bevorzugt. Jenseits des Unterschieds, jenseits der Spaltung zwischen Sprache und Sprache, Volk und Volk, blitzt die Einheit der Zukunft, die Einheit aller Menschen auf. Tatsächlich aber, hier und jetzt, denkt und schreibt man nur innerhalb dieser Trennung. Eine Art Mangel, wie eine traurige Schuld biblischer Erinnerung, trennt jede historische Sprache von all den anderen wie von der mythisch untergangenen *reinen Sprache* Benjamins. Wie Celan schrieb: „Das Übertragen von Gedichten ist eine Übung in diesem Sinn: es geschieht über die Abgründe der Sprachen hinweg: das Einende ist der Sprung.“[134]

Das Anderssein der Sprachen konvergiert in der Mentalität der Moderne mit ihrer Arbitrarität, d.h. mit der Entfernung jeder historischen Sprache vom *essentiellen, transhistorischen* Wesen (sei es platonischer, sei es theologisch-schöpferischer Natur) der weltlichen Dinge.

In „Brot“ und „pain“ ist das Gemeinte […] *dasselbe, die Art, es zu meinen, dagegen nicht. In der Art des Meinens nämlich liegt es daß beide Worte dem Deutschen und Franzosen je etwas verschiedenes bedeuten, daß sie für beide nicht vertauschbar sind, ja sich letzten Endes auszuschließen streben; am Gemeinten aber, daß sie absolut genommen, das Selbe und Identische bedeuten. Während dergestalt die Art des Meinens in diesen beiden Wörtern einander widerstrebt, ergänzt sie sich in den beiden Sprachen, denen sie entstammen. Und zwar ergänzt sich in ihnen die Art des Meinens zum Gemeinten. Bei den einzelnen, den unergänzten Sprachen nämlich ist ihr*

---

[132] G. Steiner, *After Babel – aspects of language and translation*, S. 258-260.

[133] W. Benjamin, *Die Aufgabe des Übersetzers*, in C. Baudelaire, *Ausgewählte Gedichte*, S. 18, 22.

[134] P. Celan, *Der Meridian*, Par. 383.

> *Gemeintes niemals in relativer Selbständigkeit anzutreffen, wie bei den einzelnen Wörtern oder Sätzen, sondern vielmehr in stetem Wandel begriffen, bis es aus der Harmonie all jener Arten des Meinens als die reine Sprache herauszutreten vermag.*[135]

In dieser Konzeption sind die historisch-theoretischen Prämissen der absoluten Poesie zu suchen, d.h. der erkämpften Absonderung einer autonomen, selbstreferentiellen Sprache aus der historischen Alltagssprache heraus:

> *À côté d´*ombre*, opaque,* ténèbres *se fonce peu; quelle déception, devant la perversité conférant à* jour *comme à* nuit*, contradictoirement, des timbres obscure ici, là clair. Le souhait d´un terme de splendeur brillant, ou qu'il s´éteigne, inverse; quant a dés alternatives lumineuses simples –* Seulement*, sachons* n´existerait pas le vers*: lui, philosophiquement rémunère le défaut des langues, complément supérieur.*[136]

Inhalt und Form kommen sich im Gedicht immer näher – bis zur Koinzidenz. Die Sprache der Poesie sucht von hier an keine Äußerlichkeit mehr, sie exkludiert dagegen diese von Anfang an; sie spricht nur von sich selbst und zeigt sich deswegen dem Leser-Übersetzer als im Prinzip unübertragbar.

Die Organizität des romantischen Kunstwerks erreicht hier ein Maximum, bzw. ein Extrem, das die Prinzipien selbst der Übersetzbarkeit im frühromantischen Sinne schwanken lässt: das Gedicht entzieht sich der historischen Dialektik, um es selbst und nichts anderes als es selbst zu sein. Die Sprache Celans, sowie seine Konzeption des Übersetzens, sind von dieser Basis her zu deuten; die Übersetzung ergibt sich über einen Riss, nicht durch eine Dialektik von Eigenem und Fremdem: der Celansche Abgrund zwischen den Sprachen wird tiefer und breiter, die Dualität ist konstitutiv und radikal.

Da jede Übersetzung, im Sinne Benjamins und Bermans, mindestens zwei Sprachen – nicht selten eine Pluralität von Sprachen [137] – und damit zwei oder mehrere unterschiedliche Arten des Meinens ohne eine höhere Synthese involviert, sollte folgerichtig ein heutiger kritischer Diskurs über eine Übersetzung und über das Übersetzen im allgemeinen Sinne eine solche Idee von unüberwindbarer Alterität immer und auf jeden Fall implizieren und entwickeln. Jenseits der Chimäre einer *Kora*, jenseits der hegelschen Synthese, sollte deswegen jeder heutige Diskurs über die Übersetzung mit dem Problem der absoluten Poesie anfangen. Das

---

[135] Ebenda, S. 14.

[136] S. Mallarmé, *Cris de Vers*, *Œuvre complètes*, S. 364.

[137] Vgl. Berman, *La Traduction et la lettre ou l´Auberge du lointain*, insbesondere *La troisième langue*, S. 112-113.

Problem der Übersetzungstheorie konvergiert deswegen mit dem Problem der Hermeneutik[138]. Darauf folgend muss die Frage nach der Text-Treue auf einer Philosophie gegründet werden, die fähig sei, die Differenz zwischen den Sprachen und den Arten des Meinens positiv zu denken, einer Philosophie der konstitutiven Fremdheit und der Alterität, die keine dialektische Lösung mehr sucht. Nur in diesem Rahmen gewinnt sie einen Sinn. Strukturelle Ähnlichkeiten unter Sprachen zu analysieren, sowie philologische Vergleiche anzustellen, ermöglicht nicht, diese Differenz einer schematischen Abstraktion zugunsten zu löschen. Sonst wäre die Übersetzung nur als Informationsübermittlung und/oder als oberflächlich semantisch-formale Annäherung denkbar und möglich. Die literarischen Texte, vor allem die Poesie, wenn nur nach dem erwähnten romantischen Prinzip der Organizität und der Historizität konzipiert, wären tatsächlich als unübersetzbar schlechthin zu definieren – wie Jakobson es von einem rein linguistischen Gesichtspunkt aus tat.

> *Sprachliche Gleichungen werden in der Dichtung zu einem Aufbauprinzip des Textes. Syntaktische und morphologische Kategorien, Wurzeln und Affixe, Phoneme und ihre Komponenten (unterscheidende Züge) – kurz, alle Konstituenten des Sprachcodes – werden einander gegenübergestellt, nebeneinander gestellt, in eine Kontiguitätsbeziehung nach dem Prinzip der Ähnlichkeit und des Gegensatzes gebracht und tragen ihre eigene autonome Bedeutung. Phonologische Ähnlichkeit wird als semantische Verwandtschaft empfunden. Das Wortspiel, oder um einen gebildeteren und vielleicht genaueren Terminus zu gebrauchen – die Paronomasie herrscht in der Dichtkunst vor, und Dichtung ist, ob ihre Vorherrschaft nun absolut oder eingeschränkt ist, per definitionem unübersetzbar.*[139]

Die messianische Perspektive Benjamins ermöglicht eine Lösung des ontologischen Paradoxons einer negativen, nicht zu überwindenden Spaltung zwischen den Sprachen, welche den Begriff von Übersetzbarkeit selbst immer bedroht, indem er zugunsten der materialistischen geschichtsphilosophischen Intention seines Textes die traditionelle Deutung der biblischen Babel-Erzählung umformt. Eine Sprache der Versöhnung liegt unter allen anderen verborgen, deswegen kann jede einzelne Sprache als eine nur partiale gesehen

---

[138] Nach der in der Einleitung schon zitierten Stelle von Szondi: „unserem Dichtungsverständnis [liegt] ein, gegenüber der früheren Absage noch radikalisierter, Bruch mit der Nachahmungsthese zugrunde, insofern seit der Konzeption einer absoluten Poesie im späten 19. Jahrhundert und einer abstrakten im 20. nicht nur die Bezogenheit von Dichtung auf einen ihr vorgegebenen Gegenstand – den es einst nachzuahmen galt – entfällt, sondern eine Dichtung möglich wurde, die darauf verzichtet, auf dem Weg der Fiktion ihrerseits einen Gegenstand hervorzubringen, eine Dichtung, die sich vielmehr selbst zum Gegenstand geworden ist, deren Einheit sich der Komposition der mannigfach aufeinander bezogenen Wortmomente, und zwar nicht nur der semantischen, verdankt, statt der Kohärenz des fingierten Gegenstands bzw. der fingierten Welt.“ P. Szondi *Einführung in die literarische Hermeneutik*, S. 67-68.

[139] R. Jakobson, *Linguistische Aspekte der Übersetzung*, in *Form und Sinn – Sprachwissenschaftliche Betrachtungen*, S. 161.

werden. Sie strebt aber utopisch nach der Vereinigung, das wird von jeder Übersetzung nach dem Modell der biblischen Interlinearversion offengelegt[140].

Es gibt aber, jenseits des Messianismus, keinen Scheitelstein des Diskurses, keinen dritten, neutralen Ausdruck des Gemeinten, welcher die Pluralität der Sprachen – als historische Phänomene gemeint – zur Einheit reduzieren kann. Die Dekonstruktion bietet in diesem Zusammenhang ein wichtiges Modell, indem sie von Derrida, gegen die feste Identität des Selben in der traditionellen Metaphysik, als *plus d'une langue* „definiert" wurde[141]. Näher besehen impliziert jede ernste Betrachtung des Werkes Shakespeares (sei es eine Interpretation, eine Adaption, eine Inszenierung oder eine Übersetzung) diesen Begriff von Anfang an – als eine Art *Negative Capability*, wie sich Keats in Bezug auf Shakespeare ausdrückte[142]. Mehrere bei Shakespeare entstandenen oder – noch öfter – neu gestaltete Charakterisierungen der *dramatis personae*, Metaphorische Komplexe und rekurrierende syntaktische Konstruktionen, die ich im zweiten Teil dieser Arbeit analysieren werde, sind aus heutiger Perspektive, wegen ihrer oft unzählbaren Verwendungen und Deutungen in mehreren Sprachen und Epochen, als vielfältige und oft mehrdeutige semantische Figuren[143] aufzunehmen: eine so extreme weltweite Verbreitung haben vielleicht nur die biblischen Metaphern und die allegorischen Ausdrücke der *Commedia* von Dante erreicht. Die Idee eines „direkten und kompletten" philologischen Zugangs zu ihrer „ursprünglichen" Semantik (unter diesem letzten Wort sind auch die Semantik der Form und der semantische Rhythmus – die historisch und kulturell wechselhaftesten Elemente – zu verstehen) zeigt sich tatsächlich als illusorisch, wenn man nur die Ziele und die Gründe hinterfragt, die *jede* mögliche Interpretation (oder Übersetzung) der Texte Shakespeares *motivieren* und von Anfang an

---

[140] „in irgendeinem Grade enthalten alle großen Schriften, im höchsten aber die heiligen, zwischen den Zeilen ihre virtuelle Übersetzung. Die Interlinearversion des heiligen Textes ist das Urbild oder Ideal aller Übersetzung." W. Benjamin, *Die Aufgabe des Übersetzers*, in C. Baudelaire, *Ausgewählte Gedichte*, S. 25.

[141] J. Derrida, *Mémoires – pour Paul De Man*, S. 38.

[142] „I had not a dispute but a disquisition with Dilke, on various subjects; several things dovetailed in my mind, & at once it struck me, what quality went to form a Man of Achievement especially in literature & which Shakespeare possessed so enormously - I mean Negative Capability, that is when man is capable of being in uncertainties, mysteries, doubts without any irritable reaching after fact & reason" J. Keats, *The Complete Poetical Works*, edited by Horace Elisha Scudder, Boston: Riverside Press, 1899. S. 277.

[143] Zum Beispiel die grammatikalischen *puns* der Sonette bzw. die Beschreibung des *young boy*, die Schatten-Metaphorik im *Macbeth*, die bunte Abbildung des Wahnsinns in *Hamlet* und in *Romeo and Juliet*, die selbstreflexiven Wortspiele in *The Tempest* – abgesehen von den Charakterisierungen von spezifischen Subjekten wie *Hamlet, Othello, Prospero*. Vgl. Lucyna Wille, *Semantische Figuren in der Übersetzung*. In diesem Buch hat die Autorin versucht, eine Serie semantischer Figuren im Bezug auf einige Grass-Übersetzungen zu analysieren, und zwar nach dem Prinzip: „Es wird vorgeschlagen, semantische Figuren – als organisierte Bedeutungseinheiten höheren Grads – komparativ zu untersuchen, und zwar um festzustellen, wie sie durch die Wortwahl des Translators nuanciert, variiert und neu angeordnet werden bzw. werden können. Die Methode ist hauptsächlich für die Untersuchung des Werkes eines Autors konzipiert worden, denn nur in diesem Fall können semantische Figuren partiell in ihrer Redundanz erfasst werden, wenn sie in mehreren Texten des Autors aufgegriffen oder neu variiert werden." S. 10.

orientieren[144]. Jede Art Bearbeitung bzw. Deutung hat ihre theoretischen und historischen Prämissen und ihre spezifischen Zwecke, sie ist immer *biased* und – vor allem – hängen ihre Relevanz und sogar ihr Sinn von ihrer Selbstverortung im Zusammenhang des weltweiten Shakespeare-Diskurses ab.

Diese Bemerkungen, die praktisch für die Rezeption jedes Autors gelten, betreffen noch tiefer und vielleicht auch qualitativ anders den Dichter, der in mehreren Ländern nach wie vor das wichtigste literarische Identifikationsmuster und Vergleichsmoment – individuell wie kollektiv – darstellt. Eine einfache, aber enthüllende Frage wäre: was versteht man, was stellt man sich, in einem spezifischen Fall, unter dem Namen des Autors vor? An unterschiedlichen Orten und in verschiedenen Epochen, sowie im gleichen Milieu, aber unter verschiedenen Umständen[145], sind unterschiedliche Antworten möglich[146].

Die Breite und die Komplexität der erwähnten semantischen Figuren verpflichten *a priori* den Übersetzer / Interpreten zu einer historischen, ideologischen und nicht selten direkt politischen Selbstbestimmung innerhalb des Diskurses. Jede Betrachtung, mit den Worten Celans, entwickelt sich aus einem spezifischen *Neigungswinkel* heraus. Das ganze, weltweite Panorama der Wirkungsgeschichte Shakespeares, das virtuell jede neue Übersetzung / Interpretation umrahmt, wird erst von diesem bestimmten Gesichtspunkt aus sichtbar und bedeutend.

Die semantischen Figuren sind synchron und diachron zugleich zu verstehen. Unterschiedliche, sogar widersprüchliche Deutungen und Nuancen einer Figur können sich vor dem Auge des Interpreten als gleichzeitig wirksam manifestieren, genau weil jede Figur ein stratifizierter historischer Komplex ist: die Deutungen werden historisch zum Teil der Figur selbst. Die Kohärenz der üblichen Assoziationen und der möglichen Interpretationen, die eine Figur komponieren, wird immer wieder aus der *spezifischen* Perspektive des

---

[144] Vgl. H. Grady, *The Modernist Shakespeare – critical texts in a material world*, S. 5: „No one writes literary criticism in a vacuum: in writing, we bring along with us all the baggage of our basic social being – our beliefs and prejudices, our unconscious, our socialization, our education and formal training. Much of this has been more or less understood for centuries, but only in recent years has the insight been systematically applied in the world of literary studies. Not surprisingly, Marxist-influenced criticism, with his lengthy tradition of disclosing political and economic interests at work in texts which pass themselves off as ´value-free´, ´objective´, or ´disinterested´, has been a major influence in the new interpretations, especially in Shakespeare studies – and the present work is no exception to that generalization, owing as it does a great deal to the Marxist tradition of ideology critique.“

[145] Während der Romantik haben tatsächlich die Sonette die Neugierde des Publikums für die Person Shakespeares viel tiefer und anders erregt als die Theaterstücke. Vgl. unter anderen L. Tieck: *Ueber Shakespeares Sonette einige Worte, nebst Problem einer Uebersetzung derselben.* In: *Penelope, Taschenbuch für das Jahr 1826.* Hrsg. v. Theodor Hell.

[146] „There are so many Shakespeares because each time we ´frame´him anew and in a different manner. It takes as little effort to make Shakespeare into a Romantic author (anachronism) as into a German classic (anatopism), showing that not even the most basic parameters of human existence – space and time – are beyond redefinition.“ D. Delabastita, *Anthologies, Translations and European Identity*, in D. Delabastita, J. De Vos, P. Franssen, *Shakespeare and European Politics*, S. 363.

Interpreten in Bezug auf den Buchstaben des Originaltextes hinterfragt. Es handelt sich um einen vielfältigen kulturellen Hintergrund, der nach Voraussetzungen einer relativen Homogenität der westlichen literarisch-philosophischen Tradition aber auch, gegenseitig, historischer und kultureller Spaltungen zwischen Land und Land, Epoche und Epoche und sogar Individualität und Kollektivität betrachtet wird. Jede Interpretation des Textes Shakespeares hat erst mit diesen semantischen Figuren, d.h. mit einem pluralischen Rezeptions- und Produktionszusammenhang, zu tun. Diese ihrem Wesen nach pluralischen Figuren haben mehrere literaturhistorische Traditionen in der ganzen Welt nicht nur tief geprägt, sondern in großen Teilen konstituiert – dies gilt natürlich auch für das kulturelle Milieu des Interpreten selbst.

Um eine solche Gestalt näher abzubilden, scheint mir z.B. die deleuzianische Idee des *Rhizom* oder der von Grady verwendete Begriff von *Paradigma* (ursprünglich von Kuhn im Bereich der Geschichte der Naturwissenschaften geprägt) geeignet[147]. Die Frage nach *einem* möglichen festen Zentrum dieses beweglichen Zusammenhangs oder dessen Schwerpunkt (eine Frage, in der es nicht schwerfällt, das Echo des romantischen Strebens nach einer universellen Literatur mitzuhören) schwebt und bleibt ohne Antwort, bleibt das Ideal, das manche Interpreten bzw. Übersetzer philologischer Prägung mehr als andere (weniger konservative) weiter festzulegen versuchen[148].

---

[147] „As is well known, Thomas S. Kuhn proposed in 1962 the concepts of ´´paradigms´ as an alternative to the then prevailing notion in the history of science that change in scientific theory proceeded on the basis of a steady accretion of evidence which slowly confirmed or modified existing theory and produced gradual ´progress´. Kuhn took exception to this view for two reasons. First, he believed it was inadequate in understanding these wholesale theoretical renovations – the Newtonian, the Einsteinian – which he called scientific revolutions, in which old theories were not simply modified but discarded and replaced by something entirely different. Second, and more subtly, he believed the notion of steady progress in the positivistic notion of science was untenable and even hubristic […] he demonstrates, what counts as evidence is highly dependent on the paradigm through which the evidence is interpreted; […] The paradigm is a given on which one works without necessarily identifying with it or accepting it as one´s own. It is true that, like Althusserian ideology, it entails more than appears at first: Kuhn emphasizes that the paradigm is a practice that is imitated through modeling and that many of its suppositions are never brought fully to consciousness. Nevertheless it is finally separate from the decentred self who works in, with, and against it. The notion of the paradigm, then, allows us to think through the intricate dialectic of the interpenetration of the social and the individual without effacing either of this mutually interpenetrating pair.“ H. Grady, *The Modernist Shakespeare – critical texts in a material world*, S. 20-21, 22, 27. Grady – es ist hier wichtig, es zu unterstreichen – stellt die Einheit selbst des Paradigmas viel mehr in Frage als Kuhn. Das naturwissenschaftliche Paradigma, anders gesagt, zeigt dem literarischen gegenüber eine viel höhere Homogenität. Deswegen scheint mir das Rhizom-Modell von Deleuze geeignet, die hier skizzierte semantische Gestaltung der Motive Shakespeares näher zu beschreiben: „Ein Rhizom ist als unterirdischer Strang grundsätzlich verschieden von großen und kleinen Wurzeln. Zwiebel- und Knollengewächse sind Rhizome. Pflanzen mit großen und kleinen Wurzeln können in ganz anderer Hinsicht rhizomorph sein, und man könnte sich fragen, ob das Spezifische der Botanik nicht gerade das Rhizomorphe ist. Sogar Tiere sind es, wenn sie eine Meute bilden, wie etwa Ratten. Auch der Bau der Tiere ist in all seinen Funktionen rhizomorph, als Wohnung, Vorratslager, Bewegungsraum, Versteck und Ausgangspunkt. Das Rhizom selber kann die unterschiedlichsten Formen annehmen, von der verästelten Ausbreitung in alle Richtungen an der Oberfläche bis zur Verdichtung in Zwiebeln und Knollen.“ G. Deleuze, F. Guattari, *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, S. 16. Und in *Der faden ist gerissen*:„Jedes Rhizom enthält Segmentierungslinien, nach denen es geschichtet ist, territorialisiert, organisiert, bezeichnet, zugeordnet etc.; aber auch Deterritorialisierungslinien, an denen es unaufhaltsam flieht. […] Jede Vielheit, die mit anderen durch an der Oberfläche verlaufende unterirdische Stängel verbunden werden kann, so dass sich ein Rhizom bildet und ausbreitet, nennen wir Plateau“ G. Deleuze, M. Foucault, *Der Faden ist gerissen* S. 16, 35. Genau ein solches Plateau könnte sich, in unserem Fall, „Shakespeare“ nennen.

[148] Die entgegensetzten Positionen von Vickers und Grady stellen wahrscheinlich diese zwei Hauptlinien ab besten dar. Die Haupttexte sind hier H. Grady, *The Modernist Shakespeare – critical texts in a material world*; B. Vickers, *Appropriating Shakespeare: contemporary critical quarrels* und *Returning to Shakespeare.*

Das bedeutet jedenfalls nicht, dass man über diese Werke alles mögliche schreiben kann, dass kein wissenschaftlicher oder erkenntnisfördernder (vom Gesichtspunkt einer Übersetzung aus) Maßstab mehr gilt. Jeder Einzelfall, jedes Detail kann auf einer bestimmten Ebene (derjenigen der Philologie, der historischen Linguistik, der Philosophiegeschichte oder auch der literarischen Wirkung) in Frage gestellt bzw. als falsch demonstriert werden. Die gesamte Perspektive jedes Produktionsversuchs bleibt trotzdem begrenzt, partial. Unter diesen Umständen kann die Interpretation nur heterotopischer Natur[149] sein, sie kann nur neben anderen Interpretationen innerhalb des komplexen, multinationalen diskursiven Bereichs entstehen.

Schließlich: die Interpretation und die Übersetzung Shakespeares, sowie jede aktive, produktive Rezeptionsform dieses Autors, impliziert eine geschichtsphilosophische Positionsbestimmung des Interpreten selbst innerhalb eines heterogenen Milieus. Um das Vokabular Shakespeares metaphorisch abzubilden, kann man sich eine (Wort-)Landschaft vorstellen, die man nie aufhört anzuschauen, die man immer aufs Neue und anders fassen und bestimmen will, um etwas innerhalb einer historischen Textur zu sagen.

1.13 Selbstbestimmung

Die verschiedenen Konstellationen semantischer Figuren des Shakespeareschen Vokabulars haben, häufig über den Einfluss der italienischen Renaissance, Hauptmotive der Bibel[150] und der späten Latinität[151] assimiliert. Auch deswegen sind sie als tropologisches Erbe der modernen westlichen Literatur schlechthin und zugleich als immer wieder gegangener Weg zwischen Altertum und Zeitgenossenschaft zu verstehen. Dieses Erbe zeigt sich als noch immer wiederholte / *differenzierende* Bearbeitung der Ausdrücke und Motive des Autors durch deren Inszenierungen und Übersetzungen. Gleichzeitig gilt es als *dezentralisierendes* (Beziehung des heutigen Autors mit der *fremden* Vergangenheit und der *entfernten* Sprache Shakespeares) und *wieder zentralisierendes* (Versuch, im Rahmen einer Rezeptionstradition die eigene Position zu bestimmen) Baumaterial für Dichtung und Theater[152].

---

[149] Michel Foucault, *Des espaces autres*, in *Dits et écrits*, S. 752-762.

[150] Vgl. Insbesondere F. Kermode, *Shakespeare's language*.

[151] Vgl. darüber E. Jones, *The Origins of Shakespeare.*

[152] Vgl. unter anderen M. Moninger, *Shakespeare inszeniert: das westdeutsche Regietheater und die Theatertradition des 'dritten deutschen Klassikers'*.

Zum Beispiel zeigt Ungarettis Übersetzung der Sonette Shakespeares einen Versuch, den Rhythmus Petrarcas durch die eigene Stimme noch einmal auftauchen zu lassen. Eine Art dritter Sprache im Sinne Bermans taucht in der Übersetzung auf und damit, nach Ungaretti, die Möglichkeit, einen transhistorischen Begriff von Barock durchzusetzen[153]. Die Übersetzung derselben Sonette durch Bonnefoy beinhaltet eine Theorie des Übersetzens *und* des Dichtens, die sich zwischen Alterität und (rhythmischer) Selbstbestimmung spannt[154]. Dies sind nur zwei Beispiele unter zahlreichen anderen. Den Dichter-Übersetzern des zwanzigsten Jahrhunderts bieten also die semantischen Figuren Shakespeares einen unermesslichen historischen Hintergrund an, auf dem sich die Möglichkeit ihrer kritischen Selbstidentifikation der ganzen westlichen Tradition gegenüber auftut.

Um am Schluss zur Romantik zurückzukehren – wie Luther die Bibel übersetzte, übersetzten Schlegel, Tieck, Wilhelm von Humboldt Shakespeare. Mehr als andere europäische Sprachgeschichten, zeigt sich die Geschichte der deutschen Sprache, durch die Linse der *Traductologie*, als eine Beziehung mit der Fremdheit und der Alterität, welche immer neue kollektive Identifikationsmöglichkeiten mit sich bringt. Dieser Prozess kommt mit der Romantik zu einer kompletten, selbstreflexiven Entfaltung, die die ganze Geschichte der westlichen Übersetzungstheorie prägt.

Die romantische Kollektivität, teils als Nation, teils als europäische *koiné* gemeint, wird im Lauf des zwanzigsten Jahrhunderts radikal hinterfragt. Im Hinblick auf die Shakespeare-Rezeption heute hat so der einzelne Übersetzer oder Kritiker mit einer unvermeidlichen Bestimmung der eigenen Position, nicht zuletzt auch im sozialen und politischen Sinne, direkt zu tun. Vor ihm steht eine Vielfalt an Figuren, eine komplexe Stadt, nicht ein einziger Autor: die Geschichte der Tropen zeigt sich damit als ein unvermeidbarer Filter, ein Konfrontations- und Kampffeld. Shakespeare wird auf diese Weise von seinem historischen Bereich *teilweise und notwendigerweise* abgehoben. Es ist eine Art Umkehrung der Perspektive: der

---

[153] Der Barock-Begriff von Ungaretti, mit einer Poetik der späten Zeit, den Trümmern und der Erinnerung eng verbunden, umfasst Petrarca, Góngora, Shakespeare, Mallarmé und Leopardi. Vgl. D. Baroncini, *Ungaretti barocco.*

[154] „Par fidélité à l'esprit de cette dernière [la poésie véritable] je me sens donc en droit de revendiquer pour la traduction des mètres les plus réguliers une forme a priori sans aucune règle, ce qui ne veut pas dire sans loi: variable quant au nombre des syllabes au sein des vers, variable quant au nombre de ces derniers dans la strophe, ce que nous appelons le vers libre. Et du sonnet j'estime licite de ne retenir que ce que cette structure a de facilement préservable, et qui d'ailleurs peut suffire à l'évoquer: sa découpe en toujours et seulement quatre strophes, l'une, la dernière, plus brève quand il s'agit de Shakespeare." W. Shakespeare, *Vingt-quatre sonnets*, traduction et postface de Y. Bonnefoy, S. 58-9.

„Ursprung“ zeigt sich nicht schlechthin als etwas schon Gegebenes, sondern gleichzeitig als etwas Gesuchtes und Diskutiertes – die Vergangenheit wird zum Projekt und zur Frage.

Die Werkzeuge für die Analyse der *Sprache* Shakespeares sollen diesem Spannungsfeld zwischen ursprünglicher, verschwundener *Parole* (Englisch) und geschichtetem Figurenkomplex entsprechen. Es gibt, wie schon gesagt, keinen möglichen „direkten“ Weg, um sich das *Sagen* Shakespeares unmittelbar zu vergegenwärtigen – es geht immer um die Durchkreuzung eines pluralischen Zusammenhangs. Deswegen besteht im Fall Shakespeares, meiner Meinung nach, kein wesentlicher Unterschied zwischen einer kritischen Bearbeitung der Tropen des Textes (Übersetzung) und deren theoretischer Deutung (Interpretation). Die Übersetzungen Shakespeares werden immer stärker theoretisch geprägt, die relativen Theorien der Literatur verstehen sich selbst als Gesten – sogar direkt als subversive. *La théorie, c'est la pratique*[155].

Übersetzungstheoretisch gesprochen, zeigt sich die Intention des Übersetzers als gezielte Interpretation innerhalb dieses Erbes – vielleicht gegen die Hauptströmungen, d.h. die *litératures majeures*,[156] die dieses Erbe dominieren und überwachen.

1.14 Shakespeare in Deutschland – Die Sonette

Das Werk Shakespeares spielt gerade in Deutschland insofern eine besondere Rolle, als die gesamte Produktion dieses Autors hier zum Symbol der modernen Poesie und zum Katalysator von literaturtheoretischen Debatten geworden ist. Markus Moninger zeigt, wie auch die „radikal neuen“, unphilologischen oder instrumentalen Adaptionen Shakespeares im Kontext des Regietheaters die Vergegenwärtigung dieser Rezeptions- und Produktionsgeschichte implizieren. *Nolens volens* muss jeder neue Übersetzer bzw. Regisseur sein Unternehmen als historische Konfrontation verstehen.

> *Diskontinuität und Innovation lassen sich jedoch nur vor dem Hintergrund der Konvention erkennen; diese muß – wenn schon das Innovationsprinzip zum Leitfaden gemacht wird – ja erst einmal als die Basis dargestellt werden, von der sich neue ästhetische Praktiken abheben.*
> […] *So radikal sich das Regietheater von der Tradition verabschiedet, es setzt das Wissen über sie voraus, nutzt und braucht sie, um sich in Opposition dazu setzen zu können.*[157]

---

[155] So lautet der Titel des zweiten Teiles des Buches von von H. Meschonnic, *Poétique du traduire*.

[156] Ich beziehe mich hier auf das Buch von G. Deleuze und F. Guattari, *Kafka, pour une littérature mineure.*

[157] M. Moninger, *Shakespeare inszeniert: das westdeutsche Regietheater und die Theatertradition des 'dritten deutschen Klassikers'*, S. 5, 8.

In diesen Kontext muss sich jede Neuübersetzung oder Neuadaption einfügen, um Shakespeare auf eine möglichst geschichtsbewusste Weise *anders reden* zu lassen. Damit wird die Übersetzung / Adaption in eine direkte Verbindung mit der Geschichtsphilosophie gesetzt.[158]

Zu dieser historischen Tatsache kommt die oben beschriebene theoretische Implikation: jede deutsche Übersetzung Shakespeares befindet sich in einem Spannungsfeld, das die in der traditionellen Übersetzungstheorie konstruierte Achse zwischen Eingangs- und Ausgangstext insbesondere im Hinblick auf die Frage nach der Texttreue radikal außer Kraft setzt.

Da im Fall Shakespeares eine unmittelbare Beziehung mit dem Originaltext nicht vorstellbar ist, hängt der Wert jeder deutschen Shakespeare-Rezeption davon ab, in welchem Maße sie die Geschichte der Rezeption fruchtbar machen kann.

Vor diesem Hintergrund möchte ich zeigen, wie Celan diesen Rezeptionskomplex zur poetologischen Voraussetzung seiner Übersetzung macht. Indem, so Friedmar Apel, „Celans Übersetzungen historisch signiert“ seien, „den Abstand vom Original zum Prinzip ihrer Gestaltung“ und „die Voraussetzungen des Verständnisses der Übersetzung als Text, ihre eigene Sprachkonzeption, an sich erfahrbar machen“, seien sie „Poesie, Poetik und bestimmte historische Interpretation zugleich“[159]. Dieses Argument lässt sich in meinen Augen noch weiter zuspitzen zu der These, dass Celans „Individuation“ der Sprache seine Übersetzung zu einem direkten Gegenentwurf zur deutschen Kanonisierung Shakespeares macht.

Aus dieser Sicht hat es eine präzis bestimmbare historische Bedeutung, dass Celan den Schwerpunkt seiner Übersetzungstätigkeit auf die Shakespeareschen Sonette, nicht auf die – in Deutschland traditionell mit größerer Aufmerksamkeit bedachten – Dramen legt. Celan, als Dichter, betrachtet eine lyrische Form, die einen einzelnen Leser, nicht ein breites Publikum als Adressaten voraussetzt.

> *For never-resting time leads Summer on,*
> *To hideous winter and confounds him there,*
>
> *Ist Sommer? Sommer war. Schon führt die Zeit*
> *den Wintern und Verfinstrungen entgegen.*

---

[158] Vgl. P. Szondi, *Poetik und Geschichtsphilosophie 1*.

[159] F. Apel, *Sprachbewegung – Eine historisch-poetologische Untersuchung zum Problem des Übersetzens*, S. 238.

Lengeler schreibt über diese Übersetzung des V. Sonetts:

> […] *Der besonders intensive und gegenüber Shakespeare und George unmittelbarere Erlebnischarakter, von dem wir inzwischen ahnen, daß er intendiert ist, manifestiert sich jedoch am dramatischsten in Celans Frage- und Antwortspiel in Z. 5 als Entsprechung zu never resting time. Bevor Celan am Zeilenende die Zeit ausdrücklich nennt, hat er dem Leser ihr Wesen als Vorübergang nahegebracht, und zwar nicht wie Shakespeare in einer Feststellung und damit einem mehr oder weniger distanzierenden Urteil, sondern in einer direkten Frage, die als Frage des Sprechers an sich selber gleichzeitig vom Leser und Hörer mitvollzogen wird.*[160]

Vergegenwärtigt man sich, welche erzieherischen Ziele in Deutschland von Lessing bis zum politisierten Volkstheater (vgl. etwa Adam Müller-Guttenbrunn oder später Bertolt Brecht) mit der Bühne verbunden werden, so wird die eigene Position Celans besonders kenntlich.

Wurde schon im George-Kreis die Lyrik dem völkischen Theater vorgezogen, dem Autor damit die Rolle eines *poeta vates* zuschreibend, so nimmt das Gedicht bei Celan die Gestalt einer Begegnung, eines Zwiegesprächs an, was eine Situation der Einsamkeit voraussetzt.

Die historische Einbettung der Übersetzung Celans bedeutet nicht, dass ich die Seite der Rezeptionsbedingungen und -umstände im strukturalen Sinne, oder sogar in dem des oben zitierten „literarischen Polysystems"[161] betrachten will. Die Auffassungen beispielsweise der Tel-Aviver Schule[162] oder einer „Rezeptionsästhetik" *á la* Jauß sind für meine Ziele nur insofern hilfreich, als dass man durch sie den Begriff von kollektiver Identität, und damit die tragende Idee einer Integration des Übersetzers und des Lesers in einem komplexen Zusammenhang, begründen kann.

Darüber hinaus ist gegenüber einer allgemeinen strukturalen Analyse des Übersetzens oder einer auf dem *Erwartungshorizont*[163] fundierten Hermeneutik zu betonen, dass es mir konkret um die Deutung einer radikalen Individualisierung des Übersetzers Celan auf einem historisch konkretem Sprachgebiet, nämlich dem Deutschen, geht. Die bewusste Trennung von der Nationalliteratur und das Aufzeigen eines geschichtlichen Risses ist offensichtlich das

---

[160] R. Lengeler, *Shakespeares Sonette in deutscher Übersetzung: Stefan George und Paul Celan.* S. 14-15. Diese Deduktion Lengelers muss diskutiert werden, insofern die Dichtung Celans auf keinen äußeren, tatsächlichen Leser wartet. Sie gestaltet sich dagegen immer deutlicher als eine Art Selbstlektüre (Vgl. Analyse des Sonetts V , Kap. 2.4).

[161] Vgl. I. Even-Zohar, *The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem*. In *Literature and Translation*.

[162] Vgl. G. Toury, *The Nature and Role of Norms in Literary Translation*. In *Literature and Translation.*

[163] H. R. Jauß, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Jauß beruft sich auf die philosophische Hermeneutik vor allem von Hans-Georg Gadamer. Er betont die Seite des Lesers, d.h. die dialogischen Erfahrungen der historischen Leser mit dem Text, die das gleiche Werk aufgrund des geschichtlichen Wandels ihres eigenen Vorverständnisses gegenüber Literatur (Erwartungshorizont) immer wieder anders lesen, neuen Sinn nicht finden, sondern verstehend herstellen. Die Vorstellung eines im Text enthaltenen, eindeutig bestimmbaren Sinns wird vor diesem Hintergrund unhaltbar. Aber die Bedeutung von „Leser" bleibt hier sehr allgemein, d.h. ihr entspricht auf keinen Fall die Celansche Individuation.

Hauptziel der Übertragungen Celans. Seine *Poetik der Fremdheit* ist wegen der relativen Homogenität und der Unpersönlichkeit des System- oder Strukturbegriffes in einer allgemeinen Theorie der Rezeption schwer einzuordnen.

Deshalb stimme ich mit der Aussage von Klaus Reichert überein, dass es „keine Methode des Übersetzens und keine Theorie“ gebe und dass „jeder Text nach einer eigenen Theorie und Methode seine Übersetzbarkeit“ verlange.[164] So versuche ich, die historischen Hintergründe der Shakespeare-Übersetzungen aus der Innenperspektive der Intention Celans zu betrachten, die sich als grundlegende *Poetologie der Übertragung* herausstellen wird.

Zwischen zwei zu unterschiedlichen Zeiten auftauchenden Formen der poetischen Subjektivität nimmt die deutsche Shakespeare-Rezeptions- und Produktionsgeschichte, von Celan als Bestandteil der politischen Geschichte interpretiert, auf diese Weise die Funktion eines dritten Pols ein.[165] In diesem Sinne thematisiert meine Analyse eine Beziehung, die weder als rhythmische Kontinuität zwischen zwei Texten (wie bei Meschonnic)[166], noch als Einfluss einer Sprache auf eine andere (wie im Fall Benjamins oder Bermans) zu deuten ist, sondern eher als eine Dreierkonstellation zwischen Original, (Rezeptions-)Geschichte und Übersetzung auf Grund einer In-Frage-Stellung der subjektiven Instanz der Dichtung.

Im Sinne des so umrissenen Projekts bedeutet es einen wichtigen vorbereitenden Schritt, aus dem komplexen Zusammenhang des „deutschen Shakespeare“[167] die genauen Merkmale der Rezeption (und Produktion) der Sonette bei Celan herauszuarbeiten.

Die Wurzeln der deutschen Shakespeare-Kanonisierung sind in der „universalistischen“ Auffassung von dessen Werk erst in der Phase der Überwindung des Rationalismus, dann im Zeitalter der Romantik zu finden. Die Inszenierung dieses Universalitätsbegriffes hebt**,** wie gesehen**,** eine Dialektik von „Eigen“ und „Fremd“, „National“ und „Universal“ hervor, welche die philosophische und insbesondere die übersetzungstheoretische Basis der

---

[164] K. Reichert, *Die unendliche Aufgabe*, Schluss-Fazit.

[165] Vgl. M. Moninger, *Shakespeare inszeniert: das westdeutsche Regietheater und die Theatertradition des 'dritten deutschen Klassikers'*.

[166] Vgl. die Kritik der benjaminschen Sprachkonzeption bei Meschonnic in: H. Meschonnic, *Poétique du traduire*, S. 36, 55, 57.

[167] R. Freifrau von Ledebur, *Der Mythos vom deutschen Shakespeare. Die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft zwischen Politik und Wissenschaft 1918-1945*. An der Ausbildung dieses Mythos hat die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft seit ihrer Gründung 1864 entscheidend mitgewirkt. Der Blick auf den "deutschen" Shakespeare war dabei stets nicht nur von wertfrei wissenschaftlichen, sondern immer auch von kulturellen und politischen Faktoren bestimmt. Dies gilt insbesondere für die Zeit der Weimarer Republik und des Nationalsozialismus. Die Autorin rekonstruiert die Geschichte der Gesellschaft von 1918 - 1945, stellt diese in den Kontext der Shakespeare-Rezeption und -Forschung und vergleicht die Arbeit der Shakespeare-Gesellschaft mit ähnlichen Institutionen wie etwa der Goethe-Gesellschaft.

„klassischen“ Übersetzungen Shakespeares konstituiert. Diese Zusammenhänge sind in der Forschung bereits ausführlich analysiert worden, von den Auffassungen Herders und Lessings bis hin zur hegelschen Historisierung / Vergegenwärtigung der Charaktere in den Dramen Shakespeares.[168] Einen Schwerpunkt der deutschen Shakespeare-Rezeption bildet bekanntlich die Debatte über Natur- und Kunstpoesie, in der Shakespeare immer eine entscheidende, aber auch kontrovers diskutierte Rolle spielte.

> *Die ganze Diskussion um die Aneignung fremder Dichtung in der Phase der Überwindung des Rationalismus, also zwischen den 50er und den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts, bleibt im Einzelnen unverständlich ohne die genaueste Beachtung der Prämissen, unter denen die Werke oder Dichter diskutiert werden. Ebenso wie Milton vornehmlich aus Prinzipien heraus, hauptsächlich aus religiösen Gründen, zum Garanten der Poetik der Schweizer wurde und sich ein vertieftes Verständnis erst im Nachklappen einstellte, ist auch der deutscheste aller fremden Dichter, Shakespeare, nicht, wie die Shakespeare-Rezeption des Sturm und Drang und der Romantik glauben machen könnte, mit der Kraft seiner Individualität gleichsam über die deutsche Literatur hereingebrochen, sondern stand gerade bei demjenigen, der sich die größten Verdienste um seine Einführung erwarb, bei Lessing, allererst im Dienste von Prinzipien, und auch bei Herder verhielt sich dies, trotz des ungleich intensiveren Shakespeare-Studiums, dem er sich unterzogen hatte, nicht wesentlich anders.*
> […] *Die später von Herder verfochtene geschichtliche Argumentation, die englische Sprache und Kultur sei eigentlich eine besondere Ausbildung der deutschen bzw. nordischen und die von Lessing angemerkte Verwandtschaft des Nationalcharakters sind dabei jedoch nur Hilfsargumentationen: bestimmend ist, daß Shakespeare, fremdsprachige Literatur überhaupt, allererst unter dem Gesichtspunkt ihrer möglichen Auswirkungen auf die Ausbildung der deutschen Literatur betrachtet wird.*[169]

Mit wachsendem Bezug auf die Historizität der Formen, also auch im Rahmen einer Gattungsgeschichte, galt Shakespeare im Zeitalter der Romantik als Vorbild der progressiven Poesie. Aus der Dialektik zwischen Fremdheit und Eigenheit entstand der oben zitierte „Mythos des deutschen Shakespeare“.

> *Übersetzen ist so gut dichten, als eigene Werke zustande zu bringen und schwerer, seltener. Am Ende ist alle Poesie Übersetzung. Ich bin überzeugt, daß der deutsche Shakespeare jetzt besser als der englische ist.*[170]

Nur in Bezug auf die universalisierende und *gleichzeitig* identitätsstiftende Wirkung der Übersetzung kann der deutsche Shakespeare „besser“ als der Englische sein, wie Novalis

---

[168] Vgl. M. Moninger, *Shakespeare inszeniert: das westdeutsche Regietheater und die Theatertradition des 'dritten deutschen Klassikers'*. S. 38-49.

[169] F. Apel, *Sprachbewegung.* S. 59-60.

[170] Novalis, *Schriften, die Werke Friedrich von Hardenbergs*, hrsg. v. P. Kluckhohn und R. Samuel, Bd. 4, *Tagebücher, Briefwechsel, zeitgenössische Zeugnisse, Brief vom 30.11.1797 an A.W. Schlegel,* S. 237.

meinte. Von der „Zeit der Klassiker der Bibliotheken“, über die Weimarer Republik[171] bis hin zur Trennung und Wiedervereinigung der *Deutschen Shakespeare-Gesellschaft* (DSG), wurde das Verständnis des „deutschen dritten Klassikers“ zum kulturellen und politischen Identifikationsmittel schlechthin.

> *Die Gleichsetzung der Shakespeareschen Dichtung mit dem deutschen „Charakter“ wie Goethe sie fundierte, zieht sich durch bis in das beginnende 20. Jahrhundert, in der Friedrich Gundolf in seiner klassischen Studie* Shakespeare und der deutsche Geist *von 1911 eine Geschichte des deutschen Geistes konstruiert, in der die Rezeption und Aneignung Shakespeares als wesentlicher Beitrag zur Selbstfindung und Herausbildung des deutschen Geistes angesehen wird.*
> *Alle diese Stationen auf dem Weg der deutschen Shakespeare-Rezeption gehen dabei von einem Nationsbegriff aus, der sich* [sic! „sie“] *als eigentliche Kulturnation präsentiert.*[172]

In einigen neueren Arbeiten zu Shakespeare wird auf der Grundlage der Materialsammlungen der DSG genau dieser Aspekt betrachtet, bei dem bekanntlich die Rezeptions- und Adaptionsgeschichte des „Hamlet“ die Hauptrolle spielt[173].

„Deutschland ist Hamlet“ / „Deutschland ist nicht Hamlet!“[174]. Diese allegorische Auseinandersetzung fasst pointiert die Geschichte einer Identifizierung und Distanzierung zusammen, die immer auch eine politische Geschichte darstellt.

In diesem historischen Kontext, wie gesagt, unterscheiden sich die Sonettübersetzungen von den übrigen Adaptionen Shakespeares schon aufgrund ihrer Rezeptionstypologie.

Als Gegenstand der individuellen Lektüre spielten sie in der skizzierten progressiven Politisierung des Autors eine relativ marginale Rolle, obgleich die literarischen Debatten und die allgemeinen Shakespeare-Interpretationen auch die Sonettübersetzungen tief beeinflussten.

Im Lauf des zwanzigsten Jahrhunderts erwies sich aber genau dieses Rezeptionscharakteristikum als die Möglichkeit, den „deutschen Shakespeare“ aus einer

---

[171] Vgl. R. Freifrau von Ledebur, *Der Mythos vom deutschen Shakespeare. Die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft zwischen Politik und Wissenschaft 1918-1945.*

[172] S. Meyer, *Checkpoint Shakespeare – Shakespeare-Rezeption in Deutschland als deutsche Nationsgeschichte 1945-1990*, S. 13.

[173] Vgl. zum Beispiel die schon zitierte R. Freifrau von Ledebur, *Der Mythos vom deutschen Shakespeare*, S. Meyer, *Checkpoint Shakespeare,* M. Moninger, *Shakespeare inszeniert*. Vgl. auch die Arbeit von Anthony Low, *Aspects of subjectivity – society und individuality from the middle ages to Shakespeare and Milton.*

[174] Vgl. W. Muschg, *„Deutschland ist Hamlet“*. In: *Shakespeare-Jahrbuch West* (1965), 32-58. Originär geht der Topos zurück auf Freiligrath, welcher 1844 schrieb: „Deutschland ist Hamlet! Ernst und Stumm / In seinen Toren jede Nacht / Geht die begrabne Freiheit um / Und winkt den Männern auf der Wacht.“ In: Reinhold Grimm, u.a., *„Der deutsche Shakespeare“, Theater unserer Zeit*, Band 7, S. 27.
„1877 stellte Horace Howard Furness den *Hamlet*-Bänden seiner New Variorum Edition of Shakespeare folgende Widmung voran (wobei die Zeilen 2, 7 und 9 in besonders großem Schriftgrad gesetzt sind): / / To the / ´German Shakespeare Society´ / of Weimar / representative of a people / whose recent history / has proved / once for all / that / ´Germany is *not* Hamlet´ / these volumes are dedicated / with great respect by / the editor / / Bodenstedts *Hamlet*, der in seltsamer historischer Koinzidenz 1870 bei Brockhaus als 25. Bändchen der Neuausgabe erschien, versucht, den Beweis in Gestalt einer Übersetzung anzutreten.“ K. Reichert, *Deutschland ist nicht Hamlet. Der Hamlet-Monolog am Vorabend der Reichsgründung*. In: *Die unendliche Aufgabe.* S. 225-226.

neuen Perspektive zu betrachten, und zwar im Licht einer Infragestellung der Beziehung Autor-Übersetzer-Gesellschaft.

Die Sammlung der 154 Sonette ist heute der am häufigsten übersetzte Text des englischen Nationalautors, und vermutlich auch der meistübersetzte literarische Text in Deutschland überhaupt. *Die Sonette Shakespeares', die Sechsundsechzigste!* So betitelte 2006 Jürgen Gutsch seinen Artikel über Klaus Reicherts Prosaübertragung in der Zeitschrift *Literaturkritik*.[175] Lange Zeit unterschätzter Bestandteil des gesamten Werkes, erreichten die Sonette das Interesse eines kultivierten Publikums mit der Rehabilitation dieser Gedichtform im deutschen Sprachgebiet vor allem durch die Gebrüder Schlegel[176], aber auch, auf eine andere Weise, mit Tieck und korrelativ mit der in England während des achtzehnten Jahrhunderts entstandenen im Lauf des neunzigsten Jahrhunderts unermesslich vermehrten Debatte über die mögliche autobiographische Bedeutung ihres Inhalts.[177] Man fragte sich, inwiefern die Sonett-Sammlung als „Selbstgeständnisse" des Dichters den „eigenthümlichen Geist des Verfassers" offenbarten,[178] und gleichzeitig wurde die Reihenfolge der Sonette durch das virtuelle Vorbild einer autobiographischen Chronologie in Frage gestellt.[179] Auch später blieb die Frage nach der Beziehung zwischen literarischer und biographischer Identität des Autors ein wesentliches Thema der Sekundärliteratur über die Gedichtsammlung.[180] Ich werde zeigen, wie diese Debatten durch die Celansche Infragestellung der Identität von Autor und literarischer Person zur poetologischen Problematik geworden sind. Das zentrale Thema meiner Sonett-Analyse ist insofern die Befragung der universalistischen Konzeption des Ich- sowie des Personbegriffs. Die historische Distanz zwischen Original und Übersetzung ist hier zugleich auch im Hinblick auf die Verschiedenheit der allgemeinen kulturellen wie auch konkret der poetologischen Konzeptionen von Individualität des schreibenden Autors sowie des lyrischen Ich wahrzunehmen.

---

[175] Literaturkitik, N.6, Juli 2006.

[176] Vgl. G. Horstmann: *Shakespeares Sonette in Deutschland; Zur Geschichte der Übersetzungen zwischen dem 18. Jahrhundert und den Übertragungen von Stefan George und Karl Kraus*. Doktorarbeit, Berlin 2002 (online verfügbar). S. 57-66.

[177] N. Drake, *Shakespeare And His Times: including the biography of the poet; criticisms on his genius and writings; a new chronology of his plays; a disquisition on the object of his sonnets; and a history of the manners, customs and amusements, superstitions, poetry, and elegant literature of his age ; ... ; In Two Volumes*.

[178] L. Tieck: *Ueber Shakespeares Sonette einige Worte, nebst Problem einer Uebersetzung derselben.* In: *Penelope, Taschenbuch für das Jahr 1826.* Hrsg. v. Theodor Hell, S.114.

[179] Vgl. G. Horstmann, *Shakespeares Sonette in Deutschland; Zur Geschichte der Übersetzungen zwischen dem 18. Jahrhundert und den Übertragungen von Stefan George und Karl Kraus*. S. 116-126.

[180] Vgl. zum Beispiel das Buch von F. E. Pointner, *Bawdy and Soul: a revaluation of Shakespeare's sonnets*.

Aus einer solchen historisierenden Perspektive erweist sich die mimetische „Transparenz“ der Übersetzung, das Ideal der romantischen Übersetzertätigkeit, als eine reine Fiktion: Das Interesse für das Leben des Autors, die Anekdotenbildung über ihn und seine Stilisierung zum „König der Dichter“ sind die Hintergründe für Übersetzungen, die, in dem Versuch, selbst unsichtbar zu werden und das geniale Ich des Schöpfers zur Darstellung zu bringen, ihren historischen Index leugneten. Die Mimesis erreichte ihr Maximum, als Tieck – wahrscheinlich der größte und einflussreichste Vertreter der autobiographischen Deutung – die Identität des Übersetzers der von ihm herausgegebenen Shakespeareschen Sonettsammlung, nämlich die seiner Tochter Dorothea, verschwieg.

Während bei diesem Vorgang also der Übersetzer bzw. die Übersetzerin scheinbar verschwindet, so verfehlen die romantischen Übersetzungen von Shakespeares Sonetten auch ein wesentliches Charakteristikum des Shakespeareschen Subjektes selbst: seine (obwohl noch teilweise implizite, obwohl noch teilbewusste) Selbstproblematisierung als historische Identität. Die literarische Theoretisierung am Anfang des neunzehnten Jahrhunderts verhüllte also einen Aspekt, der in der elisabethanischen Epoche entstehende Neuheit war: die Reflexion über die Spaltung zwischen Autor und Person, *poeta* und *amator*, die sich direkt im Gedicht als ursprüngliche Quelle aller kühnen Witze, aller philosophischen und pseudophilosophischen Auslegungen, aller Rollen-Tausch-Inszenierungen entfaltet. Ihnen fehlt, anders gesagt, eine ernste Problematisierung des lyrischen Ichs.

In der Zeitspanne zwischen der ersten Prosaübertragung der Sonette Shakespeares durch Eschenburg im Jahr 1787 und der berühmten, sogar kanonisch gewordenen Übersetzung von Gottlob Regis von 1836 entfalteten sich die einflussreichsten romantischen Übersetzungstheorien, die, wie gesehen, noch am Ende des zwanzigsten Jahrhunderts den Hauptbezug der *Traductologie* von Antoine Berman sowie des von Friedmar Apel eröffneten Forschungsfelds der historischen *Sprachbewegung* konstituieren.

Eckpunkte dieser Entwicklung sind die Themen der Universalpoesie (mit der notwendigen Reziprozität von Form und Inhalt) in Regis Arbeit, die für Eschenburg noch vollkommen unbekannt waren. In Regis Übersetzung entstand auch eine positive Bewertung der Fremdheit des Originaltextes, die in seiner Übersetzung zu Neologismen und Reformulierungen der Idiomatik führt. Hier ist noch einmal der Einfluss von F. Schlegel und jener Schleiermachers zu spüren, d.h. der Hintergrund einer Konzeption der literarischen Sprache als „werdender“

und „unendlich strebender“ Kunstsprache. Damit erhält die Übersetzungstätigkeit also erstmals eine eigene kulturelle Bedeutung, was ein neues historisches Phänomen – insbesondere im Vergleich zur französischen Tradition der *belle et infidèle* – darstellt.[181] Wenn aber auf der einen Seite, wie bei Regis, die Auseinandersetzung mit dem fremdsprachigen Text zur Erneuerung und Verbreitung der eigenen Sprache führt, zeigen andere Positionen in der romantischen Debatte die oben beschriebene Tendenz zur Appropriation des anderssprachigen Textes. Doch auch die Übersetzungen von Regis verfehlen – darin übrigens wiederum denjenigen Schlegels ähnlich – einen zentralen Aspekt der Shakespeareschen Sprache: seine auf Allgemeinheit abzielende Darstellung der Poetik impliziert offensichtlich die Wahrnehmung der Literatursprache als wesentlich *schriftlicher* Sprache[182].

Die Beziehung von Oralität und Schrift in der Sprache Shakespeares sowie seine (auch damit verbundene) besondere Subjektform, geraten auf diese Weise in Vergessenheit zugunsten einer allgemeinen Nationalliteratur *in fieri*.

> *Tieck et sa fille Dorothée, en achevant la traduction de Shakespeare, se sont permis de caviarder passages trop crus. A. W. Schlegel, lui, semble avoir agi différemment : il a subtilement poétisé et rationalisé Shakespeare (par exemple au nom des exigences de la versification), mais sans se permettre des infidélités flagrantes.*[183]

Mit der Kanonisierung Shakespeares in der deutschen Nationalliteratur korrespondiert deswegen**,** im Fall der Sonettübersetzungen**,** die Darstellung eines höchst symbolischen, abstrakten literarischen Subjektes. Diese ist implizit die Auffassung, die das Ideals der übersetzerischen „Transparenz“ bei Regis, Bodenstedt oder Gildemeister zugrunde liegt: die Abstraktheit des fiktionalen Subjektes ermöglicht die Texttreue auf Grund einer Semantik der *langue*, der Sprache als Paradigma, nicht der *parole*, der individuellen Aussage. Die Übertragung wird bewusst oder nicht zur Prosopopöie einer überindividuellen Stimme[184].

Die Übertragungsart und die Kommentare der Übersetzer sowie die Rezensionen der Kritik schwankten für eine lange Zeit zwischen den Auffassungen einer rein formalen Subjektivität und einer autobiographischen Deutung, die jedoch wiederum einen universalisierenden Zug trägt, indem sie das Ich der Sonette als glanzvolle, exemplarische Dichterfigur gestaltet.

---

[181] Vgl. A. Berman, *L'épreuve de l'étranger.* Insbesondere die S. 279-305.

[182] Auftauchendes Phänomen bei Regis, später bürgerlich befestigter Wert (Zeit der Klassiker der Bibliotheken) bei Bodenstedt.

[183] A. Berman, *L'épreuve de l'étranger.* S. 223-224.

[184] Es ist übrigens kein Zufall, dass Celan die berühmteste Prosopopöie der französischen Literatur übersetzte, nämlich „Le bateau ivre“ von Rimbaud. Vgl. Kap. 1.3.

An der berühmten *Novelle* von Tieck,[185] die ein so großes Interesse nicht nur für die „Person“ Shakespeare, sondern speziell auch für seine Sonette weckte, lässt sich der Vorgang der Erschaffung der Dichterfigur Shakespeare besonders deutlich ablesen.

Bekanntlich schafft die „prosopopöische Übersetzung“ der Ich-Gedichte eine sehr allgemeine Form, die irgendwie „natürlich“ aussieht, insofern die Nachahmbarkeit dieses fremden Ichs nicht in Frage gestellt wird. Ein höchst wichtiger literaturhistorischer Punkt ist deswegen die Kontroverse George-Kraus am Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts, die – mindestens im Fall der Übersetzung der Sonette – das letzte Moment einer allgemeinen oder auch nur auf Allgemeinheit orientierten poetischen Konzeption bezeichnet. Diese neue Situation bringt auch eine neue Auffassung von der Beziehung zwischen Übersetzer und Sprachgemeinschaft mit sich.

> *So verschieden die Übersetzungen von Stefan George und Karl Kraus und die ihnen zu Grunde liegenden Sprach- und Dichtungsauffassungen auch sein mögen, so sind ihre Übertragungen doch beide als Versuche zu verstehen, die Sprache vor der Veräußerlichung, vor der Preisgabe an verblasste poetische Klischees, an die unverbindliche sinnentleerte Phase und an den Umgangston zu bewahren. Sowohl Stefan Georges Umdichtung, als auch die Nachdichtung von Karl Kraus sind Reflexe auf die Krise, in die die Dichtungssprache und mit ihr die Übersetzung am Anfang des 20. Jahrhunderts geraten war. Die Auseinandersetzung zwischen diesen beiden Dichtern, obwohl im 20. Jahrhundert stattfindet, hat ihre Wurzeln im 19. Jahrhundert.*
>
> […] *Die nach 1945 entstandenen deutschen Übersetzungen von Shakespeares Sonetten sind unverbunden nebeneinanderstehende, individuelle Leistungen und Übersetzungskonzeptionen, die sich nicht mehr nach übergeordneten Dichtungsauffassungen oder nach einem wie auch immer gearteten gemeinsamen Übersetzungsbewusstsein befragen lassen.*[186]

Im Fall Celans nun ändert sich die Beziehung zwischen „Stimme“ des Dichters / Übersetzers und den Sprachangehörigen erneut radikal, und die historischen Umstände werden zu poetologischen Grundrissen seiner Poetik.

Man kann das Ideal der „Texttreue“ in Frage stellen, insofern diese als eine mimetische und prosopopöische Treue verstanden wird, welche die poetische Spezifität des Übersetzers verhüllt.

> *Der historische Index einer Übersetzung gibt insofern den historischen Stand nicht bloß, ja primär überhaupt nicht der verwendeten Sprache, sondern der Sprachverwendung an: er verweist nicht*

---

[185] L. Tieck, *Das Lebens Ueberfluss: Der Dichter und sein Freund.* In: *Ludwig Tieck's Gesammelte Novellen*; N. F. Band 11, Bändchen 1. Unveränd. photomechan. Nachdr. der Ausg. Berlin 1828 - 1854.

[186] G. Horstmann, *Shakespeares Sonette in Deutschland; Zur Geschichte der Übersetzungen zwischen dem 18. Jahrhundert und den Übertragungen von Stefan George und Karl Kraus*. S. 247-248.

so sehr auf eine bestimmte Sprachstufe als vielmehr auf eine bestimmte Sprachkonzeption. In der Differenz der Intention auf die Sprache, der Art des Meinens, von Original und Übersetzung hat Benjamin die Legitimität, ja die Notwendigkeit des Übersetzens gesehen, einer Differenz, die zugleich der Frage nach Treue oder Freiheit von Übersetzungen die Prämissen entzieht.[187]

Diese letzte Annahme Szondis ist offensichtlich nicht harmlos; ich diskutiere sie ausführlich im Kapitel 1.3. Ich möchte zeigen, wie diese übersetzerische Treue zuerst im Kontext der Rezeptionsgeschichte kritisiert werden kann. Damit will ich nicht die Wichtigkeit des benjaminschen Begriffs von *Intention auf die Sprache* in Frage stellen, sondern diesem eher eine neue Wendung abgewinnen.

Von der historischen Distanz zwischen Original und Übersetzung zeugt eine *differente* Konzeption der Poetik, die auch eine neue Konzeption des schreibenden Subjektes in sich trägt. Meine Hauptthese ist, dass man eine Art Kontinuität zwischen Shakespeares Sonetten und Celans Übertragung konturieren kann, insofern man die Celansche Übertragung als historische Revitalisierung und Neuauffassung einer auftauchenden Infragestellung des Ich interpretiert. Wie bereits erwähnt, ließen die Sonette Shakespeares selbst eine neue literarische Subjektform auftauchen, die dem Petrarkischen Modell nicht mehr entsprach.[188]

---

[187] P._Szondi, *Celan-Studien*. S. 20.

[188] Vgl. Über dieses Thema A. Low, *Aspects of subjectivity – society und individuality from the middle ages to Shakespeare and Milton.* J. Fineman *Shakespeare's prejured eye : the invention of poet. subjectivity in the sonnets*. A. Ferry, *The „Inward" Language – Sonnets of Wyatt, Sidney, Shakespeare, Donne*. G. Melchiori, *L'uomo e il potere: indagine sulle strutture profonde dei Sonetti di Shakespeare*.

Kapitel 1.2

Sprachliche Neuerungen in den Sonetten Shakespeares; die Personae

For we, which now behold these present days,
Have eyes to wonder, but lack tongues to praise.

Shakespeare, Sonett CVI

1.21 Philosophie und Rhetorik

Im Rahmen meiner Arbeit, welche die Ziele und die Motivationen einer Sonett-Übersetzung nach Auschwitz sucht, sind die Gedichte Shakespeares aus zwei komplementären Perspektiven zu analysieren: lexikalisch und poetologisch.

Es handelt sich um eine interpretatorische Wahl: die Betrachtung des verwendeten Vokabulars führt zu einer Deutung bestimmter rhetorischer Strategien, die sich von der Petrarkischen bzw. elisabethanischen sonettistischen Tradition auffällig absondern. Die Shakespearschen Neuerungen lassen damit Kontinuitäts- sowie Bruchmotive mit diesen Traditionsströmungen erkennen, deren Bedeutung für die zeitgenössische Lyrik nur durch geschichtsphilosophische Kriterien zu beschreiben ist. Die Celansche Subversion des deutschen Shakespeare-Kanons durch seine Übersetzung der Sonette zeigt sich deswegen einer vorherigen, „ursprünglichen" Subversion eng verbunden. Das Kontinuitätsmotiv zwischen Original und Übersetzung ist unter diesen Umständen ein Bruchmotiv in Bezug auf die Tradition. In diesem Punkt manifestiert sich das „Fortleben" des Textes, mit Benjamins Wort. Zugrunde liegt eine Idee der Geschichte als Riss und Diskontinuität, sowie eine radikale Auffassung der Individualität des Autors: „Die einzige Tradition, die nicht in Frage gestellt wird, ist zweifellos die des Infragestellens. […] Die Schrift integriert nicht, sie befreit sich; sie schafft ihren eigenen Raum."[189]

Das poetische Erbe Shakespeares kann sich damit für Celan in einem traditionskritischen Sinne gestalten. Das Ziel meiner Interpretation der englischen Texte ist es, durch die Lektüre

[189] J. Bollack, *Paul Celan – Poetik der Fremdheit*, S. 287.

das subversive Element entstehen zu lassen – als eine Art Funke, der im Sinne Benjamins zur Sprengung der Kontinuität führt[190].

Lexikalisch gesehen unterscheiden sich die Sonette von den klassischen Sonettsammlungen derselben Epoche, indem sie eine begrenzte Rekurrenz von bestimmten, für die Spätrenaissancelyrik charakteristischen Schlüsselworten, wie z.B. *heart*, *tears*, *sights* zeigen und gleichzeitig eine markante Vermehrung der Termini *time* und *true / truth*[191] und ihrer semantischen Entsprechungen ergeben.

Analysiert man den Verskontext, erfasst man sofort, dass diese Worte von der augustinischen Deutung (nach dem Muster Petrarcas) geprägt und unmittelbar auf die neuplatonische Philosophie des sechzehnten Jahrhunderts zurückzuführen sind. Insbesondere kann man bei Shakespeare den Untergang der festen ontologischen Struktur der Wesen à la Ficino (die berühmte hierarchische Dreiteilung in Materie, Seele und Geist) einer starken, fast aggressiven Wiederbewertung der Körperlichkeit zugunsten beobachten, die an manchen Stellen an einen ketzerischen Pantheismus erinnert. Eine ausgeprägte Ironie in der Verwendung dieses theoretischen Lexikons verbirgt die tiefe philosophische Unruhe, die die ganze Sammlung durchsetzt. Das Wort *Nature* spielt hier eine sehr wichtige Rolle, sowie, unter dem Aspekt der damals auftauchenden modernen politischen Theorien, das Wort *State*. Das am stärksten philosophisch geprägte Wort, der Scheitelstein dieser gesamten halbverborgenen theoretischen Struktur, bleibt aber *Time*. Die Deutung der zusammengehörenden Begriffe *pietas* und *humanitas* bei Erasmus, auf die im ersten Sonett implizit hingewiesen wird, zeigt sich entscheidend für die Interpretation dieses Schlüsselworts.

Die im Vergleich zu den Vorgängern deutlich vermehrte Verwendung von solchen Termini neoplatonischer Ursprung, besonders durch ihre Verortung in profanen, mondänen Kontexten, zeugt von einer entstehenden Sprachkonzeption, die nach zahlreichen Kritikern zum

---

[190] „Der historische Materialist geht an einen geschichtlichen Gegenstand einzig und allein da heran, wo er ihm als Monade entgegentritt. In dieser Struktur erkennt er das Zeichen einer messianischen Stillstellung des Geschehens, anders gesagt, einer revolutionären Chance im Kampfe für die unterdrückte Vergangenheit. Er nimmt sie wahr, um eine bestimmte Epoche aus dem homogenen Verlauf der Geschichte herauszusprengen; so sprengt er ein bestimmtes Leben aus der Epoche, so ein bestimmtes Werk aus dem Lebenswerk. Der Ertrag seines Verfahrens besteht darin, daß *im* Werk das Lebenswerk, *im* Lebenswerk die Epoche und *in* der Epoche der gesamte Geschichtsverlauf aufbewahrt ist und aufgehoben. Die nahrhafte Frucht des historisch Begriffenen hat die Zeit als den kostbaren, aber des Geschmacks entratenden Samen in ihrem Innern.“ W. Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, These XVII, *Gesammelte Schriften I, 2*, S. 702-703.

[191] Vgl. G. Melchiori, *L´uomo e il potere – Indagine sulle strutture profonde dei* Sonetti *di Shakespeare*, S.24.

europäischen Frühbarock zuzuschreiben wäre[192]. Durch die oft spielerische Verwendung des theoretischen Lexikons der Philosophen entwickelt sich nämlich die selbstreflexive Betrachtung des Schönheitsbegriffes als widersprüchliche, aporetische Überlegung, in der die Repräsentationskraft der Wörter, ihre Transparenz und ihre Wahrheitsanspruch, radikal hinterfragt wird. So manifestiert sich auf der bunten Bühne der Sonetten-Verse die *Negative Capability* Shakespeares.

Aus einer poetologischen Perspektive bilden die genannten Termini eine konstante Motivkonstellation. Ihre geschichtsphilosophische Deutung unterscheidet subtil die Schreibkunst Shakespeares sowohl vom konventionelleren Modell Draytons als auch von der „Poetik der Wahrheit"[193] Sidneys. Während Sidney also eine seiner sozialen Position direkt entsprechende Poetik der *communicatio in praesentia* entwickelt, zeigt Shakespeare eher und hauptsächlich eine Sorge um die Verewigung, die mithin eine neue In-Frage-Stellung des Sonetts als Gedächtnis- und Denk-Bild mitbringt. Das schlechthin Petrarkische Motiv des *tempus edax* (im Sonett XIX *Devouring time*) taucht bei Shakespeare völlig neu behandelt wieder auf, d.h. es entsteht durch ihn ein neuer kritischer Ansatz zu den Konventionen des Petrarkismus, nicht nur in einem „rein" rhetorischen Sinn.

Gerade die Vorstellung von der Rolle und der Funktion der Rhetorik ändert sich von hier an historisch. Meine Hauptthese ist hier, dass die rhetorischen Strategien des Paradoxen sowie

---

[192] Die Einfügung Shakespeare zwischen englischer Renaissance und dem europaweiten Phänomen des Barocks bleibt problematisch. Vgl. unter anderen J. D. Canfield, *The Baroque in English Neoclassical Literature*, S. 16: „Seventeenth-century English drama strikes me as inherently baroque, from at least Shakespeare´s tragicomic romances (one thinks of the headless Cloten and the monstrous Caliban) through the grotesqueries of Jonson´s *Bartolomew Fair* and the bizarre tragedies of Webster and Middleton and Ford to the romances, both heroic and tragicomic, and the romantic tragedies (pitting the virtuous against diabolic Machiavels, male and female) and the menippean satires (especially Otway´s) and the comedies featuring folk disruption – all during the restoration." Elemente dieser systematischen Tendenz zur Tragikomik tauchen in den Sonetten schon durch die ihnen grundlegenden taxonomischen Kontraste auf. Ich versuche, auf der Spur Foucaults, der Linie Serpieri-Elam zu folgen. Darüber hinaus hat Keblowska Lawniczak diese Interpretationsströmung gut synthetisiert: „… the notion of Baroque […] appears in relation to two, not necessary exclusive, concepts: the historical episteme and the currently often applied term-phrase *mise en abyme*. [...] The concept of episteme was adapted by Alessandro Serpieri (1985) for the purpose of semiotic criticism conceived as a blending of hermeneutic insights as offered by structuralism, on the one hand, and a broader investigation of textual structures within the historico-cultural systems on the other. According to this approach a text is viewed as a dynamic object ´that unfolds a complex formal-semantic-pragmatic elaboration of the models of reality´, i.e. epistemic frames, axiologies, ideologies, codes, etc. [...] Shakespeare´s drama is said to encode the destruction of the symbolic model with its semsntic co-ordinates of references. On the other hand, the new relativistic episteme implies a loss, or at least a dispersal of values as well as a ´nostalgia for their lost sense´ (Serpieri). It must be added that this new model, focusing as it does on the deconstruction of its predecessor, tends to engage in its own past by providing comments, frames and other self-reflexive forms. This disintegration of the medieval-classical episteme (the term used according to Michel Foucault) was associated by Marvin Glasser with Baroque and applied to the analysis of its formal elements in *Troilus and Clessidra.* [...] Shakespeare´s universe of discourse investigated by Keir Elam (1984) rests upon the same differentiation between the God-given language and the man-made arbitrary system of signs. [...] The separation of the sign from its referent allows for certain language games which appear under the heading *mise en abyme* or ´self-reflexivity´. [...] According to Keir Elam self-reflection is one of the essential features of Baroque ´in all its forms´." E. Keblowska Lawniczak, *Shakespeare and the Controversy over Baroque*, S. 81, 82-83.

[193] Vgl. R. E. Stillman, *Sidney's poetic justice : the Old Arcadia, its eclogues, and Renaissance pastoral traditions.*

die oft ins Spiel gebrachte Redundanz der Shakespeareschen Sonette[194] einer ontologischen Problematik entsprechen. Die aufstrebende Krisis der Repräsentation (im Sinne Foucaults: das steigernde Bewusstsein der Arbitrarität der Sprache)[195] kommt immer deutlicher zum Vorschein – deswegen überwiegen im Frühbarock scheinbar oberflächliche, jedoch erhellende Wortspiele. So entsteht ein Double-Bind-Effekt: das philosophische Vokabular des Sonetts ermöglicht eine immanente In-Frage-Stellung derselben Sonettsprache.

Sonnet 39
O how thy worth with manners may I sing,
When thou art all the better part of me?
What can mine own praise to mine own self bring,
And what is't but mine own when I praise thee?
Even for this, let us divided live,
And our dear love lose name of single one,
That by this separation I may give
That due to thee which thou deserv'st alone.
O absence, what a torment wouldst thou prove,
Were it not thy sour leisure gave sweet leave
To entertain the time with thoughts of love,
Which time and thoughts so sweetly doth deceive;
And that thou teachest how to make one twain,
By praising him here who doth hence remain.

Dem Sonett liegt das Symposium-Motiv der Vereinigung der Seelen zugrunde, das gleiche Motiv, das auch im berühmten Vers des Sonetts CXVI auftaucht: *Let me not to the marriage of true minds / Admit impediment.* Das Sonett besingt aber keinesfalls die höhere Einheit der Seelen und ihre korrelative Steigerung in der *anima mundi* nach dem Renaissance-Modell von Ficino; die Identifikation des Liebenden mit dem Geliebten ist im Gegenteil von ihrer körperlichen Nähe ermöglicht, während das Gedicht, um irgendeinen Sinn zu gewinnen, die

---

[194] So D. Oliphant über das Buch Vendlers´: „As a stylized form of verbal construction and expression, the sonnet necessarily demands conscious artistic manipulation of words and their patterns of sound and meaning. Yet undeniably there are varying levels of achievement in the history of this long-popular form, and some writers have even found the sonnet devoid of meaning simply because it is redundant. In Helen Vendler's close reading of the 154 Shakespeare sonnets, however, this magisterial critic reveals that in fact the Bard's consummate, unmatched art - his "impulse to aesthetic stylization" (630) - is based to a large extent on redundancy, not only of key words repeated in the three quatrains and couplets of a given sonnet, but within the two subsequences that make up the first 152 sonnets. / Following the two subsequences as they develop the speaker's relationship first with the young man and then with the dark lady, Vendler observes connections between one sonnet and the next as well as among those with similar themes, images, or structural strategies. At times her method is to move backwards and forwards within the series to interrelate repetitive words or phrases that have appeared previously or reappear later and that indicate developing positions or conflicts vis-a-vis the two figures addressed by the Sonnets' speaker. In addition, Vendler detects repeated internal letters embedded in individual words that for the critic echo each sonnet's central idea. Whether one entirely agrees with Vendler on every word she analyzes, her study of the Sonnets can manifest with frequent brilliance the thoroughly conscious art of Shakespeare's handling of this classic form, even as her analyses suggest the notion that had the Bard written none of his plays he would still be the greatest writer in the English language.“ D. Oliphant, *The Art of Shakespeare's Sonnets - Review*. http://findarticles.com/p/articles/mi_m2342/is_3_32/ai_55082391/.

[195] „Jusqu'à la fin du XVIe siècle, la ressemblance a joué un rôle bâtisseur dans le savoir de la culture occidentale. C'est elle qui a conduit pour une grande part l´exégèse et l'interprétation des textes; c'est elle qui a organisé le jeu des symboles, permis la connaissance des choses visibles et invisibles, guidé l'art de les représenter. Le monde s'enroulait sur lui-même : la terre répétant le ciel, les visages se mirant dans les étoiles, et l'herbe enveloppant dans ses tiges les secrets qui servaient à l'homme. La peinture imitait l'espace. Et la représentation — qu'elle fut fête ou savoir — se donnait comme répétition : théâtre de la vie ou miroir du monde, c'était là le titre de tout langage, sa manière de s'annoncer et de formuler son droit à parler [...] Ainsi par l'enchaînement de la ressemblance et de l'espace, par la force de cette convenance qui avoisine le semblable et assimile les proches, le monde forme chaîne avec lui-même.“ M. Foucault, *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*, S. 32.

Absenz des Adressaten braucht. Die Themen des Neuplatonismus erscheinen auf diese Weise umgekehrt, so auch die poetischen Funktionen und die korrelativen philosophischen Auffassungen der *personae*. Die paradoxale Folgerung des Couplets, welche die rhetorische Kulmination des Textes konstituiert, basiert tatsächlich auf der inszenierten Ambivalenz zwischen körperlicher und seelischer Dimension der Liebe, die andererseits eine konkrete (individuelle, experientielle) und eine abstrakte (allgemeine, universelle) Darstellung von Ich und Du voraussetzt. Hier kreuzen sich die zwei Hauptfassungen des Subjektes der Liebeslyrik, die Caroline Fischer durch die Beschreibung der Rollen des *poeta* und des *amator* deutlich gezeigt hat. Im ersten Fall dominiert die lyrische bzw. fiktive Funktion des Dichtens, im zweiten tauchen viel deutlichere Hinweise auf die individuellen Erfahrungen eines historischen Subjektes auf.

> *Einen überzeugenden Ansatz liefert die in der Altphilologie gebräuchliche Benennung des Ich als „poeta / amator". Sie verweist auf die klassische Doppelrolle des Ich in der Liebeslyrik, das* per definitionem *als Liebender, als „amator" auftritt. Häufig aber auch als Verfasser der jeweiligen Verse, als „poeta". Letzteres bedeutet, dass das Ich im Text genau die Rolle innehat, die der Autor des Textes in der Realität einnimmt. Die Verquickung beider Ebenen scheint eine logische Konsequenz aus diesem Tatbestand zu sein. Folglich wird eine Auswahl an Texten daraufhin untersucht, wie die* poeta-*Rolle des Ich in ihnen dazu beiträgt, dessen Aussagen als diejenigen des Autors erscheinen zu lassen und mittels dieser Authentifizierungsstrategie – des* ***expliziten poetischen Paktes*** *– auch die beschriebene Liebe als ein reales Empfinden des jeweiligen Lyrikers.*[196]

Die Verwendung eines philosophischen Motivs zeigt sich hier als sehr bedeutsam, weil sich aus seiner rhetorischen Inversion die oben genannte unerwartete Problematisierung der Körperlichkeit ergibt. Das philosophische Projekt ist gescheitert: der Dichter kann und will nicht in den obersten Sphären der Weltseele die Grenzen der Materialität und der irdischen Liebe überschreiten. Als *poeta* braucht er die Entfernung vom Geliebten, als *amator* seine Anwesenheit. Der Kompromiss ist eine fiktive Präsenz, die die Absenz selbst, in Gestalt einer weisen Lehrerin, dem Dichter heraufzubeschwören beigebracht hat. Die Argumentation ist selbstreflexiv, sie definiert die Repräsentationsgrenze der Dichtung selbst - und zwar die grundlegende Aporie, die die Intention des Autors, die lebendige Präsenz durch die Dichtung zu fassen, immer begleitet. Im Sonett zeigt sich, dass diese dichterische Intention eine Art unversöhnliche Doppeldeutung der *personae* impliziert – als lebendige, textäußerliche

[196] C. Fischer, *Der poetische Pakt – Rolle und Funktion des poetischen Ich in der Liebeslyrik bei Ovid, Petrarca, Ronsard, Shakespeare und Baudelaire*, S. 12.

Individuen und als textuelle Figuren zugleich. Die körperliche Anwesenheit nimmt damit in der Reflexion Shakespeares eine unerhörte Bedeutung an.

Pointner hat in seinem unkonventionellen Buch über die Sonette eine fast schockierende Emersion des Körperlichen über die scheinbar rein platonischen Liebesdarstellung enthüllt. Eine aufmerksame Lektüre der Phonetik und der Mehrdeutigkeit der Schlüsselworte ermöglicht, die Shakespearschen Strategien der Sinninversion sehr nah – bis an die Grenze zur Frechheit – zu beobachten.

> *The majority of scholars has regarded the poet´s dramatic responses to his friend´s encounters with male and female rivals as features perfectly compatible with a Platonic relationship.* […] *And on one level of reading, it is true, each sonnet addressed to or meditating about his "beloved boy" does seem to support this notion. On closer inspection, however, both the individual poem and the boy sonnets as a whole – with their countless puns, their cross references, and their metaphorical and imagological analogies and correspondences – reveal a pattern of semantic ambiguities which suggest a further dimension of meaning and connote a wider and more compromising erotic experience. It is true that in the first seventeen sonnets the poet in a seemingly innocent way urges the youth to procreate with a woman in order to produce children that will outlive him and preserve his beauty. And these ratiocinations, though they are bound to consider the young man as a sexual being, seem to culminate in his protestation that his friend´s genitals are "to [his] purpose nothing" (20). But linguistic evidence which propose instead the reading "to my purpose* noting*" as a plausible and well-founded alternative demonstrates that the exclusively Platonic reading of Sonnet 20 and, even more so, the claim that the sonnet necessitates a Platonic reading of the boy-sonnets throughout, overlooks the ambiguity of Shakespeare´s wordplay. It is the central idea of the present study that for the poet Platonic infatuation and sexual arousal go hand in hand, that they are not mutually exclusive, but two sides of the same coin.* […] *Both readings are equally valid and make us understand that for the poet*-persona *an* erectio animae *must needs engender an* erectio carnis. *Platonic infatuation will inevitably lead to an interest in the other person´s sexuality.*[197]

Jenseits der spezifischen Motive der Sexualität, die sich implizit auf das Modell des Symposiums (bzw. Diotimas Bestehen auf die Vergänglichkeit des Daseins der sinnlichen Objekte) beziehen, wird sich während der Analyse der Sonette II, III und IV zeigen, wie Shakespeare die Ovidische Version vom Narziss-Mythos gegen die neoplatonische Philosophie von Ficino und der irdischen körperlichen Schönheit zugunsten umformt. Von dort an entwickelt sich das Hauptthema der Sammlung, in enger Verbindung mit einer erneuerten, damals noch unerhörten Reflexion über die Zeitlichkeit - als Vergänglichkeit des Fleisches begriffen. Das Gedicht konkurriert mit der feindlichen Zeit und mit der Natur, muss aber oft die eigene Verewigungsunfähigkeit, zusammen mit der Begrenztheit der eigenen geerbten, kodifizierten, lebensfeindlichen Sprache, zugeben. Diese Unfähigkeit, oft widerrufen und wieder behauptet, soll als Folge des Scheiterns des grundlegenden

[197] F. E. Pointner, *Bawdy and Soul – A revaluation of Shakespeare´s Sonnets,* S. 15-16.

philosophischen Projektes gelesen werden: die kodierte Sprache ist unfähig, eine nicht metaphysische, flüchtige Schönheit zu fassen.

Die theoretisch-rhetorischen Strategien der Sonette, die ununterbrochenen Spiele mit den platonischen und neoplatonischen Motiven, projizieren einen Fluchtpunkt außerhalb der unsicher gewordenen Sprache der Tradition, ein „Jenseits“ des historischen Modells, das auch eine letztendliche Offenlegung der Innerlichkeit ermöglichen sollte. Das ist ein Ort, der der Shakespeareschen Sprache noch nicht erreichbar ist, der jedoch trotzdem von der intimen, unsichtbaren Wahrheit und Treue des Sonetts zeugen soll – eine Art Glaubensbekenntnis. Das Gedicht öffnet damit in sich selbst eine Leerstelle für eine (noch) abwesende, vielleicht unerreichbare Sprache, die der Präsenz des geliebten Körpers sowie der eigenen Innerlichkeit des *amators* treu sein kann. Der sprachliche Nihilismus erreicht damit eine historische (potentiell geschichtsphilosophische) Dimension. In dieser Protension der lyrischen Stimme haben nämlich die Romantiker den progressiven Charakter der shakespearschen Dichtung erkannt, ihr Sich-Nicht-Genügen[198]. Für meine Ziele aber ist noch wichtiger zu bemerken, inwiefern sich unter dieser Protension zu einer anderen Sprache die erwähnte Krise der Repräsentation erkennen lässt.

Die im Sonett XXXII dargestellte eigene Unfähigkeit oder dichterische Unzulänglichkeit ist deswegen nicht nur nach der rhetorischen Tradition der *captatio benevolentiae* zu verstehen, sie stellt vielmehr die lyrische und schlechthin sprachliche Möglichkeit, die Wirklichkeit zu fassen, in Frage:

Sonnet 32
If thou survive my well-contented day,
When that churl Death my bones with dust shall cover,
And shalt by fortune once more re-survey
These poor rude lines of thy deceased lover,
Compare them with the bett'ring of the time,
And though they be outstripp'd by every pen,
Reserve them for my love, not for their rhyme,
Exceeded by the height of happier men.
O! then vouchsafe me but this loving thought:
'Had my friend's Muse grown with this growing age,
A dearer birth than this his love had brought
To march in ranks of better equipage:
But since he died and poets better prove,
Theirs for their style I'll read, his for his love'.

[198] Vgl. Unter anderen P. Dávidházi, *The Romantic cult of Shakespeare: literary reception in anthropological perspective*.

Das deklarative Streben nach einer erneuerten Sprache der Wahrheit zeigt sich allerdings durch die Ablehnung der traditionellen Parameter, wenngleich diese Parameter immer noch konstitutive *topoi* des Sonetts sind.

Die Hoffnung auf die der „echten“ Liebe getreue Sprache zeigt im Sonett XXIII, durch die Aufrufung der Muse, eine *Plethora* (oder *chiusa*) von Motiven und Klischees der sonettistischen Lyrik – rhythmisch gesehen erreicht sie im Wortspiel der *Volta*: *O! let me, true in love, but truly write* ihren Kulminations- und Wendepunkt. Die Negation der literarisch geerbten Darstellungsmöglichkeiten wird innerhalb der tradierten Formen durchgeführt, und zwar nach dem epideiktischen Modell des späten Petrarkismus. Diese Betrachtung der traditionellen Motive konvergiert keinesfalls mit dem romantischen Leitbegriff einer progressiven Poesie und führt dagegen, der frühbarocken und barocken Empfindlichkeit gemäß, zu einer Art *double-bind*-Position, einer Akzeptanz / Ablehnung des Modells, die auf keine Synthese wartet und keinen universellen Charakter beansprucht.

Sonnet 21
So is it not with me as with that Muse
Stirred by a painted beauty to his verse,
Who heaven itself for ornament doth use
And every fair with his fair doth rehearse,
Making a couplement of proud compare
With sun and moon, with earth and sea's rich gems,
With April's first-born flowers, and all things rare
That heaven's air in this huge rondure hems.
O let me, true in love, but truly write,
And then believe me, my love is as fair
As any mother's child, though not so bright
As those gold candles fixed in heaven's air:
Let them say more that like of hearsay well,
I will not praise that purpose not to sell.

1.22 Das literarische Erbe und der Riss zwischen Sprache und Gegenstand

Wenn man die Verhältnisse zwischen überlieferter Konvention, neuer Sprachkonzeption und ontologischen Folgen berücksichtigt, zeigt sich klar, dass Shakespeare auch in seinem lyrischen Werk ein sehr innovativer Denker gewesen ist. Die Beständigkeit des Themas (in direkter Beziehung mit der Beständigkeit der strengen Form), der Szondi seinen berühmten Essay gewidmet hat, ist nicht nur eine literarische Konvention des Genres, sondern gleichzeitig ein poetologisches Element und eine theoretische Positionsbestimmung. Diese Beständigkeit ist nämlich eine Beständigkeit in der Erneuerung, Kontinuitäts- und Diskontinuitätsmotiv in einem.

Sonnet 76
Why is my verse so barren of new pride?
So far from variation or quick change?
Why with the time do I not glance aside
To new-found methods, and to compounds strange?
Why write I still all one, ever the same,
And keep invention in a noted weed,
That every word doth almost tell my name,
Showing their birth, and where they did proceed?
O know sweet love I always write of you,
And you and love are still my argument;
So all my best is dressing old words new,
Spending again what is already spent:
For as the sun is daily new and old,
So is my love still telling what is told.

Diese Verse beziehen sich nicht nur auf die vorherigen Gedichte des Autors, sondern auf die gesamte Tradition der Liebeslyrik. Deswegen schwankt innerhalb des Gedichts die Spezifität der Termini *you* und *love*, sie scheinen sich zunächst aus dem Blickwinkel des *amator* auf konkrete individuelle Erfahrungen zu berufen – um sich danach als kodierte lyrische Formen, d.h. als abstrakte Bilder, zu enthüllen. Die beiden Instanzen übernehmen letztendlich den quasi unpersönlichen Charakter der literarischen Klischees. Von daher kann man die typisch barocke Figur der *permutatio* in den Versen 9-10 besser verstehen*: O! know sweet love I always write of you,/ And you and love are still my argument*. *you (?!)* und *love* erscheinen hier erst als Synonyme innerhalb einer Art Hinwendung (*love* als dem *you*-Adressaten zugeschobenes Vokativ), deren Form sich im folgenden Vers als klischeehaft enthüllt: *love* ist kein Attribut des Du mehr, es wird vielmehr als allgemeines Thema der Dichtkunst erfasst, während das *you* objektiviert wird, d.h. der Adressat wird zum traditionellen, neutralen Argument nach dem Modell des Gelegenheitsgedichts. Im Couplet wird letztendlich *love* zu der Musa, die in der Gegenwart wie in der Vergangenheit die Sonett-Kunst selbst inspiriert hat: *For as the sun is daily new and old, / So is my love still telling what is told.*

Dieses Sonett unterscheidet sich von der Tradition, genau indem es sich dieser Tradition *metapoetisch* zuschreibt. Die mimetische direkte Rede, die Hinwendungsform nach dem Modell des Diskurses *in praesentia* wird überwunden – und damit auch die Fassbarkeit der korrelativen Gegenstände, die analogische Kontinuität von Sprache und Dingen. Im Couplet zeigt sich der Unterschied zwischen der vorkopernikanischen und der postkopernikanischen Welt am deutlichsten, die Kontinuitätsmotive entpuppen sich als Diskontinuitätsmotive, da die Verse, wie die Sonne, am gleichen Tag neu und alt sind.

Das deklarative Modell von „Thema und Variationen“ muss insofern historisch-philosophisch kontextualisiert und mit einem neuen Bewusstsein der Arbitrarität der Sprache interpretiert werden. Nach Foucaults Deutung, die unter anderen von Shakespeares Kritikern Low, Ferry, Serpieri und Elam aufgenommen wurde, zerfällt mitsamt dem epistemologischen Phänomen, welches das Auftauchen der *épistémè classique* charakterisiert, die Renaissance-Ordnung der Korrespondenzen (Kontinuität oder Homogenität von Zeichen und Dingen), und es entstehen neue Definitionen des Wissens; die Auffassung der Erkenntnisprozesse wird zur Repräsentationsproblematik, zur Untersuchung der Identitäten und der Differenzen innerhalb eines Kenntnisgebiets (Vgl. die Analyse des Sonetts V, Kap. 2.4).

> *La riflessione metapoetica si concentra, dunque, in Shakespeare, sul problema estetico, e in definitiva epistemologico, della rappresentazione, ben più che su quello, meramente stilistico, dei modi della rappresentazione stessa (terreno su cui, pure, nascono le parodie, i rifiuti, le distinzioni). E si tratta di una riflessione anch'essa progressiva nell'arco dell'opera, una riflessione che a sua volta fa del canzoniere un tutto. A ben vedere, essa costituisce il versante gerarchicamente superiore di quella lunga "storia" del vero e del falso, dei rapporti sognati e via via duramente sperimentati come illusori, che costituisce la "narrazione" ellittica che ci è stata consegnata dall'in-quarto del 1609.*
>
> […] *La superbia delle forme, il tradimento dell'immagine che si voleva eterna e perfetta, l'inganno degli occhi, l'impossibilità della rappresentazione: tutte queste cose, tra loro interconnesse, costituiscono la tessitura e lo sviluppo dei Sonetti, sulla soglia della grande vanificazione seicentesca.*[199]

Im Laufe des siebzehnten Jahrhunderts erreicht die literarische und künstlerische Instanz nach und nach einen philosophischen Rang, sie wird als schöpferische Intelligenz (*ingenium*, *wit*) betrachtet, welche die auswechselbaren Bilder der Tradition manipuliert und neugestaltet. Mit der humanistisch geprägten Zusammengehörigkeit der Rollen des Dichters und des Philosophen (exemplarisch in der Figur Dantes verwirklicht) und der historischen Entwertung des Wahrheitsinhalts der kreativen *imitatio* – kulminierend in der erkenntnistheoretischen Deutung Descartes, die der Poesie jede Wahrheitsinhalt negiert – erhält die Kunst gerade durch die kritische In-Frage-Stellung der eigenen geerbten Modelle und Formen ihre neue Bewertung.

Die im Barock-Zeitalter gezogene Achse, von Tesauro über Gracián bis zu Leibniz,[200] zeigt eine progressive Neubewertung der Kunst als Erkenntnismedium, der sich als

---

[199] Serpieri, *Introduzione ai Sonetti*, S. 50.

[200] Diese ist die von J. R. Snyder in seiner Beschreibung der barocken Ästhetik gezogene Linie. Vgl. J. R. Snyder, *L´Estetica del Barocco.*

kombinatorische Gestaltung und Wiedergestaltung der historischen Zeichen/Ikonen entfaltet. Diesen Zeichen korrespondiert keine atomische Identität der Dinge und der Menschen in der Lebenswelt mehr. Auf diese Weise kann jedes Zeichen im Rahmen der Tradition ein möglicher Verweis auf andere Zeichen werden. Erst dadurch, von Benjamins Melancholie-Deutung[201] beispielhaft ausgehend, erklärt sich die Häufigkeit der Figur der Allegorie sowie der Vorrang der Heraldik im Barock im Sinne einer analogen Widerspiegelung zwischen Bild und Schrift – d.h. zwischen gelehrter Lesbarkeit der Bilder und kreativer Bildhaftigkeit der Sprache – als Verweis-Spiel mit dem Überlieferten.

> *Der Barockzeit kommt bei der Geschichte der Text-Bild-Beziehung eine Schlüsselstellung zu, vor allem da mit der Allegorie und dem Emblem neue Verfahren der Veranschaulichung etabliert wurden.*
> […] *In der Barockzeit dominiert also ein ausgesprochenes elitäres Literaturbewusstsein. Das weitreichende, am humanistischen Ideal orientierte Wissen des Dichters wird zur* conditio sine qua non *der Poetologie erhoben.*[202]

Auch in einer offiziellen, kanonischen Geschichte der westlichen Literatur kann man lesen:

> *Der krankhaft-selbstzerstörerischen Art der Melancholie setzen bedeutsame Barockdenker eine zweite entgegen, deren Funktion und Deutung den komplexen Wirklichkeitsbegriff im Barock besser erklären kann. Diese Melancholie kann die entgegengesetztesten Affekte und Tendenzen integrieren, und deren komplexe Qualität wird mit Oxymora wie* moeror subridens *(lächelnde Trauer),* lucida caligo *(helle Dunkelheit) und anderen ingeniösen Begrifflichkeiten veranschaulicht. Dieser Melancholiebegriff geht letztlich auf die pseudoaristotelischen* Problemata physica *zurück, die Helmuth Flashar richtig als Excerpt aus Theophrasts Schrift* Über die Melancholie *bestimmt hat. Theophrast hat schon diese Art von Melancholie als Bedingung für das dichterische* ingenium *benannt, sie zielt im Barock auf die Ausbildung aller menschlichen Erkenntnisvermögen, ist Merkmal des* vir bonus *dieser Zeit, wie bei Jacob Balde ersichtlich.*
> *Benjamin hat die Herkunft des Melancholiebegriffs richtig erkannt, seine eminent kulturstiftende Bedeutung aber hinsichtlich der Funktion einer* palestra affectuum *vernachlässigt.*
> *Die Allegorie bringt die Diskrepanz zwischen den Dingen dieser Welt und dem Wesenhaften auf bildhafte Allgemeinheit, wie überhaupt nur bildhaftes „zivilisatorisches" Sprechen die Identität von* res *und* verbum *auflöst. Im Barock erfolgt erkennbar die Ablösung von einer je immer schon gewußten und definierten Wirklichkeit, zielt ingeniöses Sprechen auf alternative, neue Sicht der Dinge, wie vor allem bei Tesauro, Marino, Bouhours zu zeigen sein wird.*[203]

Erste Spuren dieses kritischen Bezugs zur Tradition, der parallel eine In-Frage-Stellung der eigenen Sprachbilder darstellt, findet man häufig bei Shakespeare – z.B. im Sonett CVI, mit einer deutlichen Konzentration auf das Wort *prefiguring*:

---

[201] Vgl. W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, *Gesammelte Schriften I, 1.*

[202] D. Niefanger, *Barock*, S. 77, 70.

[203] H. Wiegmann, *Abendländische Literaturgeschichte – die Literatur in Westeuropa von der griechischen und römischen Dichtung der Antike bis zur modernen englischen, französischen, spanischen, italienischen und deutschen Literatur*. S. 254.

Sonnet 106
When in the chronicle of wasted time
I see descriptions of the fairest wights,
And beauty making beautiful old rime
In praise of ladies dead and lovely knights,
Then, in the blazon of sweet beauty's best,
Of hand, of foot, of lip, of eye, of brow,
I see their ántique pen would have expressed
Even such a beauty as you master now.
So all their praises are but prophecies
Of this our time, all you prefiguring,
And for they looked but with divining eyes,
They had not skill enough your worth to sing:
For we, which now behold these present days,
Have eyes to wonder, but lack tongues to praise.

Die ideale Einheit der europäischen Renaissance verschwindet einem entwurzelten metaphysischen Glauben zugunsten. Dieser Glaube scheint „konventionell", sofern sich das Gedicht auf das Erasmus-Thema der Hochzeit, und damit der natürlichen Vermehrung und Verewigung, bezieht. Die Spannung zwischen Dauer des Textes und Natur-Zeit ergibt sich vor allem aus der Schwingung zwischen zwei Polen: sich *in der* natürlichen Zeit des Lebens zu verewigen vs. *gegen* die Zeit zu schreiben. In der gesamten Sammlung taucht diese Polarisierung immer wieder auf, ohne je aufgelöst zu werden. Die synthesenlose Entgegensetzung von Leben und Schrift, die kontinuierliche Spannung zwischen textäußerlicher und textinnerlicher Orientierung der dichterischen Intention bildet den wahren Antrieb dieser Sammlung, die ideal unendlich weiter gehen könnte. All ihre Sequenzen inszenieren unerlöste Entgegensetzungen, die auf diese erste und wichtigste zurückzubeziehen sind. Damit konstituiert sich eine auf der Unmöglichkeit der Repräsentation gegründete Poetik der Unruhe.

Auch die zwei Sonette, mit denen das *Canzoniere* schließt, stellen eher eine reflexive Pause innerhalb des unendlichen Liebeskummers dar als eine philosophische Steigerung zu einer höheren Sphäre, zum Stillstand. Das Modell Petrarcas ist hier untergangen, wenn man sich nur daran erinnert, wie der italienische Dichter seine Sammlung mit einer Anrufung der Muttergottes schließt. Das allerletzte Wort des Gedichts – und des ganzen *Canzoniere* – ist *pace*, „Ruhe".

Il dí s'appressa, et non pòte esser lunge,
sí corre il tempo et vola,
Vergine unica et sola,

e 'l cor or coscïentia or morte punge.
Raccomandami al tuo figliuol, verace
homo et verace Dio,
ch'accolga 'l mïo spirto ultimo in pace.[204]

Formal gesehen, schließt Shakespeare seine Sammlung nicht mit einem einzigen, alles umfassenden Gedicht, sondern mit zwei Sonetten, die das gleiche Thema variieren. Den impliziten Hinweis auf eine neue Sequenzialität und damit auf eine weitere Wiederholung des Themas, welche die ganze Sammlung charakterisiert, projiziert das *Canzoniere* jenseits seiner eigenen materiellen Grenzen – es gibt kein Ende des Kummers und keine dialektische Versöhnung der Gegenteile. Die Semantik der Form fügt, unter dem explizit Gesagten, eine bewegliche, unruhige Auseinandersetzung innerhalb des Stillstands ein: die letzten zwei Sonette, als eine Art Verdoppelung des Endes, realisieren formal das *conceit of this inconstant stay* (Sonett XV).

Die tragende Entgegensetzung von Fortpflanzung im Leben und Verewigung im Gedicht setzt sich schon in den *Marriage-Sonnets* durch. Neben Versen wie *Or who his spoil of beauty can forbid?/ O! none, unless this miracle have might,/ That in black ink my love may still shine bright* (Sonnet LXV) oder *Yet, do thy worst old Time: despite thy wrong,/ My love shall in my verse ever live young* (Sonett XIX), die die Hoffnung des Fortlebens im Ruhm und im sprachlich bewahrten Gedächtnis ausdrücken, findet man in den ersten siebzehn Sonetten lauter Erklärungen der natürlichen Wiedererzeugung als einzige Möglichkeit eines Sich-selbst-Überlebens. Diesen beiden Richtungen entsprechen zwei Ausdrucksformen: Ermahnung und autoreferentielle Selbstbestimmung. Die kritisierte Nicht-Homogenität der Shakespeareschen Sammlung wird meines Erachtens kraft dieser Logik besser interpretierbar. Wie im oben zitierten Abschnitt von Serpieri ausgedrückt, zeichnet sich bei Shakespeare das Problem der Repräsentation selbst – über deren spezifischen Formen und Modi und über die zahlreichen Thematiken, die sich auch widersprechen können – als leitendes und einigendes Thema der Sammlung ab.

Durch die Spaltung zwischen Sprache und Referenz treten die inhaltlichen Motive zugunsten der manieristischen, auf der „Oberfläche“ der Sprache sich entwickelnden Wortspiele zurück. Die Elemente auf der Seite des *signifié*, die für die Poetik überhaupt wichtig erscheinen,

[204] F. Petrarca, *Canzoniere*, S. 459.

befinden sich vor allem nicht in der Referenz, deren mögliche Erreichbarkeit, wie schon gezeigt, ständig diskutiert oder sogar negiert wird, sondern sie finden sich in den Sememen der typisch Shakespeareschen kontrastiven Taxonomie,[205] wie im Sonett XLIII: *Then thou, whose shadow shadows doth make bright,/ How would thy shadow's form form happy show/ To the clear day with thy much clearer light,/ When to unseeing eyes thy shade shines so!* Die erhöhte Beschleunigung der autoreflexiven Momente der Kunstsprache ist als Folge oder Counterpart des frühbarocken semantischen Nihilismus zu interpretieren. Das Spiel mit den Sememen – auch mit den flüchtigsten, den kontextuellen – verschiebt die Aufmerksamkeit des Lesers sowie die Intention des Dichters von der Ebene der Referenz zur Ebene der formalen Gestaltung. Auf diese Weise ergibt sich die Shakespearesche Umformung der Semantik der Schlüsselwörter: die metaphysische Bedeutung von *shadow* reflektiert sich in der Phonetik des Wortes, und umgekehrt.

Die häufig auftretenden Figuren der semantisch-syntaktischen Entgegensetzung oder der semantischen Zusammenstellung (Chiasmus, Antonymie, Oxymoron, Paronomasie) bestimmen das Paradox als Hauptthema der Gedichte und gleichzeitig als eigentlichstes Sprachmittel. Dieses Charakteristikum taucht bei den Widersprüchen zwischen Sonetten oder zwischen Serien wieder auf. Die Kohärenz der gesamten Sammlung ist eben durch Oppositionen erreicht.

Das innerliche, emotionale Leben der Person und die kodierte Logik der Sprache, sowie, auf der anderen Seite, das Gedicht und die pluralische Welt (*wide world* in den Sonetten XIX, CVII und CXXXVII) korrespondieren nicht mehr. Scholastisch gesagt, hat die Renaissance-Reziprozität von Mikro- und Makrokosmos auf der Ebene der Beziehung Innerlichkeit / Sprache / Äußerlichkeit definitiv einen Doppelriss bekommen.

Die Ewigkeit, die das Gedicht dem Du und seiner Schönheit gewähren möchte, wird im Rahmen eines allegorischen Kampfes des Dichters gegen die Zeit thematisiert. Die Zeit, grundsätzlich nach dem Ovidischen Motiv der ununterbrochenen Veränderung gefasst, findet keine Versöhnung mehr in der neuplatonischen Philosophie der Renaissance. Der verhängnisvollen Darstellungsart des Barocks gemäß, zeigt sie sich dagegen hauptsächlich als *tempus edax*, das seine Söhne frisst – und das Gedicht selbst ist diesem Risiko ausgesetzt:

[205] „In conceptual matters, Shakespeare displays an exceptionally firm sense of categories (logical, philosophical, religious), together with a willingness to let them succeed each other in total aspectual contradiction. Within the process of invention itself […] his mind operates always by antithesis.“ H. Vendler, *The Art of Shakespeare´s Sonnets*, S. 35.

seitdem das Bild betrügt und verfälscht, seitdem die Wörter das Leben nicht fassen können, hat sich die Zeit als eine sprachimmanente Kraft offenbart, die sich der Intention des Dichters entgegensetzt.

Die Sonette XV, XVI und XXVII, die die sogenannte *Wedding-Serie* schließen, thematisieren ironisch und paradoxerweise diese poetologische Aporie. Selbst als embryonale Problematisierung erscheint diese enge, verhängnisvolle Beziehung zwischen Sterblichkeit der Person und Historizität der Sprache mit der zeitgenössischen Poesie (besonders in Bezug auf Celan) tief verbunden zu sein.

Sonnet 15
When I consider every thing that grows
Holds in perfection but a little moment,
That this huge stage presenteth nought but shows
Whereon the stars in secret influence comment;
When I perceive that men as plants increase,
Cheerèd and checked even by the self-same sky,
Vaunt in their youthful sap, at height decrease,
And wear their brave state out of memory:
Then the conceit of this inconstant stay
Sets you most rich in youth before my sight,
Where wasteful Time debateth with decay
To change your day of youth to sullied night,
And all in war with Time for love of you,
As he takes from you, I engraft you new.

Sonnet 16
But wherefore do not you a mightier way
Make war upon this bloody tyrant, Time?
And fortify your self in your decay
With means more blessed than my barren rhyme?
Now stand you on the top of happy hours,
And many maiden gardens, yet unset,
With virtuous wish would bear you living flowers,
Much liker than your painted counterfeit:
So should the lines of life that life repair,
Which this, Time's pencil or my pupil pen
Neither in inward worth nor outward fair
Can make you live your self in eyes of men.
To give away yourself keeps yourself still,
And you must live, drawn by your own sweet skill.

Die Zeit ist etwas Äußeres, Zukünftiges und Bedrohliches, dem sich die Kristallisierung des Textes entgegensetzt (*Where wasteful Time debateth with decay/ To change your day of youth to sullied night,/ And all in war with Time for love of you,/ As he takes from you, I engraft you new*; Sonett XV). Die Schrift wird aber gleichzeitig als historisch beschrieben, ihre Repräsentationskraft ist vergänglich (*So should my papers, yellow'd with their age,/ Be*

scorn'd, like old men of less truth than tongue,/ And your true rights be term'd a poet's rage/ And stretched metre of an antique song, im Sonnet XVII). Diese Geschichtlichkeit des Textes wird nicht weniger semantisch-syntaktisch durch eine Homologie ausgedrückt worden: *So should the lines of life that life repair,/ Which this, Time's pencil, or my pupil pen,/ Neither in inward worth nor outward fair,/ Can make you live your self in eyes of men*, Sonnet XVI; *the lines of life* sind hier das genealogische Fortleben im Nachkommen – die Blutlinien – und gleichzeitig die vom Dichter geschriebenen Zeilen. Weder die einen noch die anderen können Ewigkeit versprechen, da die ausgedrückte Hoffnung einen rein rhetorischen Charakter hat. Wie die Sammlung deutlich zeigt, stellt die körperliche Fortpflanzung keine letzte Instanz dar – ihre Konkurrenz mit dem ewigkeitsversprechenden Gedicht kommt zu keinem Ende. Aber noch wichtiger ist die Tatsache, dass es die Hauptintention des Dichters, sein unerfüllbarer Wunsch ist, das Du in sich selbst, die einzelne Person, für immer in lebendiger Schönheit lebendig zu sehen, bzw. sehen zu lassen und lebendig zu wissen: *make you live your self in eyes of men*.

Diese Doppelbeziehung zwischen Zeit und Schrift (konstitutive Zeitlichkeit des Textes vs. Entgegensetzung von feindlicher Zeit und Intention des Dichters) kulminiert im *couplet* des Sonetts XVII, das die utopische Übereinstimmung der beiden Formen des Fortlebens als Paradox eines Doppellebens vorstellt (*But were some child of yours alive that time,/ You should live twice,--in it, and in my rhyme*).

Sonnet 17
Who will believe my verse in time to come
If it were filled with your most high deserts?
Though yet heaven knows it is but as a tomb
Which hides your life, and shows not half your parts.
If I could write the beauty of your eyes,
And in fresh numbers number all your graces,
The age to come would say 'This poet lies;
Such heavenly touches ne'er touched earthly faces.'
So should my papers (yellow'd with their age)
Be scorn'd, like old men of less truth than tongue,
And your true rights be term'd a poet's rage
And stretchèd meter of an ántique song:
But were some child of yours alive that time,
You should live twice, in it and in my rhyme.

Auch kraft dieser Auffassung der Sprache als eigensinnige, selbstständige Fortlebensmöglichkeit des Du und des Ich, d.h. als eine quasi zweite Natur oder sogar Gegen-

Natur, werden die genannten *personae* als plastische Instanzen betrachtet. Das bedeutet, dass ihre mögliche Referenz in der materiellen Welt subspendiert scheint. Die Korrespondenz von Worten und Dingen, nach dem Zusammenbruch der mittelalterlich-biblischen Welt der Kontiguität, bleibt zweifelhaft, in Frage gestellt. Das Du schwebt zwischen historischer Individualität und lyrischer Allgemeinheit wie das Ich zwischen der Figur des *poeta* und der des *amator*. Sie sind hier fast ätherische Identitäten, die auf der Ebene der Grammatik ihre Rollen immer tauschen können.

1.23 Personae: *historisches Individuum und Pronomina*

Das Ich findet in seinem moralischen und philosophischen Streben keinen direkten Realitätszugriff und keine Möglichkeit einer eindeutigen Selbstbestimmung jenseits der Kritik der Konvention. Es stimmt, wie Melchiori pointiert hat, dass in den Sonetten Shakespeares eine Kritik der weltlichen und politischen Macht zugunsten der unsichtbaren individuellen Erfahrung textuell und gleichzeitig untertextuell geführt wird.[206] Doch solange die Dimension der Innerlichkeit als entfernt und von der dichterischen Sprache als unzugänglich postuliert ist, zeigen die Gedichte kein klares und sozial teilbares moralisches Modell. Wie oben schon gezeigt, benutzt das Subjekt Modelle der Tradition, um gegen bestimmte Aspekte dieser Tradition selbst zu reden: sein Text bleibt jedoch dieser Tradition verbunden und seine moralische Identität als historische Person kaum erkennbar.

Genau aufgrund der Kampfbeziehung zur tradierten Sprache, welche eine In-Frage-Stellung der Pronominalfunktionen bewirkt, entsteht der theatralische Effekt der *personae* bei

[206] Vgl. G. Melchiori, *L´uomo e il potere – Indagine sulle strutture profonde dei* Sonetti *di Shakespeare*, S.43-79. Auf S. 79, über das Sonett XCIV, schreibt Melchiori: „ […] il sonetto viene considerato insoddisfacente e ´non riuscito´. / Bisogna invece adottare i criteri impliciti nel Sonetto, seguendo i suggerimenti del linguaggio che usa e dei codici che applica. Essi ne rivelano la natura di poesia ´politica´ - non, come dice il Lever, la ripetizione di ´luoghi comuni politici´ applicati a un contesto privato, ma un tentativo genuino e riuscito di riconsiderare questi luoghi comuni per evidenziarne le contraddizioni interne. In questo il sonetto riesce perfettamente. Il suo vero contesto non è rappresentato dal gruppo di di sonetti che lo circondano, ma è infinitamente più vasto: è l´intera cultura dell´Inghilterra elisabettiana in fase di rapido mutamento.“

Shakespeare. Eine solche *Person* wird als „eingesetztes“ Subjekt, gegen das textexterne, allwissende Subjekt des Petrarkismus bezeichnet.[207]

Man kann diese Form von Subjektivität im Nachhinein gewiss durch das Modell der „drei Stimmen“ Eliots interpretieren[208], d.h. durch die Spannung unter direkter Rede des lyrischen Dichters zu sich selbst, Rede des Dichters einem (einzelnen oder kollektiven) Adressaten gegenüber und Charakteräußerungen aus der dramatischen Aktion. Daraus folgt in den Sonetten eine bestimmte Deutung der Stimme Shakespeares als hybride Gestaltung, die nicht mehr transparent oder einheitlich spricht. Die moralische Pluralität und Offenheit der Dramen, die insbesondere in der englischen und amerikanischen stark politisierten Rezeptionsgeschichte interessante Interpretationsprobleme hervorgerufen hat, spiegelt sich auf diese Weise in den Sonetten wieder. Die Vielzahl der biographischen Forschungen über diese Gedichte, insbesondere über das Thema der Homosexualität, zeugt direkt von der Sorge angesichts einer offensichtlichen moralischen Ambiguität.[209]

Diese ist jedoch letztendlich auf eine sprachliche Problematik gegründet: das Subjekt beobachtet sich selbst, als wäre es ein Schauspieler, der seine Stimme und seine Wörter nicht komplett beherrschen kann. Sie sind also nicht mehr seine eigenen, sondern jene eines alten Rituals, dem seine emotionale Situation nicht mehr entspricht. Insofern ist das Sonett XXII in seinem „untersten Ton“ zu lesen:

Sonnet 23
As an unperfect actor on the stage,
Who with his fear is put beside his part,
Or some fierce thing replete with too much rage,
Whose strength's abundance weakens his own heart;
So I, for fear of trust, forget to say
The perfect ceremony of love's rite,

---

[207] Vgl. A. Serpieri, *Introduzione ai Sonetti*: „L´´io´ lirico di quella tradizione ormai secolare, da Petrarca in poi, fu in buona parte una *creazione letteraria*. E nel caotico proliferare di canzonieri in Inghilterra, negli anni Novanta, proprio quell´´io´ lirico, molto spesso convenzionale, talvolta addirittura ridicolo nella ripetizione stantia di *topoi* e di stilemi ricevuti dal tardo petrarchismo continentale, veniva preso di mira, non a caso, da scimmiettature parodistiche e, in teatro, da situazioni comiche o scherzose. […] nei *suoi* sonetti, Shakespeare intendeva ritrovare proprio un ´io´ lirico che *non* fosse una maschera convenzionale […] Come ha mostrato magistralmente Contini (1964), la lirica del Petrarca è uni linguistica (a fronte del plurilinguismo dantesco), e il suo linguaggio è prevalentemente nominale, ben poco verbale. Dunque, quella lirica non è per nulla ´drammatica´, perché la drammaticità comporta situazionamento (concetto estraneo alla ´evasività´ petrarchesca), scena, e convocazione, in quella, di altri personaggi che competano con l´´io´ lirico. / Drammatico si fa, invece, il sonetto, importato tardivamente in Inghilterra alla fine del Cinquecento […]. E ciò avviene soprattutto con Sidney, che costituisce senza dubbio la maggiore influenza su Shakespeare.[…] La stoffa dell´arte è illusione, non meno di quella del sogno; ma la vita stessa, calderonianamente, è già in Shakespeare *sogno*. Perciò Prospero, l´ultimo grande personaggio che la sua negative capability´ doveva inventare, appare così vicino alla figura stessa dell´autore. E il suo testamento, quando spezza la bacchetta magica e rinuncia ai suoi libri e alla sua *arte*, pare irresistibilmente coincidere con quello dello stesso poeta. Solo una volta, in tutta la sua produzione, egli aveva usato l´´io´ biografico-fittizio; e ciò era avvenuto nei Sonetti. Quell´´io´ sembra passare – appena dissimulato in una storia drammatica – nella figura di Prospero, dove avrebbe pronunciato le sue parole definitive. È forse troppo stravagante pensare che quella figura avesse cominciato a delinearsi nella sua mente anche a seguito della rilettura del suo vecchio canzoniere? “S. 26, 27, 43, 54.

[208] T.S. Eliot, *The Three Voices of Poetry,* in T. S. Eliot, *On Poetry and Poets*.

[209] „The poet-*persona´*s relationship with a young beautiful man and a mysterious dark woman has always kindled the imagination of literary men and women who approached the *Sonnets* not in a unprejudiced way, but with preconceived ideas about the love life and sexual orientation of the greatest bard of all times.“ F. E. Pointner, *Bawdy and Soul – a Revaluation of Shakespeare's Sonnets*, S. 17.

And in mine own love's strength seem to decay,
O'ercharged with burthen of mine own love's might.
O let my looks be then the eloquence
And dumb presagers of my speaking breast,
Who plead for love, and look for recompense,
More than that tongue that more hath more expressed.
O learn to read what silent love hath writ:
To hear with eyes belongs to love's fine wit.

Der Witz als Wortspiel (*wit* des letzten Verses, als Fähigkeit zu lesen beschrieben) erreicht ein noch unerprobte poetologische Funktion. Die Selbstreflexivität der Sonette, und mit ihr die *Negative Capability* Shakespeares, konzentriert sich nämlich in seinem wortspielerischen *witticism.*[210]

Aufgrund all dessen sei die lexikalische und syntaktische Differenzierung der Shakespeareschen Sonett-Sammlung zur Dichtkunst seiner unmittelbaren Vorgänger zusammen mit der oben beschriebenen historischen Wende gelesen. Das formale Erbe der Widmung und der Hinwendung zum Adressaten, Hintergrund des elisabethanischen Sonetts, wird hier zum ersten Mal einer semantischen Umformung unterworfen. Die Konventionalität dieses Sonett-Merkmals war tatsächlich in Shakespeares Zeit schon lange anerkannt, sie geht bis in die parodistischen und klischeehaften Bearbeitungen des Vierzehnzeilers und in die inhärenten Themen und Darstellungen der *personae* hinein. Jedoch sind die Spuren des allmählichen Auftauchens einer unterschiedlichen Subjektkonzeption, die sogenannte *inward language*, in den Sonetten Shakespeares durchaus bemerkbar.

> *Shakespeare [… profoundly] assimilated this concern with the poet-lover's sincerity from Sidney, and […] followed his model in exploring, by means of the speaker in his sonnets, its implications for a new conception of inward experience. These implications it will be argued, he expanded in the character of Hamlet.*
> *Hamlet shows a sense of inward experience and the difficulty of denoting it truly which makes him a new kind of figure in English literature, and distinguishes him from the speakers in virtually all sixteenth-century verse, except the poet-lovers in the sonnet sequences of Sidney and Shakespeare. His opening aside, his first speech, his many soliloquys, his references to what is hidden in his heart all seem designed to present him as an individual aware of having what a modern writer would call an inner life or a real self. Yet almost none of the terms now used to describe Hamlet as a figure displaying a distinctively modern consciousness existed in the sixteenth century.*[211]

Diese sprachliche Neuerung ist in engster Verbindung mit der oben beschriebenen radikalen In-Frage-Stellung der Abbildungskraft der Sprache zu betrachten. Ihre ersten Spuren sind

[210] Vgl. A. Ferry, *The „Inward" Language – Sonnets of Wyatt, Sidney, Shakespeare, Donne*, S. 215-246.

[211] Ebenda, S. 29.

schon im späten sechzehnten Jahrhundert zu finden und am deutlichsten in der späten Barockkunst, z.B. im Werk des europaweit berühmten Marini,[212] ausgeprägt.

Die kritische und selbstkritische Behandlung der konventionellen Form wird zur Kritik der Darstellungsfähigkeiten der Sprache als Fokussierung der inneren Erfahrung. Das bedeutet, dass bei Shakespeare die Frage nach den Repräsentationsgrenzen der literarischen Sprache in Bezug auf die hypothetische innerliche Kommunikation zwischen Ich und Du in eins mit der Kritik der formalen Konventionen fällt. Diese Frage, wie schon demonstriert, kann *nur* mittels der Konvention und ihrer immanenten Subversion ausgedrückt werden. Die historische Progression, von Wyatt und Howard über Shakespeare bis zu Donne, in dessen sonettistischem (aber nicht schlechthin lyrischem) Werk die Unsagbarkeit des Innerlichen schon einen konventionellen Ausdruck erhält, scheint vollkommen eindeutig voranzugehen. Die neuplatonischen Themen der Inhärenz von Wahrheit und Schönheit, der Spannung zwischen Sein und Abbildung, sowie, letztendlich, zwischen Dauer und Ewigkeit (d.h. zwischen einer Vision *sub specie temporis* und einer *sub specie aeternitatis*), die einen der ältesten topologischen Komplexe des westlichen philosophisch-theologischen Denkens bestimmen, gehören hier mitsamt der In-Frage-Stellung der Sonett-Sprache in eins. In der Auflösung der überlieferten Laura-Modelle als der neuen Kunst untauglichen Abbildungen und dementsprechend in der spielerischen, redundanten Verwendung der pronominalen Beziehungen findet die neue, auftauchende Sprache des Sonetts ihre auffälligsten Merkmale, wie z.B. im Sonett IV: *For having traffic with thy self alone,/ Thou of thy self thy sweet self dost deceive*. Jenseits der gezeigten Heiterkeit drückt diese neue Gestaltung der Pronomina eine historische Krise in der Auffassung des Individuums aus. Diese formalen Motive sind in der Tat mit einem komplexen historischen Hintergrund zu verbinden: nicht nur spiegelt sich die besondere politische Situation der Insel (vor allem die sehr kritisierte Form von Absolutismus, die als Reaktion zu der europaweiten Religionskonflikte entstand) in der englischen literarischen Produktion wieder, ebenso lässt sich eine tiefe historische Veränderung in der Kozeption des erkennenden sowie des sozialen Subjektes gleichzeitig in anderen Bereichen der Wissenschaft und der sozialen Organisation europaweit beobachten[213].

---

[212] Vgl. unter anderen M.-F. Tristan, *Sileno barocco. Il ‚Cavalier Marino' fra sacro e profano.*

[213] Die oben erwähnte epochale Erschütterung der *épistémè* betrifft gleichzeitige und analoge Paradigmenwechsel innerhalb und außerhalb der Literatur, in allen den *sciences humaines* (s.w.u. Teil II. Kap. 2.2).

Das charakteristische barocke Spiel mit den pronominalen Formen führt zur Möglichkeit der Permutation der *personae*, d.h. zum Austausch der Rolle von Ich und Du. Dieser Austausch stellt die radikale In-Frage-Stellung einer festen, atomischen Subjektivität über ihre durch die Grammatik vervielfachten Erscheinungsformen hinaus vor: *For all that beauty that doth cover thee / Is but the seemly raiment of my heart,/ Which in thy breast doth live, as thine in me:/ How can I then be elder than thou art?/ O! therefore love, be of thyself so wary/ As I, not for myself, but for thee will* (Sonnet XXII).

Das oben so genannte „eingesetzte Subjekt", das sich nicht mehr als stabile, atomische Instanz zu den zukünftigen Adressaten hinwenden kann, sondern nur innerhalb der Logik der Textur seine Stimme entfaltet, kann hier unter dem Gesichtspunkt der Grammatik betrachtet werden: Die Logik der Pronomina führt zu deren Neubestimmung und -definition, bis zur Selbstwiedererkennung des Ichs über das Du und als Du:

Sonnet 62
Sin of self-love possesseth all mine eye,
And all my soul, and all my every part;
And for this sin there is no remedy,
It is so grounded inward in my heart.
Methinks no face so gracious is as mine,
No shape so true, no truth of such account;
And for myself mine own worth do define,
As I all other in all worths surmount.
But when my glass shows me myself indeed
Beated and chopped with tanned antiquity,
Mine own self-love quite contrary I read;
Self so self-loving were iniquity.
'Tis thee (myself) that for myself I praise,
Painting my age with beauty of thy days.

Dieser Aspekt scheint mir mit der heutigen Dichtung tief verbunden zu sein. Sie äußert sich in der modernen Kritik der Zentralität des aufklärerischen Subjektes. Daraus folgt eine neue Definition der Beziehung zwischen Privatem und Politischem, die auch kraft der Reflexion über die Grammatik, über die Achse Ich-Du, weiterzuführen ist – vor allem im Fall Paul Celans, aber auch in denen Peter Handkes und Günter Grass'.[214]

Besonders auffällig ist hier die Shakespearesche Vorstellung des eigenen Todes. Sie *scheint* die konstitutive Dauer und den institutionalisierten Charakter der literarischen Schrift zugunsten einer konkurrierenden Idee der privaten Kommunikation *in absentia* quasi zu

[214] Vgl. A. Böhn, *Das zeitgenössische deutschsprachige Sonett*, S. 51-68.

verzögern. Die Spannung zwischen der Figur des *poeta* und der des *amator* erreicht im Sonett LXXI ein Extrem. Das Gedicht inszeniert mit einem wunderbaren *double-bind*-Effekt die Präsenz des lyrischen Subjekts jenseits des Todes des historischen. Der Agent der Hinwendung zum Du erscheint damit gleichzeitig lebendig, nach dem grundlegenden Modell der *comunicatio in praesentia*, und schon tot – als schriftliche Spur einer vergangenen Anwesenheit. Die Verteidigung des Rufs der anderen historischen Person, d.h. des Du als Individuum, durch die Vergessenheit des Ich, ist der Verewigung der lyrisch-grammatikalischen Formen in der literarischen Schrift entgegengesetzt; genau dieses Paradox ist als Widerstand gegen die äußere, „niedrige" (*vile*) Welt zu verstehen, weil die Spaltung zwischen lyrischem und historischem Ich, *this line* und *the hand that writ it*, die Welt und die ganze Zukunft von der Intimität der Liebenden, der irdischen Zeit ihrer Liebe entfernt (*But let your love even with my life decay*). Die zugespitzte rhetorische Performance koinzidiert hier offensichtlich mit einer ernsten und subtilen philosophischen Überlegung über die Subjektivität in der Literatur.

Sonnet 71
No longer mourn for me when I am dead
Than you shall hear the surly sullen bell
Give warning to the world that I am fled
From this vile world with vilest worms to dwell;
Nay, if you read this line, remember not
The hand that writ it, for I love you so,
That I in your sweet thoughts would be forgot,
If thinking on me then should make you woe.
O if (I say) you look upon this verse,
When I (perhaps) compounded am with clay,
Do not so much as my poor name rehearse,
But let your love even with my life decay,
Lest the wise world should look into your moan,
And mock you with me after I am gone.

1.24 Das Sonett als Zitat und als besetzbarer Ort: im eigenen *Bereich der Sprache*

Shakespeare betrachtet die selbst infrage gestellte Sonett-Form als fast unerschöpflichen Fundus von Themen, syntaktischen Schemata und rhetorischen Strategien. Eine solche Umgestaltung des historischen Modells lässt die ersten Spuren eines späteren Bewusstseins der Semantik der Form ahnen.

Das Prinzip der formalen Ordnung, der numerischen Relation und der spielerischen Kombinatorik ist wie das des Reimklangs von großer Universalität, und so ist die Forcierung dieser Merkmale im Sonett immer wieder aktualisierbar. Das System der Gattung hat darin einen integrativen Pol

von großer historischer Flexibilität. Allerdings kann das Sonett als literarische Gattung jederzeit auch andere Wege beschreiten. Die Bestimmung der formalen Dimension – die Anordnung von acht und sechs Versen in geregelter Reimordnung – ist ein durch allen geschichtlichen Wandel hindurch dominantes Merkmal des Sonetts, doch ist es gleichwohl ein historisch kontingentes.[215]

Diese Auffassung der historischen Form zeigt sich am deutlichsten in der teilweise epigonalen Geschichte der Sonett-Form in Deutschland in den letzten zwei Jahrhunderten als möglicher Widerstand gegen das Chaos.

The poets who have been converted with the fullest conviction to the strictly regular sonnet and who have achieved most within it – Platen in the nineteenth century and Weinheber in the twentieth – have found in it (like the Baroque poets before them) a formal defence against „chaos", in their case a threatening imaginative or spiritual disintegration.[216]

Die sonettistische Produktion der letzten Jahrzehnte des zwanzigsten Jahrhunderts konzentriert sich genau auf den semantischen Wert der Gattungsgeschichte, die schon von Shakespeare in ihren Ausdruckfähigkeiten und -Umständen hinterfragt wurde. Hier kann man die Hauptlinie einer Geschichte von langer Dauer spüren, die die Selbstkritik und das Formzitat zu konstitutiven Merkmalen der Sonett-Form umformt.

Nun ist das Sonett ein besonders formbetonter Gedichttyp, und es gilt darüber hinaus auch in hohem Maße als solcher, ja als prototypische „strenge Form". In der Geschichte des Sonetts hat sich eine eigene metapoetische Tradition herausgebildet, die sich vorzugsweise mit diesem Charakteristikum des Sonetts beschäftigt und häufig die Formstrenge als Gegensatz zu inhaltlichen Momenten, Äußerungsabsichten oder Bestimmungen der Lyrik und Literatur im allgemeinen darstellt. All dies trägt zu einer Verauffälligung der Form bei, die auch über das in der Literatur Übliche noch hinausgeht. Wenn dann noch die „Unzeitgemäßheit" strenger Formen im allgemeinen und des Sonetts im besonderen hinzukommt, wie sie jedenfalls in der westdeutschen Literaturszene über Jahrzehnte hinweg von den meisten explizit oder stillschweigend vorausgesetzt wurde, so müßte eigentlich jede Verwendung der Form reiner Verweis und mithin Zitat sein.[217]

Unter diesem Gesichtspunkt werden bestimmte Charakteristiken der Sonette Shakespeares einem zeitgenössischen Auge besonders auffällig und poetologisch relevant. Als Kritik der aufklärerischen *ratio* und ihrer inhärenten Subjektivität[218], und zwar als In-Frage-Stellung der romantischen Nationalliteratur, die eine erneuerte Bewertung der einheitlichen Organizität des Textes favorisiert, kann man durch die Sonett-Form, insbesondere nach dem Modell Shakespeares, die ungelöste Problematisierung des lyrischen Subjekts als *forminnerliche*

---

[215] In T. Borgstedt, *Topik des Sonetts – Gattungstheorie und Gattungsgeschichte*, S. 487.

[216] W.E. Yeats, *Tradition in the German Sonnet*, S. 89.

[217] A. Böhn, *Das zeitgenössische deutschsprachige Sonett*, S. 55.

[218] Im Sinne des Frankfurter Erbes sowie der poststrukturalistischen Entwicklungslinie.

Kritik der eigenen literarischen Tradition revitalisieren. Und zwar in einer deutlichen historisch-politischen Richtung: es ist z.B. signifikant, dass die zahlreichen stark individualisierten Übersetzungen der Sonette Shakespeares in Deutschland als Konfrontation mit der romantischen Rezeptionsgeschichte gesehen werden können[219]. Die politische Dimension der Sonett-Produktion, während der Nazi- wie später in der Nachkriegszeit, ist schon mehrmals betont worden. Aber der Anfang einer direkten Betrachtung der Historizität der Form ist erst in den relativ wenigen Sonett-Sammlungen der sechzigen Jahren in der BRD zu finden (die Sonettistik der DDR würde eine parallele und relativ getrennte Betrachtung erfordern).

> *Es ist bezeichnend, daß der „engagierte Sonettismus der 60er Jahre" in der BRD eine tendenziell negative Einstellung zur Form hatte. Wollte die unmittelbare Nachkriegssonettistik Weltbilder stabilisieren, „gute" Tradition per wohlstabilisiertes System fortführend über den Krieg hinaus retten in eine neue humanere Zeitepoche, so wird in den 60er Jahren das sonettistische System vielen Autoren höchst verdächtig. Sie halten es nicht nur für historisch überlebt, sondern vor allem nicht mehr für geeignet, positive Strukturen zu leisten. Sie behandeln es deswegen meist mit kritischer Distanz. Dies äußert sich […] in zwei Hauptstrategien der Formrealisation:*
> *1.) Das Sonett wird möglichst als starres (und vor allem metrisches) System aufgefaßt. Man orientiert sich nicht an Rilke, sondern an Schlegel und am konservativen Modell. Der Endekasyllabus (Blankverse) bleibt der tragende Vers.*
> *2.) Die selbstreflexive Kraft der sonettischen Ablauffigur wird im kritischen Sinne genutzt. Die Wohlproportion der Form wird dissonant gehandhabt und vorgeführt bis hin selbstentlarvender Karikatur.*[220]

Es ist kein Zufall, dass im Laufe der sechziger und siebziger Jahre die deutsche Parodierung des Sonetts als Symbol der historisch-kommunikativen Unangemessenheit verstanden wurde. Somit wurden die Grundlagen einer „ehrlicheren" Verwendung dieses Modells der späteren achtziger und neunziger Jahre vorbereitet. Über dieses Modell hinaus entwickelt sich eine bestimmte selbstreflexive Betrachtung der historischen Semantik der Form. Es handelt sich hier um die Grundlage einer Poetik, die ihre Vorgänger in der frühbarocken Dichtung wiederfinden kann und soll. Die deutsche barocke Dichtkunst, obwohl nicht so direkt kritisch der traditionellen Form gegenüber[221], entwickelte ähnliche Motive der Beständigkeit in der Änderung, d.h. eine ähnliche synthesenlose Dialektik zwischen Wiederholung des Selben und historischem Riss, schon auf der Ebene der Form. Über die Möglichkeiten, welche die

---

[219] Vgl. T. Borgstedt, *Topik des Sonetts – Gattungstheorie und Gattungsgeschichte*, S. 363-468.

[220] D. Schindelbeck, *Die Veränderung der Sonettstruktur von der deutschen Lyrik der Jahrhundertwende bis in die Gegenwart*, S. 85.

[221] Vgl. T. Borgstedt, *Topik der deutschen Petrarkismus*, in *Topik des Sonetts – Gattungstheorie und Gattungsgeschichte*, S. 269-362.

barocken Formen der deutschen Dichtung besonders Celan für eine heutige Bewältigung der Krise anbieten können, schrieb Olschner:

> *Man kann in Celans Dichtung, in den Gedichten wie den Übertragungen, eine Reihe von Gemeinsamkeiten mit dem Barock konstatieren, mehr noch: eine gewisse Affinität, die jedoch keine spielerische Nachahmung bleiben* […]
> *Celans Barock-Rezeption stand nicht allein. Günter Eich veröffentlichte 1951 eine Rezension Zur Lyrik Horst Langes, bei dem er hörbare „Klänge" von Hofmannswaldau, Gryphius, Günther und dem Kirchenlied zu beobachten glaubte. „Seltene Ahnen bei einem heutigen Lyriker", folgte Eich, „doch deuten ja manche Zeichen darauf hin, dass eine erneute Wirkung des Barocks zu erwarten ist." In der Zeit um 1945 und später neigten Herausgeber von Anthologien immer wieder dazu, ihre eigene Zeit in Analogie zu den Krisenzeiten des 17. Jahrhunderts zu sehen.*[222]

Wenn man darüber hinaus die philosophischen Charakteristiken des Vokabulars Shakespeares mit seiner sehr bedeutungsvollen Inversion des pronominalen Gerbrauchs verbindet, d.h. mit der Tendenzinversion der Hauptverwendung des Du statt des Ich,[223] kann man auch die Hauptlinie einer traditionsgewordenen Poetik des Dialogs skizzieren. Ihre heutige Deutung kann die Konturen einer Reflexion über die kommunikative und soziale Rolle der Dichtung – oder, wie im Fall Celans, ihrer Negation – umreißen.

Celans Begriff einer *Besetzbarkeit* des Gedichts durch die Übersetzung bringt nämlich eine Aktualisierung der Subjekt-Problematik und eine entsprechende Deutung der Beziehung zwischen Privatem und Politischem mit sich. Liest man die *Celan-Studien* Szondis, dann zeigt sich klar, wie der Begriff von *constancy* / *Beständigkeit* die gesamte Problematisierung der Subjektivität mittransportiert: wenn nach der Shakespeareschen Art des Meinens die selbstreflexive Überlegung die Idee einer verborgenen, unsagbaren, aber zugleich abgesonderten und geschützten Intimität impliziert, zeigt die Übersetzung Celans eine Fähigkeit performativer sprachlicher Realisierung, die sich gegen jedes intimistische Schreiben auch jenseits des Symbolismus behauptet.

> *Kommt Celans Übertragung von Shakespeares 105. Sonett dem Grenzwert durchgängiger Realisierung des Äquivalenzprinzips in der syntagmatischen Abfolge näher als jedes Gedicht zuvor (sieht einmal man von der »konkreten« Dichtung ab), so nicht, weil Celans Gedicht – und seine Übertragung ist eines – poetischer wäre als andere Gedichte von ihm und als Gedichte anderer (dies folgern hieße Jakobson mißverstehen), sondern weil Beständigkeit das Thema seines Gedichts, seiner Übersetzung ist. Sie ist es freilich schon bei Shakespeare, von dessen Sonett das eben Gesagte keineswegs gilt.*
> […] *Aus der Konzeption, welche die Symbolisten von der Poesie hatten, die sich selbst zum Gegenstand wird, sich selbst als Symbol beschwört und beschreibt, hat Celan in der Nachfolge des*

---

[222] L. Olschner, *Im Abgrund Zeit – Paul Celans Poetiksplitter*, S. 114, 116.

[223] Vgl. G. Melchiori, *L´uomo e il potere – Indagine sulle strutture profonde dei* Sonetti *di Shakespeare*, S.14.

späten Mallarmé wie als Zeitgenosse und aufmerksamer Beobachter der modernen Linguistik, Sprachphilosophie und Ästhetik die Konsequenz gezogen.
[…] *Die vorstehende Analyse galt Celans Intention auf die Sprache. Sie wäre zu ergänzen durch die seines Sprachgestus.* […] *auf das Ich* […] *fällt im Schlußvers (*In Einem will ich drei zusammenschmieden*) dennoch grelles Licht, im Gegensatz nicht nur zu dem hinter den Melancholieschleier entrückten Ich, das* da *liebt, sondern auch zu den programmatischen Objektivität des Gedichts.*[224]

Die zentrale Problematik der Subjektivität innerhalb einer stark selbstreflexiven Poetik kann deswegen nach der Meinung Szondis von Shakespeare über Mallarmé bis zu Celan verfolgt werden. Von den instabilen, verdoppelten *personae* Shakespeare unterscheidet sich Mallarmé durch eine komplette Auslöschung der Hinweise auf die Textäußerlichkeit bzw. auf die Person des Autors. In der reinen Virtualität dieser Dichtung, wie Foucault unterstrich, wird das historische Subjekt vom lyrischen absorbiert und aufgehoben.

Die Autonomie der Dichtung Celans, die offensichtlich auf dem französischen Modell basiert, verzichtet auf die intime Dimension des *amator* zugunsten einer Neudefinition des historischen Subjekts als immer ferne, immer *andere* Instanz. Er bewahrt damit die Virtualität des Abwesenen, die Unfassbarkeit des für immer Fremdes.

Wie gesehen, soll man, als Celan in der *Meridian*-Rede die Notwendigkeit hinterfragt, Mallarmé „zu Ende [zu] denken", verstehen: vom Tod her. Es handelt sich um eine Übertragung der Problematik des Historischen und des Lyrischen – der Projektion des Historischen aus dem Lyrischen – auf die Rede selbst. Sie folgt der gleichen Logik der Gedichte, beschreibt scheinbar einen Kreis, schafft tatsächlich jedoch eine Differenz. Celan entfernt sich damit von seinem Publikum und identifiziert sich mit den Toten. Das führt zu einer noch unerhörten Auffassung der geschichtlichen Verwurzelung seiner Poetik und seiner Poetologie. So kommentiert Harbusch die Lektürespuren, die Celan in berühmten Vorwort Sartres zu den ausgewählten Gedichten von Mallarmé (1953) hinterließ:

Jeden Tag seines Lebens, so Sartre, sei Mallarmé der Versuchung ausgesetzt gewesen, sich umzubringen. Der Selbstmord sei zum einen die notwendige Konsequenz aus der „Unmöglichkeit" des Menschen, zum anderen sei der Selbstmord eine Handlung, die den Menschen über die Materie erhebe und den Zufall besiege.
[…] [Celans] *Lektürespuren in Sartres Vorwort erweisen sich als eine schwer zu entziffernde Stellungnahme zu dem Problem einer engagierten absoluten Poesie, sie sind selbst ein schwer lesbarer Beitrag zu einer Hermetik-Diskussion über existentiellem Abgrund. Unübersehbar im Zentrum steht dabei ein weiteres Mal das Mißverständnis zwischen dem nur gedachten, theoretischen Tod und dem tatsächlichen Selbstmord des Autors – zumal vor dem aktuellen*

[224] P. Szondi, *Celan-Studien*, S. 42-43, 44-45.

biographischen Hintergrund von Celans Lektüre stellt dies die Trennbarkeit von Poetologie und existentieller Erfahrung erneut in Frage. [225]

Es gibt aber tatsächlich kein „Mißverständnis“ bei Celan. Die Vorgestaltung des eigenen Todes in bestimmten Gedichten (sehr explizit in *Hafen*, aus *Atemwende*: „Von der Brücken- / quader, von der / er ins Leben hinüber- / prallte, flügge / von Wunden, – vom / Pont Mirabeau.“[226]) ist als Grundmotiv seiner Poetik zu interpretieren: Celan inszeniert die Spannung, die Differenz / Inhärenz zwischen historischem Leben und Schrift in der Betrachtung seiner vorgestellten Zukunft, d.h. seines erwarteten und befürchteten Selbstmordes. Die Inhärenz von Leben und Gedicht ist aber noch tiefer, d.h. auch *ex post*, zu deuten: der reale, spätere Tod Celans bietet sich nämlich programmatisch innerhalb seiner Poetik zur Interpretation – noch mehr, er ist vom Anfang an auf der Ebene der Poetologie dazu prädestiniert:

Der Büchnersche Lenz, meine Damen und Herren, ist ein Fragment geblieben. Sollen wir, um zu erfahren, welche Richtung dieses Dasein hatte, den historischen Lenz aufsuchen?
»Sein Dasein war ihm eine notwendige Last. – So lebte er hin...« Hier bricht die Erzählung ab.
Aber Dichtung versucht ja, wie Lucile, die Gestalt in ihrer Richtung zu sehen, Dichtung eilt voraus. Wir wissen, wohin er lebt, wie er hinlebt.
»Der Tod«, so liest man in einem 1909 in Leipzig erschienenen Werk über Jakob Michael Reinhold Lenz – es stammt aus der Feder eines Moskauer Privatdozenten namens M. N. Rosanow –, »der Tod als Erlöser ließ nicht lange auf sich warten. In der Nacht vom 23. auf den 24. Mai 1792 wurde Lenz entseelt in einer der Straßen Moskaus aufgefunden. Er wurde auf Kosten eines Adligen begraben. Seine letzte Ruhestätte ist unbekannt geblieben.«
So hatte er hingelebt.
Er: der wahre, der Büchnersche Lenz, die Büchnersche Gestalt, die Person, die wir auf der ersten Seite der Erzählung wahrnehmen konnten, der Lenz, der »den 20. Jänner durchs Gebirg ging«, er – nicht der Künstler und mit Fragen der Kunst Beschäftigte, er als ein Ich.[227]

So konfiguriert sich der reale Tod des Autors innerhalb seines eigenen Textes als *Zeit des Anderen* – das Text-Äußere, welches das Gedicht in sich selbst eröffnet und aufruft: *Noch im Hier und Jetzt des Gedichts – das Gedicht selbst hat ja immer nur diese eine, einmalige, punktuelle Gegenwart –, noch in dieser Unmittelbarkeit und Nähe läßt es das ihm, dem Anderen, Eigenste mitsprechen: dessen Zeit*[228]. Die Spannung zwischen sterblichem Leben und Gedicht stellt in der Poetik Celans keine Entgegensetzung dar; die zwei Pole sind untrennbar, sie existieren nur zusammen in ihrem reziproken Anderssein: Celan lebt durch das

---

[225] U. Harbusch, *Gegenübersetzungen – Paul Celans Übertragungen französischer Symbolisten*, S. 91, 93.

[226] P. Celan, *Gesammelte Werke 2.*

[227] P. Celan, *Der Meridian*, S. 6-7. Vgl. weiter, Kapitel 1.3, S. 172.

[228] Ebenda, S. 9-10. Vgl. Einleitung, S. 13.

Gedicht als das Andere, will so leben und gelesen werden. So ist der Hinweis zum Selbstmord nicht als praxisorientierte Erklärung zu deuten; *der wahre* Celan, *er als ein Ich*, bleibt durch das Gedicht für immer virtuell, und genau deswegen kann noch-immer *mitsprechen.* Der Akt des Selbstmords verliert von diesem Gesichtspunkt aus seine biographische Konturen in einer linearen Darstellung der Ereignisse und gestaltet sich dagegen als Selbstbestimmung innerhalb der Poetik.

> *Er hat als »Emigrant« in seiner Sprache gelebt, in einem deutschen Exil. Nicht so sehr in der Emigration, sondern eher in seiner selbstbestimmten Ausgeschlossenheit. Das Exil hat keinen Ort. Das Überleben kann nicht gegen das tragische Schicksal der »Emigration« abgewogen und dadurch getilgt werden. Das eine betrifft einen jeden so gut wie ihn; alle sind wir Überlebende. Das Ausgeschlossensein betrifft nur den, der sich dafür entschieden hat.*[229]

Im zweiten Teil dieser Arbeit versuche ich zu zeigen, wie man auf diesen Gründen eine Kontinuitätslinie zwischen Shakespeares und Celans Poetik zeichnen kann. Die erste Voraussetzung ist die In-Frage-Stellung der Neutralität des Subjekts – sei es der des textimmanenten Subjekts des Gedichts oder desjenigen der Übersetzung.

Darauf folgend muss man die Frage nach der (meines Erachtens immer prosopopen) Texttreue auf die konzeptuelle Ebene der Individualisierung der Sprache übertragen, allein indem man schon bei Shakespeare die In-Frage-Stellung der Beziehung zwischen tradierter Form und individueller Instanz aufwirft.

[229] J. Bollack, *Paul Celan – Poetik der Fremdheit*, S. 192.

Kapitel 1.3

Stimme und Stimmen. Über einige poetologische Motive von Sprachgitter *zu* Atemwende

O lerne lesen, was verschwiegene Liebe schrieb! Mit
Augen hörn
gehört zum feinen Sinn der Liebe.

Shakespeare, *Sonett XXIII*, Übersetzung von K. Reichert

(Ich kenne dich, du bist die tief Gebeugte,
ich, der Durchbohrte, bin dir untertan.
Wo flammt ein Wort, das für uns beide zeugte?
Du – ganz, ganz wirklich. Ich – ganz Wahn.)

P. Celan, *Ich kenne dich*[230]

1.31 Noten zu Stimmen

Wie der Titel ankündigt, besteht das Hauptziel dieser Arbeit in einer Erklärung des poetologischen Prinzips Celans, nach dem das Gedicht als *stimmhaft und stimmlos gleichzeitig*[231] definierbar ist. Nicht nur im phänomenologischen Sinne des phonetischen Bildes des Textes, sondern vielmehr im bereits erklärten Begriff von Alterität ist diese Annahme zu interpretieren. Der im Titel zitierte Satz *Wege, auf denen die Sprache stimmhaft wird* weist genau die Richtung, die das Gedicht gehen muss, um es selbst zu sein und gleichzeitig ein Anderes zu befreien, d.h. mitsprechen zu lassen: die Stimme in wortwörtlichem Sinne ist genau was dem Text fehlt, sein lebendiges, atmendes Andere. Die Celansche Auffassung der Übersetzung ist deswegen in seiner Konzeption des Dichterischen *tout court* schon enthalten. Zu diesen vom Gedicht zu gehenden Wegen gehören auch, wie gesehen, die *Wege der Kunst*[232].

Die Hinweise auf eine implizit vorausgesetzte Phänomenologie des Lesens, die Celan im Körper seiner Texte auftauchen lässt, sind deswegen als einleitendes Moment zu interpretieren, denen eine poetologische Interpretation anderer Natur folgen muss: das von der

---

[230] P. Celan, *Gesammelte Werke 2.*

[231] Vgl. P. Celan, *Der Meridian*, Par. 259, 271, 398.

[232] „Vielleicht wird hier, mit dem Ich - mit dem hier und solcherart freigesetzten befremdeten Ich, - vielleicht wird hier noch ein Anderes frei? Vielleicht ist das Gedicht von da her es selbst... und kann nun, auf diese kunst-lose, kunst-freie Weise, seine anderen Wege, also auch die Wege der Kunst gehen - wieder und wieder gehen? Vielleicht.“ Ebenda, S.8. Vgl. Kapitel Begriffserklärung, S. 32, 45.

Gedichtgestaltung implizierte Lesen gestaltet sich letztendlich als ein Selbst-Lesen, eine Selbstsemiose aufgrund einer differenzierenden Wiederholung der lexikalischen Elemente des *Corpus.* Während der Analyse der Celanschen Übertragung des V Sonett (Vgl. Kap. 2.4) wird dieser Aspekt im Detail erklärt.

Die Idee einer Stimmhaftigkeit des Gedichtes ist in der Poetik Celans von Anfang an präsent; sie bietet sich explizit in *Sprachgitter* als tragendes poetologisches Motiv der Sammlung an.

Stimmen*, ins Grün*
der Wasserfläche geritzt.
Wenn der Eisvogel taucht,
sirrt die Sekunde:

Was zu dir stand
an jedem der Ufer,
es tritt
gemäht in ein anderes Bild.

*

Stimmen *vom Nesselweg her:*

Komm auf den Händen zu uns.
Wer mit der Lampe allein ist,
hat nur die Hand, draus zu lesen.

*

Stimmen*, nachtdurchwachsen, Stränge,*
an die du die Glocke hängst.

Wölbe dich, Welt:
Wenn die Totenmuschel heranschwimmt,
will es hier läuten.

*

Stimmen*, vor denen dein Herz*
ins Herz deiner Mutter zurückweicht.
Stimmen vom Galgenbaum her,
wo Spätholz und Frühholz die Ringe
tauschen und tauschen.

*

Stimmen*, kehlig, im Grus,*
darin auch Unendliches schaufelt,
(herz-)
schleimiges Rinnsal.

Setz hier die Boote aus, Kind,
die ich bemannte:

Wenn mittschiffs die Bö sich ins Recht setzt,
treten die Klammern zusammen.

*

Jakobsstimme*:*

Die Tränen.
Die Tränen im Bruderaug.
Eine blieb hängen, wuchs.
Wir wohnen darin.
Atme, daß
sie sich löse.

*

Stimmen *im Inneren der Arche:*

Es sind
nur die Münder
geborgen. Ihr
Sinkenden, hört
auch uns.

*

Keine
Stimme - *ein*
Spätgeräusch, stundenfremd, deinen
Gedanken geschenkt, hier, endlich
herbeigewacht: ein
Fruchtblatt, augengroß, tief
geritzt; es
harzt, will nicht
vernarben.

In den Vorstufen des Textes ist das oben wiedergegebene Gedicht stets mit dem Titel *STIMMEN* versehen[233]; damit wird das Wort am Anfang des ersten Verses wiederholt. Die kursive Schrift in der Endfassung, nicht in Kapitälchen, sondern in Kleinbuchstaben am Anfang jeder Strophe wiederholt, indiziert sofort die dreifache Funktion des Substantivs: als Titel im thematischen / thematologischen Sinn, als formales Trennungsprinzip der Gedichtteile, und als im Textkörper integriertes Element.

Man muss das Gedicht durch die im Band *Sprachgitter* gebrauchte musikalische Terminologie verstehen, die die gesamte Sammlung in einen direkten Vergleich mit *Todesfuge* setzt. Die *Stimmen* implizieren jene Stimme, die dem Gedicht inhärent ist: die Stimme, die von der Stimme des Ich herausgerufen, imitiert wird. Sie sind jedoch auch gleichzeitig „Stimmen" in einem technischen Sinn, nämlich Stimmen eines Musikstückes und einer Partitur. Die verschiedenen Stimmen modulieren ein Thema: sie sind als Variationen über das Thema *Stimmen* aufzufassen. Die Stimmen der Partitur und die Stimmen als Thema *tauschen und tauschen* ihre Rollen (Vgl. vierte Stimme, letzter Vers) – bis zu einer virtuellen Koinzidenz.

[233] P. Celan, *Sprachgitter*, Tübinger Ausgabe.

Der Auftakt von *Sprachgitter* führt auf diese Weise eine poetische Sprache ein, die ihren virtuellen vokalen Charakter, ihr eigenes Stimmhaft-Sein reflektiert und betrachtet.[234]

Eine musikalische Stimme zeichnet sich zunächst durch ihre Höhe und dann durch ihre Intensität und ihr Timbre aus. Während Timbre und Intensität subjektive und relative Größen (und damit 'lediglich' für die musikalische Darbietung von Bedeutung) sind, ist die Höhe des Tons in einer Partitur ein objektiv messbarer Wert. Dies ist die besondere Qualität der geschriebenen Noten, ihre Projektion auf die Dimension des Hörens. Jene hat bei Celan eine extreme poetologische Relevanz, die man als eine Art Radikalisierung des Shakespeareschen Ausdrucks *to hear with eyes* (Vgl. das Epigraph des Kapitels 1.1) auf Grund einer wortwörtlichen Lektüre interpretieren kann.

Das Gedicht soll nach Celan gleichzeitig *stimmhaft* und *stimmlos* sein: die Stimme ist dem Text inhärent und gleichzeitig ihm äußerlich, ihm unterschiedlich. Hier gibt sich die vom Gedicht vorausgesetzte phänomenologische Deutung zu erkennen, welche die Notwendigkeit des phonetischen Bildes für einen gemeinsamen Begriff von „Sprache“ (mündlich sowie schriftlich) erfordert; anders gesagt, taucht hier die Notwendigkeit der Stimme als wesentlicher Teil des Lektürephänomens auf. Celans Text scheint sich damit in einer Art Naturalismus zu bewegen, der eine phänomenologische Lesart legitimiert. Das ist der Weg, den auch Rainer Lengeler in seiner Deutung der Celanschen Übertragung des V Sonetts gegangen ist (Vgl. Kap. 2.4).

Es handelt sich meiner Meinung nach um ein mögliches Interpretationsmuster nur insofern *a priori* bemerkt wird, dass sich unter diesem anscheinenden Naturalismus die tragende Idee von Alterität im Sinne von Differenz (die textexterne, *andere* Natur jeder lesenden, exekutorischen Stimme) und Repetition (des phonetischen Bildes des Textes in jeder seinesrExekutionen) manifestiert: durch die – und jenseits der – Phänomenologie des Lesens entfaltet sich die Poetologie Celans als Poetik des un-ewigen Subjektes (Subjekt der Stimme, nicht des *Cogito*), das sich der Idee einer transzendentalen Subjektivität direkt entgegensetzt.

Die Stimme ist deswegen *auch und immer* eine äußere; genau als Äußere wird sie in ihrer Höhe dargestellt. Man kann auch vermuten, dass die gezeigte Höhe unwahrnehmbar oder unausführbar sei.

---

[234] H. Meschonnic, in *Poétique du Traduire,* betrachtet eine *oralité*, welche die Schrift sowie die mündliche Rede kennzeichnet.

Das Wort *Stimmen* wird, wie gesehen, das Homolog seiner materiellen linguistischen Teile: Thema und phonetisches Bild gleichzeitig, bedeutet es seine eigene Lektüre und Exekution, seinen im Text nur virtuell anwesenden Klang. Vor allem ist das Wort als phonetisches Material gemeint. *Stimmen* ist in diesem zwingenden Sinne selbstreferentiell, in ihm konzentriert sich die Selbstreflexion des Gedichts.

Die Stimmen sind dementsprechend nicht nur das musikalische, sondern auch das theoretische Thema, welches das Gedicht symmetrisch artikuliert: sie werden auf dem Grund einer vielfältigen, nichtsdestoweniger immer tieferen Betrachtung der Begriffe von Alterität und Differenz progressiv definiert. Das konstituiert den operativen Raum des Textes. Hier stellt jede Strophe (als ein Bild) die Tonhöhe dar, und gleichzeitig verleibt sie sich dabei eine Metaphorik oder Tropologie ein; das ist noch einmal der Raum der *Variatio*, der parallelen Stimme.

Die musikalische Variation durchläuft die verschiedenen Zyklen des Bandes, jedoch behält jeder Zyklus seine bestimmte Tonalität. Weiter in musikalischer Terminologie gesprochen heißt das, jeder Zyklus ist monoton. Zwischen dem ersten und dem letzten Zyklus, der jeweils aus einzelnen Gedichten besteht, gibt es den Kontrapunkt. Daraus folgen sechs musikalische Momente, die von *Stimmen* („Thema-und-Variationen-Modell“) und von *Engführung* („fugenartiger Kontrapunkt“ oder „finalartige Fuge“) eingerahmt sind. Der musikalische Spannungsbogen zwischen dem ersten und dem letzten Gedicht-Zyklus stellt gleichzeitig den Übergang von der phonetisch-prosopopen Ebene der Stimmen zur Schöpfungsebene der poetischen Sprache als Gegensprache, und zwar als auf die Negation der äußerlichen Referenz fundierte Sprache.

Die letzte Strophe von *Stimmen* zeugt von diesem Übergang, indem ein *Spätgeräusch* – ein Geräusch nachher, das vom Gedicht selbst stammt – mit der Apposition *Fruchtblatt*, und zwar mit der geschriebenen Seite selbst, zu koinzidieren scheint.

Das zusammengeschriebene Partizip *auseinandergeschrieben* im Auftakt von *Engführung* inszenierte als Performativ das Zusammenbringen getrennter, unvereinbaren Elemente (Text und Realität, Gedicht und Erfahrung) innerhalb des Textes selbst als erster Schritt dieses Prozesses dieser Selbstsemiose / Selbstbestimmung als Gegensprache.

VERBRACHT ins
Gelände
mit der untrüglichen Spur:

Gras, auseinandergeschrieben. Die Steine, weiß,
mit den Schatten der Halme:
Lies nicht mehr - schau!
Schau nicht mehr - geh!

Stimmen führt zwei neue graphische Elemente der Dichtung Celans ein: die strophentrennenden Sternchen und den Gebrauch der kursiven Schrift im Textkörper (ganz getrennt von ihrem kanonischen Gebrauch in der Widmung). Das erste Element, das auch in *Engführung* gebraucht wird, verschwindet in den nachfolgenden Bänden. Der Gebrauch der kursiven Schrift bleibt jedoch. In *Die Niemandsrose* ist sie wieder höchst präsent und kennzeichnet Fremdwörter (insbesondere jene aus dem Hebräischen und aus dem Jiddischen wie *Kaddish* und *Jiskor* in *Die Schleuse* oder *'s mus asoy sajn* und Ge-/ *bentsch* in *Benedicta*) sowie Zitate von traditionell mündlich-idiomatisch gebräuchlichen Ausdrücken und Begriffen (etwa *Ich hoffe, ich liebe, ich glaube* und *Servir Dieu est régner* in *Kermovoran*, *No pasarán* und *Friede den Hütten!* in *In Eins*, *Da hätten wir*, *Envoi* in *Eine Gauner- und Ganovenweise*, *Tekiah!* in *Es ist alles anders*). In *Sprachgitter* begegnet uns die kursive Schrift im Gedicht *Sprachgitter* (*unter* einem *Passat?*) und in *Niedrigwasser*. In Letzterem steht sie mit dem Verlust des Wortes *Herzwand* (*niemand / schnitt uns das Wort von der* - -) als ein unvollständiges Selbstzitat des Gedichts innerhalb des Gedichts.

In *Stimmen* ist der lexikalische Kontext fast biblisch, oder mindestens ritual-sakral. In diesem Sinn kennzeichnet die kursive Schrift deutlich ein Zitieren. Das Gebiet des Zitierens erstreckt sich auf den Bereich der „Sprüche".

Celan versteht die Nachahmung der Stimme, die Prosopopöie, als Möglichkeit, eine poetologische Betrachtung der Tropen zu eröffnen. Die literarische Tradition, auf die Ebene der Topik sowie der Rhetorik durch die Prosopopöie bezogen, wird damit zum kritischen Bezug, womit sich das Gedicht in Richtung einer Metaästhetik lösen kann.[235] Diese metaästhetische Ebene ist die poetologische Reflexion über die Fremdheit und die Alterität, die die Stimmenvariation deutlich impliziert.

[235] Celan schreibt seinem Gedicht diesen Charakter zu, den er bei Büchner bemerkt (*Der Meridian,* Par. 538, 539, 701).

Stimmen*, vor denen dein Herz*
ins Herz deiner Mutter zurückweicht.
Stimmen vom Galgenbaum her,
wo Spätholz und Frühholz die Ringe
tauschen und tauschen.

*

Stimmen*, kehlig, im Grus,*
darin auch Unendliches schaufelt,
(herz-)
schleimiges Rinnsal.

Setz hier die Boote aus, Kind,
die ich bemannte:

Wenn mittschiffs die Bö sich ins Recht setzt,
treten die Klammern zusammen.

In dieser Strophe, in der *Stimmen* zweimal wiederkehrt, werden die homologen Substantive *Herz* und *Holz* (beide grundsätzliche Komponenten des Celanschen Lexikons) mit unterschiedlichen Personaladjektiven und unterschiedlichen Suffixen wiederholt. Der Wuchs oder Nachwuchs, erst als umgekehrte oder mindestens unlineare, nicht chronologische Zeugung definiert (von Sohn zurück zur Mutter), ist in der letzten Strophe dem Gedicht selbst zugeschrieben (*Fruchtblatt*).

Das Gedicht ist eine *Frucht* der Zeit als Spaltung und Verdoppelung des Selben: es ist momentan hörbar (*-geräusch*) sowie dauerhaft lesbar (*-blatt*); im Raum dieser Trennung, zwischen An- und Abwesenheit des Einmaligen, des Historischen, manifestiert sich der Gedanke der Alterität in seiner kompletten Entfaltung.

Zwischen *Herz* und *Herz* taucht ein drittes *herz* auf – kleingeschrieben und unter Klammern. Es ist das Herz des Gedichts (auch unter dem Aspekt der graphischen Position). Der Ausdruck (herz-) zeigt die Intention einer Überwindung des metaphorischen Bereiches der Bilder einem Gegen-Bild, einer Bildlosigkeit zugunsten. Genauer gesagt handelt es sich hier um einen Gebrauch der künstlichen Werkzeuge gegen sich selbst, um die Zeit als solche – d.h. nicht als inneren Sinn des Subjekts, sondern als Ordnung der Leere und leere Form[236] – denkbar zu machen.

Die *Klammern* im letzten zitierten Vers sind die Schiffsseile sowie die graphischen Klammern, die das Wort *herz-* einschließen. Die Substantive *Kind* und *Boot*, bei Celan

[236] „Le temps cesse d´être courbé par un Dieu qui le fait dépendre du mouvement. Il cesse d´être cardinal et devient ordinal, ordre du temps vide.“ G. Deleuze, *Sur quatre formules poétiques qui pourrait résumer la philosophie kantienne*, in *Critique et clinique*, S. 41. Cfr. Kapitel Begriffserklärung, S. 48.

ungewöhnlich, sind mit der Übersetzung von *Le Bateau ivre* verbunden.[237] Es handelt sich um die Papierboote des traurigen Kindes Rimbauds in Paris; hier muss man sie gleichzeitig als Gedichte verstehen, welche die Prinzipien der *Bremer Rede* durch eine tropische Variation umsetzen (Motiv der *Flaschenpost*, Vgl. die Schlussfolgerungen dieser Arbeit).

Kreuzt man diese naheliegenden Motive – die absolute Metapher des Ich-Schiffs in der Übersetzung von Rimbaud, das Bild der Flaschenpost in der *Bremer Rede* und letztendlich die Boote von *Stimmen* – bemerkt man bei Celan eine Konstellation, welche die Metaphorik der Reise und des Schiffbruchs in Richtung des radikal Historischen beugt. Die Metapher deckt nicht mehr ihre vermutete Referenz – was gemeint wird, die andere Zeit oder die Zeit des Anderen, bleibt stumm und unter Klammern. Celan definiert damit eine nicht referentielle, keineswegs unmittelbare Beziehung zwischen Textbildern und Geschehen. Dieses letzte entkommt jedem Bild, weil es *tout court* zeitlich ist – im Wort-Raum nur aporetisch, als wort-fremd darstellbar. Hier stürzt die Reziprozität von *signifiant* und *signifié* dem Celanschen Gedanken der Zeit gegenüber: *the time is out of joint*.

Der *Bateau ivre* Rimbauds determiniert die Gefahr und die entzückte Freude auf der Schiffsfahrt als die eigene Metaphorik und die stürmische See als *poème*. In *Stimmen* vereinigen sich dagegen der Text und die Textäußerlichkeit in einer Art Pause oder stummem Einschiebsel (herz-), welches das Gedicht sich selbst, seinem eigenen Stimmhaft-werden, zuschreibt. Wichtig ist zu bemerken, dass Celan selbst diese Rekurrenz des Wortes *Herz* nicht las, er ließ es während seiner Lektüre stumm bleiben[238]. Als musikalisches Zeichen interpretiert, zeigt dieses Wort viel mehr ein Intervall oder einen Atemhof als eine stimmhafte Note. Innerhalb der sprachlichen Bilder bietet es sich poetologisch als ein Gegen-Bild.

Die Alterität, das Parallel, das die vierte Strophe betrachtet und metrisch realisiert, ist eine zeitliche Distanz als Differenz im Selben ausgedrückt: *Spätholz und Frühholz*. Die *Ringe* drücken noch deutlicher die kreisläufige Wiederkunft als Wachstum aus. Zwischen den zwei zeitlichen Ebenen von *Spät* und *Früh* schlingen sich verdoppelte Wege, doppelte Tauschbeziehungen: *tauschen und tauschen.* Die Wiederholung ist buchstäblich, jedoch wird sie nicht als einfache Repetition auf der Ebene der Semantik reflektiert. Die formalen Strategien der Strophe (Repetition der Substantive und Differenzen der Suffixe und der

---

[237] U. Harbusch, *Etwas die Tropen Durchkreuzendes: Paul Celans <<Trunkenes Schiff>>*, in *Poetik der Transformation*.

[238] P. Celan, *Ich hörte sagen*, Audiobook in 2 CDs, Hörverlag.

Personaladjektive) lassen den letzten Vers, durch die Wiederholung seiner Teile, nicht den Nachdruck oder die Steigerung desselben semantischen Motivs, sondern die Differenz und die *Inversio* innerhalb des Immer-Gleichen (die Gegenrichtung des zweiten *tauschen* in Bezug auf die des ersten) ausdrücken. Das gilt auch für die Iteration von *Stimmen*.

Der Text akzentuiert im Weiteren eine Polyphonie, welche die jüdische Tradition umfasst. Diese Polyphonie, wie bereits in den vorherigen Strophen gezeigt, ist der deutschen Sprache nicht nur fremd, sogar geschichtliche Unmöglichkeit geworden. Sie ist die Spur einer anderen Stimme und sogar einer anderen Sprache, welche einem Text fremd und verbannt bleibt, der sich durch sein Lexikon und seine Bilder als heterotopisch kennzeichnet. Dieser Spur folgend, könnte man von einer verborgenen, überfluteten Sprache reden.

In diesem Sinn, im Bezug auf den prosopopöischen-allegorischen Charakter vom *Bateau*, verwirklicht Celan eine Antiprosopopöie. Im Deutschen scheinen wieder die nicht mehr hörbaren Stimmen der ermordeten Juden, wie schon explizit in *Todesfuge*, aufzutauchen. Das Gedicht ist genau deswegen *stimmhaft* und *stimmlos*. Die Distanz, oder die unmögliche Anwesenheit der Stimmen, wird durch die tropologischen und syntaktischen Strategien des Textes betrachtet – sie wird mit dem materiellen Flechtwerk dieses letzten in eine Art virtuellen Konvergenz geführt.

> Jakobsstimme*:*
>
> *Die Tränen.*
> *Die Tränen im Bruderaug.*
> *Eine blieb hängen, wuchs.*
> *Wir wohnen darin.*
> *Atme, daß*
> *sie sich löse.*

In den Vorstufen des Textes folgt unmittelbar auf den Doppelpunkt nach *Jakobsstimmen: die Tränen*, und so bestimmt der Vers auf syntaktischer Ebene eine Analogie zwischen *Aug* und *Stimme*. Die Visualität als Qualität des Auges, vor allem phänomenologisch als Organ des Lesens gemeint, und danach erst tropologisch, als individuelles und reelles *a priori* der Bilder, ist direkt mit der gestaltenden Funktion von *Stimmen* zusammengefügt.

Die Spannung zwischen *Aug* und *Stimme* drückt einen Doppelcharakter aus, der auch dem *Anderen*, dem für immer Verlorenen, eigen ist: die Stimme ist immer auch die abwesende Stimme, an die sich die Tränen erinnern oder die zu Tränen geworden ist. Das *Aug* wird zum

Bruderaug, zum Auge des Bruders (des Mitgefahrenen) und zum zweiten Auge des untrennbaren Paars. Man kann es sich in einem geschichtlichen Sinn als Auge des Toten vergegenwärtigen[239]. In einem Stück, das ich während der Sonett-Analyse wieder zitieren werde, schreibt Celan: „Erst wenn du mit deinem [allereigensten] Schmerz zu den krummnasigen, bucklichten und mauschelnden [und kielkröpfigen] Toten von Treblinka, Auschwitz und anderswo gehst, [dann] begegnest du auch dem Aug und ~~seiner~~ [seinem Eidos: der] Mandel x/ - Nicht das Motiv, sondern Pause und Intervall, sondern die stummen Atemhöfe, sondern die Kolen verbürgen [im Gedicht] die Wahrhaftigkeit solcher Begegnung. In diesem Sinne haben auch die Lippen des Dichters, wie die Dantons, Augen (Was nicht als Metapher [abzutun], sondern als ein Wissen und Sehen zu verstehen ist.!!)"[240]. Das lexikalische Paar *Aug* / *Stimme* erfordert, durch das Thema, einen Schritt jenseits der Thematik; durch die Tropen, einen Schritt in Richtung der Metaästhetik zu wagen: das lesende Aug lässt die Stimmen der Toten virtuell wieder auftauchen.

Celan will die hier ins Spiel genommenen Instanzen (Gedächtnis, Trauer, Zeugnis und Verdrängung) aus der moralischen in die kognitive Ebene übertragen.[241]

> Keine
> Stimme – *ein*
> *Spätgeräusch, stundenfremd, deinen*
> *Gedanken geschenkt, hier, endlich*
> *herbeigewacht: ein*
> *Fruchtblatt, augengroß, tief*
> *geritzt; es*
> *harzt, will nicht*
> *vernarben.*

In *Keine / Stimme* ist die anfängliche Negation durch die Zäsur hervorgehoben. Die Zäsur akzentuiert das nun zum Singular gewordene Wort *Stimme*, durch welches eine einzige Stimme sich selbst behauptet. Das so gebaute Performativ ist ein Analog jener Negation einer Negation, von der Szondi in Bezug auf *Nichts, / nichts ist verloren* gesprochen hat[242].

---

[239] Vgl. Analyse des Sonetts II, Kap. 2.2.

[240] P. Celan, *Der Meridian*, Par. 400.

[241] „Der kognitive Charakter des Poetischen nur in eins mit deinem dialektischen Sprung ins Dasein zu Verstehen", P. Celan, *Der Meridian*, Par. 549.

[242] „*Nichts* meint »nichts«. Allererst vielleicht, nachdem *Nichts* gesagt, oder eher: gesetzt wurde, kann im nächsten Vers versichert werden: *nichts ist verloren*. Existenz gibt es hier nur, wenn diese sich in Erinnerung, in die *Spur* der Nicht-Existenz wandelt." P. Szondi, *Celan-Studien*, S. 105.

Der Gedankenstrich isoliert und verbindet gleichermaßen den Ausdruck mit den ihm nachfolgenden Worten, er besteht in einem Bund, der keine Apposition, sondern eine Annäherung, eine musikalische Sequenz, wie in *Engführung* bedeutet. *Keine / Stimme* drückt noch nicht aus, was dann aber *ein / Spätgeräusch* deutlich transportiert – das heißt, eine erreichbare Einheit. Die räumlichen und zeitlichen Indikatoren (*stundenfremd, hier, endlich, herbei-*) bestimmen die Textbewegung eines virtuellen Sprechens. Die so eingeführte Selbstreferentialität kulminiert in der Apposition *ein / Fruchtblatt.*

Die virtuelle Begegnung mit der abwesenden Stimme verläuft in der Sammlung zur virtuellen Identifikation des Gedichtes mit den materiellen, sichtbaren Spuren der Vergangenheit. Der Anfang von *Engführung* drückt es explizit aus: *Verbracht ins / Gelände / von der untrüglichen Spur*. Stimme und materielle Spur kommen im Text zu einer Art Koinzidenz, werden zusammengeführt. Zu *die Rillen, die // Chöre* von *Engführung* korrespondiert in *Stimmen*, umgekehrt, die Beziehung zwischen *Spätgeräusch* und *tief geritzt*, mit dem das Verb aus der ersten Strophe mit einer neuen Bedeutung wiederholt wird (*tief* als tief im Wasser und Zeit-tief, die Dimension, die der *Wasserfläche* der vorherigen Rekurrenz noch fehlte: das Vertikale kommt zum Horizontalen hinzu).

In der letzten Strophe folgt eine Beschleunigung der Zeit dem Stillstand der Zäsur (*Kedine / Stimme*), genau im Benjaminschen Sinne[243]. Die Gegenwart ist erreicht, *hier*, und das *andere* Bild (*ein anderes Bild*) der ersten Strophe wird *endlich* zum Wort, das sich die Charakteristika einer *natura naturans* zuschreibt: *Fruchtblatt*.

Der Ausdruck *Keine / Stimme* steht im Kontrast zu den vorherigen *Stimmen*, von deren Wiederholung er seinen gegenströmigen semantischen Wert deriviert. Er charakterisiert auch die Spätzeit (*endlich...ein Spätgeräusch*), das aus-dem-Takt-Sein – wie oben gesehen: *out of joint* – des dichterischen Sagens. Diese Spätzeit ist eine nie objektiv fassbare und für immer von der Aktualität getrennte Zeit – die Zeit einer außerhalb des Textes projizierten, dennoch

---

[243] „Der Historismus gipfelt von Rechtswegen in der Universalgeschichte. Von ihr hebt die materialistische Geschichtsschreibung sich methodisch vielleicht deutlicher als von jeder andern ab. Die erstere hat keine theoretische Armatur. Ihr Verfahren ist additiv: sie bietet die Masse der Fakten auf, um die homogene und leere Zeit auszufüllen. Der materialistischen Geschichtsschreibung ihrerseits liegt ein konstruktives Prinzip zugrunde. Zum Denken gehört nicht nur die Bewegung der Gedanken sondern ebenso ihre Stillstellung. Wo das Denken in einer von Spannungen gesättigten Konstellation plötzlich einhält, da erteilt es derselben einen Chock, durch den es sich als Monade kristallisiert. Der historische Materialist geht an einen geschichtlichen Gegenstand einzig und allein da heran, wo er ihm als Monade entgegentritt. In dieser Struktur erkennt er das Zeichen einer messianischen Stillstellung des Geschehens, anders gesagt, einer revolutionären Chance im Kampfe für die unterdrückte Vergangenheit. Er nimmt sie wahr, um eine bestimmte Epoche aus dem homogenen Verlauf der Geschichte herauszusprengen; so sprengt er ein bestimmtes Leben aus der Epoche, so ein bestimmtes Werk aus dem Lebenswerk. Der Ertrag seines Verfahrens besteht darin, daß *im* Werk das Lebenswerk, *im* Lebenswerk die Epoche und *in* der Epoche der gesamte Geschichtsverlauf aufbewahrt ist und aufgehoben. Die nahrhafte Frucht des historisch Begriffenen hat die Zeit als den kostbaren, aber des Geschmacks entratenden Samen in ihrem Innern.“ W. Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, These XVII, *Gesammelte Schriften I, 2*, S. 702-703.

dem Text koextensiven Vergangenheit. Die durchdringende virtuelle Anwesenheit dieser ganzen Vergangenheit gründet die poetologische Bedeutung der beschriebenen Heterotopie der Stimmen.

Die eidetische Funktion des Auges, seine Fähigkeit, die Stimmen der Toten virtuell zu evozieren, eröffnet eine besondere Zeitdauer. Diese Zeit wird mit *augengroß* präzis definiert: sie ist die Zeit der Träne, der Erinnerung. Die Antiprosopopöie führt derart auf die Sichtbarkeit und Lesbarkeit der Stimme in einer unerfüllbaren Leere, jenseits der Chronologie (*stundenfremd*). Diese Zeitlichkeit ist die Wunde, die nicht vernarbt: was war, das kommt nie wieder; das Auge wird einmal für immer zur *Keine* / *Stimme.*

Exakt diese nie wiedergefundene Einheit, dieses rein virtuelle Spätgeräusch, gründet die Choralität des Gedichts, „ihr[en] wesentlich nicht bekenntnishafte[n], ihr[en] unpersönliche[n] Charakter", den Szondi in den Versen *die // Chöre, damals, die / Psalmen. Ho, ho- / sianna* identifiziert hat.[244] Die virtuelle Choralität der Stimmen, die Wunde und das (selbst-) lesende Auge bilden eine Konstellation, die in den Versen von *Windgerecht* am deutlichsten auftaucht: *Augenstimmen, im Chor, / lesen sich wund.* Die Schwierigkeit, die Schroffheit der Poetik Celans erreicht hier einen Gipfel. Auf das Thema werde ich immer wieder zurückkommen.

1.32 Celan als Übersetzer der Sonette – Notizen

Die Aktivität des Übersetzens ist der Poetologie Celans inhärent. In diesem Sinne kommentiert Gellhaus, „wie elementar Übersetzen zu seinem [Celans] Leben einerseits, zu seinem eigenen dichterischen Oeuvre andererseits gehört."[245]

Tatsächlich ist bei Celan keine allgemeine Übersetzungsmanier zu konstatieren, und man kann sogar in Bezug auf die verschiedenen übersetzten Autoren unterschiedliche Auffassungen der sprachlichen und poetischen Fremdheit feststellen; trotzdem sehe ich in einer Parallele zwischen der Entwicklung der Poetik in den Gedichtbänden und der chronologischen Betrachtung der Übersetzungen die einzige Möglichkeit, eine nichtwidersprüchliche und kontinuierliche Poetik der Übersetzung zu konturieren.

---

[244] P. Szondi: *Celan-Studien*, S. 103.

[245] A. Gellhaus, *Das Übersetzen und die Unübersetzbarkeit – Notizen zu Paul Celan als Übersetzer*, in A. Bodenheimer, S. Sandbank (Hrsg.), *Poetik der Transformation: Paul Celan – Übersetzer und übersetzt*, S. 7.

Auf diese Weise kann man bemerken, wie der selbsterklärenden Poetik von *Sprachgitter* und *Die Niemandsrose* die Übersetzungen von Rimbaud und Mandelstam offensichtlich entsprechen. Bei ersterem hat Celan die sogenannte *absolute Metapher* sowie die ihr inhärente tropologische Bearbeitung des schreibenden Ichs in Bezug auf die historische Person umgeformt, bei Mandelstam hat er die Hinwendungsformen des Anspruchs als Merkmale der eigenen Dichtung bestimmt. Auf dem Grund dieser zentralen Übersetzungserfahrungen und zugleich in Bezug auf die späten Gedichtbände (von *Atemwende* zu *Schneepart*) ist die Deutung der Übertragung der Sonette erst ermöglicht.

Celan hat als sehr junger Mann angefangen, sich mit dem Werk Shakespeares zu beschäftigen. Auf der ersten Seite des kleinen Notizbuchs, das der damals 21jährige auf dem Weg ins Arbeitslager Tabaresti mitnahm, findet man eine Übersetzung des 57. Sonetts, das von Liebe und Abschied handelt. Erst sechsundzwanzig Jahre später ist aber die Übersetzung der Sonette herausgegeben worden, in einer Zeit, zu welcher sich der späte Celan sehr auf Morphologie und Syntax konzentrierte. Nur aus dieser Betrachtung heraus aus kann man den Begriff Szondis von der *Poetik der Beständigkeit*[246] historisch und poetologisch einordnen.

Die Form des Shakespeareschen Sonetts (die sich insbesondere in der klimatischen und rhythmischen Rolle der *Volta* – oder *Versus*, im Vokabular Dantes – vom Modell Petrarcas unterscheidet) bildet den optimalen Rahmen, um die Spannung zwischen metrischen und syntaktischen Elementen entstehen zu lassen und hervorzuheben. Zusammen mit *Canzoni* und *Madrigali* (in der deutschen Tradition könnte man vielleicht von *Liedern* reden) ist wahrscheinlich das Sonett die poetische Form, die am meisten mit der Oralität, mit der virtuellen Stimme des Sprechers verbunden geblieben ist. Im Vergleich zu Formen, die *per se* für die mündliche Aufführung gedacht sind, weist das Sonett eine hybride Verfassung auf: schon vor Petrarca, zu Zeiten des Troubadour Arnaud Daniel, war das Sonett zwar als *schriftliche* Form gemeint (für die eine mündliche Performance zusätzlich nicht notwendig wäre), der Begriff zeigt aber die *metrische* Konfiguration einer *direkten Hinwendung zu einem Adressaten*.

Die Sonett-Form impliziert schon in ihren Anfängen die Thematisierung des eigenen *Klanges* (*il suono*), der nicht lesbar, sondern *hörbar* (*ascoltate*) ist:

---

[246] P. Szondi: *Poetry of Constancy / Poetik der Beständigkeit*. In: *Celan-Studien*.

Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono
di quei sospiri ond'io nudriva 'l core[247]

So, mit tatsächlich einem Vokativ (*Voi*), beginnt die *Rerum Vulgarium Fragmenta* (oder *Canzoniere*) Petrarcas. Die Thematik der Stimme taucht bei Shakespeare nicht immer derart explizit auf. Aber seine ersten Sonette thematisieren das Verhältnis von der vergänglichen Schönheit des Geliebten und der todähnlichen, kristallisierten Schönheit des Textes. Das selbstreferentielle Bestehen auf der schriftlichen Struktur des Gedichtes verursacht auf diese Weise eine Spannung zwischen der Hinwendung zum Adressaten (Mimesis der eigenen Stimme, Mimesis der körperlichen Anwesenheit des Adressaten) und der Dauer der Schrift jenseits des Todes des Ich (und des Du). Die Hauptrolle der Phonetik unterstreicht diese Bipolarität, so im Sonett CVII:

Now with the drops of this most balmy time
My love looks fresh, and Death to me subscribes,
Since spite of him I'll live in this poor rhyme,
While he insults o'er dull and speechless tribes:

And thou in this shalt find thy monument,
When tyrants' crests and tombs of brass are spent.

Den im vorherigen Unterkapitel erklärten poetologischen Grundlinien gemäß findet Celan in der Betrachtung dieser inszenierten Spannung zwischen Stimme (Anwesenheit von Sprecher und Adressat) und Schrift (ihre Abwesenheit), die gleichzeitig als eine Frage nach den Rollen und Funktionen der Personalpronomen interpretierbar ist, einen „Knackpunkt" seiner Beschäftigung mit Shakespeare. Die Analyse seiner Übertragung sollte dementsprechend auf der Spur der folgenden Problematiken geführt werden: wer sind „ich" und „du" im Text Shakespeares *und gleichzeitig* was sind sie innerhalb der deutschen Rezeptions- und Übersetzungstradition der Sonette geworden? Inwiefern sind diese Funktionen immer wieder zu besetzende lyrische Orte oder, umgekehrt, historisch signierte Instanzen? Und was verursacht, aus dem Blickwinkel der Reflexion Celans über die Historizität des Ich, der Übergang von einer zu einer anderen Sprache?

Mit einem Beispiel könnte man sagen: Celan fragt in seiner Übersetzung, was der Vers Shakespeares, *Since spite of him I'll live in this poor rhyme*, buchstäblich bedeuten kann.

---

[247] F. Petrarca, *Il Canzoniere*, S. 4.

Umbalsamt, meine Liebe, bist du, bist umtaut
von frischer Zeit – kein Tod, dich fortzuschwemmen.
Ich lebe, ihm zum Trotz, im Reim, den ich gebaut,
derweil er dumpfen grollt und sprachlosen Stämmen.

Und du: in diesem hier, da steht es noch, dein Bild,
wenn Gräbererz verwittert und Tyrannenschild.

Das *simple future* wird ein Präsens, die Hinwendungen zu einem „du" vermehren sich, die Adverbiale des Ortes im *couplet* wird autoreferentiell verstärkt. *Now* wird im entsprechenden Vers nicht übersetzt – es ist aber das Wort, dessen Bedeutung die Verse selbstreflexiv betrachten. Es wird in der *couplet* mit der Verdoppelung der autoreferentiellen Adverbiale des Ortes (*hier, da*) verschoben – später wiedergegeben.

Die Chiasmen (und die quasi-chiastischen Satzverwendungen), die Versunterbrechungen und -spaltungen, die Vermehrung der Pronominalfunktionen sowie das Enjambement *umtaut / von* verursachen eine starke Opposition von Metrik und Syntax, von der oben beschriebenen schriftimmanenten Oralität und den Strategien des Satzbaues – schließlich, von dem, was man *in der Sequenz hören kann* und dem, was man *in dem plastischen, nicht linearen Zusammenhang der Versstruktur beobachten kann*.

Celan hat gezielt eine Sonettreihe ausgewählt, in der sehr oft das Wort *Aug* auftaucht. Dieses Wort spielt offensichtlich, wie gesehen, eine poetologische Rolle – das hat mit der Sichtbarkeit der Gedichtform, aber auch (und noch wichtiger) mit der Definition des Gedichts selbst als Sehorgan zu tun.

In der Analyse der Celanschen Verwendung dieses Wortes in den Gedichtbänden, hat man die oben beschriebene Wichtigkeit der Konstellation *Aug – Stimme* kurz beobachten können. Bis zu den späten Gedichtbänden ist das Wort *Aug* oft mit Geräuschen und Hörbarkeit assoziiert – offensichtlich mit der Phonetik des Verses und darüber hinaus mit der Stimme des Abwesenden. Die Spannung zwischen Sichtbarkeit und Hörbarkeit sowie zwischen visueller Kristallisation des Textes und Stimmhaftigkeit des Gedichtes zeigt sich damit als Kern der Poetologie Celans – eine Tatsache, die man sehr deutlich aus seiner Übersetzung der Sonette herausarbeiten kann.

Das *Auge* wird damit nicht mehr als Organ einer virtuellen Textlektüre benannt, sondern – am Ende einer konstanten, jahrelangen Resemantisierung poetologischer Natur – als Fähigkeit

des Gedichts selbst konzipiert. Man sieht durch das Auge des Gedichts den halb gelöschten, für immer vergangenen Weg des Historischen, der vom Lyrischen, in einer Art Selbstlektüre, wieder zu gehen ist: *Gras, auseinandergeschrieben. Die Steine, weiß, / mit den Schatten der Halme: / Lies nicht mehr – schau! / Schau nicht mehr – geh! / / Geh, deine Stunde / hat keine Schwestern, du bist – / bist zuhause. Ein Rad, langsam, / rollt aus sich selbst, die Speichen / klettern, / klettern auf schwärzlichem Feld, die Nacht / braucht keine Sterne, nirgends / fragt es nach dir*[248]. Das *zuhause* ist hier offensichtlich der Tod, die Stunde ohne Schwestern. *Aug*, als untertextuelles Schlüsselwort (*Lies… schau*), eröffnet den Gedanken der Zeit als Spaltung des Subjektes, als Beziehung zwischen historischem Ich und lyrischem Du. Diese Beziehung beruht letztendlich auf dem Tod des Ich als letzte Repetition, unmögliche Koinzidenz der zwei Instanzen[249]. Der Kreis der Wiederkunft des Selben ist unterbrochen: *Ein Rad, langsam, / rollt aus sich selbst* in einer sternloser, orientierungsloser Nacht, wo *nirgends / fragt es nach dir* – es gibt kein Ich mehr, das dieses Du braucht.

Mit der beschriebenen Strategie (Spannung zwischen Sichtbarkeit und Hörbarkeit) wird jedenfalls die Linearität der Lektüre radikal in Frage gestellt – und nicht nur im Sinne der *suprasegmental phonetic,* wenn auch derer Analyse ein wesentlicher Teil der Gedichts- und Übersetzungsinterpretation ist[250].

Nach Thomas Schneider schaffen etliche Sonette Rilkes, sowie etliche seiner Sonett-Übersetzungen, eine *Vernetzung der Wort-Kerne im Enjambement*[251]. Vielleicht transzendiert Rilke später auch diese Spannung zwischen Vers und Syntax durch die Verwendung eines ganz eigenen Rhythmus poetischer Sprache. Im Fall Celans ist diese Spannung jedenfalls offensichtlich. Hervorgehoben durch den Kontrast zur Metrik, werfen Celans syntaktische Strategien einen Fokus auf die *vereinzelten* Substantive und Pronomen. Insbesondere werden diese Elemente durch die Spaltungen zwischen Adjektiv und Substantiv (die nicht selten auch eine Adverbialisierung des Adjektivs mit sich bringen) isoliert und gleichzeitig in andere, nicht lineare Wortkonstellationen gebracht.

---

[248] P. Celan, *Engführung*, *Gesammelte Werke 1.*

[249] „Seule revient la troisième répétition. Au prix de la ressemblance et de l´identité de Zarathoustra lui-même : il faut que Zarathoustra les perde, et que périssent la ressemblance du Moi et l´identité d´un Je, il faut que Zarathoustra meure.“ G. Deleuze, *Différence et Répétition,* S. 383. Vgl. Kapitel Begriffserklärung, S. 48.

[250] „Suprasegmental Phonemes – The System of intonation features in language, called ‘suprasegmental’ because it is conventionally transcribed above the ‘segmental’ phrase, the ordinary sequence of words.” M. D. Rich, *The Dynamics of Tonal Shift in the Sonnet*; S. 12. Vgl. auch S. Chatman, *Linguistics, poetics and Interpretation: the Phonemic Dimension*, in *The Quarterly Journal of Speech*, 43, S. 248-256.

[251] T. Schneider, *Gesetz der Gesetzlosigkeit*, in *Gießener Arbeiten zur Neueren Deutschen Literatur und Literaturwissenschaft*, Band 12, S. 137.

Diese Unterbrechung der Linearität des Satzes entfaltet sich zugunsten einer theoretisch geprägten *semantischen* Umformung der verwendeten Worte. Die semantischen Figuren Shakespeares werden mit neuen semantischen Figuren übersetzt, deren räumliche Konfiguration der Kontinuität der Metrik oft entgegengesetzt ist.

Die gegenseitigen Positionen von *du* und *dein Bild* im ersten Vers des *couplet* des obenzitierten Gedichtes geben schon ein gutes Beispiel dieser Figuren, aber vielleicht ist der folgende Fall noch prägnanter (Sonett I):

> *From fairest creatures we desire increase,*
> *That thereby beauty's rose might never die,*
>
> *Was west und schön ist, du erhoffst ein Mehr*
> *von ihm: die Rose Schönheit soll nicht sterben.*

Das *we* wird zum *du*, *increase* wird mit *ein Mehr* substantiviert (das Enjambement macht die Substantivierung noch markanter), *beauty* wird zum individuellen Namen der Rose: *Schönheit*, dessen grammatikalischer (sowie sozusagen ontologischer) Stand durch die Verknüpfung mit dem Adjektiv *schön* im ersten Vers unterstrichen wird (*Was west und schön ist*). Doppelpunkt und Enjambement umschreiben eine Syntax, die zugunsten der Hervorhebung der substantivischen Werte (*Was west und schön ist…/ ein Mehr…/ die Rose Schönheit*) der Kontinuität der Metrik sowie der Hypotaxe widerspricht.

Die Selbstverständlichkeit der traditionellen Genitivmetapher verschwindet zugunsten einer rätselhaften Bezeichnung, die zunächst wie eine Allegorie erscheint, jedoch die Funktion einer radikalen In-Frage-Stellung der Schönheit (der Kunst) in der Poetologie Celans einnimmt. Die In-Frage-Stellung der Kunst führt wie gesehen zur Aufmerksamkeit für das *Natürliche und Kreatürliche* – d.h. für die sterbliche Person. Sicherlich ist es kein Zufall, dass die *Meridian*-Rede so anfängt:

> *Die Kunst, das ist, Sie erinnern sich, ein marionettenhaftes, jambisch-fünffüßiges und - diese Eigenschaft ist auch, durch den Hinweis auf Pygmalion und sein Geschöpf, mythologisch belegt - kinderloses Wesen*[252]

Der Kunst sind in den ersten Zeilen der Rede die metrischen Merkmale (*jambisch-fünffüßig*) des Sonetts zugeschrieben, und die Parallele zwischen Fortleben im Sonett und Fortleben

[252] P. Celan, *Der Meridian*, S. 2.

durch die eigene Deszendenz ist genau das kontrastive Thema der ersten fünf ausgewählten Sonette Shakespeares.

Celan hielte nicht die Sonette Shakespeares für *Kunst* im negativen Sinne – auch sie sind Kunst und gleichzeitig eine selbstreflexive In-Frage-Stellung der Kunst. Diese Frage muss, nach Celans Poetologie, noch einmal und anders gestellt werden. In dieser rein konzeptuellen Falte findet Celan den Schlüssel, sich und seine Sprachkonzeption in den Sonetten Shakespeares einzunisten und die Sonett-Form in Frage zu stellen.

Vom Gesichtspunkt der Pronomen, wie Yves Bonnefoy in seiner Übersetzung der Sonette Shakespeares hervorgehoben hat, ermöglicht die Hinwendungsform ein Spiel zwischen den Pronominalfunktionen (ich, du, er, sie), welches die Theatralität der Sonette Shakespeares mitträgt. Das Thema ist in diesen Sonetten fast immer dasselbe und so alt wie die Welt – Liebe, Abschied und Tod. Es gibt eine sehr begrenzte Thematik und eine lange Reihe von Variationen, die diese Thematik durch die Umgestaltungen der pronominalen Verwendungen immer anders entwickeln – in 154 Sonetten. Unter diesen Umständen werden die Pronomen zu Schauspielern[253].

Dieser strategischen Betrachtung der Pronomina entspricht bei Celan hauptsächlich die Problematisierung der Rolle des Ich und des Du. Diese letzten vermehren sich in seiner Übersetzung offensichtlich, und ihre Wiederholungen und grammatikalischen Variationen zeigen vor allem ihre *Polarisierung* (aktiv – passiv; für immer lebendig – sterblich oder schon gestorben).

> *Pity the world, or else this glutton be,*
> *To eat the world's due, by the grave and thee.*
>
> *Denk an die Welt und was ihr Erbteil ist,*
> *du, der du dich nicht sattgräbst und es frisst.*

Clan entfaltet hier (Sonett I) eine Überlegung über die Differenz zwischen Individuen und Pronomen, zwischen historischen und grammatikalischen Personen – er zeigt, von einer bestimmten *Ferne* und auf eine stark autoreflexive Weise, wie diese Pronomen von *ihm*, von seinem Ich, besetzbar sein müssen: das Ich ist, seiner Poetik nach, *als historische Instanz* der Sprache immanent. Gleichzeitig, genau durch diesen Übergang des sprachlichen Abgrunds,

[253] Vgl. H. Vendler, *The Art of Shakespeare's Sonnets*, S. 3, 21.

lässt er sie als frei und vakant erscheinen – vielleicht als leere, schwebende Bilder, die das Historische selbst als Einmalige, Un-ewige von Sprache zu Sprache in sich weiter verbergen. *Und du: in diesem hier, da steht es noch, dein Bild.* Die Beziehung, die Spannung zwischen Individuum und Pronomen, wird in der Übersetzung *ausprobiert*. Es handelt sich weder um eine reine Identifikation noch um eine theoretische Anerkennung der Unidentifizierbarkeit, sondern um eine Auslegung über die *Besetzbarkeit* der Pronomen – d.h. des Gedichtes. Dieser *Besetzbarkeit* (nicht „Besitz") entspricht die Celansche Idee von Utopie.

> *Zweimal, bei Luciles "Es lebe der König", und als sich unter Lenz der Himmel als Abgrund auftat, schien die Atemwende da zu sein. Vielleicht auch, als ich auf jenes Ferne und Besetzbare zuzuhalten versuchte, das schließlich ja doch nur in der Gestalt Luciles sichtbar wurde. Und einmal waren wir auch, von der den Dingen und der Kreatur gewidmeten Aufmerksamkeit her, in die Nähe eines Offenen und Freien gelangt. Und zuletzt in die Nähe der Utopie.*[254]

Eine Auslegung dieser utopischen Besetzbarkeit wird im Gedicht *Es ist alles anders* (*Die Niemandsrose*), die mit der Celanschen Übersetzung von Mandelstam direkt zu tun hat (der ganze Gedichtband ist Mandelstam gewidmet), vorgelegt:

> *der Name Ossip kommt auf dich zu, du erzählst ihm,*
> *was er schon weiß, er nimmt es, er nimmt es dir ab, mit Händen,*
> *du löst ihm den Arm von der Schulter, den rechten, den linken,*
> *du heftest die deinen an ihre Stelle, mit Händen, mit Fingern, mit Linien,*
>
> *- was abriß, wächst wieder zusammen -*
> *da hast du sie, da nimm sie dir, da hast du alle beide,*
> *den Namen, den Namen, die Hand, die Hand,*
> *da nimm sie dir zum Unterpfand,*
> *er nimmt auch das, und du hast*
> *wieder, was dein ist, was sein war,*[255]

Der Fall der Übersetzung Mandelstamms ist ein ganz anderer im Vergleich zu der von Shakespeare, da sich die *Poetik* Celans in der Zeit von *Die Niemandsrose* mit jener Mandelstamms fast identifiziert. Der Grund der (fernen) Wiederspiegelung der Individuen in den Pronomina bleibt aber eine Konstante in allen seinen Übersetzungen. Ein scheinbar theoretisches Spiel nimmt so eine nicht nur poetologische, sondern auch *existentielle* Bedeutung an.

---

[254] P. Celan, *Der Meridian*, S.11.

[255] P. Celan, *Gesammelte Werke 1.*

Such freedom of lexical range suggests forcefully an ur-language (occurring in time after the Kristevan "chora" but before even the imaginary in the Lacanian order of things) in which these discourses were all one, before what Blake would call their fall into division.[256]

Diese allgemeine Charakteristik der Sprache Shakespeares – seine Fähigkeit, die unterschiedlichsten Sprachverwendungen und die ihnen inhärenten kontrastiven Taxonomien in eine („ursprüngliche") *sprachliche Einheit* zu bringen – konstituiert in den Sonetten das Ideal der Beständigkeit. Celan, das werden wir im nächsten Paragraphen sehen, *realisiert* diese Einheit auf der syntaktischen Ebene. Die Mimesis des Psychischen (des Ichs) wird bei ihm zur sichtbaren Form des Satzbaus.

Die Anwendungsform des Sonetts ist aus den oben genannten Gründen *in Eins* mit dem Thema der Liebe zu betrachten. Das Grund-Thema „Liebe" ermöglicht die Wort- und Themenkonstellation „Tod – Schönheit – (Dauer von) Schrift", welche der zentralen Lehre Petrarcas noch immer und immer wieder entspricht: durch das Nach-Denken über die Liebeserfahrung, und durch ihre poetische (Um-)Gestaltung, *das Gedächtnis verwalten*.

Durch meine Analyse der Sonette werde ich versuchen zu demonstrieren, dass Celans Dichtung sich vor allem auf dem formalen Hintergrund der traditionellen Liebesgedichte entwickelt. Die Charakteristiken dieser letzten, offensichtlich anwesend in den erotischen Atmosphären des ersten Gedichtbandes, *Mohn und Gedächtnis*, werden in seinen letzten Lebensjahren, insbesondere durch eine Betrachtung der Motive der Obszönität und der manischen *hybris*, intensiv neugestaltet. Die Themen der Liebe und des Eros werden unter diesen Umständen mit einer politischen Intention immer enger verbunden[257].

——

Um kurz zu wiederholen – in der Übersetzung der Sonette wird das Thema der Liebe zum strategischen Werkzeug für die poetologische Betrachtung der pronominalen Funktionen, d.h. für die Inszenierung der *Besetzbarkeit* der verwandelnden Pronomen „ich" und „du".

---

[256] H. Vendler, *The Art of Shakespeare´s Sonnets*, S.34

[257] Vgl. H. M. Speier, *„Petrarca ist wieder in Sicht". Eros und Sexus im Spätwerk Celans,* in Fischer, C., und Veit, C. (Hrsg), *Abkehr von Schönheit und Ideal in der Liebeslyrik,* S. 372-390.

Gleichzeitig zeigt sich das Sonett als die angemessene Form für die In-Frage-Stellung der semantischen Werte der philosophisch und literaturhistorisch tragenden Wörter *Schönheit* und *Wahrheit*. Wenn man von der historischen Distanz zwischen Originaltext und Übersetzung sprechen kann, ist ihr Anfangspunkt sicherlich in dieser semantischen Konstellation zu finden, die in der ganzen Petrarkischen Tradition unmittelbar mit der metrischen und rhythmischen Form des Sonetts verbunden und in ihr gespiegelt ist, sowie im Sonett Shakespeares die stärkste Konfrontation zwischen natürlicher (äußerer) Schönheit und selbstreflexiver Schönheit der Verse umschreiben.

Celans lebenslange Rezeption Shakespeares kulminiert also in einer Übersetzung, welche die traditionsgewordenen thematischen und taxonomischen Charakteristiken der Sonette *existentiell* umformt. Sie werden zur Frage.

Genau diese Übersetzungsart zeigt unter dem Zeichen der Zeitgenossenschaft (des „Akut[en] des Heutigen“[258]) die starke Trennung zwischen der Übersetzung Celans und jenen „klassischen“ der deutschen Tradition (z.B. Regis), die, wie gesehen, seit der Epoche der Romantik in der Rezeption und in der Übersetzung Shakespeares ein wesentliches Mittel der Selbstlokalisierung findet.

1.33 Die Gegen-Übersetzungen als Gegenüber-Setzungen[259]

Man hat schon oft – aus unterschiedlichen Perspektiven – versucht, die Dichtung Celans und die erstaunliche Masse seines übersetzerischen Werkes in einen Zusammenhang zu bringen. Die erste bahnbrechende Arbeit ist Szondi zuzuschreiben, der den schwierigen, zentralen Begriff von der *Poetik der Beständigkeit* geprägt hat. Szondi hat hier die Analyse nur einer einzigen Übertragung Celans eines Sonettes Shakespeares (CV), auch ohne jede Betrachtung von dessen Position innerhalb des übersetzerischen und dichterischen Werks Celans, vorgenommen. Der hier modulierte Begriff der *Poetik der Beständigkeit* aber hat die ganze Rezeption der Übertragungen Celans gründlich geprägt. Daraus folgte die generell niedrige Akzeptanz, die Celanschen Übertragungen als einem übersetzungstheoretischen Prinzip folgend anzuerkennen.

---

[258] P. Celan: *Der Meridian*, S. 4.

[259] Ich verwende hier den Hauptbegriff der schon zitierten Arbeit von U. Harbusch: *Gegenübersetzungen – Paul Celans Übertragungen französischer Symbolisten.*

Szondi stellt die abstrakte Idee einer „buchstäblichen“ Treue radikal in Frage, und betont die Notwendigkeit der historisch-philosophischen Betrachtung der zeitlichen Distanz zwischen Original und Übersetzung, welche sich im Fall Celans und Shakespeares als eine Distanz zwischen zwei Poetiken erklären lässt. In diesem Sinn könnte man sich fragen, ob eine ähnliche Distanz auch zwischen gleichzeitigen Poetiken entstehen kann. Die Celanschen Übersetzungen von *Il Taccuino del Vecchio* und *La Terra Promessa* von Giuseppe Ungaretti wären sicherlich ein gutes Beispiel dazu. Jedenfalls vertieft Szondi sein Grundthema der Geschichtlichkeit des Sprachgebrauchs, welches die Tradition keineswegs homogen, sondern unter dem Zeichen der Diskontinuität – in direktem Widerspruch, wie gesehen, zu der Gadamerschen Deutung einer *Wirkungsgeschichte*[260] – darstellt.

Apel, Szondi folgend, hat die Übersetzungsart Celans als eine Umformung der historischen Distanz als wesentlichstes strukturelles Prinzip der Übertragung dargestellt. Er schreibt, wie schon gesehen, Celans Übersetzungen erfüllten „die wesentliche Forderung der modernen Hermeneutik, die Interpretation müsse ihre Voraussetzungen in sich reflektieren und mit dem Verständnis auch die Grenzen des Verständnisses und ihre Interessen darstellen: Celans Übersetzungen sind Poesie, Poetik und bestimmte historische Interpretationen zugleich“.[261]

Was bedeutet hier aber „Hermeneutik“ für Apel?

Im letzten Teil seines Aufsatzes fragt sich Szondi, ob Celan das Werk Jakobsons kannte. Der inszenierte Begriff von *Poetik der Beständigkeit* wird tatsächlich durch die Linguistik Jakobsons dargestellt. In der Übersetzung etwa dieser zwei Verse des Sonetts CV

> *And in this change is my invention spent,*
> *three themes in one, which wondrous scope affords.*
>
> *Ich find, erfind – um sie in eins zu bringen,*
> *sie einzubringen ohne Unterlass.*

---

[260] Der Begriff der *Wirkungsgeschichte* wird von H. G. Gadamer an zentraler Stelle seines Hauptwerks *Wahrheit und Methode* eingeführt und erweist sich als eine tragende und - besonders auch in literaturwissenschaftlicher Hinsicht - produktive Kategorie seines Hermeneutik-Konzepts. Dieses gründet ja auf der Voraussetzung, daß das "*nachkommende Verstehen*" prinzipiell über eine "*unaufhebbare Differenz zwischen dem Interpreten und dem Urheber*" hinweg versucht werden muß, "*die durch den geschichtlichen Abstand gegeben ist*." (Noch W. Dilthey glaubte diesen Abstand durch 'Einfühlung' aufheben zu können.) Aber jenen Abstand darf man sich nicht als "*gähnenden Abgrund*" vorstellen - er "*ist ausgefüllt durch die Kontinuität des Herkommens und der Tradition, in deren Lichte uns alle Überlieferung sich zeigt*." Vgl. H.G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, S. 296-312. Auf Seite 305 die Definition: „Eine sachangemessene Hermeneutik hätte im Verstehen selbst die Wirklichkeit der Geschichte aufzuweisen. Ich nenne das damit Geforderte *´Wirkungsgeschichte´*. Verstehen ist seinem Wesen nach ein wirkungsgeschichtlicher Vorgang.“

[261] F. Apel, *Sprachbewegung*, S. 238.

wird die Kulisse der *parole* durchlöchert und der Blick auf das Sprachsystem freigegeben: *Ich find, er-find*(et) – als Paradigma, auf dessen Grund die syntagmatischen Elemente *materiell* in eine formale Einheit gebracht werden: *um sie in eins zu bringen, / sie einzubringen.*

> *In der Übertragung eines Gedichtes, dessen Gegenstand jede Beständigkeit ist, die nach der Definition Jakobsons als von der Achse der Paradigmatik, der sie konstitutiv ist, auf die Achse der Syntagmatik projizierte in dieser die poetische Sequenz von der prosaischen unterscheidet, hat er – vielleicht ohne Jakobsons Theorem zu kennen – an die Stelle des traditionellen symbolistischen Gedichts, das von sich selbst handelt, das sich selbst zum Gegenstand hat, ein Gedicht gesetzt, das von sich selbst nicht mehr handelt, sondern es ist. Ein Gedicht, das nicht mehr von sich selbst spricht, sondern dessen Sprache in dem ‚geborgen' ist, was es seinem Gegenstand, was es sich selber zuschreibt:* in der Beständigkeit.[262]

Heute kann man anhand von Lektürespuren belegen, dass Celan sich intensiv mit den Werken Jakobsons, Saussures und Benvenistes beschäftigt hat. Meiner Meinung nach ist seine Dichtung allgemein von linguistischen Ansätzen geprägt.

Celans Übersetzung der Shakespeare-Sonette, die hauptsächlich die grammatikalischen und syntaktischen Elemente hervorhebt, *realisiert* was die Verse *sagen*. Die hier betrachtete Beständigkeit wird im Sonett CV durch die Autoreferentialität des Verses sowie die Wiederholung der Worte (*Schön, gut und treu* / *das* / *singe* / *stets*) erzeugt:

> *'Fair, kind, and true' is all my argument,*
> *'Fair, kind and true' varying to other words,*
>
> *'Schön, gut und treu', das singe ich und singe.*
> *‚Schön, gut und treu' – stets anders und stets das.*

Die Verse der *ausgewählten* einundzwanzig Sonette „sprechen" von Abschied und Trennung, vom selben Gedicht und von einer unmöglichen Permanenz der lebendigen Schönheit. Man kann freilich behaupten, dass diese Themen *allegorisiert* werden, um die Übersetzungspraxis in derselben Übersetzung zu thematisieren. Apels Position scheint nicht so weit entfernt von derjenigen Beeses[263]; wenig berücksichtigt haben beide jedoch die Rolle der Allegorisierung in ihrem selbstreflexiven und performativen Zusammenhang – und was sie im Rahmen einer kontinuierlichen Poetik der Übersetzung Celans bedeutet.

---

[262] P. Szondi, *Celan-Studien*, S. 45.

[263] Schon vom Titel: H. Beese, *Nachdichtung als Erinnerung – Allegorische Lektüre einiger Gedichte von Paul Celan*.

Apel hat später zugeben müssen, dass Celans Übersetzungsmuster nicht einfach applizierbar ist[264] und dass seine poetologische Bearbeitung des Originaltextes als eine Ausnahme in der Übersetzungstheorie und -praxis zu verstehen ist. Szondi nimmt an, dass Benjamins Begriff der *Differenz der Intention auf die Sprache* die Frage nach der Texttreue aufhebe. Aber außerhalb der benjaminschen Sprachtheorie eines *heiligen Wachstums der Sprachen*[265] (außerhalb der Idee einer *Ergänzung*[266] der sprachlichen Intention des Originaltextes durch die einer Übersetzung), taucht dieselbe Frage wieder auf. Das Problem der Texttreue – d.h., unter diesen besonderen Umständen, das Problem der Erreichbarkeit Shakespeares *durch* die Übersetzung Celans – erneuert sich in einer Situation der Literatur und der Kritik, die nicht schlechthin in der (utopisch-mystischen) Beziehung zwischen Sprache und Sprache, sondern vielmehr in der linguistischen Beziehung zwischen Text und Text, und zwar in der Individualität der Aussage[267], ihren zentralen Schwerpunkt findet – nach dem im Kapitel 1.1 erklärten Modell von Meschonnic.

Im Fall Celans sowie, aber nur teilweise und nicht so radikal, im Fall Georges, ist die Übersetzung der Sonette vor allem eine Technik, die eigene dichterische (wenn auch bei Celan *isolierte*) Stimme in den Zusammenhang einer infrage gestellten Tradition und gleichzeitig in den Rahmen eines bestimmten Sprachsystems zu stellen. Der Originaltext liefert ein (vor allem topisches, metrisches und tropologisches) Erbe, das der Dichter als mögliche Subversion seines *Sprachraum*s[268] umformen kann. Die Beziehung zwischen Text und Text artikuliert sich durch die Entfaltung einer (insbesondere im Fall Celans) *kämpferischen* Betrachtung dieses Sprachgebiets im Sinne einer neuen semantischen Aufladung. Das haben wir im Fall der Wörter *Schönheit* und *Bild* bereits bemerkt. Die Übersetzung Celans, wie auch seine Dichtung, funktioniert wie gesehen durch die Negation und die Resemantisierung seines deutschen literarischen und umgangssprachlichen Erbes. Auf diese Weise wird der Benjaminsche zentrale Unterschied zwischen Dichter und Übersetzer in Frage gestellt:

---

[264] F. Apel, *Literarische Übersetzung*, S. 34.

[265] Walter Benjamin, *Die Aufgabe des Übersetzers*, in Charles Baudelaire, *Ausgewählte Gedichte*, S. 15

[266] Ebenda, S. 14.

[267] Diese ist die Kritik der benjaminschen Sprachkonzeption bei Meschonnic, die ich im Kapitel 1.1 vorgeschlagen habe. Vgl. H. Meschonnic, *Poétique du traduire*, S. 55-57.

[268] Tragender Begriff von A. Berman, *L'épreuve de l'étranger.*

Wie nämlich die Übersetzung eine eigene Form ist, so lässt sich auch die Aufgabe des Übersetzers als eine eigene fassen und genau von der des Dichters unterscheiden. [...] *Die Übersetzung aber sieht nicht wie die Dichtung gleichsam im inneren Bergwald der Sprache selbst, sondern außerhalb desselben, ihm gegenüber und ohne ihn zu betreten ruft sie das Original hinein* [...][269]

Gleichzeitig nimmt die Beziehung zwischen Individuum und Tradition, in der Übersetzungspraxis sowie in der Dichtung, die wichtigste Rolle an. Dass sich die Stimme des Einzelnen als gemeinsame, kollektive Stimme anbieten könnte – das bleibt als scheinbare Hoffnung, d.h. als poetologische Selbstbestimmung (stetes *vielleicht*), innerhalb der Poetologie. Deswegen scheint die Aufnahme des Begriffes Benjamins, außerhalb seines ursprünglichen sprachphilosophischen Kontexts, in der linguistisch orientierten Schrift Szondis problematisch. Bei Celan wird jedoch die Vorstellung einer sprachlichen Zugehörigkeit, die meines Erachtens dem Benjamischen Begriff von *Intention auf die Sprache* zugrundeliegt, hinterfragt.

Was zur Zeit eines Autors Tendenz seiner dichterischen Sprache gewesen sein mag, kann später erledigt sein, immanente Tendenzen vermögen neu aus den Geformten sich zu erheben. [...] *Das Wesentliche solcher Wandlungen wie auch der ebenso ständigen des Sinnes in der Subjektivität der Nachgeborenen statt im eigensten Leben der Sprache und ihrer Werke zu suchen, hieße* [...] *Grund und Wesen einer Sprache verwechseln, strenger gesagt aber, einen der gewaltigsten und fruchtbarsten historischen Prozesse aus Unkraft des Denkens leugnen.*[270]

Diese einleuchtende Position Benjamins deckt sich nicht (oder nicht *a priori*) mit der Sprachkonzeption bei Celan. Die Sprache, nach der Celan *auf jeden Fall* (in den Gedichten sowie in den Übersetzungen) strebt, lässt sich nur in der Spannung zwischen der erkämpften Autonomie seiner Aussage (*Dann wäre das Gedicht – deutlicher noch als bisher – gestaltgewordene Sprache eines Einzelnen*[271]) und der Suche nach einem gemeinsamen Ort (virtuell in den Hinweisen zum System oder zum Paradigma aufgezeigt) herauslesen. Die Beziehung mit der Alterität entsteht nicht erst in der Konfrontation zwischen eigenen und fremden *kollektiven* Bedingungen, sondern, paradoxerweise, in derselben Negation einer gemeinsamen sprachlichen Angehörigkeit.

Das Gedicht ist einsam.

---

[269] W. Benjamin, *Die Aufgabe des Übersetzers*, in Charles Baudelaire, *Ausgewählte Gedichte*, S. 17.

[270] Ebenda, S.13.

[271] P. Celan, *Der Meridian*, S. 9.

> […] *Das Gedicht will zu einem Andern, es braucht dieses Andere, es braucht ein Gegenüber. Es sucht es auf, es spricht sich ihm zu.*
> *Jedes Ding, jeder Mensch ist dem Gedicht, das auf das Andere zuhält, eine Gestalt dieses Anderen.*[272]

Hier handelt es sich um eine Alterität, die mit der Enthaltung und letztendlich mit der Identifikation mit den Toten zu tun hat. Die Choralität ist bei Celan in diesem Sinne ein *rein utopischer* Wert. Die Konstatierung der Spannung zwischen individualisierter und utopisch kollektiver Sprache zwang Szondi tatsächlich zu einem seiner dunkelsten Kommentare, als er in den *Celan-Studien* (neben der Hervorhebung der Autonomie Celans) dieser Dichtung einen „wesentlich nicht bekenntnishafte[n], [...] unpersönliche[n] Charakter" zuschrieb, wie insbesondere in den schon zitierten Versen *die // Chöre, damals, die / Psalmen. Ho, ho- / sianna* des Gedichtes *Engführung* vorzufinden.[273]

Die gesellschaftliche Vermittlung, die Rolle und die Bedeutung der Übersetzung in einem *spezifischen* literarischen und sprachlichen System, taucht auf diese Weise wieder auf. Es ist kein Zufall, dass Henriette Beese, auf den Spuren Szondis, ihr Buch über Celans Übersetzung der Sonette Shakespeares mit dem Titel *Nachdichtung als Erinnerung* versehen hat. Bereits hier versucht sie die Frage nach der Texttreue zu beantworten, die Szondi schon aufheben wollte. Die Wahl des Begriffs *Nachdichtung* deutet eine erste Distanzierung von der Benjaminischen strikten Unterscheidung von Dichter und Übersetzer an, gleichwohl dies von Beese innerhalb ihrer Arbeit nicht aufgenommen wird.

Anhand einer radikalen Kritik dieser traditionellen klassischen Theorie und Praxis (nach Hieronymus *Non verbum de verbo sed sensum exprimere de sensu*) zeichnet sie die theoretischen Modelle von der Romantik an nach und gelangt im 20. Jahrhundert zu einer sich ebenfalls der Geschichtlichkeit der Formen bewussten Übersetzungskonzeption, welche sich darüber hinaus aber als (mehr oder weniger selbstständige) Dichtung anbietet. Das Bewusstsein von einer historischen *Sprachbewegung* (um noch einmal Apel zu zitieren, der auf dieselbe Weise einen Weg von der Romantik bis zu Benjamin und Celan zeichnet) sowie die differente dichterische Intention der Übersetzung in Bezug auf den Originaltext, ermöglicht es, den prosodischen Charakter der Übersetzung außer Betracht zu lassen. Viel wichtiger wird in Beeses Arbeit die Spannung zwischen Originaltext und neuer Poetik – die

---

[272] Ebenda, S. 9.

[273] P. Szondi, *Celan-Studien*, S. 103.

Verwandlung und die Umformung der Motive und Tropen. Durch die grundsätzlich wichtige Hinterfragung der Kontinuität der Tradition, wird jede mögliche formale Kontinuität zwischen Ausgangs- und Eingangstext aufgehoben.

Wie Henri Meschonnic gezeigt hat, stellt aber die Übersetzung Celans der Gedichte Mandelstamms eine Kontinuität zu dem übertragenen Text fest, die sich direkt als Prosodie des semantischen Rhythmus' verstehen lässt[274]. Auch aus dem Blickwinkel einer solchen Übersetzungstheorie, die eine Nachdichtungsart als Übersetzung schlechthin nicht akzeptieren würde, kann man diese Übersetzung wohl aufnehmen. Und es ist kein Zufall, dass Meschonnic nur diese Übersetzung Celans im Rahmen seiner Theorie des Rhythmus' erwähnt hat. Im Fall der Übersetzung Ungarettis ist das ganz anders. Wie Gossens bemerkt hat, suggeriert schon der erste Blick auf den Buchdeckel die poetische Konfrontation der beiden Dichter: abgedruckt sind hier nicht nur Autoren und Titel (*Giuseppe Ungaretti – Das verheißene Land*, *Das Merkbuch des Alten – Deutsch von Paul Celan*) sondern auch je eine Portrait-Fotografie von Ungaretti und Celan[275]. Tatsächlich schafft Celan eine Umformung der mythischen Konstellationen Ungarettis in Richtung der formalen Einheit seiner Übertragung. Die zerstreuten historischen Sprachmaterialien, welche bei Ungaretti zu einer barocken Allegorisierung führen (auf der Suche nach der Sprache Petrarcas), werden in der Übertragung Celans zugunsten der Geometrie seiner Sprachverwendung resemantisiert, welche, wie im Fall seiner eigenen Gedichte, die geerbte Tradition in Richtung der eigenen poetischen Autonomie umformt. Man könnte freilich diese Übersetzung als eine politische Selbstbestimmung interpretieren, die durch die Negation der geerbten semantischen Werte seine einzelne, anarchische Stimme hebt – und zwar als Widerstand.

Kein Zweifel, dass Celan – insbesondere in den späten sechziger Jahren, der letzten Phase seines Lebens – die eigene Poetik als *allumfassende* Poetik verstanden hat und dass das Vokabular seiner späten Gedichtbände aus einer Umformung und Neuformulierung der eigenen vorherigen Verse besteht. Die entschiedene Differenz jedoch zwischen der Übersetzung von Mandelstam und jener von Ungaretti zeugt für eine Manier, die in ihrer äußersten Form auf keinen Fall ein allgemeines Übersetzungsmuster anbietet, und die, noch

---

[274] Vgl. H. Meschonnic, *Poétique du traduire*, S. 275.

[275] Vgl. P. Gossens, *Paul Celans Ungaretti-Übersetzung*.

wichtiger, dem Begriff von *Nachdichtung*, der eine Trennung oder einen Riss zwischen zwei Poetiken voraussetzt, nicht unbedingt entspricht.

Es gibt jedenfalls eine Kontinuität und eine innere Kohärenz in den verschiedenen Übersetzungen Celans, welche aber nicht direkt in einer allgemeinen Idee von *Textverarbeitung*[276] oder *Nachdichtung*, sondern vor allem in der poetologischen Betrachtung der Personalpronomen innerhalb der Übersetzungspraxis zu finden ist. Auch dieses Verhalten kann natürlich zu einer Art Nachdichtung führen. Aber die *Frage* nach der Besetzbarkeit der Pronomen, d.h. der *Versuch*, eine dichterische Sprache wiederzubesetzen und gleichzeitig zu befreien, leer (vielleicht besser ausgedrückt: konkav) zu lassen, setzt eine Idee von *Begegnung* voraus, die meiner Meinung nach die oben genannten Begriffe nicht direkt ausdrücken – oder die sie sogar ausschließen könnten, indem sie eine allgemeine Art der Konfrontation zwischen text und Text, Dichter und (Nach-)Dichter schon voraussetzen und damit die Entfaltung des Celanschen Begriffs von Alterität auf der Ebene der Poetologie teilweise vermeiden.

Desgleichen soll man in jeder einzelnen Übersetzung die spezifische Art und Weise einer lebenslangen, *inneren* Konfrontation mit dem *Anderen* beschreiben, die verschiedene Formen von Fremdheit und Distanz gekannt und ausgesprochen hat. Zwischen den zwei obengenannten Polen, Mandelstamm und Ungaretti, kann man die Übersetzungen von *Le bateau ivre* Rimbauds und *La jeune parque* Valérys (von Rilke selbst als *unübersetzbar* bezeichnet)[277] vielleicht als Erfahrungen interpretieren, die von einer bestimmten Nähe sowie von einer markanten Fremdheit gleichzeitig gekennzeichnet sind.

Obwohl Celan behauptete, dass er Valéry übersetzt hätte, „um mir das Recht zu erwerben, etwas *gegen* die *Kunst* zu sagen“[278], wird Valérys Begriff einer *Sprache in statu nascendi* (Vgl. Begriffserklärung) – dessen poetische Realisierung genau *La jeune parque* ist – ein wesentliches Merkmal von Celans eigener Dichtungs- und Sprachkonzeption[279], und als er im Jahr 1961 gefragt wurde, welche seiner Übersetzungen die bedeutungsvolleren wären, hat er neben der von Mandelstam genau diejenigen von Rimbaud und Valéry erwähnt. In allen taucht auf verschiedene Weise das Thema des Subjektes als Hauptthema wieder auf: im Sinne

---

[276] Begriff von D. Lamping, *Literatur und Theorie*, S.49-69.

[277] Vgl. *Fremde Nähe*, S. 280.

[278] Vgl. J. Felstiner, *Paul Celan*, S, 186.

[279] Vgl. P. Celan, *Der Meridian*, S. 104, 107.

der Identifikation Celans mit Mandelstam und dessen Aufmerksamkeit für die historische Person, im Sinne der Inszenierung der Ich-Geburt in *Die Junge Parze* und insbesondere im Sinne der absoluten Ich-Metapher in *Der trunkene Schiff*.

Die Möglichkeit einer rein mimetisch-prosopopäischen Übersetzungsweise war mit der Rimbaud-Übersetzung auf einer poetologischen Ebene ausgeschlossen. *Le bateau ivre* kann, wie gesehen, als eine *ad absurdum geführte* Prosopopöie interpretiert werden: die lyrische Subjektivität, die in diesem Gedicht als Stimme eines Schiffes charakterisiert ist, wird in der Poetologie Rimbauds programmatisch als rhetorische Konstruktion aufgefasst. Ihre Beziehung zur Person erscheint in den oben zitierten Sätzen Rimbauds als keineswegs paradoxe, sondern sehr nüchterne Reflexion über die lyrische Subjektivität: *Je est un autre*[280].

Die Übersetzung Celans konzentriert sich auf diese poetologischen Motive und zeigt eine Kontinuitätslinie mit Rimbaud in der In-Frage-Stellung der Kunst sowie eine neue Auffassung von deren Bedeutung. Celans Aufmerksamkeit für die historische Subjektivität des Schreibers lässt durch Rimbauds Kritik der lyrischen Formen die Problematik der Spezifität der eigenen Erfahrung wieder auftauchen, wie in der Analyse von *Stimmen* beobachtet. Ihr ist die poetologische und politische Praxis der Resemantisierung der lexikalischen Elemente mitgegeben. Die Frage nach der Texttreue wird so, durch die Idee der Vakanz der Personalpronomina, grundsätzlich entfernt. Die Konfrontation mit der *absoluten Metapher* des Schiff-Ich ermöglicht nämlich eine ideale (sogar theoretische) Art von Treue, trotz der offensichtlichen syntaktischen und semantischen Ablenkungen. Das Ich wird zum Pronomen-Schauspieler, Verdoppelung, verwandelnder und besetzbarer Ort. Celan hat in diesem Sinne die Prosopopöie Rimbauds als Möglichkeit verstanden, mit der eine direkte poetologische Betrachtung der Tropen, und sogar ihrer Verwandlung, dem Übersetzungsphänomen eröffnet werden kann. Der Fall Shakespeares davon nicht so weit entfernt.

Die späte Übersetzung von Ungaretti zeigt ihrerseits, wie Celan auch die Allegorisierungsprozesse als Mittel nutzt, um eine autonome, durch einen Negationsprozess erreichte Poetik zu etablieren. Hier handelt es sich um die Hauptrolle der Negation, um die kontrastive Bearbeitung der Allegorien Ungarettis in der Übersetzung, und nicht, wie in der Sonette-Analyse von Beese, um die vermutete Celansche Allegorisierung der Themen des

[280] A. Rimbaud, *Lettre à Georges Izambard* (13 mai 1871), *Œuvres complètes*, éd. Le Livre de poche, coll. La Pochothèque, 1999, S. 237

Originaltextes. Von diesem Gesichtspunkt aus und mit Rücksicht auf die utopische Intention Celans, kann man eine Deutung der Shakespeare-Übertragungen liefern, die von der schlechthin allegorischen Lektüre von Beese Abstand nimmt.

Diese Lektüre führt zu einer Darstellung der barocken Melancholie, welche durch die Unmöglichkeit der Wiederholung begründet ist. Celans Konzentration auf die paradigmatischen Elementen der Sprache (von Beese als tote, stimmlose Komponenten beschrieben) wäre das wesentlichste poetologische Merkmal dieser Allegorisierung: beim Einblick der Ruinen verweilt das melancholische Auge im Schweigen. Der Übersetzung Celans wird damit von Beese ein tödlicher Akzent zugeschrieben, das Versagen ihrer Gedächtnisfunktion würde in der Selbstdarstellung als „Mumifizierung" kulminieren[281]. Aber, der Poetologie Celans nach, ist es genau die Beschreibung des Tödlichen, die die Utopie enthalten kann. Die Allegorie wird hier quasi ‚zweckdienlich'.

> *Within thine own bud buriest thy content*
> *doch du: die eigne Knospe ist dein Grab*

Man kann diesen Vers des ersten Sonetts in beide Richtungen interpretieren: die Knospe ist ein Grab – das Grab wird zur Knospe. Das „du" ist besetzt, indem es zu einem bestimmten, einmaligen Leben hinweist (dem des historischen Ich Celans hinter diesem *doch du*, sein Sonett als *Knospe* und *Grab*), und gleichzeitig wieder besetzbar – freigelassen, indem genau sein notwendiger Tod der *Rose Schönheit* in der Leere wieder zu blühen ermöglicht.

> *Vom Tode her bestimmt: das Winterliche, Kristallnahe, [x → ins Sprachlose] Anorganische als Bereich der eigentlichsten Zuwendung des [im Gedicht] Sprechenden, Menschenland {:}- Totenland.*[282]

Das Schreiben *auf seite des Todes* koinzidiert mit der Celanschen Idee von Utopie; die Definition der Stimmhaftigkeit des Gedichts gestaltet sich wie ein Weg, der durch den Bereich der Toten, d.h. durch die Kristallisation des Textes als fast sprachlose, stimmlose, formale Einheit, gefolgt werden muss. In dieser Einheit von formalen Elementen zeigt sich die nackte Sprache als reine Besetzbarkeit, genau indem das Historische außerhalb des Textes

---

[281] Über die dritte Strophe des Sonetts CVII (*Umbalsamt, meine Liebe, bist du, bist umtaut / von frischer Zeit – kein Tod, dich fortzuschwemmen. / Ich lebe, ihm zum Trotz, im Reim, den ich gebaut, / derweil er dumpfen grollt und sprachenlosen Stämmen.*) schreibt Beese: „Die Schrift wiederholt. Sie wiederholt den Tod. *Das will vergessen sein.* Leben in ihr ist Scheinleben, die Mumifizierung ist Schein von Balsam und Tau" H. Beese, *Nachdichtung als Erinnerung*, S. 215.

[282] P. Celan: *Der Meridian*, Par. 203.

auf die Ordnung der leeren Zeit projiziert worden ist. Diese ist die „*ad absurdum* Führung der Tropen“[283] – ihr entspricht eine *Metaästhetik der Übersetzung*.

Ein Gedicht aus dem Gedichtband *Schneepart*, das in der Zeit der Shakespeare-Übersetzung entstanden ist, zeigt die Konstellation von den poetologischen Motiven, die ich bis jetzt im Rahmen seiner Übersetzungen zu erklären versucht habe. Hier nimmt die reine *Benennung* der Elemente der trostlosen sibirischen Landschaft eine utopische Kraft an, die von den einzelnen Komponenten der Worte zugelassen wird (*Land...häuser*). Die Hinwendung an ein *du* erscheint als Eröffnung eines besetzbaren Ortes. Hörbarkeit (*stoßen..Hörner*) und Sichtbarkeit (*in Sicht*), die mit erotisch-obszönen Motiven verbunden sind, werden durch die phonetische Beziehung zwischen *steints nicht* und *in Sicht* zu einer poetologischen Einheit gebracht – und es ist vielleicht kein Zufall (abgesehen vom impliziten Hinweis auf Mandelstam, der seinen Gefängniskameraden in Sibirien aus dem *Canzoniere* vorlas), dass hier der Name *Petrarca* als Zeichen der Kristallisation des Gedichts als Gedächtnis-Stein (*hier steints nicht…/ Petrarca ist wieder in Sicht*) auftaucht.

LÖSSPUPPEN: also
hier steints nicht,

nur Landschneckenhäuser,
unausgeblasen,
sagen zur Wüste: du
bist bevölkert – :

die Wildpferde stoßen
in Mammut-
hörner:

Petrarca
ist wieder
in Sicht.[284]

1.34 Die Stimme des Anderen; die Stimme des Einzelnen - zu Atemwende

Wie durch die historische Einbettung der Übertragung Celans gezeigt worden ist, ist es die Dreiecksbeziehung zwischen Original, Übersetzung und Rezeptionsgeschichte, die eine stilistische sowie ethisch-politische Bewertung der Übersetzung erst ermöglicht. Das gilt besonders im Fall eines Klassikers, in dem, wie gesehen, die Konfrontation mit den

[283] Ebenda, S. 10. „Und das Gedicht wäre somit der Ort, wo alle Tropen und Metaphern ad absurdum geführt werden wollen.“

[284] P. Celan, *Lösspuppen, Gesammelte Werke 2*.

vorherigen Übersetzungen und Adaptationen des Ausgangstextes eine unvermeidliche dialektische Voraussetzung für jede neue Bearbeitung konstituiert. Wie bereits erwähnt, erklärte Karl Kraus, der in seiner Nachdichtung der Sonette Shakespeares den Zusammenhang der zahlreichen vorherigen Übersetzungen als literaturhistorisches Palimpsest verwandte, um die eigenen Ziele und Positionsbestimmungen zu unterstützen und zu begründen, dass er sich damit eine direkte Konfrontation mit dem in fremder Sprache geschriebenen Text sparen könnte: Sein historischer Kontext, vor allem die Umdichtung Georges, hätte ihm irgendwie, durch seinen misslungenen Versuch, das Englische schon gegeben[285]. Seine Äußerung, obwohl öffentlich polemisch, bestätigt, dass insbesondere im Rahmen der spezifisch deutschen Rezeptionsgeschichte Shakespeares die traditionelle Frage nach der Texttreue ihre Prämisse aus dem Bereich der Literaturgeschichte sowie der Geschichtsphilosophie ableiten muss.

Es war deswegen zweckmäßig, eine Reflexion phänomenologischer Natur *à la* Lengeler, nach der der Leser am Sinnaufbau des Gedichts mitwirken sollte, in einer neuen Perspektive einzurahmen, und zwar in jener der historischen Kontinuität oder Diskontinuität einer vermutlich „gemeinsamen" Tradition. Genau diese Thematik hat seit fast vierzig Jahren einen tiefen Riss im Bereich der Celanschen Sekundärliteratur verursacht, der sich gleichzeitig als eine auffällige Spaltung in der kritischen Auffassung der europäischen Kulturgeschichte *tout court* gezeigt hat. Unter dem Aspekt der Spezifität und der Historizität der Einzelübersetzung konvergieren, wie gesehen, die Positionen von Bollack und Meschonnic.

Die Geschichtsphilosophie hat deswegen im Rahmen dieser Arbeit den ersten Rang eingenommen, und die Textanalysen des folgenden Kapitels erlangen Sinn und Richtung nur auf dieser Basis. Dieses methodologische Verfahren ermöglichte, die dem Gedicht und insbesondere der Sonett-Form inhärente Problematik der Subjektivität historisch-philosophisch (man könnte auch sagen: archäologisch) zu betrachten und in Frage zu stellen: es war nötig, nicht nur die Auffassung des lyrischen Subjektes und ihrer vermuteten unhistorischen Universalität, sondern auch die damit verbundenen Begriffe von Autor und Person neu zu definieren. Damit wurde der mimetisch-prosopopäische Charakter der Übersetzung, d.h. ihre allgemeine und transparente „Stimme" als treue Wiederholung der

[285] „ [...] ich bin nach dieser Tat [...] deutscher Kriegführung gegen die eigene Sprache, zu dem Entschlusse gelangt, es mit Shakespeare zu versuchen und mit George aufzunehmen, wozu ich nicht so sehr der Kenntnis des Englischen als des Deutschen bedarf. Das Englische gibt mir George." K. Kraus, *Sakrileg an George oder Sühne an Shakespeare?* In *Dir Fackel* Nr. 34, S. 885-887, 1932.

„anderen“ Stimme, hinterfragt. Das führte zur Überlegung über die Autorialität und die Individualität des Übersetzers, und letztendlich zur Betrachtung der Übersetzung als individuelle, historisch signierte Aussage eines Autors in einem spezifischen Sprach- und Kulturgebiet. Nach dem Modell Bermans wird damit die ethische Dimension der Übersetzung in einer Art Polarisierung zwischen konservatorischen und subversiven Neigungen darstellbar. Schon das frühromantische Modell zeigte ein solches zweischneidiges Entwicklungspotential.

Die Problematiken der Subjektivität als Problematik der textexternen, historischen Person bzw. der Alterität, hat Celan in den eigenen Gedichtbänden so programmatisch entwickelt (ins besondere, in einem quasi deklarativen, selbsterklärerischen Modus, in den drei Sammlungen der zentralen Periode: *Sprachgitter*, *Die Niemandsrose* und schon mit anderen Akzenten in *Atemwende*) und in der *Meridian*-Rede so prägnant thematisiert, dass sie den eigentlichen Kern seiner Poetik vorzustellen scheinen – als Poetik des Dialogs, der Kreatürlichkeit oder der Fremdheit. Durch die Lektüre seiner Texte hat sich gezeigt, wie die poetologische Auffassung dieser Problematik eine historisch-politische Dimension enthält. Mit der Bewertung des historischen Individuums als sprachlichem, kulturellem und nationalem Nicht-Angehörigem entfaltet Celan eine Form von antinationalistischem Widerstand. Diese Selbstbestimmung gestaltet sich als Befragung der sozialen Funktion der Kunst.

Der folgende Schritt ist die Demonstration des politischen Wertes der Übersetzung der Sonette, dessen Intentionalität vom erwähnten Gespräch mit Klaus Reichert direkt bezeugt wird (Vgl. Kap. 1.1).

Eine vergleichende Analyse der Gedichtbände und der Übertragungen, wie die von Pennone[286], zeigt sowohl deutlich, dass sich Celans Poetik und Übersetzungspoetik in den Jahren von 1955 (*Von Schwelle zu Schwelle*) bis 1963 (*Die Niemandsrose*) im Sinne einer sehr starken Individualisierung der Sprache ineinander spiegeln, als auch dass die Übersetzungen eine tropologische sowie poetologische Basis für die eigenen Gedichte anbieten – und umgekehrt. Das bedeutet aber nicht, wie Wiedemann behauptet hat, dass die zwei Produktionsebenen immer die gleiche Korrespondenz vorlegen[287]. Man hat bemerkt, dass sich im Lauf der sechziger Jahre Poetik und Übersetzungsart progressiv voneinander trennen, und dass der vorherige feste poetologische Zusammenhang zu einem quasi-oppositionellem

[286] F. Pennone, *Paul Celans Übersetzungspoetik. Entwicklungslinien in seinen Übertragungen französischer Lyrik.*

[287] B. Wiedemann, *Paul Celans Anmerkungen zu René Char-Übertragungen von Franz Wurm.*

Modell wird (höhere Texttreue in den Übersetzungen, tiefere Hermetik in den eigenen Gedichten). Die Änderung in Celans Übersetzungsart ist aber, meiner Meinung nach, in der Entwicklung seiner Dichtungskonzeption viel direkter begründet, als es oberflächlich scheint – nicht aber im Sinne von Pennone, die von „*zweistimmigen* Texten, die sich der *Gefahren* ihrer Zweistimmigkeit bewusst sind und in ihrer Dialogizität versuchen, ein größeres Gleichgewicht zwischen Fremdem und Eigenem zu halten“[288] spricht.

Analysiert man den Übergang von der „selbstbestimmenden“ Poetik der sogenannten zentralen Periode (der *Meridian*-Rede, sowie der Gedichtbände *Sprachgitter* und *Die Niemandsrose*) zu der der späten Gedichte, die eine besondere Art Unmittelbarkeit zeigen, dann erweist es sich als möglich, auf dem Grund der lexikalischen Änderungen und der neuen Verwendung der Pronomina, auch die Wandlung der Übersetzungsart zu deuten.

Es handelt sich nicht um einen Bruch in der gesamten Entwicklung der Poetik Celans, sondern um eine Radikalisierung bestimmter Voraussetzungen, die auch für die Deutung seiner späten Übersetzungsart hoch relevant sind. Man kann dementsprechend den großen Umfang der Celanschen Übersetzungen in drei Hauptphasen unterteilen. Eine erste Periode, in der die kritische Konfrontation mit dem fremdsprachigen Text hauptsächlich in Funktion des Aufbaus einer eigenen Poetik konzipiert ist; eine zentrale Periode, in der die Übersetzungen die schon autonome Sprache Celans in ihrer poetologisch-politischen Differenz vom Originaltext zum Ausdruck bringen (die Konfrontation selbst wird zum impliziten Thema der Übertragung); letztendlich die späte Übersetzungsweise, die auf den ersten Blick texttreuer – wie eine Art Zurückweichen vor der antagonistischen Weise der vorherigen Periode – aussieht. Der Poetik der zentralen Phase gemäß umformt Celan die semantischen und syntaktischen Werte des Originaltextes nach dem Prinzip einer radikalen Historizität, das sich hauptsächlich als spezifische Deutung des poetischen Ich und der Person entfaltet. Die letzten Übersetzungen begreifen im Gegenteil das zu übersetzende Gedicht als eine pluralische eher als eine einheitliche und Autor-bezogene Formation. Die poetologische Kontinuität in der Celanschen Übersetzungsart besteht darin, dass seine *Individualisierung der Sprache* bis zur Spaltung des Subjektes und letztendlich bis zu einer Art Entsubjektivierung (bis zur Auslöschung des spezifischen Subjektes aus dem Text) geführt

[288] F. Pennone, *Paul Celans Übersetzungspoetik. Entwicklungslinien in seinen Übertragungen französischer Lyrik*, S. 490.

wird. Das bedeutet keinesfalls eine Entwertung der Historizität der Person als Textäußerlichkeit. Genau das Gegenteil: Celan arbeitet innerhalb seines *Corpus*, als ob er schon posthum, nach sich selbst schreiben würde. In seinen späten Gedichtbänden – das wird man gleich sehen – formuliert er sich dagegen wieder selbst.

Natürlich entstehen diese Wandlungen in der Übersetzungspoetik nicht plötzlich, es handelt sich vielmehr um eine Entwicklung, die Wendemomente von unterschiedlicher Intensität und Reichweite enthält. Meine These ist hier, dass jeder Wandlung in der Übersetzungsart eine Entwicklung in der eigenen Poetik direkt entspricht. Namentlich eine Analyse des Übergangs von der Poetik von *Die Niemandsrose* zu der von *Atemwende* ermöglicht die Deutung des Wechsels von der Übersetzungsart der zentralen Periode zu der der letzten.

1.341 Celans Archiv

Das *Andere* als postulierte Textexterne wird als eine *vakant*[e] Gestalt innerhalb des Gedichtes konturiert; es nimmt damit eine negativen semantischen Wert.

> *Niemand kann sagen, wie lange die Atempause - das Verhoffen und der Gedanke - noch fortwährt. Das "Geschwinde", das schon immer "draußen" war, hat an Geschwindigkeit gewonnen; das Gedicht weiß das; aber es hält unentwegt auf jenes "Andere" zu, das es sich als erreichbar, als freizusetzen, als vakant vielleicht, und dabei ihm, dem Gedicht - sagen wir: wie Lucile - zugewandt denkt.*[289]

In der *Meridian*-Rede bestimmt Celan das Gedicht zwischen seiner performativen Textkristallisation und dem Gedanken der Alterität: „Es gibt ein ´Gedicht im Gedicht´: es ist in jeder Wortfaser, in jedem Intervall."[290] Diese Auffassung entfaltet sich, auf der Ebene der sprachlichen Strategien, als eine Art Autoreflexivität, die nicht mehr in die absolute Autonomie des Symbolismus, sondern in ihre Radikalisierung und *gleichzeitig* in ihr Scheitern mündet. Daraus entsteht das positive *double bound* des Gedichts als Ergebnis. *Niemand kann sagen, wie lange die Atempause - das Verhoffen und der Gedanke - noch fortwährt*: niemand und Niemand.

> *Wir sind, wenn wir so mit den Dingen sprechen, immer auch bei der Frage nach ihrem Woher und Wohin: bei einer "offenbleibenden", "zu keinem Ende kommenden", ins Offene und Leere und Freie weisenden Frage - wir sind weit draußen.*

---

[289] P. Celan, *Der Meridian*, S. 8.

[290] Ebenda, Par. 227.

Das Gedicht sucht, glaube ich, auch diesen Ort.[291]

Das Gedicht?
Das Gedicht mit seinen Bildern und Tropen?

Meine Damen und Herren, wovon spreche ich denn eigentlich, wenn ich aus dieser *Richtung, in* dieser *Richtung, mit* diesen *Worten vom Gedicht - nein, von* dem *Gedicht spreche?*
Ich spreche ja von dem Gedicht, das es nicht gibt!
Das absolute Gedicht - nein, das gibt es gewiß nicht, das kann es nicht geben!
Aber es gibt wohl, mit jedem wirklichen Gedicht, es gibt, mit dem anspruchslosesten Gedicht, diese unabweisbare Frage, diesen unerhörten Anspruch.

[…]

Toposforschung?
Gewiß! Aber im Lichte des zu Erforschenden: im Lichte der U-topie.
Und der Mensch? Und die Kreatur?
In diesem Licht.[292]

Der Aporie (*unerhört*, *ad absurdum*) dieser autoreflexiven Strategie (*Kunst*, *Bilder*) entspricht die Projektion der paradoxalen Kondition des Gedichtes (*Das absolute Gedicht - nein, das gibt es gewiß nicht, das kann es nicht geben!*) in die Dimension der Utopie, d.h. in den Nicht-Ort, wo sein *unerhörter Anspruch* und seine historische Bedingtheit eine Art virtueller Versöhnung finden können. Dieser virtuelle Nicht-Ort, oder Ort im Wort (Vgl. Kap. 2.3), ist seinerseits als Ergebnis eines sprachlichen Antagonismus zu deuten.

Im Zentrum von Dichtung wider Dichtung *stehen die kritische Auseinandersetzung Celans mit der literarischen Tradition, der auf das historische Geschehen des Judenmords bezogene Antagonismus der Sprachen und die durch eine Entzweiung des Subjekts ermöglichte Befragung der dichterischen Mittel.*[293]

Die poetische Autonomie Celans führt aber keineswegs ohne Reste, wie schon erwähnt, zur Lösung des Geschichtlichen im Textuellen. Das sprechende Ich *inszeniert* dem lyrischen Du gegenüber die äußerliche Instanz der historischen Person: diese bleibt virtuell, kann zur Referenz des Wortes *Ich* keinesfalls werden. Das Ich selbst konstituiert deswegen ein experimentelles Subjekt (*ein solches ´lyrisches´ und experimentelles Subjekt, das gegen den Willen des Ich in jedem Gedicht als ein anderes auftrifft*[294]), dessen poetologische Funktion sich nur in Bezug auf das Du – d.h. durch die Enthaltung des historischen Subjektes von seiner traditionellen lyrischen Funktion – zu erkennen gibt. Sobald in den Text eingetreten,

[291] Ebenda, S. 10.

[292] Ebenda, S. 10.

[293] J. Bollack, *Dichtung wider Dichtung*, Nachwort des Herausgebers (Wögerbauer), S.511.

[294] J. Bollack, *Paul Celan – Poetik der Fremdheit*, S. 28.

gestaltet sich das Ich selbst als ein Du, wird zum lyrischen Du und nur als Du kann es weiter beschrieben werden. *Die Beziehung zwischen den zwei Instanzen ist ursprünglicher als die Instanzen selbst; sie herrscht als Prinzip und gründet damit den phänomenalen, streng immanenten Charakter der Celanschen Grammatik; das Du wird deswegen, poetologisch gesagt, zur Wahrheit des Ich*.

Das bedeutet, dass in der Ich-Du Spannung das Du letztendlich zum Anderen wird – und die Rolle des Ich annimmt.

Daraus entsteht eine Art enger Reziprozität: Ich und Du können ihre Rollen tauschen, da sie beide nur innerhalb einer Spannung reziprok definierbar sind. Noch mehr: auf Grund der Grammatik *müssen* sie ihre Rolle tauschen – wie in *Stimmen*: *tauschen und tauschen*. Jede sprachliche Aktualisierung der Pronomina ist von einem ganzen Nebelfleck Virtualität umhüllt, die das Aktuelle ins Virtuelle und umgekehrt durchdringen lässt (Vgl. Begriffserklärung).

Das Du kann tatsächlich, d.h. grammatikalisch, nicht sprechen: nur das Ich, das im Text lyrisch werdende Ich kann sprechen, er ist sprachimmanent, immer anwesend als dichterische Funktion.

Die logisch notwendige Stummheit des Du, sein nicht als ein Ich sprechen können, ist aber gleichzeitig poetologisch gegründet. Um der Textäußerlichkeit der vom Ich hingewiesenen historischen Person angemessen zu sein, kann nämlich das Du nur indirekt, aus einer bestimmten *Ferne* sprechen – ihm wird vom Ich diese neue, traditionswidrige lyrische Funktion zugeschrieben, indem es von diesem Ich als ein *Anderes* eingeführt und beschrieben wird. *Die Idee der Alterität konzentriert sich nicht auf das Ich als Zeichen des Historischen, sie ist dagegen die Beziehung Ich-Du selbst*. Das Du manifestiert sich deswegen als Stummheit der leeren Zeilen, deren semantische Relevanz genau in der Differenz zwischen Sprechen und Schweigen, Dichten und Atmen, besteht.

IN DIE FERNE

Stummheit, aufs neue, geräumig, ein Haus –:
komm, du sollst wohnen.

Stunden, fluchschön gestuft: erreichbar
die Freistatt.

Schärfer als je die verbliebene Luft: du sollst atmen,

atmen und du sein.[295]

Das Du, eher als das Ich, weist deswegen auf das Utopisch als Nicht-Ort, als Pause oder schriftloser Rest, *verbliebene Luft*. Die Selbstreflexivität des Gedichts konzentriert sich auf eine Zeit-Offenheit, eine Art *höchster Freiheit* im (grammatikalisch) Gebundenen[296].

> *Und einmal waren wir auch, von der den Dingen und der Kreatur gewidmeten Aufmerksamkeit her, in die Nähe eines Offenen und Freien gelangt. Und zuletzt in die Nähe der Utopie*.[297]

Die Reziprozität der Ich- und Du-Pronomina, die Auffassung der Historizität des Gedichts und ihres Sinnes, sowie die ihm inhärente semantische Relevanz der stummen Zeichen, werden in den Gedichten von *Die Niemandsrose* besonders deutlich ausgedrückt, zum Beispiel in *Kolon*:

KOLON

Keine im Licht der Wort-
Vigilie erwanderte
Hand.

Doch du, Erschlafene, immer
sprachwahr in jeder
der Pausen:
für
wieviel Vonsammengeschiedenes
rüstest du's wieder zur Fahrt:
das Bett
Gedächtnis!

Fühlst du, wir liegen
weiß von Tausend-
farbenem, Tausend-
mündigem vor
Zeitwind, Hauchjahr, Herz-Nie.[298]

Oder in dem performativen Schluss von *Zu beiden Händen* (Beide Gedichte werden im Kapitel 2.4 weiter betrachtet):

[…]

---

[295] P. Celan, *Gesammelte Werke 1.*

[296] Celan unterstreicht in den Materialien der *Meridian*-Rede die wichtige Konzeption Georges: *„Strengstes Maß ist zugleich die höchste Freiheit“*, P. Celan, *Der Meridian*, Par. 209. Vgl. weiter, Analyse des ersten Sonetts, Kap. 2.1.

[297] Ebenda, S. 11.

[298] P. Celan, *Gesammelte Werke 1.*

Du bist,
wo dein Aug ist, du bist
oben, bist
unten, ich
finde hinaus.

O diese wandernde leere
gastliche Mitte. Getrennt,
fall ich dir zu, fällst
du mir zu, einander
entfallen, sehn wir
hindurch:

Das
Selbe
hat uns
verloren, das
Selbe
hat uns
vergessen, das
Selbe
hat uns - - [299]

Der Poetik Celans entspricht eine Übersetzungsweise, die offensichtlich und vor allem diese Problematik der Stummheit, der Pause und der Leerstelle pointiert – das wird man während der Analyse der Sonette III und V näher beobachten können. In dieser Periode übersetzt jedenfalls Celan die literarischen Texte, um die ihnen schon immanente, schon autoreflexive Problematik des sprechenden Subjektes zu revitalisieren, und um sich in ihnen mit seiner eigenen Geschichte und seiner eigenen Poetologie direkt einzunisten. Auf diese Weise, mit Rimbaud und Valéry, und später, noch deutlicher, mit Shakespeare, sucht Celan eine direkte Konfrontation nicht nur mit einzelnen Autoren, sondern mit etlichen Schwer- oder Wendepunkten der europäischen literarischen Tradition. Was die historische Einbettung der Shakespeare-Übertragung Celans schon gezeigt hat, fällt im Vergleich zu den früheren Übersetzungen noch deutlicher auf: Poetik und Geschichtsphilosophie treffen sich in einer Übersetzungsart, die erst in der Individuation (oder Individualisierung) der Sprache, und nicht in einer vorausgesetzten Texttreue, die Möglichkeit eines Gendankes der Alterität auch im Sinn des anderen Textes zu finden versucht (Vgl. Analyse des Sonetts III, Kap. 2.3).

Szondi hat sehr zutreffend die Übertragung der Sonette Shakespeares mit der Poetik von *Die Niemandsrose* in Verbindung gesetzt. Verschiedene Aspekte dieser Übertragung kann man aber auch mit *Atemwende* vergleichen, vor allem die Vermehrung der autoreferentiellen Indexikalien, die paraetymologischen Strategien und die pronominalen Inversionen. Diese

[299] Ebenda.

Übertragung erschien tatsächlich im Jahr 1967, auch wenn die meisten Sonette schon 1960-61 übersetzt worden waren. Meine Hauptthese ist hier, dass, wenn auch diese Arbeit noch zur zweiten, selbstbestimmenden Phase der Celanschen Übersetzungspoetik gehört und eine deutliche Kontinuität mit den Übersetzungen von Rimbaud und Valéry präsentiert, sie dennoch wichtige Merkmale der späten Gedichtbände zeigt. Die starke, sogar gestiegene Abweichung von Lexik und Syntax des Ausgangstextes in der Übertragung der Sonette ist insofern die Hauptcharakteristik einer Arbeit, die sowohl Kulminations- als auch Endpunkt der Celanschen Übersetzungspoetik der zentralen Periode darstellt.

Der späten Poetik des Dichters gemäß, sind die letzten Übersetzungen weniger invasiv und selbstbestimmend; auch die Kriterien der Wahl der zu übersetzenden Texte ändern sich wesentlich. Aber in einem ersten Moment enthält die poetische und poetologische *Wende* Celans eine noch invasivere Übersetzungspoetik, nämlich eine noch stärkere Konzeption seiner Übersetzungen als Gegen-Übersetzungen. Die Auseinandersetzung mit Shakespeare bedeutet für ihn genau auf dieser Ebene die Konfrontation mit dem *deutschen Shakespeare*.

1.342 Der späte Celan

Ein Teil des Vokabulars der späten Gedichte Celans besteht aus Umformungen und Umformulierungen des eigenen schon entfalteten poetischen Lexikons. Anders gesagt, nach *Atemwende* betrachtet Celan seine Sprachmaterialien nicht mehr als (Literatur-)historisches Erbe, das er in seinen Texten zu einer anderen, individualisierten Bedeutung führt (sei es mittels der Etymologie, der Hinweise auf geschichtliche Ereignisse oder auf sprachlichen Kontaminationen), sondern er konzipiert seine Sprache als eine schon autonom gewordene, als eine „Celansche Sprache“: die immer wiederkehrenden Hauptwörter seines Vokabulars – mit Deleuze ausgedrückt, die Kondensationspunkte des Rhizoms *Celan* – werden jetzt als innerhalb der eigenen Produktion schon resemantisierte Werte betrachtet. Aus dem vergangenen Werk entnommen, bieten sich diese lexikalischen Elemente ihrer Neuformulierung an.

Bei der Lektüre der späten Gedichtbände wird noch deutlicher als zuvor, dass Celan sich programmatisch bestimmter Worte bedient, um darauf die eigene Poetik als *Poetik der Repetition* zu bauen. Die Wortwiederholungen sind die Grundsteine, auf denen sich das ganze System der Celanschen Dichtung *historisch* (in der stärksten Bedeutung des Wortes)

aufrichtet: es formt sich selbst um, in der Repetition markiert es die Differenz als Anderes im Selben. Die Celansche Idee von Historizität bzw. Zeitlichkeit entsteht aus dieser Praxis. Er arbeitet programmatisch über das eigene Werk, als ob dieses ein Archiv im Sinne Foucaults wäre, das die lineare historische Zeit (und damit die Zukunftshoffnung einer naiven Poetik) sowie gleichzeitig die zeitlose bibliothekarische Sammlung abwendet:

> *Au lieu de voir s´aligner, sur le grand livre mythique de l´histoire, des mots qui traduisent en caractères visibles des pensées constituées avant et ailleurs, on a, dans l´épaisseur des pratiques discursives, des systèmes qui instaurent les énoncés comme des événements (ayant leur conditions et leur domaine d´apparition) et des choses (comportant leur possibilité et leur champ d´utilisation). Ce sont tous ces systèmes d´énoncés (événements pour une part, et choses pour une autre) que je propose d´appeler* archive.
> […] *L´archive, c´est d´abord la loi de ce qui peut être dit, le système qui régit l´apparition des énoncés comme événements singuliers. Mais l´archive, c´est aussi ce qui fait que toutes ces choses dites ne s´amassent pas indéfiniment dans une multitude amorphe, ne s´inscrivent pas non plus dans une linéarité sans rupture, et ne disparaissent pas au seul hasard d´accidents externes ; mais qu´elles se groupent en figures distinctes, se composent les unes avec les autres selon des rapports multiples, se maintiennent ou s´estompent selon des régularités spécifiques ; ce qui fait qu´elle ne reculent point du même pas avec le temps, mais que telles qui brillent très fort comme des étoiles proches nous viennent en fait de très loin, tandis que d´autres toutes contemporaines sont déjà d´une extrême pâleur.*[300]

Titel wie *Schneepart* und *Atemwende*, in diesem letzten Fall mit direktem Hinweis auf die *Meridian*-Rede[301], liefern gute Beispiele dafür: sie zeigen die Kontinuität des eigenen Lexikons (*Atem*- und *Schnee*- als Grundwörter der Celanschen Dichtung) und gleichzeitig die innere Umformulierung derer (-*wende* und -*part*). Ein weiteres Beispiel konstituiert die Sammlung *Fadensonnen*, die den Titel eines Gedichtes von *Atemwende* trägt. Der programmatische Charakter dieser Titel erklärt schon, dass die Gedichte den Resemantisierungsprozess der einzelnen Wörter nicht mehr zu zeigen brauchen. Deswegen sehen die späten Gedichte viel direkter und gleichzeitig, für einen unerfahrenen Leser, viel dunkler aus. Hier nimmt nicht mehr die Praxis der Negation der geerbten Formen und ihrer semantischen Werte, sondern das Moment der *Ex-positio* die erste Rolle ein. Dieser werkinternen Konzentration entspricht ein zentrifugaler Widerpart, der sich in der Verwendung zahlreicher neuer und ungewöhnlicher Fachtermini aus verschiedenen wissenschaftlichen Bereichen (Medizin, Psychologie, Geologie, Botanik usw.) entfaltet. Diese fast rein lexikographischen Elemente nehmen eine antimetaphorische Funktion an, indem sie

---

[300] M. Foucault, *L´Archéologie du savoir*, S. 169, 170.

[301] „Lenz - das heißt Büchner - ist hier einen Schritt weiter gegangen als Lucile. Sein „Es lebe der König“ ist kein Wort mehr, es ist ein furchtbares Verstummen, es verschlägt ihm - und auch uns - den Atem und das Wort. Dichtung: das kann eine Atemwende bedeuten. Wer weiß, vielleicht legt die Dichtung den Weg - auch den Weg der Kunst - um einer solchen Atemwende willen zurück?“ P. Celan, *Der Meridian*, S. 7.

ausschließlich aufgrund ihrer lexikalischen Funktion innerhalb des Celanschen Archivs ausgewählt werden. Die neuen Worte werden hauptsächlich als materielle Teile konzipiert, d.h. vom Gesichtspunkt der Morphologie, der Phonetik und der grammatikalischen Gliederung. Die Konzentration auf die Materialität des Fachwortes und seiner syntaktischen Position ermöglicht zahlreiche Verbindungen dieser mit anderen, schon festen Komponenten des Celanschen Lexikons. Die Fachtermini gehören deswegen von Anfang an zur Selbstreflexion eines Gedichtes, das sich als Wortlandschaft konzipiert.

Die Immanenz des schreibenden Subjektes in der Form, zum Beispiel, des *objective correlative*, wird mittels der Präzision dieser Termini grundsätzlich negiert: diese sind nicht evokativ, unpersönlich. Die fremdesten Körper werden in verschiedenem Grade zum Teil der autonomen Sprache, indem sich diese entsubjektiviert. Ein gutes Beispiel bietet das schon zitierte Gedicht *Weggebeizt*, aus *Atemwende*, in dem die neuen Fachtermini charakteristische Hauptwörter des Celanschen Vokabulars (*Wind*, *Schnee*, *Tisch*, *Eis*) enthalten:

WEGGEBEIZT vom
Strahlenwind deiner Sprache
das bunte Gerede des An-
erlebten - das hundert-
züngige Mein-
gedicht, das Genicht.

Aus-
gewirbelt,
frei
der Weg durch den menschen-
gestaltigen Schnee,
den Büßerschnee, zu
den gastlichen
Gletscherstuben und -tischen.

Tief
in der Zeitenschrunde,
beim
Wabeneis
wartet, ein Atemkristall,
dein unumstößliches
Zeugnis.[302]

Die Semantik der geologischen Fachtermini wird mittels derer Verortung innerhalb einer sehr kryptischen poetischen Kontext hinterfragt und suspendiert, die gewöhnliche Referenzialität der Wörter wird entfernt. Genau deswegen zeigen die Apax Celans, insbesondere in der letzten Periode, einen so geheimnisvollen Charakter. Damit will ich nicht sagen, dass

[302] P. Celan, *Gesammelte Werke 2.*

sprachexterne Elemente nicht an der Entstehung des Gedichtes teilnehmen, und dass ihre Kenntnis dem Leser nicht hilfreich ist – genau das Gegenteil. Celans späte Gedichte enthalten auf den ersten Blick mehr Wirklichkeitsbezüge als die vorherigen: auf bestimmte Orte, Personen und spezifische biographische Erfahrungen wird oft und deutlich hingewiesen. Alles wird aber in die Dimension einer poetischen Sprache projiziert, die sich schon vollständig vom gewöhnlichen, gesprochenen Deutsch losgelöst hat. Auch im Fall der Eigennamen wird die referentielle Funktion in der semantischen Funktion subsumiert und radikal gelöst – alles wird sprachintern[303]. Die Semantik des Wortes besteht aus Bedeutungsschichtungen und Sinnnuancen, gleichgültig ob von kontrastiver oder analogischer Natur, innerhalb des Netzes der Celan-Werke. Die Namen-Zitate in *Von Schwelle zu Schwelle* (insbesondere die Widmungen) und *Die Niemandsrose* (die Mandelstamm-Gedichte sowie die zahlreichen Ortsnamen) erreichen nie eine solche radikale Autoreferentialität, und behalten immer die Möglichkeit einer bestimmten äußeren Bezugnahme.

Natürlich entwickelt jeder Dichter, jeder Autor ein eigenes Vokabular, eigene Wörter, die spezifische semantische Schichtungen aufdecken und neu determinieren und damit auch ideologische Implikationen zeigen. Spezifisch bei Celan ist aber eine programmatische und progressive Loslösung von der allgemeinen Sprache und ihrer Referenzmodalität, die eine nicht nur poetologische, sondern auch direkt politische, anarchische Bedeutung hat – und die zur letztendlichen Auslöschung des Individuums als Konsequenz der Poetologie führt.

Auch die Charakteristiken der letzten Gedichtsammlungen sollte man deswegen im Licht der Entwicklung der Celanschen Subjekt-Problematik betrachten, insofern diese späte Poetik nicht nur die äußere Referenz, nämlich die Art und Weise der Wirklichkeitsbezüge, noch radikaler als vorher in Frage stellt, sondern auch eine Art Verschwinden der subjektiven Funktion mit sich bringt. Die Subjektivität des Sprechers zeigt virtuell ihren Kollaps in dieser autonomen Sprache, die kein bestimmtes, äußerliches Subjekt mehr braucht. Als Gegenpol oder Gegenbewegung, definiert diese Sprache aufs Neue die subjektive Funktion auf der rein grammatikalischen Ebene der Pronomina (oft performativ, mit einem ein-Wort-Vers).

---

[303] Vgl. die reine Musikalität des Namens Verlaine im Gedicht TOMBEAU (de Verlaine) von Mallarmé: Le noir roc courroucé que la bise le roule / Ne s'arrêtera ni sous de pieuses mains / Tâtant sa ressemblance avec les maux humains / Comme pour en bénir quelque funeste moule. // Ici presque toujours si le ramier roucoule / Cet immatériel deuil opprime de maints / Nubiles plis l'astre mûri des lendemains / Dont un scintillement argentera la foule. // Qui cherche, parcourant le solitaire bond / Tantôt extérieur de notre vagabond - / Verlaine? Il est caché parmi l'herbe, Verlaine // À ne surprendre que naïvement d'accord / La lèvre sans y boire ou tarir son haleine / Un peu profond ruisseau calomnié la mort. In S. Mallarmé, *Tombeau*, *Œuvres complètes*, Ed. B. Marchal, T. 1, S. 39.

HÖRRESTE, SEHRESTE, im
Schlafsaal eintausendundeins,

tagnächtlich
die Bären-Polka:

sie schulen dich um,

du wirst wieder
er.[304]

Der in aktiven Verben impliziten Subjektivität setzten sich die rein substantivischen Konstruktionen entgegen, und damit wird auf der Ebene der Syntax realisiert, was am Anfang des Gedichtes, mit *Hörreste, Sehreste*, lexikalisch impliziert war. Die aktiven Verbe tauchen nur am Ende des Gedichts auf, um die Verwandlung der pronominalen Funktionen zu inszenieren: *sie schulen dich um,* / / *du wirst wieder* / *er.*

Wie gesehen, trägt das Ich Celans einen experimentellen Charakter. Diese späte poetische Sprache, als schriftliche, materielle Spur gemeint, zeigt diesen Charakter noch expliziter als zuvor, indem sie den Untergang des Subjektes als fixe Instanz realisiert. Der höchsten sprachlichen Konzentration auf das *Allereigenste*, der radikalisierten Autoreferentialität, entspricht eine Art Subjekt-Dissipation; Das Da-Sein des Subjektes (viel öfter in zweiter als in erster Person genannt) wird zum pervasiven Überall-Sein, dessen Position von innerhalb der Sprache immer neu festzulegen ist.

AUGENBLICKE, wessen Winke,
keine Helle schläft.
Unentworden, allerorten,
sammle dich,
steh.[305]

Die Subjektivität wird erst negativ ausgedrückt (*wessen*, *keine*); dann folgt die Doppelnegation (*Un-ent-*), die Ubiquität (*allerorten*), und am Schluss die neue Subjektformation, die sich mittels des Performativen als reiner Spracheffekt zeigt: das Verb steh realisiert als Schlussvers, was es sagt, und die Progression *Unentworden, allerorten, / sammle dich / steh* inszeniert graphisch, durch die Kontraktion der Verse, was *sammle dich* ausdrückt.

---

[304] P. Celan, *Gesammelte Werke 2.*

[305] Ebenda.

Die ersten Spuren dieser Poetik sind sicherlich in *Atemwende* zu suchen, insbesondere in der Betrachtung der pronominalen Beziehungen im ersten und im letzen Gedicht des Bandes. In *Du darfst* kann man eine komplette Inversion der pronominalen Funktionen beobachten:

> *DU DARFST mich getrost*
> *mit Schnee bewirten:*
> *sooft ich Schulter an Schulter*
> *mit dem Maulbeerbaum schritt durch den Sommer*
> *schrie sein jüngstes*
> *Blatt.*[306]

Mittels des Kolons und des transitiven Verbs *schreien* kann man den ersten Teil des Gedichtes als Erklärung des zweiten, d.h. als Objekt des Verbes, interpretieren. Diese Deutung wird von der Autoreferentialität des Wortes *Blatt*, isoliert im letzen Vers, unterstützt. Mit dem *jüngste[n] / Blatt* ist auch das materielle Blatt gemeint, auf dem das Gedicht geschrieben ist, und dieser Logik nach schreit es (in der Alliteration *schritt* / *schrie* kann man wohl das untertextuelle schrieb deduzieren), das Gedicht selbst: *Du darfst…*

Die lineare Lektüre wird damit dekonstruiert, und die Funktionen von Ich und Du vertauscht: wer „du" sagt, ist das Du, und mit Du wird deswegen das Ich bezeichnet. Während in *Die Niemandsrose* die grammatikalischen Funktionen in ihrer Beziehung zur historischen Person in Frage gestellt wurden, d.h. die Lebenswelt und das sprachliche System hier ihre Reziprozität und gleichzeitig ihre Spaltung entlarvten, zeigen sich mit *Atemwende* schon die Personalpronomina auf der Ebene der reinen Syntax. Die Negation oder die Abwesenheit des Adressaten führte in *Die Niemandsrose* zur utopischen Bewertung der Hinwendungsform selbst: eine äußerliche Instanz war immer noch erreichbar. Die Hinweise auf die negativen Theologie durchdringen die Sammlung. Das ermöglichte die Formation einer virtuellen Sprach- oder Geistgemeinschaft, eines *Wir* oder *Uns*, im grammatikalischen Bereich des Paradigmas.

> *O einer, o keiner, o niemand, o du:*
> *Wohin gings, da's nirgendhin ging?*
> *O du gräbst und ich grab, und ich grab mich dir zu,*
> *und am Finger erwacht uns der Ring.*[307]

---

[306] Ebenda.

[307] P. Celan, *Gesammelte Werke 1.*

Im letzten Gedicht von *Atemwende* wird weder auf das Paradigma, und damit auf eine Sprachgemeinschaft, hingewiesen, noch der Wert der Hinwendungsform markiert, sondern man bemerkt hauptsächlich eine Konzentration auf die einzelnen Buchstaben – d.h. auf die nichts bedeutenden, konkretesten Komponenten der Sprache:

> *EINMAL*
> *da hörte ich ihn,*
> *da wusch er die Welt,*
> *ungesehn, nachtlang,*
> *wirklich.*
>
> *Eins und Unendlich,*
> *vernichtet,*
> *ichten.*
>
> *Licht war. Rettung*.[308]

Die dialektische Progression von *vernichtet*, *ichten* und *Licht*, die auf der *ich*-Alliteration basiert, schafft eine neue semantische Verbindung der Wörter. Das Wort *ichten* ist gleichzeitig als Infinitivform des Verbs *ichten* (zu etwas machen: „nicht also daȝ der geist zu nichte werde, sunder daȝ er geichtet werde an gote.“ H.V. FRITZLAR, in Wackernagels leseb. 1², 858, als Präteritum des Verbs *Ichen* ('ich' sagen, eine frage mit ich beantworten) und als Pronomen *icht* [in dem adverbialen sinne etwa, irgend, einmal (der im mundartlichen niederdeutschen ichtens, jichtens noch haftet. FROMM. 5, 149. 6, 213; vgl. unten ichtens)][309] interpretierbar. Das hier enthaltene *ich*, phonetisches *trait d´union*, welches den Übergang von *vernichten* bis zum *Licht* und zur *Rettung* ermöglicht, wird hier als verbale Funktion verwendet und manifestiert sich gleichzeitig als Performativ (es zeigt sich als Vernichtungs-Effekt auf das Wort vernichtet selbst, die Buchstaben *vern-* stürzen, und der gesamte Prozess führt zur Negation der Negation).

Die subjektive Funktion taucht in der ersten Strophe auf (*ich*), wird negiert oder überstiegen in einer kosmologischen Dimension in der zweiten (*Eins und Unendlich*) und manifestiert sich als reiner Spracheffekt in der dritten. Die zentralisierende Funktion des Subjektes wird auf diese Weise in der sprachlichen Performance aufgehoben und auf einer anderen Ebene

---

[308] P. Celan, *Gesammelte Werke 2*.

[309] *Deutsches Wörterbuch* von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm.

neuformuliert – die der *Mikrolithen*[310], der vorsubjektiven Instanzen der Sprache. Einige Motive, die schon von Anfang an der Dichtung Celan eigen waren, radikalisieren sich in den letzten Sammlungen.

> *Eine Form schreibt sich dem Lautmaterial ein. Dessen feine Regungen werden zu Morphemen; sie gehen im Schreibprozeß aus den Partikeln hervor.*
> […] *Die wirkende Kräfte der Kosmogonien, die Luft, der Wind, der Sturm, verlieren in der Abstraktion nichts von ihrer elementaren Gewalt. Die Umsetzung macht sie in der Tat zu Abstrakta und prägt sie neu, sie ordnet ihnen eine neue Bedeutung zu. Ein Sturm. Wovon? Von Sprachpartikeln.*[311]

Von diesen Hauptcharakteristiken stammt der Verfremdungseffekt der späten Gedichte Celans: die Sprache entlarvt nicht mehr, sondern widerspricht ihrer und zerstört ihre kommunikative Funktion in direkten Gesten, die weder die organisatorische Rolle des Subjektes noch die semantische Bearbeitung der traditionellen lyrischen Motive (wie in *Sprachgitter* oder *Die Niemandsrose*) mehr brauchen. Die Gedichte zeigen sich unmittelbar in ihrer *programmatischen Dunkelheit*[312], ohne allgemeinverständliche Bezüge anzubieten: sie sind Wortlandschaften schlechthin.

Die Ausdruckskraft der Sprache, als „mystische" Vereinigung von menschlicher gemeinschaftlicher Existenz, Geschichte und Dingen gemeint, im Sinne der Elegien Rilkes oder auch der Sprachauffassung von Kraus[313], wird hier zugunsten einer extremen Weltfremdheit aufgehoben. Die immanente Oralität der Aussage, die sogenannte „allegorische" Präsenz des Sprechers verschwindet definitiv.

Das Subjekt löscht sich zugunsten des Vorsubjektiven, bis dieser Prozess nicht mehr weiter getrieben werden kann: in der Neuformulierung des Selben, der eigenen Produktion, gestaltet sich die Repetition der Differenz selbst als letzte Repetition (Vgl. Kapitel Begriffserklärung).

Aus diesen Gründen wird deutlicher, dass diesjenige, welches Celan zu einer ziemlich radikalen Änderung seiner Übersetzungsart geführt hat, nicht hauptsächlich, oder mindestens

---

[310] P. Celan, *Mikrolithen sinds, Steinchen. Die Prosa aus dem Nachlaß* (nach der Selbstdefinition Celans der eigenen kleinen, fragmentarischen Prosastücke). Vgl. auch die selbstreferentiellen Verse des Gedichts *Ein Wurfholz*, aus *Die Niemandsrose*: „Auf / Sternen- / bahnen, von Welten- / splittern geküßt, von Zeit- // körnern genarbt, von Zeitstaub, mit- / verwaisend mit euch, / Lapilli, ver- / zwergt, verwinzigt, ver- / nichtet", in P. Celan, *Gesammelte Werke 1*.

[311] J. Bollack, *Paul Celan – Poetik der Fremdheit*, S. 81, 82.

[312] „Meine Damen und Herren, es ist heute gang und gäbe, der Dichtung ihre „Dunkelheit" vorzuwerfen. - Erlauben Sie mir, an dieser Stelle unvermittelt - aber hat sich hier nicht jäh etwas aufgetan? -, erlauben sie mir, hier ein Wort von Pascal zu zitieren, ein Wort, das ich vor einiger Zeit bei Leo Schestow gelesen habe: „Ne nous reprochez pas le manque de clarté puisque nous en faisons profession!" - Das ist, glaube ich, wenn nicht die kongenitale, so doch wohl die der Dichtung um einer Begegnung willen aus einer - vielleicht selbstentworfenen - Ferne oder Fremde zugeordnete Dunkelheit." P. Celan, *Der Meridian*, S. 7.

[313] Vgl. F. Apel, *Sprachbewegung*, S. 167-238.

nicht nur, in den biographischen Umständen seiner Lehrer-Tätigkeit zu suchen ist, wie Mathilde Lefebvre vermutete[314]. Darüber Pennone:

> *Die Entwicklungslinien der eigenen Poetik und der Übersetzungspoetik gehen also in den sechziger Jahren nicht so drastisch auseinander, wie die formale Untersuchung der Übersetzungen zunächst vermuten lässt. Vielmehr scheint sich Celan des immanenten Widerspruchs seiner Poetik des Dialogs bewusst geworden zu sein und die Konsequenzen für seine Übersetzungspoetik gezogen zu haben. Freilich bleiben die 1968 zum ersten Mal veröffentlichten Übertragungen Supervielles und Du Bouchets* poetische *Übersetzungen und als solche auch* zweistimmige *Texte, die sich der* Gefahren *ihrer Zweistimmigkeit bewusst sind und in ihrer Dialogizität versuchen, ein größeres Gleichgewicht zwischen Fremdem und Eigenem zu halten, dem Fremden sogar das Wort überlassen. Es sind Texte, die als Replik im Dialog der Dichtungen und Poetiken sich nicht mehr unbedingt als* Gegenwort *begreifen wollen, sondern vielmehr als* Mitwort*, als* Mit-dem-Fremden-Sprechen.[315]

Auf dem Grund seiner poetischen und poetologischen Entwicklung war tatsächlich für Celan eine direkte, stark subjektivierte Auseinandersetzung mit einer andern Poetik nicht mehr nötig. Das hat aber nichts zu tun mit einem höheren Bewusstsein Celans „des immanenten Widerspruchs seiner Poetik des Dialogs“ und „der *Gefahren* […] der Zweistimmigkeit“ seiner Texte. Die Kontinuität zwischen Poetik und Übersetzungspoetik war doch in der Form zu suchen, in der Form als poetologischer Realisierung: die Praxis der direkten Konfrontation, der Negation der geerbten Motive, charakteristisch für die noch selbsterklärende Poetik von *Sprachgitter* und *Die Niemandsrose* endet zugunsten einer weniger aggressiven Weise, die die Sprache als eher unpersönlichen, quasi desubjektivierten Wortlandschaft konzipiert. Wenn man die Texte analysiert, die Celan während seiner letzten Phase übersetzt hat, wird deutlich, dass diese Wahl hauptsächlich auf eine besondere Aufmerksamkeit für die Entsubjektivierung gegründet ist. Der Fall der Wortlandschaften von Du Bouchet liefert sehr gute Beispiele dafür. Man kann deswegen die späten Übersetzungen als Ausdruck einer Poetik interpretieren, die die Notwendigkeit der Negation, d.h. der Semantisierung *ex negativo*, schon hinter sich hat. Sie sind eher als lexikalische Untersuchung denn als individuelle Selbstbestimmung zu interpretieren: sie liefern Materialien für die eigenen Sammlungen, dienen jedoch nicht mehr als Reflexion über historische Distanz, Person und Individualität.

Die Übersetzung der Sonette folgt noch und am deutlichsten einer sich gegen die Tradition wendenden Poetik, zeigt aber schon manche Hauptmerkmale dieser letzten Phase: sie stellt die vollendete Entwicklung der selbstbestimmenden Übersetzungspoetik Celans vor und

---

[314] Vgl. M. Lefebvre, *Paul Celan traducteur d´Henri Micheaux.*

[315] F. Pennone, *Paul Celans Übersetzungspoetik. Entwicklungslinien in seinen Übertragungen französischer Lyrik*, S. 490-491.

markiert gleichzeitig eine Zäsur, eine *Atemwende*. Die Betrachtung der Stimme und ihrer Flüchtigkeit erreicht hier einen Gipfel kurz vor ihrem Verschwinden.

1.35 Die dritte Sprache[316]

Am Ende seines bahnbrechenden Buchs *La Traduction et la lettre* widmet Berman der Milton-Übersetzung von Chateaubriand und der Aeneis-Übersetzung von Klossowski jeweils ein Kapitel. Im Rahmen einer geschichtsphilosophischen Darstellung des wesentlichen Unterschieds zwischen erster Übersetzung und Neuübersetzung eines Werkes, führt Berman in Bezug auf Chateaubriand die leitende Idee einer dritten, immer virtuell anwesenden Sprache, die der Eingangs- sowie der Ausgangssprache gegenüber die Konturen einer *übersetzende Königin-Sprache* annimmt. Konzeptuell substituiert Berman das unmögliche dritte Element einer Übersetzungstheorie mystischer Natur (Vgl. Kap. 1.1) mit einer konkreten historischen Sprache, und öffnet damit den Weg, die ganze romantische Reflexion zu einem Gedanken der Immanenz und der perspektivischen Pluralität zurück zu bringen. Das Thema, von Berman direkt mit der Poetik des Mallarmé in Verbindung gebracht, wird in der Betrachtung der höchst innovativen Schöpfung Chateaubriands weiterentwickelt.

> *[…] la traduction de Chateaubriand suggère quelque chose de peut-être plus important pour notre* conscience *encore lacunaire et triviale des dimensions de l´acte de traduire :* que celui-ci n´opère pas seulement entre deux langues, qu´il y a toujours en lui (selon des modes divers) une troisième langue, sans laquelle il ne pourrait avoir lieu.
> *Pour Chateaubriand, cette troisième langue médiatrice était (comme pour une partie de la tradition) le* latin*. Le rôle du latin dans la traduction occidentale reste à étudier. Je pointerai ici seulement ce rapport de la traduction à une autre langue que la langue traduisante (maternelle), cette autre langue étant elle-même une langue-de-traduction, mais posée comme supérieure à la première. Cette langue supérieure,* c´est la langue traduisante reine*. Il y a là une dimension complexe, car l´écriture suppose, elle aussi, une autre langue-reine, qui d´ailleurs a été longtemps le latin.*
> **Mallarmé et la nouvelle langue-reine**
> *Ce rapport de l´écriture et de la traduction avec l´autre langue-reine, nul ne l´illustre mieux que Mallarmé. On sait que, pour lui, l´anglais a été l´objet d´une féconde et persistante fascination. Mallarmé a traduit de l´anglais, et son expérience poétique a été marquée par l´expérience de cette langue ; expérience troublante, car cette langue (comme le latin pour d´autres) est à la fois une langue* autre*, dont les propriétés « mimologiques » réelles ou imaginaires l´attirent, et une langue* mal différenciée du français*. Une langue, donc, qui n´est pas vraiment « étrangère » ; une langue « double » où se mêlent et se composent, dit Mallarmé, les héritages de la langue d´oïl et de l´anglo-saxon, sans pourtant se confondre. Tel est pour lui le « dualisme anglo-français ».*[317]

---

[316] Die folgende Perspektive habe ich nicht nur teilweise (in Bezug auf die Bibel-Übersetzung) während der Sonett-Analyse weiter betrachtet. Hier ist sie bloß als öffentlicher Vorschlag für die Celan-Forschung und gleichzeitig als Selbstvorhaben innerhalb eines *work in progress* gemeint.

[317] A. Berman, *La Traduction et la lettre ou l´Auberge du lointain*, S. 112-113.

Diese aussichtsreiche Perspektive kann ein noch unberührtes Forschungsfeld der Celan-Kritik eröffnen. Ich möchte hier kurz nur eine mögliche Forschungsrichtung skizzieren.

In der Analyse der Sonett-Übersetzungen habe ich versucht zu zeigen, wie Celan die markante Betonung zahlreicher für die mündliche Sprache typischer syntaktischer Elemente nicht aufgrund einer mimetischen Darstellung der Oralität, sondern genau im Gegenteil als systematische Reflexion über die abwesende Stimme bzw. über die der Schrift immanente Spannung zwischen *Stimmhaftigkeit* und *Stimmlosigkeit,* verwendet. Mit dem Vokabular Benjamins: in der mündlichen Gestaltung seiner Sonett-Übersetzung blitzt momentan die Stimme des Toten auf, um gleich darauf in fester Form vorbeizuhuschen[318].

Diese Überlegung Celans ist direkt mit der oben beschriebenen Rolle der Pausen und der Kola zu verknüpfen, in der sich schweigend das *Du als Wahrheit des Ich* manifestiert. In den Vorstufen der *Meridian*-Rede wird das Thema der Kola und der Atempause mit dem Namen Bubers assoziiert: „ ´Atemeinheiten´ (Buber); Kolen"[319].

Die Buber-Rosenzweig-Übersetzung der Bibel erfuhr schon in ihren embryonalen Phasen große Aufmerksamkeit aufgrund des expliziten Versuchs, die *Ursprünglichkeit* der alttestamentarischen Stimme als chorale Oralität innerhalb der deutschen Sprache auftauchen zu lassen: gegen eine metrische Auffassung des Verses setzt sich in ihrer epochalen Arbeit eine pneumatische rhythmische Skansion, d.h. eine Verteilung in Atemeinheiten, die typisch der alten allgemeinen Lektüre war. Die zwei Autoren haben damit das Deutsche geändert, zu anderen, vergangenen Ausdrückmöglichkeiten hin geöffnet. Darüber schreibt Reichert:

> [Diese Übersetzung] *ist nicht Appropriation, nicht Assimilation: sie ist vielleicht zu allererst ein doppelter Akt der Negation: ein Durchstreichen der deutschen, mithin der christlichen Bibeltradition und eine Revokation der Entwicklung der deutschen Sprache. Auch die Intention ist eine doppelte: das Original intakt zu lassen, es zu bewahren, zu konservieren, und zugleich ein Anderes als Angebot einer neuen Identität aufzubauen oder zu erfinden.*
> […] *„Es ist nicht Literatur und es ist nicht Theologie", heißt es bei Rosenzweig immer wieder.*[320]

Um einen nicht nur provokatorischen Vergleich zu wagen, kann man sagen, dass Buber und Rosenzweig eine historisch-theoretische Verknüpfung zwischen Althebräisch und Deutsch

---

[318] „Das wahre Bild der Vergangenheit *huscht* vorbei. Nur als Bild, das auf Nimmerwiedersehen im Augenblick seiner Erkennbarkeit eben aufblitzt, ist die Vergangenheit festzuhalten. ´Die Wahrheit wird uns nicht davonlaufen´ - dieses Wort, das von Gottfried Keller stammt, bezeichnet im Geschichtsbild des Historismus genau die Stelle, an der es vom historischen Materialismus durchschlagen wird. Denn es ist ein unwiederbringliches Bild der Vergangenheit, das mit jeder Gegenwart zu verschwinden droht, die sich nicht als in ihm gemeint erkannte." W. Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, These V, *Gesammelte Schriften I, 2*, S. 695.

[319] P. Celan, *Der Meridian*, Par. 269.

[320] K. Reichert, *„Zeit ist´s". Die Bibelübersetzung von Franz Rosenzweig und Martin Buber im Kontext*, in *Die unendliche Aufgabe*, S. 175-176.

gesucht haben, die dem heideggerschen Versuch, Deutsch und Altgriechisch in einen geschichtsphilosophischen Zusammenhang aufgrund paraetymologischer Strategien zu bringen, ähnelt und gleichzeitig entgegenwirkt. Gegen eine philologisch festlegbare Verwandtschaft der Sprachen suchte Heidegger wie Buber und Rosenzweig eine virtuelle Sprach-Matrix. Bei Heidegger scheint aber diese letzte mit der Idee von Nation anders verbunden.

> Cela touche à la difficile question du rapport de la traduction à la langue maternelle. *Se mouvant dans le non-normé de celle-ci, le traducteur « travaille », nous l´avons dit, dans ce que sa langue maternelle a de plus maternel. Cela nous fait pressentir – pressentir seulement – que contrairement à ce qu´énonce le discours traditionnel sur la langue maternelle (qui confond, sur une base historique d´ailleurs réelle,* langue maternelle *et* langue nationale*), celle-ci n´est pas une réalité close mais, au contraire, un espace-de-langue ouvert et fondamentalement accueillant. Pour le cœur maternel de la langue maternelle toutes les langues sont proches et parentes. Travaillant au plus près de ce cœur, le traducteur (de la lettre) découvre la parenté non philologique, non linguistique des langues.*[321]

Daraus entstand das Problem der Ausgabe dieser Bibel-Version. Die Arbeit wurde vor dem Zweiten Weltkrieg innerhalb einer kritische Reflexion über die vermutete sogenannte deutsch-jüdische Symbiose konzipiert und ausgeführt, wurde aber erst nach dem Krieg, d.h. nach der *Shoah*, herausgegeben. Unter diesen historischen Umständen kommentierte Scholem die Entscheidung Bubers, die Bibel in Deutschland trotzdem publizieren zu wollen (Rosenzweig war damals schon gestorben):

> *Diese Hineinnahme des Kommentars gerade in die entschlossenste Wörtlichkeit der Übersetzung selbst scheint mir eine der großen Leistungen Ihres Werkes* […] *die Sprache, in die sie übersetzten, war nicht die des deutschen Alltags, war auch nicht die der deutschen Literatur der zwanziger Jahre. Es war ein Deutsch, das als Möglichkeit, aus alten Tendenzen sich nährend, in dieser Sprache angelegt war, und gerade dies Utopische daran machte Ihre Übersetzung so besonders aufregend und anregend*
> […] [Sie] *war etwas wie das Gastgeschenk, das die deutschen Juden dem deutschen Volk in einem symbolischen Akt der Dankbarkeit noch im Scheiden hinterlassen konnten*
> […] [Doch aus diesem Geschenk ist] *das Grabmal einer in unsagbarem Grauen erloschenen Beziehung geworden.*[322]

Die historische Bedeutung der Übersetzung könnte sich nicht deutlicher zeigen. Ihre Funktion und ihr Gewicht innerhalb und gleichzeitig außerhalb der deutschen sprachlich-kulturellen Tradition rühren daher, dass der jahrtausendlang identitätsstiftende Wert des heiligen Textes

---

[321] A. Berman, *La Traduction et la lettre ou l´Auberge du lointain*, S. 141-142.

[322] K. Reichert, *„Zeit ist´s". Die Bibelübersetzung von Franz Rosenzweig und Martin Buber im Kontext*, in *Die unendliche Aufgabe*, S. 183.

von dem spezifischen Produktionskontext der Übersetzung radikal negiert wurde – und zwar genau in der Zeitspanne, die ihre Bearbeitung von ihrer Veröffentlichung trennt. Gleichzeitig definiert und beurteilt diese Übersetzung schon durch ihre Präsenz ihren tauben, fremd und feind gewordenen historisch-sprachlichen Kontext. Sie setzt sich *syntheselos* der nationalen deutschen Sprache von innerhalb dieser Sprache selbst entgegen; sie stellt aufgrund ihrer immanenten Auffassung der Zeit – nicht einer Zeit der historischen Epochen, sondern einer der Ären[323] – ein höheres, virtuelles Deutsch nur für sich selbst dar, jenseits jeder dialektischen Beziehung mit ihrem muttersprachigen Publikum. Ihr eigenes Publikum *wären* nämlich die von den „deutschen" „Deutschen" ermordeten deutschen Juden. Die Bibel-Übersetzung von Buber und Rosenzweig drückt damit eine geschichtliche Separation, einen literarisch-kulturellen Riss und eine politische Geste (eine Art absoluter Geste in der Leere) gleichzeitig aus. Die der Bibel inhärente Idee von Stimmhaftigkeit beginnt damit, eine neue epochale Bedeutung aufzunehmen. Celan wurde sich dessen zweifellos bewusst; die ganze Geschichte dieses titanischen Unternehmens wurde unmittelbar, in allen ihren poetologischen Implikationen, seiner Poetik einverleibt. Die gleichen Merkmale bemerkt Reichert innerhalb der Celanschen Produktion, insbesondere in den späten Gedichtbänden. [324]

Es scheint mir nicht übertrieben, die Idee zu vertreten, dass Celan die ganze Problematik der Oralität als jüdische Problematik in seiner Übersetzung der Sonette untertextuell impliziert und auf der Ebene der Syntax und der lexikalischen Verknüpfungen weiter problematisiert. Besonders seine Übersetzung des IV Sonetts zeugt direkt davon (Vgl. Kap. 2.3).

Im gleichen Sinne kann man behaupten, dass die immer anwesende dritte Sprache, die *übersetzende Königin-Sprache* Bermans, bei Celan, ähnlich wie bei Benjamin, das biblische Hebräisch sein kann. Noch weiter: das biblische Hebräisch als subversive Instanz innerhalb der deutschen Sprache. *Auf seiten des Todes* zu schreiben würde dementsprechend heißen, die abwesende Stimme der Toten als anarchistischen Schrei, als entfaltete revolutionäre Kraft dieser Toten, zu erheben. Der *Stern der Erlösung* von Rosenzweig ist immer noch entfernter; er strahlt nicht mehr am Himmel der ersten Nachkriegszeit, sondern nach der zweiten, am Himmel-Abgrund der Vernichtung: *Ein / Stern / hat wohl noch Licht. / Nichts, / nichts ist*

---

[323] Vgl. W. Benjamin, *Franz Kafka - Zur zehnten Wiederkehr seines Todestages*, S. 410: „Wie Lukács in Zeitaltern so denkt Kafka in Weltaltern."

[324] Vgl. K. Reichert, *Hebräische Züge in der Sprache Paul Celans* in W. Hamacher, W. Menninghaus (Hrsg.), *Paul Celan*, S. 156-169.

verloren.[325] *Nichts* und *Stern* erscheinen hier als Einzelworte, in denen sich die Reflexion nicht nur dieses langen Gedichts, sondern der ganzen Sammlung *Sprachgitter* konzentriert. Hier erheben sich die *Stimmen* (erstes Gedicht der Sammlung) als *Chöre*, *Psalmen* wieder. *Diese* Oralität innerhalb des Gedichts zu betrachten heißt deswegen den historischen Massenmord als poetologisches Motiv umzugestalten. Gegen die deutsche Sprache erhebt sich damit als Schweigen die Stimme der Frühgestorbenen, ein Gegendeutsch, das jeden sprachlichen Wert dieser Sprache, bis zur Bedeutung der Daten (Vgl. Begriffserklärung), subvertiert – und mit ihr die Stimme Celans, der sich stumm genau an Hitlers Geburtstag das Leben nahm.

Mit *Die Niemandsrose* wird dieser implizite Hinweis auf eine andere Sprache noch deutlicher, und zwar in einem sehr individualisierten Sinne. Neben dem Epigraph-Motto *Все поэты жиды* („Alle Dichter sind Juden") zum Gedicht *Und mit dem Buch aus Tarussa* ist nämlich auch die Widmung der Sammlung unter Betracht zu nehmen: *Ossip Mandelstamm* erscheint so geschrieben, um die jüdische Herkunft des Autors als Namen im quasi biblischen Sinne von *Stamm* und Schicksal zu bestimmen; er wird damit zum Produkt der Poetik Celans. Sein Gegenwort zeigt explizit ihre russisch-hebräische Prägung.

NACHMITTAG MIT ZIRKUS UND ZITADELLE

In Brest, vor den Flammenringen,
im Zelt, wo der Tiger sprang,
da hört ich dich, Endlichkeit, singen,
da sah ich dich, Mandelstamm.

Der Himmel hing über der Reede,
die Möwe hing über dem Kran.
Das Endliche sang, das Stete, -
du, Kanonenboot, heißt „Baobab".

Ich grüße die Trikolore
mit einem russischen Wort -
Verloren war Unverloren,
das Herz ein befestigter Ort.[326]

Celan verknüpft seine Selbstdefinition mit dem Andenken an unabhängige jüdisch-russische Dichter, die von der Diktatur Stalins verfolgt wurden. Bis zum heutigen Tag weiß niemand, wo sie liegen. Wie Lenz, der wahre historische Lenz, von dem *Der Meridian* redet (*er, er als*

[325] P. Celan, *Engführung*, *Gesammelte Werke 1.*

[326] P. Celan, *Die Niemandsrose*, *Gesammelte Werke 1.*

ein Ich), so lebten sie hin[327]. Das russische Wort Celans ist deswegen politisch, insofern es hebräisch (im Sinne von *Shoah*-geprägt) ist: seine antinationalistische und antifaschistische Positionsbestimmung koinzidiert keineswegs mit der offiziellen Politik. Sein Anarchismus führt, wie gesehen, von einer *radikale*[n] *Individuation der Sprache* (Stimme des Einzelnen) durch die Identifikation mit den Toten (Choralität) hin zur kompletten Spaltung des Subjekts selbst, zu jener Ausradierung dessen aus der *kristallnahen Menschenlandschaft, Totenlandschaft*[328] des Textes. Das Russisch-Hebräisch ist die Sprache der Umgestaltung, der Umformung schlechthin: *Alle die Dichter sind Juden*, weil sie, als Verfolgte, die Sprache durch andere Sprachen und andere Zeiten umgestalten und subvertieren. Sie sind *Gauner und Ganoven*[329] – Gejagte.

In den Sonetten taucht untertextuell eine weitere jüdisch-russische Figur auf, die die deutsche Rezeptionstradition dezentriert und in Frage stellt: die des berühmten Shakespeare-Übersetzers Marschak[330]. Gegen die deutsche Nationalliteratur prägt Celan seine Übersetzung mit einer weiteren (dem Englischen und dem Deutschen zugleich) fremden Inspirationsquelle. Die politische Intention von Marschak, halbversteckt zwischen den Zeilen, ist an manchen Stellen seiner Übersetzung am deutlichsten zu lesen. Die breit kollektive, offene Zukunftsorientierung seiner Sprache, ein von Stalin bekämpftem Kosmopolitismus, der zuweilen mit einer Art Apolitismus zu koinzidieren scheint, zeigt sich halbversteckt in seinen Resemantisierungen der Wörter Shakespeares. Auf Grund einer sehr ausgeprägten Individuation des Gesichtspunkts des Ich und gleichzeitig durch eine subversive, fast unsichtbare Änderung in den Sprachnuancen öffnet Marschak die Möglichkeit, eine virtuelle Gemeinschaft jenseits der sowjetischen Dialektik zwischen Universalität (Trotzki) und nationaler Besonderheit (Stalin) des Sozialismus zu denken.

---

[327] „ `Sein Dasein war ihm eine notwendige Last. – so lebte er hin…` Hier bricht die Erzählung ab. / Aber Dichtung versucht ja, wie Lucile, die Gestalt in ihrer Richtung zu sehen, Dichtung eilt voraus. Wir wissen, wohin er lebt, wie er hinlebt. / „Der Tod“, so liest man in einem 1909 erschienenen Werk über Jakob Michael Reinhold Lenz – es stammt aus dem Feder eines Moskauer Privatdozenten namens M. N. Rosanow –, „der Tod als Erlöser ließ nicht lange auf sich warten. In der Nacht vom 23. auf den 24. Mai 1792 wurde Lenz entseelt in einer der Straßen Moskaus aufgefunden. Er wurde auf Kosten eines Adligen begraben. Seine letzte Ruhestätte ist unbekannt geblieben.“ / So hatte er hingelebt. / Er: der wahre, der Büchnersche Lenz, die Büchnersche Gestalt, die Person, die wir auf der ersten Seite der Erzählung wahrnehmen konnten, der Lenz, der „den 20. Jänner durchs Gebirg ging“, er – nicht der Künstler und mit Fragen der Kunst Beschäftigte, er als ein Ich.“ P. Celan, *Der Meridian*, S. 6-7. Vgl. Kapitel 1.2, S. 112.

[328] P. Celan, *Der Meridian*, Par. 99.

[329] P. Celan, *Eine Gauner- und Ganovenweise*, aus *Die Niemandsrose*, *Gesammelte Werke 1.*

[330] Vgl. С. МАРШАКА, СОНЕТЫ ШЕКСПИРА, 1952. *Fremde Nähe* enthält eine interessante Äußerung Celans über Marschak, in der dieser letzte als eine Art „Koautor“ der Sonette beschrieben wird; am 26. Februar 1962 schrieb Celan dem Jugendfreund Gustav Chomed: „Auch ich lese, wie Du, viel Russisches, auch Shakespeare-Übertragungen – zumal die der Sonette durch Samuil Marschak: es ist eine große Übertragung, ja es ist noch mehr: es ist, wie alle wirkliche Dichtung, eine geistige Tat.“ S. 444.

Unter der Oberfläche des Offiziellen spricht er als ein anarchischer Jude nach der *Shoah*. Für ihn, sowie für Celan, fängt die Revolution mit den Einzelnen an[331] – mit einer Geste in der Leere. Gegen die aktuelle Politik determiniert damit Marschak seine implizite (*aber nicht weniger radikale*) revolutionäre Orientierung als eine immer noch zeitfremde, unzeitgemäße.

Celan geht noch weiter, indem er die Idee einer aktuellen Versöhnung aus seiner Poetik progressiv ausradiert. Die *dritte Sprache* in seiner Übersetzung der Sonette erscheint mir nichtsdestoweniger eine Doppelsprache zu sein, ein Russisch-Hebräisch unter der Englisch-Deutsch-Bewegung – eine weitere Differenz in der Differenz, eine Kulmination in der Dezentralisierung des deutschen Shakespeare.

[331] Vgl. P. Celan, *Antwort auf eine »Spiegel«-Umfrage*, Gesammelte Werke 3, S. 179: „Der SPIEGEL bat mit der Frage ´Ist eine Revolution unvermeidlich?´ um Stellungnahme zur folgenden, von Hans Magnus Enzensberger in ´The Times Literary Supplement´ formulierten Alternative: ´… Tatsächlich sind wir heute nicht dem Kommunismus konfrontiert, sondern der Revolution. Das politische System in der Bundesrepublik läßt sich nicht mehr reparieren. Wir können ihm zustimmen, oder wir müssen es durch ein neues System ersetzen. Tertium non dabitur.´ Ich hoffe, nicht nur im Zusammenhang mit der Bundesrepublik und Deutschland, immer noch auf Änderung, Wandlung. Ersatz-Systeme werden sie nicht herbeiführen, und die Revolution – die soziale und zugleich antiautoritäre – ist nur von ihr her denkbar. Sie fängt, in Deutschland, hier und heute, beim Einzelnen an. Ein Viertes bleibe uns erspart.“

Teil 2

Shakespeare und Celan - Analyse der Sonette

Die Sonett-Sequenzen – Notizen

Schon die Auswahl der 21 Sonette aus den insgesamt 154 der Sammlung spielt eine strategische Rolle. Während die einzelnen Gedichte für den Shakespeare-Kanon als exemplarisch gelten – ein Aspekt, der die Entschlossenheit des Übersetzers zu einer direkten Konfrontation mit der Tradition markiert – dient schon ihre neue Reihenfolge der Funktion einer systematischen Verschiebung von traditionellen topologischen Motiven. Anders gesagt: auch die Logik der Auswahl, und nicht nur die einzelnen Übersetzungen, zielt direkt auf die Umformung des Shakespeare-Kanons.

Meiner Auffassung nach kann man den Zyklus der übertragenen Sonette in sechs Gruppen unterteilen, in denen Celan jeweils unterschiedliche Schwerpunkte seiner Poetologie programmatisch bearbeitet. Dieses Vorgehen ermöglicht, die Schritte einer systematischen Progression wiederzuerkennen und durchzugehen, die von der Poetik des Originaltexts bis zur allereigensten Intention der Sprache Celans führen. Um die Differenz zwischen beiden poetischen Konzeptionen noch deutlicher zu machen, versuche ich im Folgenden, die neuen Sequenzen mittels eines Vergleichs zur klassischen Unterteilung der shakespearschen Sammlung zu konturieren. Da die Selbstbestimmung der Celanschen Poetik in dieser Periode hauptsächlich *per viam negationis* geschieht, gelten die ursprünglichen Gruppierungen des Originaltextes als „negatives“ Objekt der Interpretation, d.h. als „Schatten-Sequenzen“, mittels deren man die Logik der Sonette-Übersetzung wiederaufbauen kann.

Gerade auf der Basis der strategischen Einverleibung des fremden Textes in die eigene Poetik kann man die Tragweite eines anfänglichen Kontaktpunkts zwischen der Sonett-Übersetzung Georges und der Celans genauer einschätzen. Die Parallele George – (Kraus –) Celan ist in

der Sekundärliteratur zu einer Art vorgeschriebenen Weges geworden[332], der, meiner Meinung nach, eine Schwierigkeit der deutschen Rezeption Celans darstellt.

„Strengstes Mass ist zugleich höchste Freiheit[333]“: in dieser berühmten Maxime Georges, die von Celan in den Vorstufen des *Meridians* zitiert wird[334], kann man wohl die übersetzungstheoretische Intention wiedererkennen, sich im Dienst der eigenen Sprachkonzeption den semantischen Nuancen mit höchster Aufmerksamkeit zuzuwenden[335]. Der fundamentale Berührungspunkt ist hier in der Konzentration der beiden Autoren auf einzelne Wörter und die historische Stratifikation ihrer Bedeutung zu finden. Genau im Sinne Benjamins: „ gerade [die Syntax] erweist das Wort, nicht den Satz als das Urelement des Übersetzens. Denn der Satz ist die Mauer vor der Sprache des Originals, Wörtlichkeit die Arkade.“[336]

Von da an unterscheiden sich aber die Vorgehensweisen Georges und Celans radikal, schon durch die bloße Tatsache, dass George, der Intention seiner Poetik gemäß, die ganze Sammlung übersetzte, Celan jedoch nur einen Teil. Georges *vis-a-vis* mit dem Klassiker repräsentiert eine kritische Auseinandersetzung mit der romantischen Tradition der Institution (oder Re-Institution) eines nationalen Kanons, die noch immer an der Gesamtheit eines Textes, und korrelativ an der Allgemeingültigkeit der Poetik eines genialen Schöpfers, festhält. Celans Übersetzung zeigt im Gegenteil schon durch die Willkürlichkeit der Wahl, die Merkmale einer Dezentralisierung oder Dekonstruktion des Kanons, d.h. den Charakter der „kleinen Literatur“ Kafkas[337]. Die formale Nähe sowie die grundsätzliche Differenz der zwei Poetiken zeigen sich am deutlichsten in der Übersetzung des ersten Sonetts, in einer Art unmittelbarer poetologischer Selbstbestimmung des Autors, welche die Shakespearesche Vorgehensweise in der zeitgenössischen Perspektive des Übersetzers widerspiegelt bzw. umformt. Genau die Art und Weise dieser anfänglichen Selbstbestimmung zeigt eine so große Diskontinuität, dass damit demonstriert werden kann, wie die mittlerweile üblich gewordene parallele Lektüre der beiden Übersetzungen – wenn überhaupt nötig – rein kontrastiver Natur

---

[332] Vgl. H. Beese, *Nachdichtung als Erinnerung – Allegorische Lektüre einiger Gedichte von Paul Celan*, R. Lengeler, *Shakespeares Sonette in deutscher Übersetzung: Stefan George und Paul Celan.*

[333] S. George, Band 17 (*Tage und Taten, Aufzeichnungen und Skizzen*), S. 85.

[334] P. Celan, *Der Meridian*, Par. 209.

[335] Vgl. G. Horstmann*, Shakespeares Sonette in Deutschland*, S. 200.

[336] W. Benjamin, *Die Aufgabe des Übersetzers*, in C. Baudelaire, *Ausgewählte Gedichte*, S. 21.

[337] Vgl. G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka – pour une littérature mineure.*

sein sollte. Das Versuchen, George und Celan auf dem gemeinsamen Grund ihrer Shakespeare-Übersetzungen zu vergleichen, impliziert dagegen, meiner Meinung nach, die unausgedrückte, vielleicht unbewusste Intention, Celan innerhalb des Kanons der deutschen Literatur einzurahmen. Dieses Thema würde eine tiefere Analyse der Auffassungen von Autor und Person im Fall Georges sowie im Fall Celans erfordern, die den Radius dieser Arbeit deutlich überschreitet. Aus diesem Grund ziehe ich die hier skizzierte Parallele nur in Bezug auf das erste Sonett als embryonalen Vorschlag (vielleicht als Selbstaufgabe) für zukünftige Forschungsprojekte.

Die Progression der Celanschen Wahl dehnt sich *idealiter* von der Wiedergestaltung einiger Prinzipien der Pronomina-Verwendung bis zur Resemantisierung mancher Schlüsselworte seines Vokabulars (*Aug*, *Herz*) und zur korrelativen Entfaltung des späten Motivs des eigenen (vermuteten) Wahnsinns. Der rote Faden ist das Thema der Zeit, das Celan von der ursprünglichen metaphysisch-existentiellen Bedeutung zu einer historischen umgestaltet. *Zeit* und *Wort* sind deswegen die leitenden Lemmata der Sammlung.

Man kann die von Celan umgebauten Sonett-Sequenzen auf folgende Weise gruppieren:

1. Sonette I-IV – die „Du-Sonette"; das Thema der Zeit wird hier in direkter Hinwendung an das Du – als lyrisches Subjekt gemeint – betrachtet. Das Pronomen Ich erscheint in dieser Phase nie. Das erste Sonett fügt schon alle die poetologischen Motive ein, die in den anderen Sonetten der Sequenz in Details betrachten werden. Korrelativ erscheinen in dieser ersten Sequenz die thematischen *Foci* der folgenden in groben Zügen schon skizziert. Die Celansche Progression zeigt damit einen sehr programmatischen, selbsterklärenden Charakter.

   Die Sequenz kulminiert und endet mit der Umformulierung des Zeit-Themas jenseits dieser Hinwendungsform:

   1.1 Sonett V – das „Kunst-Sonett"; hier findet die direkte Betrachtung des Zeit-Themas statt; die rhetorischen Momente, die die Progression der Sonette I-IV betonen, unterziehen sich einer Beschleunigung. Hier erscheint das einzige Wort

der Sammlung, das Celan mit Kursivschrift hervorhob: *war*, das damit eine fokale Bedeutung annimmt.

2. Sonette L und LVII – die „Ich-Sonette“ oder „Sonette der Trennung“. Das Ich-Pronomen taucht auf, und die Trennung oder Ferne vom Du wird zum Hauptthema dieser Gedichte: *im Spiel der Dissoziation*[338], das die erste Sequenz schon einführte. Im Sonett L ist das Pronomen Du komplett abwesend, während es im Sonett LVII in einer meditativen, fast soliloquialen Auslegung des Ichs erscheint, statt in der direkten, appelativen Weise der „Du-Sonette“. Im Vordergrund steht hier die Reflexion über die Möglichkeit eines *uns*.

3. Sonette LX und LXV – die „Sonette des Widerstands“. Hier thematisieren die Gedichte den eigenen Kampf gegen die Zeit. Die Motive Shakespeares nehmen bei Celan einen *heutigen* poetologischen Wert (Hervorhebung der Geschichtlichkeit der Dichtung) an, indem sich manche Shakespearschen Schlüsselwörter (insbesondere *Time*, *days*) im Rahmen des viel dramatischeren, zum Herzen dringenden Ton der Übersetzung auf die bestimmte historische Situation der Juden in den Konzentrationslagern implizit beziehen[339].
Die Semantik dieser Wörter erscheint durch rhetorische Strategien stark intensiviert, den Leser wird damit auffordert, eine spezifische Interpretation zu wagen. Die Termini setzten sich damit als Schlüsselwörtern Celans durch, bieten sich innerhalb seines Archivs zur Deutung und dienen seiner eigenen Positionsbestimmung den Ereignissen des Zweiten Weltkriegs gegenüber. Manche der hier verwendeten Resemantisierungen (vor allem die politische Verwendung des Verbes *stehen* im Sinne von Widerstehen[340]), in der Sammlung *Die Niemandsrose* noch embryonal angedeutet, werden in *Atemwende* weiterverwendet und endgültig als Hauptinstanzen der Celanschen Poetik

---

[338] Titel eines der ersten Unterkapitel von J. Bollack, *Paul Celan – Poetik der Fremdheit.*

[339] „» - ach, die Kunst!« Ich bin. Sie sehen es, an diesem Wort Camilles hängengeblieben.
Man kann, ich bin mir dessen durchaus bewußt, dieses Wort so oder so lesen, man kann verschiedene Akzente setzen: den Akut des Heutigen, den Gravis des Historischen - auch Literarhistorischen -, den Zirkumflex - ein Dehnungszeichen - des Ewigen. Ich setze - mir bleibt keine andere Wahl -, ich setze den Akut.“ P. Celan, *Der Meridian*, S. 4. Vgl.Kapitel Begriffserklärung, S. 34.

[340] J. Bollack, W. Wögerbauer, *Dichtung wider Dichtung*, S. 454: „´Stehen´ hat […] fast immer im Werk die starke Bedeutung von ´widerstehen´ oder ´nicht weichen´; es besiegelt eine unvergängliche Treue.“

aufgenommen. In der Übersetzung häufen sich die Indexikalien, und die charakteristische Autoreferentialität des Originaltextes, in diesen neuen geschichts-philosophischen Rahmen geschoben, nimmt die Form eines Für-Sich-Selbst-Zeugen an. Die Ich-Du Beziehung entfaltet sich hier fast ausschließlich in den Couplets, die ihre rein schriftliche, fast Epitaph-artige Natur betonen.

4. Sonette LXX und LXXI – die „biographischen Sonette". Einmal auf der Seite des Du (LXX), einmal auf der Seite des Ichs (LXXI) wird hier die Trennung der zwei *personae* von der äußeren sozialen Welt direkt thematisiert. Auf die von Shakespeare angedeuteten biographischen Elemente wird nicht nur die historische Erfahrung Celans als Shoah-Überlebendem direkt projiziert, sondern auch das poetologische Prinzip seiner radikalen Enthaltung[341].

Auf diese Weise findet hier die oben genannte unerfüllbare Distanz zwischen den zwei *personae* (Punkt 2, „Sonette der Trennung") eine weitere Spezifikation: Ich und Du, als dialogisches Paar, erscheinen von der äußeren Welt entfernt, weil sie von genau dieser für immer getrennt wurden. Sie erstellen eine Gegen-Welt (ein Gegen-Wort) indem sie im Gedicht als virtueller Dialog (Selbstlesung) weiter zu existieren versuchen.

Die moralische und psychologische Bedeutung der Distanz vom Geliebten, die Shakespeares Hauptthema konstituiert, tritt zugunsten einer Betrachtung der Pronomen als Sprachprinzipien zurück. In diesem Kontext taucht eine Inversion der *personae* auf, die ein wichtiges Merkmal der immanenten Logik der Pronomina hervorhebt und entwickelt: es wird sich zeigen, wie in der Übersetzung des Sonetts III schon angedeutet, wie hier das Du eigentlich und direkt das Ich darstellt, und wie das Ich, im Sonett LXXI, zum Du – schlechthin als totes Opfer gemeint – wird. Themen von *Von Schwelle zu Schwelle*, *Sprachgitter* und *Die Niemandsrose* finden hier eine weitere Entwicklung.

---

[341] „Was sich ereignet hat, kann nicht in der traditionellen Sprache der Dichtung, nach herkömmlichen Mustern, evoziert werden. Die radikalste Enthaltung schafft ein erstes Niveau, die Stufe einer Nicht-Dichtung; dem historischen Subjekt kommt es zu, darüber zu wachen, daß sie beachtet wird. Die Dichtung ist tot." Ebenda, S. 493. Vgl. Kapitel Einleitung, S. 5 und 16.

5. Sonette LXXIX, XC, CV, CVI, CVII, CXV – die „Sonette der Wiedergestaltung“. In diesen stark selbstreflexiven Sonetten radikalisiert Celan die in der vorherigen Sequenz eingeführte Thematik.

Innerhalb der Gedichte wird die Geburt / Wiedergeburt des Du performativ inszeniert. Ein für immer entfernter Adressat wird mittels der autonomen Sprache Celans, die sich als Gegen-Wort den historischen Ereignissen widersetzt, paradoxal wieder anwesend. Bestimmte Motive von Franz Rosenzweig und Martin Buber, beziehungsweise die der „Negation“ in *Der Stern der Erlösung* und die der „Unerschöpflichkeit des Du“ in *Das Prinzip Dialog*, tauchen insbesondere in dieser Sequenz auf. Celan bearbeitet die buberschen dialogischen Prinzipien in Richtung einer Strategie der Sinn-Verdoppelung oder Sinn-Inversion utopischer Natur. Diese trägt ihrerseits Spuren von Rosenzweigs theologischen Darlegungen über Negativität, Negation und Nichts. Die Spannung zwischen Stimme und Schrift, d.h. die Frage der Stimmhaftigkeit des Textes, die, wie schon gezeigt, die Übersetzung von Buber und Rosenzweig aufhob, erreicht in dieser Sequenz die höchste Relevanz.

6. Sonette CXVI, CXIX, CXXXVII – die „Sonette des Wahnsinns“. Insbesondere mit der Erscheinung von *Atemwende* nimmt das Thema des Wahnsinns eine zentrale Bedeutung im Werk Celans an. Diese Tatsache ist, biographisch betrachtet, gewiss mit den ersten Klinikaufenthalten Celans zu verbinden. Diese Erfahrungen werden aber, poetologisch betrachtet, zugunsten der skizzierten Strategie der semantischen Inversionen umformt. Diese Art Umgestaltung des extrem Negativen in Positivität, des Erloschenen in Zukunftsorientierung, die Szondi als erster Kritiker in *Engführung* sowie in *Du liegst* erkannt hat, nimmt hier die Konturen der Verrücktheit an. Gleichzeitig entsteht eine markante Spannung zwischen sozialer Ausgeschlossenheit und Angehörigkeit, die mit der Sprache des Gedichts und ihrer Kommunikationsfähigkeit verbunden ist.

Die Umkehrung der Weltordnung, die traditionell der Einbildung des Wahnsinns zugeschrieben ist, wird so bei Celan zum negativen Zeichen der historischen Diskontinuität, als Katastrophe gemeint (im etymologischen Sinn *katà-strèpho*):

der Wahnsinn ist *in partibus obiecti* und *in partibus subiecti* gleichzeitig, womit es zum expliziten poetologischen Prinzip wird. Der barocke Geschmack an den Paradoxa wird deswegen in den Celanschen Übertragungen zu einem Wortwörtlich-Werden der Bilder in direkter Beziehung mit Wahnsinn und Geschichte. Die kollektive Bedeutung, die ein utopisches Denken immer impliziert, wird auf diese Weise noch weiter in die Ferne geschoben. Die Gemeinschaft, die die Poesie Celans voraussetzt, konvergiert hier offensichtlich mit seinem Ausgeschlossen-Sein als geistig Krankem. Das wird vor allem durch die Resemantisierung zweier der wichtigsten Worte des Celanschen Vokabulars sichtbar: *Herz*, und noch wichtiger: *Aug*, des häufigsten Wortes im Werk Celans, zentral auch in dieser Übersetzung schon vom ersten Sonett an (Vgl. Kapitel 2.3, S. 245-262).

Erste Sequenz: Sonette I-V

Aus den sogenannten *Marriage-Sonnets*, oder Prokreations-Sonetten (nach den meisten Kritikern, die Sonette I-XVII), hat Celan nur die ersten fünf ausgewählt. Diese Sonette stützen sich grundsätzlich auf das *imago* der *memento mortis*, jene Figur der melancholischen Reflexion, die nach Benjamins Auffassung die innerste Logik der barocken Allegorisierungen darstellt[342]. Nach der Einführung des klassischen Themas der Sterblichkeit und der Verewigung, fährt Shakespeare mit individuell orientierten Ermahnungen fort. Das allgemeine Argument, von metaphysischer sowie literarischer Natur, wird in der Form der persönlichsten, direktesten Hinwendungen weiterentwickelt, und damit entsteht das auffälligste stilistische Merkmal der Shakespeareschen Sammlung: ihr privater und unmittelbar auch universeller Charakter. „[The poems express] simply love, the quintessential of all loves whether erotic, parental, filial amicable, or feudal. Thus from extreme particularity there is a road to the highest universality. “[343]

Die Vereinigung der allgemeinen mit der privaten Dimension ergibt sich schon im ersten Sonett. Das Sonett I dient sowohl bei Shakespeare als auch in der Celanschen Sammlung als thematische Einleitung und gleichzeitig Einführung der rhetorischen Hauptmotive. Die

[342] Vgl. W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, *Gesammelte Schriften I, 1.*

[343] C. S. Lewis, *English Literature in the Sixteenth Century, Excluding Drama*, S. 505.

Sonette II und III entfalten das im ersten Sonett eingeführte Thema des Fortlebens des Du in zwei unterschiedliche Richtungen: mit der Abbildung einer möglichen Zukunft durch die imaginäre Vorstellung eines Sohnes des Adressaten (Sonett II), und mit einer Beschreibung des Du als Spiegel seiner Mutter. Auf diese Weise konturiert Shakespeare die leitende Idee eines Jenseits-sech-selbst-Lebens, das gleichzeitig in die Vergangenheit und in die Zukunft reicht. Korrelativ zeigt die Hinwendungsform eine mutmaßliche Aktualität an. Der Sprecher scheint an die Wirkung seiner Worte in der sozialen Welt zu glauben: der Adressat solle seine Ratschläge akzeptieren und Vater werden, er könne seine eigene Schönheit verewigen, indem er sie der Welt zurückgäbe. Diese fundamentale Idee der Rückgabe wird auf lexikalischer Ebene mittels der Verwendung eines juristischen Vokabulars unterstrichen, das im vierten Sonett praktisch die gesamte Idiomatik des Gedichts umrahmt. Damit nimmt diese Fachsprache eine unmittelbare poetologische Relevanz an.

Im Sonett V ändert sich die bisher verwendete Idiomatik mit der Einführung einer neuen leitenden Metapher, der der Destillation. Die Dichtung gibt ihren vermutlichen anfänglichen Zweck auf (den Adressaten zu überzeugen), und erkennt ihr eigentliches Wesen und Ziel: in sich selbst die Schönheit zu verewigen. Das berühmte Bild des pflanzlichen Wachstums als Darstellung der Schönheit des Du (Sonett I) wird vom Bild eines künstlichen / künstlerischen Fortlebens substituiert. Die Natur, am Anfang als äußerliche, extratextuelle Welt gesehen, wird zugunsten des Künstlerischen, des Dichterischen, umgeformt und neugestaltet.

> *Then were not summer's distillation left*
> *A liquid prisoner pent in walls of glass,*
> *Beauty's effect with beauty were bereft,*
> *Nor it, nor no remembrance what it was.*
>
> *But flowers distilled, though they with winter meet,*
> *Leese but their show; their substance still lives sweet.*

Die ersten Spuren dieses Übergangs der Natur in die Literatur sind schon im ersten Sonett zu finden, nämlich durch die Deutung der zwei Verse *Thou that art now the world's fresh ornament* / *And only herald to the gaudy spring*. Die gesamte Sequenz ist übrigens als Ausdruck einer der wichtigsten poetischen Auffassungen des Frühbarock lesbar, die zur

Aufhebung der Natur als fremde Kraft durch die Wiederaufnahme und Radikalisierung des bekannten klassischen / mittelalterlichen Topos des „Buch der Natur“[344] führte.

Noch wichtiger ist hier zu bemerken, dass der Sprecher seine eigenen Worte nicht mehr auf eine mimetische Weise (als eine quasi-Rede), sondern als Schrift schlechthin, als *black ink* (Sonett LXV) interpretiert. Der klassische Unterschied zwischen Oralität und Schrift – *verba volant, scripta manent* – wird hier am deutlichsten. Auf diese Weise fängt innerhalb dieser Sequenz jene berühmte Thematisierung des Kampfes zwischen Schrift und Zeit an, die die metaästhetische Dimension der Shakespeareschen Sammlung öffnet: „Shakespeare will abandon this easy parallel between aesthetic and natural increase in favor of a different aesthetic, that of distillation. The style of profusion will soon alternate with a style of metaphysical wit and concentration.“[345]

Die Destillation, und die Alchemie in allgemeinen Sinn, dienen Celan selbst als bildliches Mittel, das eigene Werk autoreflexiv zu betrachten, wie die Gedichte *Chymisch* (*Die Niemandsrose*) und noch direkter *In Prag*, *Solve* und *Coagula* (*Atemwende*) deutlich zeigen. Die Tatsache, dass diese Thematik in *Atemwende* eine zunehmende Rolle spielt, zeigt noch einmal, wie die Übersetzung der Sonette die ersten Spuren dieser späten Entwicklung der Celanschen Poetik schon in sich trägt.

Dass Celan der ersten „Schatten-Sequenz“ nur bis zu diesem Punkt folgt, weist sehr genau darauf hin, dass sein Interesse sich auf die topologischen und poetologischen Implikationen der Hauptmotive konzentriert, die Shakespeare am Anfang seiner Sammlung einführt, und keineswegs auf die ursprüngliche Balance zwischen Thema und Variation innerhalb der Sequenzen.

---

[344] Vgl. E. R. Curtius, *Göttin Natura*, in *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, S. 116 u.f.

[345] H. Vendler, *The Art of Shakespeare´s Sonnets*; S. 47.

Kapitel 2.1

Sonett I: die Krone

2.11 Shakespeare: Pietas, Majestät, Intimität

From fairest creatures we desire increase,
That thereby beauty's rose might never die,
But as the riper should by time decease,
His tender heir might bear his memory:
But thou, contracted to thine own bright eyes,
Feed'st thy light's flame with self-substantial fuel,
Making a famine where abundance lies,
Thy self thy foe, to thy sweet self too cruel.
Thou that art now the world's fresh ornament,
And only herald to the gaudy spring,
Within thine own bud buriest thy content,
And, tender churl, mak'st waste in niggarding:
Pity the world, or else this glutton be,
To eat the world's due, by the grave and thee.

Das Sonett I gehört, zusammen mit den Sonetten XVIII und LXVI, zu den berühmtesten und der meistübersetzen Gedichten der Weltliteratur.

Als Einleitungssonett führt es das Hauptthema der Sequenz ein und öffnet gleichzeitig vier wesentliche metaphorische Felder der Shakespeareschen Sammlung. Das des pflanzlichen Wachstums als Darstellung des Bevölkerns der Erde, welches zusammen mit dem berühmten Thema der Vermehrung direkt aus der Genesis stammt: *From fairest creatures we desire increase,/ That thereby beauty's rose might never die*, Vv. 1-2; *Within thine own bud buriest thy content*, V. 11. Das der Jahreszeiten als Symbolisierung der Lebensalter, welche, von uraltem heidnischem Ursprung, in der griechischen Mythologie mit der Geschwisterschaft zwischen Moiren (die drei Figuren, die das Schicksal des Einzelnen entscheiden) und Horen (jene drei, später vier Jahreszeiten und himmlische Kontrollinstanzen) vorgestellt wurde[346]: *Thou that art now the world's fresh ornament, / And only herald to the gaudy spring*, Vv. 9-10. Weiter jenes der Verwandlung des Reichtums in Armut, und umgekehrt, das seine Herkunft wahrscheinlich in den römischen *Saturnalia* findet, in denen die Rollen der Herren und der Sklaven umgekehrt wurden und das später, während des Mittelalters, als karnevalistischer und literarischer „Topos der verkehrten Welt“[347] gedieh: *Making a famine*

[346] Hesiod, *Theogonie*, V. 211-222.

[347] Vgl. E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, S. 104.

where abundance lies, / Thy self thy foe, to thy sweet self too cruel, Vv. 7-8; *And, tender churl, mak'st waste in niggarding*, V. 12. Schließlich – und das ist vielleicht das interessanteste Motiv, da es von Shakespeare mit einer Rolleninversion bearbeitet wird – der altgriechische Mythos des Titanen Kronos als Fresser seiner Söhne, bzw. Shakespeares direkte Quelle des Ovidianischen *tempus edax rerum*[348]: *Pity the world, or else this glutton be, / To eat the world's due, by the grave and thee*, Vv. 13-14. Dazu kommt die in den Sonetten relativ rare Symbolik des Lebenslichtes in den Versen 5-6: *But thou, contracted to thine own bright eyes, / Feed'st thy light's flame with self-substantial fuel* (ein berühmtes Beispiel dafür wird vom Sonett LX geliefert: *Nativity, once in the main of light, / Crawls to maturity*). Gleichzeitig zeigt das Sonett schon am deutlichsten die beiden auffälligsten Charaktere der lyrischen Idiomatik Shakespeares: das gnomische Modell der biblischen Sprüche und das ökonomisch-juristische Lexikon. Der implizite Bezug auf das biblische *Gleichnis von den anvertrauten Talenten* verbindet die zwei Aspekte.

> *From fairest creatures we desire increase,*
> *[...]*
> *Pity the world, or else this glutton be,*
> *To eat the world's due, by the grave and thee.*

Das Thema der Vermehrung, wie auch andere von alttestamentarischem Ursprung, tritt bei Shakespeare durch die Vermittlung der Philosophie des Erasmus auf. Zahlreichen Strömungen der Kritik nach[349] ist die Rezeption des humanistischen Philosophen zu den fundamentalen historischen Voraussetzungen der Literatur der Periode zu zählen; in der extremen Formulierung Jones: „Without humanism, in short, there could have been no Elizabethan literature: without Erasmus, no Shakespeare.[350]“ Im spezifischen Fall der ersten Sonett-Sequenz ist der Verweis auf den Erasmus Brief *Encomium Matrimonii* (*An epistle to persuade a young gentleman to marriage*) so deutlich, dass man diesen Text nicht nur als thematische Inspiration, sondern sogar, den theoretischen Prinzipien der elisabethanischen Literatur gemäß, als Imitationsobjekt interpretieren kann[351].

---

[348] Ovid, *Metamorphoses*, XV, 234.

[349] Vgl. zum Beispiel die Artikelsammlung von C. Corti (Hrsg.), *Silenos: Erasmus in Elizabethan Literature*.

[350] E. Jones, *The Origins of Shakespeare*, S. 13.

[351] Vgl. R. Severi, *Tracks: The Erasmian Legacy and Shakespeare. Examples from the “Enchiridion” and the “Adagia”*, aus C. Corti (Hrsg.), *Silenos: Erasmus in Elizabethan Literature*, S. 87-113.

Das Wort *pity* im vorletzten Vers stammt deswegen höchst wahrscheinlich aus dem theologischen Begriff von *Pietas*, Drehpunkt der christlichen Lehre des niederländischen Philosophen. Mit diesem Wort definiert Erasmus die innerliche Veranlagung, die jenseits der ritualisierten Praxen den Kern und den Ursprung der authentischen Religiosität konstituiert – d.h. die Übereinstimmung des individuellen mit dem göttlichen Willen.

Das damit direkt verbundene Problem des „freien Willens" taucht tatsächlich in den Sonetten so deutlich wie in *Hamlet* auf. Auf das Argument werde ich zurückkommen. Hier genügt es zu unterstreichen, dass die *Pietas* eine letzte Instanz darstellt, die allein die so abgebildete „verkehrte Welt" wieder zurechtrücken kann:

> *But thou, contracted to thine own bright eyes,*
> *Feed'st thy light's flame with self-substantial fuel,*
> *Making a famine where abundance lies,*
> *Thy self thy foe, to thy sweet self too cruel.*

Deswegen scheint diese antonymische Sprachkonstruktion in der Erweckung der Tugend des Freundes ihre eigentlichste *raison d´être* zu finden. Durch eine solche Taxonomie artikuliert sich nämlich die gesamte Argumentation der ersten XVII Sonette des Shakespeareschen *Canzoniere*, wo dem ungerechten und verletzenden Verhalten des Adressaten die Schwankung des sprechenden Ich zwischen humanistischer Toleranz und bitterer Kritik antwortet.

Wenn man den sozialen Hintergrund und die historischen Implikationen der wiederholten Ermahnungen analysiert, wird ein weiterer wichtiger Aspekt der elisabethanischen Kultur auffällig, diesmal von direkter politischer Natur. Der biblische Befehl «Seid fruchtbar und mehrt euch und füllt die Erde[352]» verknüpft sich nämlich im ersten Sonett mit dem Thema der dynastischen Nachfolge, und auf diese Weise werden die untertextuellen erasmianischen Sprüche eng mit der politischen Lehre der neoplatonischen Philosophie (es genügt übrigens, die politische Bedeutung der großen Verbreitung vom *Enchiridion Militis Christianis* im Renaissance-England zu beachten[353]) verbunden. Wenn man außerdem den Produktionskontext und die Widmung der Sammlung in Betrachtung nimmt, zeigt sich noch deutlicher, dass die ursprünglich theologischen Motive zur Hervorhebung einer Art

---

[352] Luther Bibel, 1:28.

[353] Vgl. R. Severi, *Tracks: The Erasmian Legacy and Shakespeare. Examples from the "Enchiridion" and the "Adagia"*, aus C. Corti (Hrsg.), *Silenos: Erasmus in Elizabethan Literature*, S. 87-113.

politischen Despotismus´ verwendet werden. Die prunkvollen Prädikate der Verse 9 und 10 dienen nämlich traditionell der bildlichen Beschreibung der Majestät:

> *Thou that art now the world's fresh ornament,*
> *And only herald to the gaudy spring,*

Im England des späten sechzehnten Jahrhunderts nimmt offensichtlich die Reflexion über politische und religiöse Macht die Konturen eines protestantischen Absolutismus an, welcher seine geistliche Bestätigung in einer antipapistischen theologischen Auffassung sucht. Manche Kritiker Shakespeares sind erfolgreich diesen Weg gegangen, wie zum Beispiel Stetner. In seinem Kommentar zum Sonett I schreibt er:

> *During the Renaissance, providentialism had become associated with Platonic ideas about the ideal State. These ideas are often seen as coming to Stuart England from France along with absolutism, but Platonic ideas were present at least as long as Sidney's sonnets, and in England, as in the rest of Europe, the most prolific sonneteers were highly political men. I believe that the evidence suggests that Giordano Bruno, if he did not originate the idea of the Platonic sonnet as part of an anti-papist, pro-nationalist, pro-imperialist political discourse in England, which cast Elizabeth as a virtual Renaissance divinity, he allied himself to a native strain emerging in the Sidney circle and must have influenced its direction.*[354]

Diese Implikation ist zweifellos spürbar, und sie mag natürlich, zu Shakespeares Zeit, viel auffälliger als heute gewesen sein. Wenn man aber diese im ersten Sonett noch impliziten dynastischen Motive im Licht einer vergleichenden Analyse der rekurrierenden politischen Themen im Lauf der Sammlung näher betrachtet, dann zeigt sich klar, dass ihre poetologische Funktion rein kontrastiver Natur ist. Der Hinweis auf die dynastische Frage, unter der Oberfläche der Verehrung des Despotismus, dient nämlich dem ganz anderen Ziel, die schärfste Trennung zwischen Öffentlichkeit der Politik und Privatheit der Liebe zu inszenieren. Damit wird die Shakespearesche Umkehrung des traditionellen Topos innerhalb der *Marriage-Sonnets* klarer. Nach diesem Topos wurde die Adressatin / der Adressat fast klischeehaft eingeladen, sich dem poetischen Subjekt hinzugeben; das Ich Shakespeares ermahnt dagegen den Freund, mit jemand anderem (deutlicher im Sonett III: *some mother*) eine Geschlechtsbeziehung zu haben. Man sollte hier, statt die moralischen Gründe dieser ungewöhnlichen Ermahnung in einer vermuteten Homosexualität zu suchen, den Spuren einer neuen Definition des poetischen Ich folgen: Shakespeare nutzt das Thema der Vermehrung

[354] C. Stetner, *The political neoplatonism of Shakespeares´s Sonnets,* in *Critical Papers, www.phoenixandturtle.net.*

und der Hochzeit *ex negativo* aus, um für die eigenen Gefühle eine weitere Dimension zu schaffen, die sich keineswegs mit den Konventionen der gesellschaftlichen Welt harmonisieren kann. Vom Gesichtspunkt der intimen Liebeserfahrung aus sieht das immer implizierte, dominante formale Modell der Aristokratie entfernt und sogar feindselig aus, wie im bereits zitierten Sonett LXXI.

No longer mourn for me when I am dead
Than you shall hear the surly sullen bell
Give warning to the world that I am fled
From this vile world with vilest worms to dwell;
Nay, if you read this line, remember not
The hand that writ it, for I love you so,
That I in your sweet thoughts would be forgot,
If thinking on me then should make you woe.
O if (I say) you look upon this verse,
When I (perhaps) compounded am with clay,
Do not so much as my poor name rehearse,
But let your love even with my life decay,
Lest the wise world should look into your moan,
And mock you with me after I am gone.

Im Gegensatz zu der in den Prokreation-Sonetten dargestellten Vernunftehe, sollte die sentimentale Beziehung zwischen Dichter und Adressat von der konkreten, üblichen Logik des Gewinnens frei sein (die Komplexität dieses Aspekts wird man im nächsten Kapitel näher betrachten). Das juristisch-ökonomische Lexikon, in diese neue Situation verschoben, nimmt eine rein spekulative Natur an: die Liebe wird zu einer antagonistischen Kommunikationsdimension, wo Ich und Du, wie Schauspieler, immer neue Masken anziehen und neue Spielregeln festlegen. Auf diesem Grund, im Lauf der Prokreation-Sonette, verblasst die distanzierte, fast erhöhte Position des theoretischen Sprechers (*poeta*), und an ihrer Stelle taucht das Leitbild des verwirrten Verliebten (*amator*) auf. Damit beschreiben die Bilder einer verkehrten Welt nicht nur das widersprüchliche moralische Verhalten des Du, sondern auch den inneren Zustand des Ich: die verwirrende Kraft der Liebe hat eine innere Logik, die keinen Platz für eine Position *super partes* frei lässt. Sonett CXIX:

What potions have I drunk of Siren tears
Distilled from limbecks foul as hell within,
Applying fears to hopes, and hopes to fears,
Still losing when I saw myself to win!

Mit der Aufhebung der politischen Frage als Problematik einer der Intimität von Ich und Du feindlichen Gesellschaft wird auch die Integration der Person in einem sozialen und kulturellen Milieu in Frage gestellt. Auf dieser sentimentalen Ebene finden Ich und Du eine Art Reziprozität – sie erscheinen als immanente Subjekte, die in den wechselhaften Kontexten der Gefühle ihre Rollen tauschen; die kontrastive Taxonomie, jenseits des scheinbaren Ziels des ersten Sonetts, die *Pietas* des Freundes zu erwecken, dient deswegen hauptsächlich dazu, die Widersprüchlichkeit der intimsten Gefühle zu inszenieren. Die Gegensätze werden damit zum eigenen Gesetz der Liebeslyrik schlechthin. Erkenntnistheoretisch gesehen, drückt sich die Unsicherheit dieser postkopernikanischen Welt in einer Form von *Ingenium* aus, die nicht im Festhalten an einer philosophischen Perspektive, sondern in den Variationen der Motive und in einer Neudefinition des Sprechers ihren Drehpunkt findet: dem Petrarca-Modell eines monolithischen Subjektes wird eine viel beweglichere Figur entgegengesetzt (Vgl. Kap. 1.14).

2.12 Celan: Totenkranz

In der Konturierung der *poeta / amator* – Figur wird die Shakespearesche Behandlung der Rhetorik definitiv innovativer. Und Celan markiert in seiner Übersetzung genau diese Widerspiegelung der *personae*, die es ihm ermöglicht, die Sprache Shakespeares der Ebene seiner Poetologie einzuverleiben.

Was west und schön ist, du erhoffst ein Mehr
von ihm: die Rose Schönheit soll nicht sterben.
Und gibt sie, die gezeitigte, die Krone her,
so wahre, was sie war, ihr zarter Erbe.

Doch du, ins eigne Auge eingeengt,
verbrauchst dich selbst, daß deine Flamme loht,
du darbst und hungerst, überreich beschenkt,
und bist, der dich am grausamsten bedroht.

Kein Schmuck wie du, den sich ein Jahr je gab;
kein solcher Herold seiner Farbenfreuden;
doch du: die eigne Knospe ist dein Grab,
ein einzig Knausern bist du im Vergeuden.

Denk an die Welt und was ihr Erbteil ist,
du, der du dich nicht sattgräbst und es frißt.

Wie schon angedeutet, erscheint die auffälligste Abweichung Celans vom Originaltext schon im ersten Vers, mit der Übersetzung des Pronomens *we* durch den Singular *du.* Damit wird die

Dimension des *consensum gentium* entfernt. Man kann wohl an diesem Aspekt der Übersetzung die Radikalisierung eines Prozesses ablesen, der im Zusammenhang der deutschen Rezeption Shakespeares mit der Umdichtung Georges begann[355]. George war tatsächlich der erste, der nach einer langen Reihe von Übersetzern den Shakespeareschen Plural nicht mit *wir*, sondern mit *man* wiedergab.

---

[355] Um einen direkteren Vergleich zu ermöglichen, füge ich hier die Übersetzungen von Regis, George und Kraus hinzu. Regis:

Von schönsten Wesen wünschen wir Vermehrung,
Damit der Schönheit Ros' unsterblich sey,
Und, wenn das Reife stirbt durch Zeit-Verheerung,
Sein Bild in zarten Erben sich erneu'.

Doch Du, in eigner Augen Schein begnügt,
Nährst mit selbstwesentlichem Stoff Dein Feuer,
Machst Hungersnot wo Überfülle liegt,
Dir selber Feind, des holden Ichs Bedräuer!

Der jungen Tage frische Zierde Du
Und einz'ger Herold bunter Frühlingszeit.
Begräbst in eigner Knospe Deine Ruh,
Vergeudest kargend, zarte Selbstigkeit!

Hab Mitleid mit der Welt! Verschling' aus Gier
Ihr Pflichtteil nicht in Deinem Grab und Dir.

George:

Von schönsten wesen wünscht man einen spross
Dass dadurch nie der schönheit rose sterbe:
Und wenn die reifre mit der zeit verschoss
Ihr angedenken trag ein zarter erbe.

Doch der sein eignes helles auge freit
Du nährst dein licht mit eignen wesens loh·
Machst aus dem überfluss die teure-zeit·
Dir feind und für dein süsses selbst zu roh.

Du für die welt jezt eine frische zier
Und erst der herold vor des frühlings reiz:
In eigner knospe gräbst ein grab du dir
Und· zarter neider· schleuderst weg im geiz.

Gönn dich der welt! Nicht wie ein schlemmer tu:
Esst nicht der welt behör· das grab und du!

Kraus:

Ein schönes Wesen wünscht man fortgesetzt,
daß nie der Schönheit Rose ganz vergehe,
und welkt sie durch die Zeit, daß unverletzt,
im schönen Sproß das Schöne auferstehe.

Du aber, nur dem eignen Strahl verbunden,
du, nur genährt, verzehrt von deinem Glanze,
du hast, dich neidend, deinen Feind gefunden,
der dir im Vollbesitz mißgönnt das Ganze.

Du, der die Welt beglückt mit jedem Reize,
des Frühlings Herold, der mit vollen Händen
versagt im Spenden, du gewährst dem Geiz,
dich endlich in dir selber zu verschwenden.

Gewähre dich der Welt, der zugehört
Die Schönheit, die das Grab der Zeit verzehrt.

Nach der Auffassung Horstmanns zeugt diese Entscheidung Georges, der mit den Übersetzungsversuchen seiner Hauptvorgänger tief vertraut war, von einer historischen Veränderung der Beziehung zwischen Dichter und Publikum[356]; die ursprünglich kollektive Meinung, die die Angehörigkeit des Autors zu einer kulturellen und ideologischen Gemeinschaft implizit voraussetzte, wird auf diese Weise auf die distanzierte Ebene der Unpersönlichkeit geschoben. Auf den Spuren Georges behält Kraus diese Form bei, gewiss nicht mehr als Ausdruck der elitären Trennung des *poeta vate* von der Masse der Sprecher, sondern vermutlich eher als Betonung des gnomischen Charakters der Maxime. Celan, der unter den deutschen Übersetzungen insbesondere die von Regis und jene von George für die Bearbeitung der eigenen in Betrachtung nahm, erkannte zweifellos die Wichtigkeit des Details an und unternahm eine weitere Umformung des Motivs, nach der das Sonett gänzlich auf der dialogischen Achse Ich-Du wiedergebaut wurde.

Korrelativ zu dieser Ablenkung verschwindet bei Celan auch die metrische und stilistische Rolle der *Volta*, die bei Shakespeare, der Änderung des Sprachregisters von allgemeiner Argumentation zu direkter Hinwendung gemäß, zwischen dem ersten und dem zweiten Vierzeiler stattfindet (*His tender heir might bear his memory: // But thou, contracted to thine own bright eyes*)[357]. Der ursprüngliche Kontrast zwischen gemeinsamer Meinung und Benehmen des Adressaten wird damit bei Celan zum inneren Widerspruch des Du, welcher alle folgenden Antinomien umrahmt.

Der innere Zwiespalt des Du wird von Celan durch die Gegensetzung des Enjambement *du erhoffst ein Mehr / von ihm* zu der auffälligen Alliteration des fünften Verses, *Doch du, ins eigne Auge eingeengt* formal realisiert. Das Enjambement zeigt nämlich einen performativen Charakter, indem der Satz, nach dem Wort *Mehr* am Versende, über die Versgrenze materiell fortgesetzt wird. Umgekehrt wird die „Einengung“ des Du mittels des quasi Anagramms (*ins eigne Auge eingeengt*) in einer chiastischen Form verwirklicht. Celan konzentriert auf diese Weise die Aufmerksamkeit des Lesers auf die formalen Strategien seiner Dichtung. Es handelt sich hier um die Zurschaustellung einer *ars poetica* im symbolistischen Sinne, und zwar einer autonomen Poesie, welche die Wirklichkeitsbezüge in autoreferentiellen Formen aufhebt. Die

---

[356] Vgl. G. Horstmann, *Shakespeares Sonette in Deutschland*, S. 191-225.

[357] Zu Shakespeares Zeit repräsentierte eine solche *Volta* eine bemerkenswerte Neuerung dem Petrarkischen Kanon gegenüber, nach dem die Zäsur zwischen Vierzeiler und Terzinen (d.h. nach dem achten Vers) erscheinen sollte.

„kunstfeindliche“[358] Selbstbestimmung Celans dem Symbolismus gegenüber zeigt sich aber klar durch die poetologische Einbettung seiner Übersetzung anhand der *Meridian*-Rede.

Die Merkmale der Kunst, wie bereits angedeutet, werden implizit in der Rede mittels der Erwähnung der metrischen Gestaltung Des Blankverses der Sonett-Form (*jambisch-fünffüßig*) zugeschrieben[359]: „Die Kunst, das ist, Sie erinnern sich, ein marionettenhaftes, jambisch-fünffüßiges und - diese Eigenschaft ist auch, durch den Hinweis auf Pygmalion und sein Geschöpf, mythologisch belegt - kinderloses Wesen.“[360]

Die unmittelbare Übereinstimmung mit der Hauptthematik der Prokreation lässt meiner Meinung nach keinen Zweifel über den im *Meridian* impliziten Hinweis zu *From fairest creatures* übrig. Und es wird noch deutlicher, dass die Kunst selbst zum eigentlichen Objekt der Übertragung Celans wird, wenn man die Bedeutung der Worte *überreich*, *Schmuck* und *Farbenfreuden* in einem selbstreflexiven Sinne interpretiert: das Präfix *über-* kann die Übermäßigkeit, die Redundanz der hier entfalteten sonettistischen Kunst andeuten, während *Schmuck*, in Vergleich zu der Verwendung von *zier* (George) oder *Reize* (Kraus), die auch eine natürliche Schönheit charakterisieren können, die Künstlichkeit des Objektes betont, und sich damit Regis´ Version (*Zierde*) und Shakespeares selbstreflexivem Euphuismus annähert. Die Verwendung von *Farbenfreuden* bestätigt diese Lektüre, wenn man einfach die frühbarocke und spezifisch Shakespearesche Parallele zwischen ikonographischer Malerei und sonettistischer Dichtkunst denkt. Der autoreferentielle Aspekt, der sich durch die oben beschriebenen Performative gezeigt hat, wird hier mittels der lexikalischen Auswahl bestätigt: das Thema des Gedichts ist das Gedicht selbst als Kunst.

Im Wort *Schmuck* kann man darüber hinaus auch eine Andeutung der Shakespeareschen Hervorhebung der prunkvollen Majestät wiedererkennen. Das Thema wurde von Celan schon im dritten Vers eingeführt, wo Schönheit und Majestät quasi zu einer Identifikation gebracht werden: *Und gibt sie, die gezeitigte, die Krone her*. Mit der Verwendung des Substantivs *Krone* evoziert der Dichter die Korolla der *Rose Schönheit* und gleichzeitig das Königtum. Eine solche Betonung des impliziten Themas des Reiches fehlt den Versionen der anderen

---

[358] Vgl. P. Celan, *Der Meridian*, S. 149-160.

[359] Der jambische Fünfheber ist im Deutschen seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts im Zuge der Wiederentdeckung William Shakespeares und mittelalterlicher oder als mittelalterlich empfundener romanischer Vorbilder, insbesondere Dantes und Petrarcas, zu einer der meistgebrauchten, als Bühnenvers praktisch konkurrenzlosen deutschen Versarten geworden und hat dadurch den Alexandriner verdrängt, der im deutschen Barock nach dem Vorbild der französischen Dichtung der Renaissance und Klassik noch das dominierende Versmaß war.

[360] P. Celan, *Der Meridian*, S. 2.

drei zitierten Übersetzer und öffnet schon am Anfang des Gedichts ein wichtiges historisch-politisches semantisches Feld. Im Zusammenhang der Celanschen dichterischen Produktion unterziehen sich aber das Lemma und das ihm inhärente Motiv der Herrschaft einem wichtigen Prozess semantischer Umformung, und in dieser spezifischen Verwendung des Wortes kann man meiner Meinung nach einen impliziten Verweis zum schon zitierten Gedicht *Psalm* von *Die Niemandsrose* auffinden:

> *PSALM*
>
> *Niemand knetet uns wieder aus Erde und Lehm,*
> *niemand bespricht unseren Staub.*
> *Niemand.*
>
> *Gelobt seist du, Niemand.*
> *Dir zulieb wollen*
> *wir blühn.*
> *Dir*
> *entgegen.*
>
> *Ein Nichts*
> *waren wir, sind wir, werden*
> *wir bleiben, blühend:*
> *die Nichts-, die*
> *Niemandsrose.*
>
> *Mit*
> *dem Griffel seelenhell,*
> *dem Staubfaden himmelswüst,*
> *der Krone rot*
> *vom Purpurwort, das wir sangen*
> *über, o über*
> *dem Dorn.*[361]

Das Motiv der Krone, das wahrscheinlich zum ersten Mal im Gedicht *Die letzte Fahne* aus *Mohn und Gedächtnis* in Celans Werk auftaucht, gelangt in dieser Sammlung zu extremer Relevanz, wie, neben *Psalm*, auch die Gedichte *Chymisch* (*Schweigen, wie Gold gekocht, in / verkohlten, verkohlten / Händen. / Finger, rauchdünn. Wie Kronen, Luftkronen / um - - // Große. Graue. Fährte- / lose. / König- / liche*), *Radix, Matrix* (*auch dieser / Fruchtboden klafft, / dieses / Hinab / ist die eine der wild- / blühenden Kronen*) und *Hinausgekrönt* (*Hinausgekrönt, / hinausgespien in die Nacht*) deutlich zeigen. Alle diese Wiederaufnahmen des Lemmas verbinden, mehr oder weniger direkt, die Motive des Königtums und der Prunkvollheit mit dem Gedächtnis der Toten. In diesem Sinne wird die Krone, der Etymologie

[361] P. Celan, *Gesammelte Werke 1*.

des Wortes gemäß, auch als Kranz gemeint[362] – in diesem spezifischen Kontext als Totenkranz. Im Vers *Und gibt sie, die gezeitigte, die Krone her*, abgesehen vom nur scheinbar dynastischen Thema, kann man deswegen nicht nur einen Hinweis zum benjaminianschen / baudelairschen Verlust der dichterischen Aureole[363], sondern auch eine sehr wichtige Andeutung auf ein Trauerritual wiedererkennen. Eine mögliche Paraphrase wäre z.B., in diesem Sinne: „Und legt sie, die sterbliche, den Totenkranz zu Ehre". Damit würde nicht nur, einer oberflächlichen Lektüre gemäß, auf den Tod der Rose hingewiesen, sondern auch auf die symbolische Funktion der Rose in der verehrenden Erinnerung der Toten.

Diese Lesart wird von dem folgenden Vers bekräftigt: *so wahre, was sie war, ihr zarter Erbe*, wo offensichtlich das Verb „wahren" eher „andenken", nicht „auf den Thron folgen" bedeutet. Auch dieses Motiv wird von Celan auf der Buchstabenebene realisiert und weiterentwickelt, und zwar mit der materiellen Bewahrung des Verbs *war* im Verb *wahre.* Mittels der phonetischen Ähnlichkeit bestätigt sich die oben skizzierte Doppeldetermination der Rose, sterblich und erinnernd zugleich: sie *war* und *wahr*[t]. Mit dieser Strategie wird implizit auch der Begriff von Wahrheit, im Sinne von Wirklichkeit, gemeint: innerhalb der Kunst, der autoreferentiellen Gestaltung des Gedichts, kündigt sich das erwähnte Gegenwort an, dessen Realisierung im Couplet definitiv stattfindet.

Das Wort *Krone* bedeutet deswegen, nach diesen Bemerkungen und der berühmten Argumentation des *Meridians* gemäß, das genaue Gegenteil einer positiven Bewertung der herrschenden Majestät: sie definiert ganz klar, wie gesehen, die Stellung der Opfer *gegen* die Mächtigen.

> *»Es lebe der König!«*
>
> *Nach allen auf der Tribüne (es ist das Blutgerüst) gesprochenen Worten - welch ein Wort!*
> *Es ist das Gegenwort, es ist das Wort, das den »Draht« zerreißt, das Wort, das sich nicht mehr vor den »Eckstehern und Paradegäulen der Geschichte« bückt, es ist ein Akt der Freiheit. Es ist ein Schritt.*
>
> *Gewiß, es hört sich - und das mag im Hinblick auf das, was ich jetzt, also heute davon zu sagen wage, - kein Zufall sein -, es hört sich zunächst wie ein Bekenntnis zum »ancien régime« an.*
> *Aber hier wird - erlauben Sie einem auch mit den Schriften Peter Kropotkins und Gustav Landauers Aufgewachsenen, dies ausdrücklich hervorzuheben-, hier wird keiner Monarchie und keinem zu konservierenden Gestern gehuldigt.*

---

[362] Vgl. Grimm Wörterbuch: **I.** Krône *als k r a n z . Diesz ist die bedeutung, von der das wort ausgegangen sein musz, denn lat.* corona *war eben wesentlich kranz, fürstenkrone aber gar nicht.*

[363] Eine Lektüre, die aufgrund der jahrelangen Beschäftigung Celans mit den Werken beider Autoren sicherlich möglich ist. Vgl. W. Benjamin, *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, *Gesammelte Schriften I, 2.*

Gehuldigt wird hier der für die Gegenwart des Menschlichen zeugenden Majestät des Absurden.[364]

Die im ersten Sonett eingeführte Thematik von Majestät / Totenkranz / Gedächtnis wird in der Übersetzung des Sonetts LXV mit einer poetologischen Verwendung der Negation verbunden, d.h. mit einer Strategie, die in den Sammlungen *Die Niemandsrose* und *Atemwende* endgültig zugespitzt bzw. einer entsubjektivierten Dichtung zugunsten zunemhmend aufgehoben wird.
Auf der Höhe der Sonett-Übersetzung ist die Negation des Geerbten das Gesetz der Celanschen Poetik – auch in einem politischen Sinne. Es ist deswegen schon im Fall des ersten Sonetts nötig, diese Progression von der Kunst zur historischen Selbstbestimmung, die bis hierhin auf einer hauptsächlich lexikalischen Ebene nachvollzogen wurde, auch von den Gesichtspunkten der Syntax und der Idiomatik aus zu folgen.

Was west und schön ist, du erhoffst ein Mehr
von ihm: die Rose Schönheit soll nicht sterben.

Man registriert in Celans Übersetzung sofort eine starke Betonung der Oralität, die sich unmittelbar im Anakoluth dieser ersten zwei Verse manifestiert: *Was… ist*, *du erhoffst… / von ihm*. Das Epitheton des dritten Verses (*und gibt sie, die gezeitigte, die Krone her*), die typisch orale, umgangssprachliche Hinwendungsform des letzten (*du, der du dich nicht sattgräbst*), wie auch die Vorherrschaft der Parataxis und die starke Trennung der Satzteile („harte Fügung“, nach Hellingraths Definition des späten Stils von Hölderlin), bestätigen die Eindringlichkeit dieser Charakteristik. Diese Hervorhebung der Oralität[365] nimmt bei Celan, wie gesehen, bestimmte Konturen der alttestamentarischen Sprüche an. Klaus Reichert hat tatsächlich in den Gedichtbänden Celans besondere sprachliche Merkmale hervorgehoben, derer Derivation vom biblischen Hebräisch nachvollziehbar ist:

Die vielleicht auffälligste Gemeinsamkeit zwischen dem Hebräischen und der Sprache Celans ist der parataktische Stil. Das häufigste Wort der hebräischen Bibel ist das – in den Übersetzungen weitgehend weggelassene – Bindenwort und (ve). […] Infinitive, Partizipien und deren Substantivierungen; Präpositionscluster; Transformationen durch mehrere Wortarten („die Vollwüchsigen“) spielen im Hebräischen eine ungleich größere Rolle als in „unseren“ Sprache –; sie treten geradezu kompensatorisch an die Stelle einer nicht sehr reichhaltigen Syntax –; und so auch bei Celan. […] Eine syntaktische Besonderheit des Hebräischen ist noch zu nennen, weil Celan von ihr den ausgiebigsten Gebrauch macht: die Auseinanderstellung (Auseinanderschreibung) des grammatisch Zusammengehörigen. Die häufigsten Formen sind die

[364] P. Celan, *Der Meridian*, S. 3.

[365] Vgl. G. Horstmann über G. Regis in *Shakespeares Sonette in Deutschland*, S. 127-146.

Nachstellung des zugehörigen Nomens und, umgekehrt, die Nachstellung der ein Nomen erweiternden Epitheta. […] Alle bisher aufgeführten syntaktischen und Wortbildungsfügungen sind Formen der Emphase. Der für Celan so charakteristische Ton ist also sozusagen „normaler" Bibelton, durch alles Narrative, durch alle Namenregister hindurch.[366]

In den folgenden Sonett-Übersetzungen, insbesondere im Sonett V und in der gesamten Sequenz der biographischen Sonette, werden diese Aspekte noch deutlicher als in den Gedichtbänden. Ihre hauptsächliche Funktion besteht in der spezifischen Schärfung des Kontrasts zwischen Stimme und Schrift, die ich am Ende des ersten Teils dieser Arbeit – auch im Bezug auf die Bibelversion von Buber und Rosenzweig – skizziert habe (Vgl. Kap. 1.3). Im Fall ihrer Übersetzung dient die Gegenüberstellung von Stimmhaftigkeit und Stimmlosigkeit der Sprache dem Hinweis auf einen weitentfernten mündlichen Ursprung, und damit zu einer textäußerlichen Instanz. Ihr entspricht die Rolle des Ichs, das im Sonett nie explizit als Pronomen auftaucht.

Denk an die Welt und was ihr Erbteil ist,
du, der du dich nicht sattgräbst und es frißt.

Hier wird durch die Wiederholung von *Erbe* (nur in der Übersetzung Celans wird dieses Motiv hervorgehoben) auf den ersten Vierzeiler hingewiesen, wo das Du *erhoff[s]t ein Mehr*, und wo das Totenritual, der Wahrheit gemäß (*wahre*), stattfindet.

Im Lauf der Zeile scheint das Du mit dem Kunst-Gedicht identifiziert zu werden. Die Ermahnung des Ichs im Couplet richtet sich deswegen gegen diese Identifikation, die zum euphuistischen Paradox einer „Sattgrabung" führt. Das Verb stellt einen Inversionspunkt dar, da damit nochmals auf *Die Niemandsrose* hingewiesen wird, und zwar zur Relevanz des Verbs „graben" als Darstellung des Dichtens:

ES WAR ERDE IN IHNEN, und
sie gruben.

Sie gruben und gruben, so ging
ihr Tag dahin, ihre Nacht. Und sie lobten nicht Gott,
der, so hörten sie, alles dies wollte,
der, so hörten sie, alles dies wußte.

Sie gruben und hörten nichts mehr;
sie wurden nicht weise, erfanden kein Lied,
erdachten sich keinerlei Sprache.

[366] K. Reichert, *Hebräische Züge in der Sprache Paul Celans*, in W. Hamacher und W. Menninghaus (Hrsg.), *Paul Celan*. S. 157-159.

Sie gruben.

Es kam eine Stille, es kam auch ein Sturm,
es kamen die Meere alle.
Ich grabe, du gräbst, und es gräbt auch der Wurm,
und das Singende dort sagt: Sie graben.

O einer, o keiner, o niemand, o du:
Wohin gings, da's nirgendhin ging?
O du gräbst und ich grab, und ich grab mich dir zu,
und am Finger erwacht uns der Ring.[367]

Das „graben" ist das Gesetz der Dichtung Celans, sie ist Totenritual und genau deswegen grundsätzliche Zusammenangehörigkeit von Ich und Du, Voraussetzung ihres Rollentausches, ihres Zusammen-Erwachens bzw. ihrer Auferstehung aus der Erde. Es handelt sich hier um die Widerspiegelung der historischen in der lyrischen Dimension, die nur vom Totenandenken ermöglicht wird. Die poetologische Wichtigkeit des Verbs *graben* ist bestätigt vom Imperativ *Denk an die Welt*[368], das Celan im direktesten historischen Sinne verwendet: das Erbteil der Welt, an das das Du denken muss, ist nämlich das Erbe der Shoah und ihrer Toten, für die man noch die Gräber graben muss. Das Shakespearesche-Erasmianische Wort *pity* findet auf diese Weise in der Celanschen Version die markanteste Hervorhebung.

Aufseiten der Toten besteht einzig die Möglichkeit eines utopischen Denkens, wie die Formulierung des Verses 11 zeigt: *doch du: die eigne Knospe ist dein Grab.* Man kann diesen Vers, worauf schon hingewiesen wurde, in beide Richtungen interpretieren: die Knospe ist ein Grab – das Grab (das symbolische Begraben des nie begrabenen Toten im Gedicht) wird zur Knospe.

Wenn dem Du, auf diese Weise, die historischen Erfahrungen des Ich zugeschrieben werden, und das ganze Gedicht im Zeichen des Gedächtnisses gelesen wird, löscht sich die Identifikation des Du mit der Kunst als universelles, selbstbestimmendes Mysterium und ermöglicht sich eine unterschiedliche Lektüre der zentralen Vierzeilers, wo die Antinomien sich häufen. Im zweiten Vierzeiler weisen tatsächlich zahlreiche Ausdrücke auf die Konzentrationslager (*Verbrauchst*, *Flamme*, *du darbst und hungerst, am grausamsten bedroht*) hin; das Verb *eingeengt* im ersten Vers, das offensichtlich eine direkte Verbindung mit dem Gedicht *Engführung* instituiert, kann genau die Notwendigkeit zeigen, die eigene

---

[367] P. Celan, *Gesammelte Werke 1.*

[368] Vgl. Paul Celan, *Ansprache anläßlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen*: "Denken und Danken sind in unserer Sprache Worte ein- und desselben Ursprungs. Wer ihrem Sinn folgt, begibt sich in den Bedeutungsbereich von ",gedenken?, ,eingedenk sein?, ,Andenken?, ,Andacht?." *Gesammelte Werke 3.*

historische Erfahrung immer aufs Neue wiederzubegehen. „Die Kunst erweitern? / Nein. Sondern geh mit der Kunst in deine allereigenste Enge. Und setze dich frei.[369]"

Im folgenden Vierzeiler lautet der erste Vers *Kein Schmuck wie du… / kein solcher Herold…*: wortwörtlich statt idiomatisch gelesen, repräsentiert das Du keinesfalls die Kunst – es ist tatsächlich aus diesem Kontext ausgeschlossen und markiert eher eine leere Stelle, eine Abwesenheit. Zwischen den beiden Polen, Du als Kunst und Du als Anderssein in einem Totenritual, baut sich die innere Spannung des Gedichts, der Ursprung ihrer antinomischen Kontraste auf: *Und bist, der dich am grausamsten bedroht*. Die historische Bedeutung des Textes, in Gegensatz zu seiner formalen, künstlerischen Gestaltung, nimmt eine Art konkaver Form an; das Gedicht ist porös, bringt mit sich einen Gedanke der Zeitlichkeit als Abwesenheit und Alterität: du erhoffst ein Mehr / von ihm. Das Enjambement, die Zäsur, liefert der Pause eine sehr große semantische Relevanz. Das Geschehen wird damit auf eine andere, nicht textuell-lyrische und gleichzeitig vom Text selbst hervorgerufene Dimension projiziert. Genau darin besteht das Utopische Celans, seine U-topie als wortwörtliches Nicht-Ort, d.h. als dem Wort zugeschriebene Zeitoffenheit. Im nächsten Kapitel werde ich auf diesem relevanten Punkt zurückkommen. Die absolute Poesie, deren Idee von Anfang an anwesend war, würde jedenfalls, ihrem Gesetzt nach, die ganze Welt in ihrer eigenen Formen aufheben – damit die Geschichte und die Zeitlichkeit, die das Gedicht eröffnet. Über das Du muss deswegen eine zweite Instanz wachen, die hier unbenannt, implizit bleibt: das Ich als historische Person. Wieder mit den Wörtern Bollacks: *Die radikalste Enthaltung schafft ein erstes Niveau, die Stufe einer Nicht-Dichtung; dem historischen Subjekt kommt es zu, darüber zu wachen, daß sie beachtet wird. Die Dichtung ist tot*[370].

Man kann deswegen in der Celanschen Gestalt des Du die Konturierung des Lyrischen dem Historischen gegenüber auffinden, und damit die Einverleibung der Motive Shakespeares in der Poetik Celans schon in der Übersetzung des ersten Sonetts wiedererkennen:

> *Gerade weil die Sprache die Macht hat, ihren Sprecher mitzureißen und über seine Vermittlung selbst zu "sprechen", hat Celan aber die Person von der Sprache abgelöst und diesem unabhängigen Subjekt eine stets vorgängige Existenz vor außerhalb des Gedichts zugestanden.*[371]

---

[369] P. Celan, *Der Meridian*, S. 10-11.

[370] J. Bollack, *Dichtung wider Dichtung*, S.493. Vgl. kapitel Einleitung, S. 5.

[371] J. Bollack, *Paul Celan – Poetik der Fremdheit*, S. 28.

Der leitende Begriff von Schönheit wird innerhalb der Celanschen Poetik dementsprechend umgestaltet und resemantisiert, wie die folgenden Sätze aus den *Meridian*-Materialien zeigen:

> *...dann begegnest du vielleicht auch dem Aug und seiner Mandel. Aber dann sprichst du auch nicht sogleich davon, dann stehst du oder gehst du im Intervall – und das ist, ungenannt, das Schöne! – und sprichst erst, wenn du weißt, daß du dir selbst begegnet bist.*[372]

[372] P. Celan, *Der Meridian*, Par. 399.

Kapitel 2.2

Sonette II, III, IV- Shakespeare: Dialektik, Kontingenz, Subversion

If the dull substance of my flesh were thought

W. Shakespeare, *Sonett XLIV*

When forty winters shall besiege thy brow,
And dig deep trenches in thy beauty's field,
Thy youth's proud livery, so gazed on now
Will be a tottered weed of small worth held:
Then being asked, where all thy beauty lies,
Where all the treasure of thy lusty days,
To say within thine own deep-sunken eyes
Were an all-eating shame, and thriftless praise.
How much more praise deserved thy beauty's use,
If thou couldst answer, 'This fair child of mine
Shall sum my count, and make my old excuse,'
Proving his beauty by succession thine.
This were to be new made when thou art old,
And see thy blood warm when thou feel'st it cold.

Das zweite Sonett der Prokreationsserie fügt das leitende Thema der Zeit als schönheitsfeindliche und aggressive Instanz und damit den im Shakespeareschen *Canzoniere* erstrangigen metaphorischen Bereich des Krieges ein. Schon im ersten Vers taucht das Wort *besiege* auf, das im militärischen Jargon die Belagerung einer Festung und nicht die Bedrängung einer Person bezeichnet. Dementsprechend nehmen auch die grundsätzlich neutraleren Termini des zweiten Verses *dig*, *trenches* und *field* diese Konnotation an.

Die im Sonett I noch implizite Thematik der dynastischen Nachfolge wird mittels dieser neuen Metaphorik bestätigt und weiterentwickelt. Sie kulminiert im zehnten Vers mit der Verwendung des Substantivs *succession*, dessen juristische Prägung die Bedeutung der Wörter *increase*, *heir* und *due* des ersten Sonetts zusammenfasst und präzisiert. Zwischen den Kriegsmetaphern der ersten Verse und der juridisch-ökonomischen Darstellung der Nachfolge am Ende des Gedichtes (*sum my count / succession*) gilt der Gebrauch eines kaufmännischen Jargons (*tottered weed / small worth / treasure / thriftless praise / praise / sum my count*) als diskursives *trait d´union*. Der Ausdruck *sum my count* gehört nämlich zu beiden idiomatischen Feldern, und das Wort *livery* im dritten Vers kann wohl im Sinne von „Uniform“ sowie von „Gesichtsfarbe, Aussehen“, bzw. „bunte, hochwertige Kleidung“, interpretiert werden.

Die drei Sprachgebiete sind im Rahmen einer allgemeinen Auffassung der Gesellschaft als Staat miteinander eng verbunden und konstituieren so eine komplexe diskursive Formation, die nur unter Bezugnahme auf die spezifischen Macht- und Besitzverhältnisse der Zeit zu verstehen ist.

Liest man dieses Sonett in enger Verbindung mit dem vorherigen und den beiden folgenden, so zeigt sich, dass die anfängliche Parallelität zwischen Natur- und Kulturbildern zunehmend verschwindet. In dem skizzierten lexikalischen Kontext zeigt nämlich der Ausdruck *beauty´s field* im Vergleich zur homologen Bezeichnung *beauty´s rose* des ersten Sonetts ein deutliches Verblassen der grundlegenden Naturmetapher (*rose – field*) zugunsten einer korrelativen Hervorhebung der historischen Motive. Die Idiome der Aktualität erlegen dem ursprünglichen Bild des pflanzlichen Wachstums eine fremde und konkurrierende Logik auf; die daraus resultierenden Denkbilder rufen einen Eindruck von semantischer Oszillation innerhalb der Sequenz hervor. Auf diese Weise konzentriert sich die Aufmerksamkeit des Lesers in steigendem Maße auf die rhetorischen Aspekte der Argumentation. Der Wandel der Metaphorik – und die korrelative Neigung der Shakespeareschen Sonettkunst zum Euphuismus – bereitet damit den Übergang zur bereits erwähnten metaästhetischen Dimension der Sammlung vor (Vgl. Sonett V, Kap. 2.4).

Die natürliche Schönheit wird also im zweiten Sonett sowohl der Sprache der politischen / ökonomischen Aktualität subsumiert als *gleichzeitig* auch – das wird man näher betrachten – in einer neoplatonischen[373] Darstellung der poetischen *personae* neu definiert. Dieser Prozess festigt und erweitert sich in den folgenden zwei Sonetten mit unterschiedlichen Implikationen.

I. Der Platonismus, der im letzten Unterkapitel in Bezug auf die Darstellung der Majestät kurz aufscheint, erfährt im dritten Sonett eine direktere Ausarbeitung.

Look in thy glass and tell the face thou viewest,
Now is the time that face should form another,
Whose fresh repair if now thou not renewest,
Thou dost beguile the world, unbless some mother.
For where is she so fair whose uneared womb
Disdains the tillage of thy husbandry?
Or who is he so fond will be the tomb

---

[373] Im Lauf dieses Kapitels werde ich die Bezeichnungen „Platonismus“ und „Neoplatonismus“ (insbesondere Ficino) in Bezug auf Shakespeare oft verwenden, ohne aber, in bestimmten Fällen, eine klare Grenze zwischen ihnen ziehen zu können. Wenn einerseits Shakespeare höchstwahrscheinlich von den Texten von Ficino direkt oder indirekt beeinflusst war, zeigt sich andererseits nicht so eindeutig, wie das Elisabethanische England mit der Lehre Platons in Kontakt kam. Vgl. darüber S. Jayne: „at no time during the Renaissance were the English people ever limited, as the myth suggests, to a single conception of Plato; rather, they knew about Plato from many different sources, and entertained several different conceptions of his work.“ *Plato in Renaissance England*, S. xiii.

Of his self-love to stop posterity?
Thou art thy mother's glass and she in thee
Calls back the lovely April of her prime;
So thou through windows of thine age shalt see,
Despite of wrinkles this thy golden time.
But if thou live rememb´red not to be,
Die single, and thine image dies with thee.

Image ist hier im Sinne von Ideal zu verstehen: der Vers *Die single, and thy image dies with thee* spielt offensichtlich auf die Platonische Annahme der Unabhängigkeit des Urbilds von jeder materiellen Gestaltung bzw. körperlichen Individualität an und kann deswegen als Fortentwicklung des Ausdrucks *proving his beauty by succession thine* des zweiten Sonetts interpretiert werden.

Die hier entstehende Idee einer metaphysischen Autonomie der Schönheit wird sich aber im Lauf der Sammlung als fragwürdig entpuppen. Die Weltanschauung, die den Sonetten zugrunde liegt, kann letztendlich nur als ambivalent und aporetisch beschrieben werden. Das wird man gleich sehen.

II. Im vierten Sonett verschwindet die Kriegsmetaphorik, stattdessen jedoch verbreitet sich durchdringend das ökonomisch-juristische Lexikon, das hier fast jede Zeile des Textes konnotiert.

Unthrifty loveliness, why dost thou spend
Upon thy self thy beauty's legacy?
Nature's bequest gives nothing, but doth lend,
And being frank she lends to those are free:
Then, beauteous niggard, why dost thou abuse
The bounteous largess given thee to give?
Profitless usurer, why dost thou use
So great a sum of sums, yet canst not live?
For having traffic with thy self alone,
Thou of thy self thy sweet self dost deceive:
Then how when nature calls thee to be gone,
What acceptable audit canst thou leave?
Thy unused beauty must be tombed with thee,
Which usèd lives th' executor to be.

Dies zeugt meiner Meinung nach von einem Primat dieses Jargons innerhalb der dichterischen Argumentation Shakespeares im Allgemeinen und zieht daher wichtige Folgen für die Auffassung der lyrischen Sprache schlechthin nach sich.

Es lohnt sich, dem Prozess der Aufhebung der Naturmetaphorik zugunsten der beiden hier erwähnten Hauptmotive Schritt für Schritt zu folgen.

When forty winters shall besiege thy brow,
And dig deep trenches in thy beauty's field,

Der Übergang vom einen zum anderen Pol der hier betonten Natur-Kultur-Dichotomie könnte bei der Lektüre der ersten beiden Verse fast nahtlos aussehen. Anders gesagt, diese vermutete Dichotomie scheint, wie im ersten Sonett, sich dialektisch in einer Symbiose wieder aufzulösen. Nach der starken Konnotation des Verbs *besiege*, können nämlich die semantischen Felder der verwendeten Termini den Natur- sowie den Kriegsbereich einschließen und gleichermaßen bedecken; damit bleibt das Gefühl einer gewissen Kontinuität zwischen den beiden erhalten. Auf dieser ersten behauptet sich aber eine zweite Deutungslinie. Die Metapher, nach der die Zeit in Gestalt eines Heeres den Adressaten angreift (*besiege thy brow*), entwickelt sich im Lauf des dritten und vierten Verses des Quartetts – wie gesehen – weiter auf der angrenzenden idiomatischen Ebene der kaufmännischen Terminologie: *Thy youth's proud livery, so gazed on now, / Will be a tottered weed of small worth held*. Die Ausdrücke *so gazed on now / tottered weed* bezeichnen hier nicht nur die jugendliche Schönheit in Bezug auf das zukünftige Alter, sondern auch, der philosophischen Prägung des Sonetts nach, die körperliche Dimension des Ephemeren in Bezug auf die Ewigkeit des Ideals bzw. ihres geistlichen Ursprungs. Die Gewalt des Anfangsbildes öffnet damit den Weg zur philosophischen Dialektik der Neuplatoniker, die das Elisabethanische Sonett so sehr beeinflusste.

In den Sonetten Shakespeares, so scheint mir, sind zwei eng verknüpfte dialektische Auseinandersetzungen zu erkennen: diese zwischen Substanz und Urbild *ex parte obiecti* und jene zwischen mondäner Existenz und philosophischem Eros *ex parte subiecti*. Mehrmals falten sich die beiden Modelle im gleichen Gedicht auf; daraus ergibt sich eine bestimmte Komplexität, da ihr Parallelismus nur scheinbar ist.

2.21 Schönheit als Körperlichkeit, Schönheit als Urbild: erstes dialektisches Modell

Die Auseinandersetzung zwischen Naturerscheinungen und idealer Schönheit wird von Shakespeare im Sonett XCVIII sehr prägnant inszeniert, wo Themen Platonischer Herkunft (Vgl. insbesondere die Hinweise auf das Höhlengleichnis) am deutlichsten auftauchen:

From you have I been absent in the spring,
When proud-pied April (dress'd in all his trim)
Hath put a spirit of youth in every thing,
That heavy Saturn laughed and leapt with him.
Yet nor the lays of birds, nor the sweet smell
Of different flowers in odour and in hue,
Could make me any summer's story tell,
Or from their proud lap pluck them where they grew:
Nor did I wonder at the lily's white,
Nor praise the deep vermilion in the rose;
They were but sweet, but figures of delight,
Drawn after you, you pattern of all those.
Yet seem'd it winter still, and you away,
As with your shadow I with these did play.

Pattern und *shadow* weisen hier genau auf die Beziehung zwischen ewigem Urbild und vergänglichem Wesen hin, wie das Wortpaar *thou / thine image* im Couplet des dritten Sonetts. Die Wörter *absent*, *after*, *away* bestätigen dieses Paradigma: das *pattern* der Schönheit behauptet sich als verborgen, unsichtbar, und von ursprünglichem / musterhaftem Charakter (Doppeldeutung von *after*) in Bezug auf seine sinnlich wahrnehmbaren Schatten.

Das Sonett erklärt aber schon vom Anfang an die temporäre, kontingente Natur dieser Distanz (*From you have I been absent*), die zur Idealisierung des Bildes geführt hat. Damit wird die Transzendenz des Modells *a priori* negiert und der Vergeistigung des Schönen ein nur *fiktiver* Charakter zugeschrieben. Der Aufstieg von der rein materiellen zu einer geistlichen Dimension der Bewunderung ist deswegen als nur partiell und experimentell zu deuten. Sie konstituiert nur ein Moment im Rahmen der mondänen Beziehungen der Liebenden, woraus ihre geschwächte Bedeutung innerhalb der grundlegenden neoplatonischen Axiologie resultiert.

Unter diesem Gesichtspunkt wird auch die philosophische Auffassung der Individualität des Geliebten problematisch. Dem Adressaten, mit dem die Schönheit identifiziert ist, wird formal und apodiktisch eine körperliche und zeitliche Existenz nach dem Modell des Diskurses *in praesentia* zugeschrieben. Das Du scheint dementsprechend nie als transhistorisches Ideal bzw. als dichterische Instanz *betrachtet*, sondern als lebendiges Individuum *angesprochen* zu werden. Auf der Basis dieser Struktur, in deutlichem Kontrast zum Petrarkischen Modell, implizieren deswegen die Sonette einen starken Bezug auf die Kontingenz, d.h die Dimension der Aktualität.

In der Terminologie Jakobsons scheint das poetische Ich hauptsächlich (vor allem in der Prokreationsserie) die konative Funktion der Sprache hervorzuheben[374]. Diese Funktion kontrastiert offensichtlich mit der Auffassung vom literarischen Text als dauerhafter historischer Konkretion. Auf diese Weise, sich der Formen und Modi der literarischen Produktion seiner Zeit klar bewusst, bildet Shakespeare das Spannungsfeld zwischen Gelegenheitsdichtung unter Patronage und Universalitätsanspruch der Poesie ab. In der Perspektive einer Theorie der lyrischen Subjektivität, handelt es sich um die Beziehung, die mittels des impliziten poetischen Paktes zwischen Autor und Leser die Rolle des *amator* und die des *poeta* verbindet[375]. Diese Differenz zeigt sich am besten auf der selbstreflexiven und performativen Ebene, wie z.B. im Sonett LV:

Not marble, nor the gilded monuments
Of princes, shall outlive this pow´rful rhyme,
But you shall shine more bright in these conténts
Than unswept stone, besmear'd with sluttish time.
When wasteful war shall statues overturn,
And broils root out the work of masonry,
Nor Mars his sword, nor war's quick fire shall burn
The living record of your memory.
'Gainst death, and all-oblivious enmity
Shall you pace forth; your praise shall still find room
Even in the eyes of all posterity
That wear this world out to the ending doom.
So, till the judgment that yourself arise,
You live in this, and dwell in lovers' eyes.

Diese formale Charakteristik einer zwischen Oralität und Schriftlichkeit, Aktualität und Historizität schwebenden Lyrik führt zu einer Art *double-bind*-Effekt auf der metapoetischen Ebene. Deswegen scheint es nicht so einfach, die Sammlung einer genauen Produktions- und Rezeptionsform zuzuordnen.

Der dichterischen Stimme bleibt jedenfalls die Möglichkeit einer souveränen, eher monologischen philosophischen Betrachtung der eigenen Liebeserfahrung untersagt. Sie verliert ihre privilegierte philosophische Beobachtungs- und Urteilsposition und liefert ein Bild der *conditio erotica* aus ihrem Inneren: jeder Versuch, das gesamte Erlebnis einzurahmen

---

[374] Vgl. R. Jakobson: *Linguistik und Poetik*, in: J. Ihwe (Hrsg.), *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven*, S. 142-178.

[375] C. Fischer, *Der poetische Pakt – Rolle und Funktion des poetischen Ich in der Liebeslyrik bei Ovid, Petrarca, Ronsard, Shakespeare und Baudelaire.* Vgl. insbesondere die S. 41-118. Fischer hat ausreichend demonstriert, wie Shakespeare die zwei Figuren in einer ständigen Dialektik konfrontiert.

und definitiv zu deuten, verliert sich damit immer wieder in den komplexen Wechselfällen des Liebesdiskurses.

Im Zusammenhang der Sammlung fällt der im Sonett XCVIII beobachtete Aspekt der idealisierenden Distanzierung und der korrelativen Überwindung des Hiatus noch deutlicher ins Auge; im ganzen Shakespeareschen *Canzoniere* gibt es tatsächlich keine vollendete metaphysische Abstraktion des Adressaten, sondern mehrere – teilweise ironische – Projektionen in den metaphysischen Raum. Konsequent kann sich auch keine Transfiguration des Du in ein apollinisches Archetyp vollenden, und das vertikale Verhältnis zwischen Natur und Geist relativiert sich zugunsten einer Gegen-Aufwertung der körperlichen Anwesenheit. Es handelt sich hier um die tiefste Herausforderung dieser Dichtkunst, ihr paradoxales Gesetz: dem Sterblichen *als solchem* die Ewigkeit zu schenken. Und es ist genau diese Basis, auf der sich die Komplexität der Shakespeareschen *personae* entfaltet: zwischen Idealität und Vergänglichkeit verwischen sich ständig ihre Konturen.

> *O that you were your self! but, love, you are*
> *No longer yours than you yourself here live*[376]

2.21.1 Narziss

Das zeigt sich schon im dritten Sonett, in dem zwischen Platonischem Motiv und Shakespeareschem Ideal der Schönheit eine subtile, gleichzeitig aber bedeutungsvolle Diskrepanz entsteht; beachtet man die grammatischen Konstruktionen, dann zeigt sich: die äußerliche Schönheit, die bei Platon nur ein Mittel des geistigen Aufstiegs des Philosophen nach dem Ideal darstellt, wird bei Shakespeare zum eigentlichen Ziel des Ewigkeit versprechenden Gesangs.

> *Look in thy glass and tell the face thou viewest*
> *Now is the time that face should form another,*
>
> [...]
> *Or who is he so fond will be the tomb*
> *Of his self-love to stop posterity?*
> *Thou art thy mother's glass and she in thee*
> *Calls back the lovely April of her prime;*
> *So thou through windows of thine age shalt see,*
> *Despite of wrinkles this thy golden time.*

[376] Shakespeare, Sonett XIII.

But if thou live rememb´red not to be,
Die single, and thine image dies with thee.

Die Thematik des Spiegels ist ein klarer Verweis auf den Mythos des Narziss. Das Du scheint in sein eigenes Bild verliebt zu sein und fällt damit der falschen Alterität zum Opfer. Die folgende Desillusionierung könnte, wie im Fall von Narziss, mit dem Tod koinzidieren: *Die single and thine image dies with thee*. Im neunten Vers wird aber die Möglichkeit eines Übergangs zur Alterität, zur äußerlichen Welt, skizziert: *thou art thy mother´s glass.* Narziss selbst wird hier zum Bild einer zweiten Person, und die Wiederspiegelung zeigt sich damit als Hauptmetapher aller echten Liebes- und Blutbeziehungen[377]. In den Versen 10 und 11 werden die beiden Pole – die der narzisstischen Selbstliebe und die der Prokreation als Schönheitsverpflanzung – direkt konfrontiert: *So thou through windows of thine age shalt see, / Despite of wrinkles this thy golden time*. Narziss bewundert nicht mehr sich selbst, alt und unschön, *auf* der spiegelnden Oberfläche des Fensters / der eigenen Augen[378], sondern sein ehemaliges Bild in seinem Sohn *jenseits* des reflektierenden Glases / seiner Augen, draußen in der Welt von morgen.

Diese Entsubjektivierung der Schönheit gilt aber keinesfalls als letzte Instanz, weil sie die Struktur der dichterischen Argumentation nicht erschöpft. Zur Entsubjektivierung tritt nämlich die ununterbrochene Betonung der Subjektivität in Kontrast, die dieses Sonett (wie zahlreiche andere) charakterisiert: die Personal- und Possessivpronomen *thou*, *thee*, *thy* und *thine* tauchen vierzehnmal in vierzehn Versen auf. Es genügt eine Verschiebung der Akzente, um den unaufgelösten Konflikt hervorzuheben: was nicht sterben sollte, ist tatsächlich das äußerliche Bild des Du (*thine image*), seine Wiederspiegelung in sich selbst, in seinen eigenen Augen (*Look in thy glass*). Die tragende Idee einer ewigen Schönheit koinzidiert deswegen mit der täuschenden Selbstverfremdung des Adressaten, mit seiner narzisstischen Kontemplation des eigenen Bildes. Diese Aporie wird im sechsten Sonett am deutlichsten bestätigt:

---

[377] Interessant ist jedenfalls, dass das androgyne Du nicht seinen Vater, sondern seine Mutter vertritt. Vgl. Pointner, The Master Mistress: *Platonising Sublimation and Sexual Passion* in *Bawdy and Soul – A Revaluation of Shakespeare´s Sonnets*, S. 89-110.

[378] Hier kreuzen sich zwei metaphorische Konstruktionen, der Interpretation von *window* als Auge oder als Fenster gemäß.

That's for thy self to breed another thee,
Or ten times happier be it ten for one;
Ten times thy self were happier than thou art,
If ten of thine ten times refigured thee

Die Verurteilung der selbstmörderischen Selbstliebe im dritten Sonett (*Or who is he so fond will be the tomb / Of his self-love to stop posterity?*) mündet deswegen paradoxerweise in einer Wiederaufwertung der Schönheit als individuelle und körperliche Instanz. Statt ihn abzuschaffen, scheint dieser Prozess den ständig getadelten Narzissmus umzuformen und einigermaßen zu revitalisieren.

Die Aporie, die insbesondere die ersten Sonette charakterisiert, konzentriert sich im Ausdruck *another thee*, der die Bedeutung des Wortes *another* am Anfang des dritten Sonetts (*Look in thy glass and tell the face thou viewest / Now is the time that face should form another*) erhellt. Der Adressat wurde erst ermahnt, einer anderen Person seine Schönheit rechtzeitig zu übergeben, diese Person wird aber danach als sein *alter ego* und letztendlich, vom grammatikalischen Gesichtspunkt aus, als er selbst dargestellt: da das körperliche Du mit der Schönheit *tout court* identifiziert ist, ist der andere tatsächlich derselbe, wie im Fall von Narziss. Dem Du als sterbliche Person ist damit das Du als Archetyp in einer unerlösten semantischen Ambivalenz der Pronomina entgegengesetzt. Dieses Paradox konstituiert die konzeptuelle Basis von Shakespeares Personen- und Identitätstheaters: *Thy self thy foe, to thy sweet self too cruel*, lautete es im Sonett I, und im Sonett IV zeigt sich das gleiche rhetorische Merkmal auf eine noch extremere Weise: *For having traffic with thy self alone, / Thou of thy self thy sweet self dost deceive*. Auf diesen Punkt werde ich zurückkommen. Hier genügt die Bemerkung, dass im Lauf der Prokreationsserie genau jene Alterität problematisiert wird, die das Wort *increase* im ersten Sonett noch reibungslos zu implizieren schien. Unter diesem Gesichtspunkt ist der Vers *Thy self thy foe, to thy sweet self too cruel* im gleichen Gedicht als Vorankündigung einer radikaleren In-Frage-Stellung des Platonischen Schönheitsideals zu interpretieren.

2.21.2 Ovidische Motive; der Einfluss von Marsilio Ficino

Um die Dichotomie Natur / Urbild zu inszenieren, fügt Shakespeare bestimmte Elemente der bewunderten *Metamorphosen* im Einklang mit der grundlegenden neoplatonischen Lehre ein. Man kann tatsächlich an mehreren Stellen seines Werkes Hinweise auf das XV. Buch von

Ovid finden, in dem Pythagoras die berühmte Rede über die Auswanderung der Geister und der Verwandlungen der Natur hält, sowie zum III. Buch, wo der Mythos des Narziss erzählt wird. Diese Stücke haben ihn sicherlich – vielleicht mehr als alle anderen kanonisierten *exempla* der Antike – tief beeindruckt. Im Fall der Sonette, in denen die unmittelbare theoretische Überlegung die prominenteste Rolle spielt, scheint mir die Konvergenz dieser Thematiken mit manchen Aspekten der philosophischen Debatten der Zeit höchst interessant, da hier eine sonst verschwiegene Problematik der impliziten Weltanschauung Shakespeares deutlicher auftaucht.

Im Sonett III, Verse 9-10, *So thou through windows of thine age shalt see, / Despite of wrinkles this thy golden time*, ist sicherlich ein Hinweis auf die Versen 255-257 des XV. Buches der *Metamorphosen* in der Golding-Edition zu erkennen, wo es lautet: *And Helen when shee saw her ages wrincles in / A glasse, wept also….* Gleichzeitig führt der Verweis auf Narziss zu den Versen 519-548 des III. Buches zurück:

> *For as he dranke, he chaunst to spie the Image of his face,*
> *The which he did immediately with fervent love embrace.*
> *He feeds a hope without cause why. For like a foolish noddie*
> *He thinks the shadow that he sees, to be a lively boddie.*
> *[…] He is the partie whome he wooes, and suter that doth wooe,*
> *He is the flame that settes on fire, and thing that burneth tooe.*
> *[…] The thing thou sleekest is not there. And if a side thou go,*
> *The thing thou lovest straight is gone. It is none other matter*
> *That thou dost see, than of thy selfe the shadow in the water.*
> *The thing is nothing of it selfe: with thee it doth abide,*
> *With thee it would departe if thou withdrew thy selfe aside.*

Hier sind nicht nur die spezifische Thematik des Spiegels (*face*; *image*) und das in anderen Sonetten drängende, zentrale Motiv des Schattens (das wird man gleich sehen), sondern auch bestimmte syntaktische und rhetorische Strukturen Shakespeares (vgl. die Verse 6 und 8 des ersten Sonetts, *Feed'st thy light's flame with self-substantial fuel … Thy self thy foe, to thy sweet self too cruel*) zu erkennen.

Bemerkenswert ist in dieser Hinsicht die philologische Hypothese, nach der Shakespeares Lektüre von Ovid in einer engeren Beziehung mit dem Einfluss der Ideen von Marsilio Ficino auf seine Denkweise zu betrachten sei. Abgesehen von der schon lange umstrittenen These Warburgs von einer Kontinuität der okkulten Tradition von Ficino zur englischen Renaissance

bis hin zu Shakespeare (sein „myth of coherence“, wie Clulee es beschrieb)[379], kann man mit gutem Grund annehmen, dass der englische Dramatiker, unter anderen indirekten Verbindungen, einen besonderen Zugang zur Lehre des florentinischen Philosophen in dem kurzen Essay von Hackett finden konnte, der seine Übersetzung eines Abschnitts der *Metamorphosen* mit einer Einleitung theoretischer Prägung ausstattete. In seinem reichen Kommentar (*Moral Section*) entwickelt der Autor, mit direktem Hinweis zu Ficino, eine neoplatonische Deutung des Narzissmus als eines aus *Penìa* entstandenen Paradoxons[380], d.h. als paradigmatischen Fall einer Seele, die sich selbst, ihre eigene körperlose Schönheit, nicht anerkennen kann. Ducke hat überzeugend demonstriert, dass dieses Stück als eine wichtige Inspirationsquelle für *Macbeth* zu betrachten ist, insbesondere in Bezug auf den Ausdruck *life ´s but a walking shadow*, der eine fast identische Bedeutung des Wortes bei Hackett sowie im Kommentar von Ficino über das Symposium Platons wiederspiegelt.

> *Only our soul, I say, is so captivated by the charms of corporeal beauty that it neglects its own beauty, and forgetting itself, runs after the beauty of the body, which is a mere shadow of its own beauty.* [381]

Die Bedeutung des Wortes *shadow* in den Sonetten zeigt die gleiche Platonische Prägung, wie z.B. im oben analysierten Sonett XCVIII oder auch, vielleicht noch deutlicher, im berühmten Sonett XLIII:

> *When most I wink then do mine eyes best see,*
> *For all the day they view things unrespected,*
> *But when I sleep, in dreams they look on thee,*
> *And darkly bright, are bright in dark directed.*
> *Then thou, whose shadow shadows doth make bright,*
> *How would thy shadow's form form happy show*
> *To the clear day with thy much clearer light,*
> *When to unseeing eyes thy shade shines so!*
> *How would (I say) mine eyes be blessèd made,*
> *By looking on thee in the living day,*
> *When in dead night thy fair imperfect shade*
> *Through heavy sleep on sightless eyes doth stay!*
> *All days are nights to see till I see thee,*
> *And nights bright days when dreams do show thee me.*

---

[379] A. Warburg, *The renewal of pagan antiquity: contributions to the cultural history of the European Renaissance*.

[380] Vgl. J. Ducke, *Shakespeare's* Macbeth *and the Fable of* Ovid treting of Narcissus *by Thomas Hackett*, S. 3: „The title of Hackett's work 'so pleasant to rede' suggests Arthur Golding's 'pleasant and delectable' version of Ovid published a few years later (in 1567). Indeed, it could be suggested that Hackett's short treatise may have prompted Golding's translation of the Metamorphoses; he might even owe something to Hackett's metre, which differs from Golding's only by a pause in place of a foot in the first line of each couplet. Hackett's Ovid is an early product of what might be called 'the Ovid industry' in the English Renaissance.“

[381] T. Hackett, *Shakespeare's* Macbeth *and the Fable of* Ovid treting of Narcissus, Siebter Diskurs, Kapitel XVII.

und am Anfang des Sonetts LIII:

> *What is your substance, whereof are you made,*
> *That millions of strange shadows on you tend?*
> *Since every one, hath every one, one shade,*
> *And you but one, can every shadow lend;*

Nicht nur auf der theoretischen Ebene, sondern entsprechend auch in der Verwendung der Possessivpronomina kann man eine bestimmte Analogie zwischen der Argumentation von Ficino und der Sprache der Sonette bemerken. Bei Shakespeare erreicht aber der rhetorische Gebrauch der Pronomina eine Redundanz, in der sich die oben bemerkte semantische Ambivalenz zu erkennen gibt. Die gleichen Pronomina beziehen sich nämlich abwechselnd auf den Schatten wie auf die Seele, wie schon beobachtet im Sonett IV: *For having traffic with thy self alone, / Thou of thy self thy sweet self dost deceive*; die falsche Alterität, anders gesagt, besteht in einer Art Verdoppelung oder Spaltung der Einheit (*with thy self alone*), nach der sich Seele (*thy self*) und trügerisches Bild (*thy sweet self*) verwirrend verwechseln. Es zeigt sich damit noch klarer, dass Shakespeare aus dem Inneren der narzisstischen Illusion heraus redet, und dass dieser Illusion, auf der formalen Sprachebene, die raffinierte barocke Rhetorik der Paradoxie entspricht.

Die Lehre von Ficino würde unter dieser Betrachtung eine antiaristotelische – genauer gesagt, eine antiaverroistische – Positionsbestimmung implizieren, bzw. eine Deutung von Geist und Körper als getrennte ontologische Prinzipien (unterschiedliche Welten) innerhalb der höheren Einheit Gottes, an denen die menschliche Seele, als Mikrokosmos gesehen, zugleich teilnimmt. Damit wären sowohl die Unsterblichkeit der individuellen Seele als auch die Aufwertung der Kunst – als Mittel des geistlichen Aufstiegs gemeint, das wird man gleich sehen – gerettet.

Das Shakespearesche Ich, das zwischen Sinnlichkeit und Idealität, *Bawdy and Soul* (Pointner) schwingt, scheint dagegen in der philosophischen Auffassung der natürlichen Welt, wenn nicht die komplette Überwindung, so mindestens eine Milderung des beschriebenen metaphysischen Hiatus zu suchen.

Davon zeugt direkt die Verwendung des Wortes *Nature* im Sonett IV:

Unthrifty loveliness, why dost thou spend
Upon thy self thy beauty's legacy?
Nature's bequest gives nothing, but doth lend,
And being frank she lends to those are free:

Das *Gleichnis von den anvertrauten Talenten* (dessen erstrangige Bedeutung durch die Beschreibung des zweiten dialektischen Modells hervorzuheben ist) taucht hier nicht in Bezug auf den Gott der christlichen Glaubenslehre, sondern auf die Natur selbst auf. Obwohl von der Idee Spinozas einer einzelnen und ewigen Substanz noch entfernt, sind die metaphysischen Implikationen dieser Konzeption im beschriebenen neoplatonischen Zusammenhang sehr relevant. Eine so eingeführte Instanz scheint sowohl an der körperlichen als auch an der geistlichen Welt teilzuhaben, und auf diese Weise wird die Idee einer gewissen Kontinuität zwischen den beiden erweckt.

Abgesehen von der grundsätzlichen ontologischen Verschiebung des Motivs, kann auch diese Auffassung der Natur von einer weiteren Berührung mit dem florentinischen Denker zeugen. Bei diesem stellt nämlich die Natur eine quasi vierte Instanz dar – neben Körper, Seele und Geist. An manchen Stellen scheint sie der sinnlich wahrnehmbaren Welt eng verbunden zu sein, an anderen, quasi als eine Plotinische *anima mundi*, hat sie unzweifelhaft an der seelischen Dimension Teil. In der Weltanschauung des Dichters – das könnte man noch deutlicher durch eine parallele Lektüre der *plays*, insbesondere von *King Lear* und *Macbeth* demonstrieren – taucht parallel eine Darstellung der Natur als komplexe Instanz auf, die sowohl positive und fruchtbare (als Diana oder Ceres) als auch negative, „tellurische" Merkmale (als Hekate)[382] zeigt. Der breite Gebrauch des Wortes *nature* im Lauf der Sonett-Sammlung bestätigt diese Hypothese, da es abwechselnd im Sinne einer dem feindlichen Zufall verantwortlichen Macht (*And every fair from fair sometime declines, / By chance or nature's changing course untrimmed,* XVIII), sowie im Sinne einer höheren Instanz, die sich explizit den destruktiven Aspekten der Zeit entgegensetzen kann (*If Nature (sovereign mistress over wrack), / As thou goest onwards, still will pluck thee back, / She keeps thee to*

[382] „[…] while Shakespeare writes of the goddess and Bacon of Pan, the two not only complement one another but also help to further our understanding of each other´s work. For instance Pan, Bacon tells us, wears horns because nature is forever surging heavenward so as to unite with the divine – a concept firmly rooted in Platonism. […] Shakespeare writes on this aspect of nature in Macbeth. As a change from the destructive powers of Hecate dwelt on throughout most of this play, he describes the Ceres aspect of ´bounteous Nature´, who bestows the gifts of various natures on each species of animal, as she does on every individual human being. Each is given a ´particular addition´, although all spring from One […]." J. Line, *Shakespeare and the fire of love*, S. 39.

this purpose, that her skill / May time disgrace and wretched minutes kill. CXXVI), verwendet wird.

In der Einleitung zur ersten Sequenz wurde angekündigt, dass der alte Topos des Buchs der Natur während des Frühbarock innerhalb einer kritischen Auseinandersetzung von Kunst und Natur bearbeitet wird (Vgl. Kapitel 2, S. 177-178); an dieser Stelle ist es nötig zu spezifizieren, dass das Wort *nature* sich in den Sonetten hauptsächlich auf eine Art Schöpfer, mit dem die Künstler und Dichter vergebens in Konkurrenz treten (vgl. z.B. das Sonett XX, *A woman's face with nature's own hand painted / Hast thou, the master mistress of my passion*; aber auch die Sonette LXVIII, LXXXIV, CXXVII), bezieht. Die Natur ist damit nicht dem lesbaren Buch schlechthin, sondern eher der übermenschlichen Hand gleichgestellt, die dieses Buch geschrieben hat. Hier manifestiert sich am deutlichsten die Abweichung vom zugrunde liegenden philosophischen Modell, da bei Shakespeare auf diese Weise Natur und höchste Instanz koinzidieren.

Der Eindruck eines solchen ontologischen Primats wird auch im Negativen durch die Verwendung des Wortes *God* unterstützt, das nur fünfmal und mit heidnischen (Cupido) oder säkularisierten (die Geliebte) Konnotationen auftaucht: *That god forbid, that made me first your slave*, LVIII, *A god in love, to whom I am confined*, CX, *The guilty goddess of my harmful deeds*, CXI, *I grant I never saw a goddess go–* CXXX, *The little Love-god lying once asleep*, CLIV.

Man kann vielleicht diesen philosophischen Unterschied mit Hilfe der neoplatonischen Terminologie wie folgend schematisieren: wenn bei Ficino das wichtigste Spannungsverhältnis zwischen Engelgeist und Körper innerhalb des Einen stattfindet und die Mensch- oder Weltseele diese sonst unüberbrückbare Distanz dynamisch verbindet, scheint bei Shakespeare die Achse der dialektischen Auseinandersetzung auf einer niedrigeren Ebene zu verlaufen, nämlich zwischen Körper und menschlicher Seele im Rahmen einer allgemeinen (und grundsätzlich zweideutigen) Auffassung der Natur. Deswegen scheint die klare Ontologie des Neoplatonismus in der Sprache der Sonette getrübt, und ihre scharfen Trennungen durcheinandergebracht. Das leitende Motiv eines ständigen Strebens nach einem Fortleben jenseits der Vergänglichkeit und der Sterblichkeit bleibt trotzdem unberührt, da die Konzeption der Natur zu diesem Prinzip in keinem explizitem Kontrast zu stehen scheint.

Die kontrastive Parallele mit Ficino wird noch auffälliger, wenn man auch diejenigen Sonette betrachtet, in denen das poetische Ich explizit auf eine Verewigung der Schönheit durch die Kunst abzielt (von Sonett V an wird dieses Thema eine Konstante der Sammlung Shakespeares sowie der Übersetzung Celans – das wird man weiter feststellen können, VGl. Kapitel 2.4). In diesen Fällen scheint klar, dass es sich um ein Lob der Liebe handelt, das zu einer Aufwertung der Kunst jenseits des Urteils Platons führt – wie z.B. im Sonett XVIII, einem der schönsten und berühmtesten der Sammlung, in dem die philosophische Leistung Shakespeares einen Gipfel erreicht. Hier ist es das Gedicht selbst, das das Du dem Schatten des Todes (*his shade*) entziehen muss:

Shall I compare thee to a summer's day?
Thou art more lovely and more temperate:
Rough winds do shake the darling buds of May,
And summer's lease hath all too short a date:
Sometime too hot the eye of heaven shines,
And often is his gold complexion dimmed;
And every fair from fair sometime declines,
By chance, or nature's changing course untrimmed:
But thy eternal summer shall not fade,
Nor lose possession of that fair thou ow'st,
Nor shall Death brag thou wand´rest in his shade,
When in eternal lines to time thou grow'st.
So long as men can breathe, or eyes can see,
So long lives this, and this gives life to thee.

Nach Ficino nehmen Liebe und Kunst wegen ihres gemeinsamen Objekts – der Schönheit – aufgrund der platonischen Definition von *Eros* eine analoge philosophische Funktion an: sie können eine Art Aufstieg vom Sinnlichen zum Geistlichen einleiten, welche die *àgape* Gottes, seine zwar absteigende Liebe, umgekehrt erwidert. Die menschliche Seele, als *copula mundi*, stellt deswegen die Brücke zwischen Materie und Geist dar, verbindet diese beiden Instanzen in einem dynamischen Zusammenhang und zielt letztendlich darauf ab, zur höheren Einheit Gottes zurückzukehren.

Im zitierten Sonett gilt dagegen die Autoreferenzialität des Verses (*this gives life to thee*) als geistiger Aufstieg, ohne dass die metaphysische Dimension des Überirdischen impliziert wird. Es handelt sich um eine Art unauslöschliches Gedächtnis der Schrift (*eternal lines*), das als Quelle eines ewigen Fortlebens (einer Art zweiter Natur, eher Über- als Gegennatur) dargestellt wird: *summer's day* / *eternal summer*. Dieser Aufstieg von Vergänglichkeit zu

Ewigkeit besteht ihrerseits nicht nur in einem „reinen“ Spracheffekt; sie scheint dagegen von der besonderen Natur des Adressanten vorausgesetzt zu sein, da dem Du vom Anfang an eine erhöhte Position unter den anderen natürlichen Wesen zugeschrieben wird: *Shall I compare thee to a summer's day? / Thou art more lovely and more temperate*. Unter der Hyperbel (rhetorische Ebene) bietet sich auch die ontologische Auffassung (theoretische Ebene) zur Kenntnis.

Bemerkenswert ist die Tatsache, dass hier nicht die äußerliche Schönheit, d.h. eine bestimmte vergängliche Qualität des Subjektes, sondern die Fortdauer des Du schlechthin, d.h. des Individuums selbst, in der *Intention auf die Sprache* das eigentliche Objekt des Gedichts konstituiert. Noch weit entfernt von zeitgenössischen Sprachphilosophien, bewahrt diese Intention das Flair des Magischen.

2.21.3 Giordano Bruno

Auf der Basis des Harmonisierungsversuchs von oberen und unteren Schichten mittels einer quasi „magischen“ Natur- und Sprachphilosophie kann auch der Einfluss des Prinzipienmonismus von Giordano Bruno auf die Weltanschauung der Sonette vermutet werden. Das folgende Stück aus *Von den heroischen Leidenschaften*, im Jahr 1585 in London herausgegeben und vom italienischen Neoplatonismus tief geprägt, könnte tatsächlich eine Einleitung zu der Sammlung bilden:

> *Obgleich das Objekt unendlich und die reinste Form des Akts ist und unser intellektuelles Vermögen das Unendliche nur begreifen kann, indem es sich in Kreisbewegungen annähert, also gewissermaßen als potenzielle Vernunft, ist der Heros nicht wie jemand, der, um das Unermeßliche zu erlangen, ein Ende konstruiert, wo keins ist.*
>
> *Cicada: Richtig so, denn das letzte Ende darf kein Ende haben, sonst wäre es nicht das letzte. Es ist also unendlich im Streben, in der Vollkommenheit, im Sein und in jeder anderen Beziehung.*
>
> *Tansillo: Du sagst die Wahrheit. Nun ist in diesem Leben solcher Genuß so geartet, daß er mehr Sehnsucht entfacht, als er stillen kann* […][383]

[383] G. Bruno, *Von den heroischen Leidenschaften*, hrsgg. von C. Bacmeister, S. 58.

Bei Shakespeare zeigt sich dieser thematische Fokus[384] auch auf der makrostrukturellen Ebene, bzw. im (der *Metamorphosen* typischen) Prinzip von *variatio* und *permutatio*, das die ganze Sammlung durchdringt. Das ovidische Kompositionsmodell erscheint damit definitiv in einem besonderen philosophischen Licht, das neoplatonische sowie pantheistische Neigungen umfasst.

In diesem Zusammenhang scheint es mir möglich, eine genauere Polarisierung des oben skizzierten Begriffs von Natur vorzuschlagen: nach unten (Metamorphose und Abwechslung der sinnlich wahrnehmbaren Wesen, als temporäre Gestaltungen gemeint) und nach oben (im Sinne einer *Anima Mundi*, die prinzipiell von Gott untrennbar erscheint). Die Pluralität der Formen und die absolute Identität stehen einander in einer ständigen dialektischen Beziehung gegenüber, die als formales Gesetz der Dichtung gelten muss. Das wohlbekannte Bestehen Shakespeares auf dem „Gleichen" (d.h. sein Begriff der Unveränderlichkeit der Liebe und der unbegrenzten Wiederkehr des Themas des Gesangs in immer neuen Gestaltungen) ist auf der Basis dieser Konzeption zu interpretieren:

What's in the brain that ink may character
Which hath not figured to thee my true spirit?
What's new to speak, what now to register,
That may express my love, or thy dear merit?
Nothing, sweet boy; but yet, like prayers divine,
I must each day say o'er the very same,
Counting no old thing old, thou mine, I thine,
Even as when first I hallowèd thy fair name.
So that eternal love in love's fresh case
Weighs not the dust and injury of age,
Nor gives to necessary wrinkles place,
But makes antiquity for aye his page,

---

[384] Das bedeutet nicht, dass Shakespeare die Lehre von Ficino mit der von Bruno programmatisch kombiniert, um ein noch nicht dagewesenes Modell explizit vorzuschlagen. Und von den mehr oder weniger beweisbaren philologisch-biographischen Berührungspunkten zwischen Bruno und Shakespeare soll hier gar nicht die Rede sein. Für meine Ziele genügt es festzustellen, dass zahlreiche Auffassungen des Philosophen aus Nola zur Zeit des Erscheinens der Sonette schon zum kulturellen Background einer literarischen Koine gehörten, für die die Sonettistik eine wichtige Rolle spielte. Auf Grund der frühbarocken Imitations- und Aufnahmepraxis und des diesem impliziten Synkretismus sind tatsächlich in der literarischen Produktion der Zeit oft Spuren unterschiedlicher, zuweilen auch entgegengesetzter theoretischer Systeme feststellbar, ohne dass man dem Autor eine tiefe oder auch nur direkte Kenntnis der Quelle zuerkennen muss - von vermuteten theoretischen Zielen seiner Bearbeitung ganz zu schweigen. Das Problem wäre nur, die Grenze dieser Spurenjagd philosophisch festzulegen, um sich nicht in einer unendlichen Semiose zu verlieren. Die kritische Auswahl der intertextuellen Hauptmotive und ihre Interpretation in historischen Konstellationen dient unter diesem Aspekt eher der Darstellung einer Idee im Sinne Benjamins als der reinen philologisch-biographischen Erkenntnis. „Die Darstellung einer Idee kann unter keinen Umständen als geglückt betrachtet werden, solange virtuell der Kreis der in ihr möglichen Extreme nicht abgeschritten ist. Das Abschreiten bleibt virtuell. Denn das in der Idee des Ursprungs Ergriffene hat Geschichte nur noch als einen Gehalt, nicht mehr als ein Geschehen, von dem es betroffen würde. Innen erst kennt es Geschichte, und zwar nicht mehr im uferlosen, sondern in dem aufs wesenhafte Sein bezogenen Sinne, der sie als dessen Vor- und Nachgeschichte zu kennzeichnen gestattet. Die Vor- und Nachgeschichte solcher Wesen ist, zum Zeichen ihrer Rettung oder Einsammlung in das Gehege der Ideenwelt, nicht reine, sondern natürliche Geschichte. Das Leben der Werke und Formen, das in diesem Schutze allein sich klar und ungetrübt vom menschlichen entfaltet, ist ein natürliches Leben. Ist dies gerettete Sein in der Idee festgestellt, so ist die Präsenz der uneigentlichen nämlich naturhistorischen Vor- sowie Nachgeschichte virtuell." W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, *Gesammelte Schriften I, 1*, S. 227.
Innerhalb dieser historischen Konstellation kann man den indirekten Einfluss des Renaissance-Platonismus im Allgemeinen als eine Konstante, die naturphilosophischen Neigungen dagegen als eine eher aktuelle Tendenz interpretieren. In der postkopernikanischen Welt sucht die Literatur des antipapistisch gewordenen Englands neue Wege, das innerliche Leben und die damit verbundenen theologischen Bezüge weit entfernt der alten Hierarchie umzugestalten.

Finding the first conceit of love there bred,
Where time and outward form would show it dead.

Nothing, sweet boy; but yet, like prayers divine, / I must each day say o'er the very same, heißt es im Vers 5 des Sonett CVIII, wo der Ausdruck *very same* offensichtlich auf das „Eine" der Neoplatoniker anspielt. Gleichzeitig heben Ausdrücke wie *What´s in the brain that ink may character* (V. 1) und *love´s fresh case* (V. 9, wo *case* nicht nur Kondition oder Umstand bedeutet, sondern auch direkt Kleidung und Haut) die materielle Dimension der Schrift und des Denkens. Der Vergleich der Sonette mit *prayers divine*, die man jeden Tag (*each day*) wiederholt, zeugt in diesem Kontext von der oben skizzierten Konvergenz Platonischer und christlicher Motiven in einer ritualisierten, „magischen" Naturphilosophie[385], die dem poetischen Wort als einem Zauberspruch eine rettende und lebensschöpferische Kraft zuerkennt. Damit zeigt sie sich schon auf der Grenze zur Häresie.

Die sich selbst wiederholende Stimme, welche die Liebe jenseits der äußerlichen Erscheinung der Geliebten verewigt, kennt dementsprechend keine echte Transzendenz; sie behauptet sich in dieser menschlichen Welt, wie schon in Bezug auf das Sonett XVIII angedeutet: *So long as men can breathe, or eyes can see, / So long lives this, and this gives life to thee*. Das fast ketzerische Echo zum *Pater Noster* im Vers 8 (*hallow´d thy fair name*) bestätigt definitiv diese programmatische Verschiebung des Heiligen.

Eine Deutung dieser Charakteristiken, die auf eine Doppellektüre abzielt[386], mildert meiner Meinung nach nicht den konstatierten Verfremdungseffekt, da die gesamte Argumentation des Gedichts selbstreflexiv und selbstreferentiell ist. Das sprechende Ich wendet sich keineswegs an Gott, um zu ihm um eine Rettung der Seele jenseits der Zersetzung des Fleisches zu beten, sondern beschreibt sein eigenes Gedicht als materiellen und zugleich spirituellen Ort der ewigen Liebe (*love´s fresh case*). Das Gedicht macht Alter und Verfall zu seinen Sklaven (*page*), in dem es die vergangene Zeit im eigenen Raum, nämlich auf der geschriebenen Seite (*page*), kristallisiert. In diesem Sinne, teilweise einer pantheistisch-alchimistischen (oder mindestens magisch-monistischen) Variante sehr nah, teilweise einer modernen

---

[385] Auf diesem Aspekt des Magischen besteht das sehr unkonventionelle Buch von T. O. Jones, *Renaissance magic and hermeticism in the Shakespeare´s sonnets: like prayers divine.*

[386] Forciert erscheint mir z.B. die Lektüre, die J. Line vom Sonett LIII vorschlägt: „Substance means understanding or standing under and is to the divine world what matter is to the material world. For instance, the matter of a sonnet consists of its vocabulary, metre, rhyme, imagery etc, but its substance is what, if any, understanding it conveys of the divine world to the higher mind. So here Shakespeare is exploring the substance of constancy by comparing the moving world with what is unmoving and at the same time is conveying understanding of this truth to the angelic mind." *Shakespeare and the fire of love*, S. 71.

autoreferentiellen Selbstbestimmung tief zugeneigt, taucht das Göttliche in den Sonetten wieder auf. Anders als bei Bruno ist hier aber keine Idee von Überwindung der Individualitätsgrenzen und Wiedervereinigung mit dem Weltall zu spüren: das heilige Lexikon dient nur dem Profanen (*thou mine, I thine*, V. 7), und das Ich und das Du als historische Personen bleiben die letzten Instanzen der geistlichen Erhöhung – wie in bestimmten Gedichten der zeitgenössischen Liebeslyrik von John Donne[387].

Solche Steigerungsmomente werden jedenfalls im Lauf der Sammlung von der entgegengesetzten Position ausgeglichen, d.h. von der Feststellung der eigenen Unfähigkeit, diese höhere Schönheit zu fassen. In diesem Fall zeigt sich die Unerreichbarkeit des Urbildes nicht als eine notwendige Schlussfolgerung der eigenen philosophischen Positionsbestimmung, sondern wie eine Art enttäuschenden Scheiterns. Das schon zitierte Sonett CVI liefert ein bekanntes Beispiel dafür:

When in the chronicle of wasted time
I see descriptions of the fairest wights,
And beauty making beautiful old rime
In praise of ladies dead and lovely knights,
Then in the blazon of sweet beauty's best,
Of hand, of foot, of lip, of eye, of brow,
I see their ántique pen would have expressed
Even such a beauty as you master now.
So all their praises are but prophecies
Of this our time, all you prefiguring,
And for they looked but with divining eyes,
They had not skill enough your worth to sing:
For we, which now behold these present days,
Have eyes to wonder, but lack tongues to praise.

Die Sprache kann das lebendige Bild der Schönheit nicht definitiv fassen, da diese Schönheit körperlich bleibt (… *sweet beauty's best, / Of hand, of foot, of lip, of eye, of brow*). Innerhalb des Modells Thema / Variationen drückt sich auf diese Weise das seelische Schwingen des Liebenden zwischen Transzendenz und Kontingenz aus. Das Ich macht die unmögliche Vereinigung der beiden Instanzen zum Ziel der eigenen Dichtung, die auf diese Weise die Konturen einer magisch-religiösen täglichen Praxis annimmt; diese philosophisch hybride Schönheit kann aber nicht, als Platonischer Ursprung und gleichzeitig als sinnliche Präsenz, in seinen Versen dargestellt werden.

---

[387] Vgl. unter anderen R. Targoff, *John Donne*, *body and soul* und C. Sullivan, *The rhetoric of the conscience in Donne, Herbert and Vaughan.*

In diesem *Canzoniere* gibt es tatsächlich viele Gedichte, die eine durch die Schrift vollzogene Verewigung des schönen Freundes andeuten – wie die in diesem Kapitel folgende Analyse gleich zeigen wird. Es handelt sich aber oft um Epitaph-Formen nach dem altlateinischen Motto *scripta manent*, in denen die Schönheit selbst als schon verschwunden dargestellt wird und an ihrer Stelle ein performatives Zeugnis ihrer vergangenen Anwesenheit auftaucht – eine Art Trauergedächtnis. An anderen Stellen – und manchmal parallel – bildet sich die sehr interessante Analogie, nach der die dauerhafte Schönheit des Gedichtes sich die vergängliche Schönheit des Geliebten sozusagen *alchemisch* einverleibt; damit scheint die Magie als Versöhnung der grundlegenden philosophischen Aporie zu funktionieren (das Thema, im letzten zitierten Sonett angedeutet, wird noch klarer in der Analyse des Sonetts V auftauchen).
In diesen beiden Fällen – das muss noch analysiert werden – ergibt sich ein komplexes Spiel, nach dem das poetische Ich durch das Schwanken zwischen der Rolle des *poeta* (Ich als Autor, textimmanente Funktion) und der des *amator* (Ich als textäußerliches Subjekt einer Liebeserfahrung) als hybride Gestalt neu determiniert wird[388].
Sobald aber die körperliche Schönheit, wie in den hier analysierten Fällen, in einen Platonischen Raum projiziert wird, taucht die Problematik ihrer Unfassbarkeit auf. Das wunderschöne Ergebnis des oben gelesenen Sonetts CVIII hängt, wie bemerkt, von der strategischen Verwendung eines heiligen-neuplatonischen Lexikons in einer profanen Sphäre, und *vice versa* von der korrelativen Verschiebung des Akzentes von der Schönheit (körperlich, äußerlich) zur Liebe (geistig, innerlich) ab. Auf diese Weise schwebt die Bedeutung dieses Wortes zwischen Heiligem und Profanem – ohne eine eindeutige Bestimmung zu erreichen.

2.21.4 Erstes dialektisches Modell – Schlussfolgerungen

Im philosophischen Streben des Ich wechseln sich deswegen positive und negative Bestimmungen ab, und letztendlich bleibt es an die Kontingenz gebunden. Das neuplatonische Vorbild, obwohl grundlegender Bezug der Sammlung, kann die dichterische Argumentation nicht komplett umrahmen, d.h. theoretisch gründen. Sie entwickelt sich sehr oft innerhalb dieses dialektischen Schemas, das poetische Ich zielt offensichtlich auf die

---

[388] C. Fischer, *Der poetische Pakt.* Vgl. ins besondere die S. 257-298.

neoplatonische Kontemplation des Einen ab – ohne jedoch diese Position definitiv erreichen zu können. Daher mischen und verwirren sich in seinen Argumentationen die drei ontologischen Ebenen von Ficino – die sinnliche, die seelische und die engelgeistliche –, und die Natur, als teilweise undefinierte vierte Instanz im System des Philosophen, nimmt eine erstrangige Position ein. Die konsequenten naturphilosophischen bzw. pantheistischen Neigungen, obwohl deutlich präsent, erreichen nicht den Rang einer theoretischen Konzeption, und die Sonette bleiben deshalb im Schatten der Platonischen Dichotomie Substanz / Geist.

Gleichermaßen, innerhalb der Gattungsgeschichte, mündet bei Shakespeare der petrarkische Kampf gegen die Illusionen des Fleisches, d.h. das innerliche Streben des Dichters nach einem höheren philosophischen Zustand (*mutatio animi*), in keinen endgültigen Sieg. Anders als bei Petrarca ist bei ihm das Objekt der Liebe immer noch anwesend, und genau dieser Anwesenheit entsprechen die Hinwendungsform und der zeitliche Horizont seiner Dichtung.

Wie die Analyse der lexikalischen Verwendungen zeigt, entkommt der dichterische Diskurs tatsächlich jedem theoretischen *a priori*. Meine Hauptthese ist hier, dass der Autor zwischen echter philosophischer Auffassung und verwirrender, fast ironischer rhetorischer Verwendung des dialektischen Modells schwankt, und dass diese Unentschiedenheit wichtige Folgen für den theoretischen Hintergrund der Sonett-Form hat. Insbesondere, da das Bestehen auf Schönheit als körperliche Qualität den Weg zu eine Revitalisierung des Narzissmus freimacht. Wie gesehen, stellt der Narzissmus die Kontingenz als Gefängnis und Tod dar. Das Ich bleibt in ihr nicht weniger gefangen als das Du. Die Platonische Schwingung seiner Liebe zwischen Absolutheit und Unwissenheit, *Pòros* und *Penìa*, neigt meistens dem zweiten Pol zu. Die Folge ist, dass die philosophischen Spekulationen des poetischen Ich keine feste Basis haben können, und dass dieser Mangel mit den rhetorischen Strategien der Ironie und der täuschenden Ambiguität balanciert wird: *witticism* und *deception*. Damit bleibt die den Sonetten zugrundeliegende Weltanschauung von einer ständigen Unsicherheit durchdrungen, einem Schweben zwischen ekstatischer Kontemplation und mondäner Faszination. Der theoretisch gestützte Ewigkeitsglaube erfährt eine historische Krise, die Sprache der Dichtung eine höchst kreative Erneuerung.

2.22 Vanitas und Diotimas Leiter: zweites dialektisches Modell

Wie im Sonnett II bedient sich Shakespeare an zahlreichen Stellen Hinweisen auf die gesellschaftliche und politische Situation seiner Welt, um die menschliche *vanitas* auf die Bühne zu bringen: *Will be a totter'd weed of small worth held*. Damit treten zwei Elemente ins Gedicht ein, die, obgleich der Darstellung der Schönheit als Körperlichkeit / Urbild schon implizit, zu einigen differenzierten philosophischen Folgerungen führen. Es handelt sich um die bereits betrachtete Problematik des Fehlers im Kontext von Sünde und Strafe – mit dem damit engverbundenen ethischen Thema des freien Willens – und die Darstellung der spezifischen mitmenschlichen Umgebung der *dramatis personae*. In diesem Zusammenhang taucht – neben der oben beschriebenen – eine zweite Polarität auf, welche Eitelkeit und philosophische Haltung gegenübersetzt. Zwischen erstem und zweitem dialektischen Modell besteht so eine Art Reziprozität sowie eine deutliche ontologische Differenzierung der Motive, und der Übergang vom einen zum anderen innerhalb des gleichen Gedichts erweckt gleichermaßen Kontinuitäts- und Diskontinuitätsgefühle.

Bei der Lektüre des dritten Sonetts wird deutlich, wie der Tadel des Narzissmus Selbsttäuschung und Schuld gleichsetzt: der Hinweis auf den exemplarischen Fall dient der Ermahnungscharakter der Argumentation als *locus communis*, der die rhetorische Überzeugungskraft der Rede unterstützt und den Adressaten zur rechten Wahl orientiert. In diesem Zusammenhang scheint Narziss als paradigmatisches Opfer der Platonischen Zweideutigkeit der menschlichen Kondition – d.h. des Schwebens zwischen *Pòros* und *Penìa* und der konsequenten starken Neigung zur Nicht-Selbstanerkennung – während der Adressat der Warnung, dem das traurige Ende des Narziss als eine mögliche Folge von dessen Lebensweise vorgestellt wird, sich schon vollkommen in der ethisch-religiösen Dimension des freien Willens und der Strafe befindet.

> *But if thou live rememb´red not to be,*
> *Die single, and thine image dies with thee.*

Das *memento mortis* am Ende des Gedichtes bestätigt diese Hypothese, da auf diese Weise das Du in die Dimension des höheren Gebotes (schon im Einleitungssatz der Sammlung, wie bemerkt, deutlich anwesend: *From fairest creatures we desire increase*), dessen Transgression

und der daraus folgenden Entfernung von der religiösen Gemeinschaft (*Thou dost beguile the world, unbless some mother*, V. 4; *rememb´red not to be*, V. 13) projiziert wird. Dieser thematischen Verschiebung vom Mythologisch-Philosophischen zum Philosophisch-Doktrinären entspricht das Primat des juristischen Lexikons – als argumentatives Prinzip der biblischen Sprache verstanden. Dieses Lexikon zeigt seinerseits eine ambivalente Kontinuität mit der kaufmännischen Sprache der Händler.

Bei tieferer Betrachtung zeigt sich hier eine komplexe Umgestaltung uralter und aktueller Topoi innerhalb eines gemeinsamen, auf der Soll-und-Haben-Logik fundierenden Diskurses, dessen Grundmotiv im *Gleichnis von den anvertrauten Talenten* zu erkennen ist. Wenn schon im ersten Sonett ein indirekter Hinweis darauf zu finden war (*From fairest creatures we desire increase, / [...] / Pity the world, or else this glutton be, / To eat the world's due, by the grave and thee*) so entwickelt sich im dritten die Bearbeitung des Motivs sehr explizit: *How much more praise deserved thy beauty's use, / If thou couldst answer, 'This fair child of mine / Shall sum my count, and make my old excuse'*. Mit der Verwendung der sich reimenden Wörter *use* und *excuse* innerhalb eines Satzes setzt sich die Kontinuität von religiöser Schuld, Gesetz und Handel deutlich durch. Dieser thematische Fokus unterliegt einer weiteren, fast schwulstigen Bearbeitung im vierten Sonett:

> *Then, beauteous niggard, why dost thou abuse*
> *The bounteous largess given thee to give?*
> *Profitless usurer, why dost thou use*
>
> [...]
>
> *Thy unused beauty must be tombed with thee,*
> *Which, usèd, lives th' executor to be.*

Dass die Idee vom Nutzen genau im Sinne von *negotium* gemeint ist, und dass sie damit auch die Begriffe von Gewinnen, Spekulation und Missbrauch impliziert, wird von der Verwendung des Schlüsselworts des Gedichts, *use*, bestätigt. Die negativen Konnotationen (*abuse, usurer*) werden im Couplet durch die positive Verwendung von *use*, im Sinne von fruchtbar machen, ausbalanciert, und die Welt des *negotium* scheint damit – obwohl nur provisorisch – den Rang der philosophischen und theologischen Gerechtigkeit zu erreichen. In einer erweiterten historischen Perspektive kann man hierin sicherlich einen Ausdruck der protestantischen Aufwertung der praktischen Aktivität jenseits der antiken Gegenüberstellung

von *otium* und *negotium* – genau im Sinne Webers – entdecken. Wegen der rhetorisch-stilistischen Hervorhebung der Komposita bleibt das Wort trotzdem von einer bestimmten Zweideutigkeit geprägt, und letztendlich scheinen die negativen Bestimmungen der kaufmännischen Logik so relevant, dass sie von den entgegensetzten positiven Aufwertungen keineswegs aufgehoben werden können. Es handelt sich um eine ambivalente Darstellung der Handelswelt und deren Regeln und Gesetze, wie sie an zahlreichen Stellen des Shakespeareschen Werkes – insbesondere natürlich in *The Merchant of Venice* – deutlich sichtbar wieder auftaucht [389].

2.22.1 Politik

Eine analoge Ambivalenz zeigt sich auch im angrenzenden Bereich der politischen Themen, deren poetische Gestaltung sich mittels eines komplexen und teilweise widersprüchlichen Begriffssystems entfaltet. Auch hier inszeniert Shakespeare an Stelle eines eindeutigen Urteils die verschiedenen Meinungen seiner Zeit auf der rhetorischen Ebene, ohne sie in einer möglichen Synthese zu verbinden zu suchen. Daraus ergibt sich die anerkannte semantische Komplexität der entsprechenden Schlüsselwörter[390], deren Bildungsprinzipien nach Greenblatt in der historischen *Circulation of social energy* zu untersuchen wären.

> *But what is „social energy"? The term implies something measurable, yet I cannot provide a convenient and reliable formula for isolating a single, stable quantum for examination. We identify energia only indirectly, by ist effects: it is manifested in the capacity of certain verbal, aural, and visual traces to produce, shape, and organize collective physical and mental experiences. Hence it is associated with repeatable forms of pleasure and interest, with the capacity to arouse disquiet, pain, fear, the beating oft he heart, pity, laughter, tension, relief, wonder. In its aesthetic modes, social energy must have a minimal predictability – enough to make simple repetitions possible – and a minimal range: enough to reach out beyond a single creator or consumer to some community, however constricted. Occasionally, and we are generally interested in these occasions, the predictability and range will be far greater: large numbers of men and women of different social classes and divergent beliefs will be induced to explode with laughter or weep or experience a complex blend of anxiety and exaltation. Moreover, the aesthetic forms of social energy are usually characterized by a minimal adaptability – enough to enable them to survive at least some of the constant changes in social circumstances and cultural value that make ordinary utterances evanescent. Whereas most collective expressions moved from their original setting to a new place*

---

[389] Die erbarmungslose Logik des Gewinnens, mit der korrelativen negativen Auffassung von Gier und Begierde, zeigt sich als Wahnsinn, die Mächte des Schicksals mittels des menschlichen Rechts dominieren zu können. *The Merchant of Venice* liefert bekanntlich das beste Beispiel davon: was Karl Marx das „Shylocksche Festklammern am Buchstaben des Gesetzes" nannte, macht zwangsweise aus ihrem unbiegsamen und vielbeschäftigten Vertreter ihr eigenes Opfer, während die melancholische, tatenlose Schwermut (*Acedia*) Antonios als positive Qualität immer deutlicher wird, als Empfindlichkeit für die ephemere Natur der menschlichen Sachen (und für die Unergründlichkeit der übermenschlichen) gekennzeichnet. Die Erkenntnishaltung ist dagegen bei Shakespeare oft eng mit der melancholischen Darstellung des Starrens, der Inaktivität verbunden (Hamlet, immer wieder).

[390] Deswegen wäre der Reichtum des Vokabulars Shakespeares nicht nur auf Grund der Extension (Wortschatz), sondern eher der Intensität (Bedeutungsstratifikation) zu schätzen.

or time are dead on arrival, the social energy encoded in certain works of art continues to generate the illusion of life for centuries. I want to understand the negotiations through which works of art obtain and amplify such powerful energy.[391]

Wenn Shakespeare den kaufmännischen Jargon in einer engen Verbindung mit der Sprache der Bibel auftreten lässt, so dass die dazugehörenden Wörter diese Konnotation annehmen, so bedient er sich andererseits der Terminologie des dynastischen Rechts: *Proving his beauty by succession thine*, Sonett II, V. 12, *lives th´executor to be*, Sonett IV, V. 14. Wie während der Analyse des ersten Sonetts schon angedeutet, setzen sich innerhalb des konventionellen Vokabulars der Elisabethanischen Liebeslyrik mehr oder weniger implizite Hinweise auf Englands postrevolutionären Absolutismus durch – oft in enger Verbindung mit der Thematik der Nachfolge der jungfräulichen Königin. Zwischen der offiziellen Verehrung der Krone und dem Inhalt der tragenden politisch-philosophischen Debatten der Zeit – die am Ende des sechzehnten Jahrhunderts die Grenzen der akademischen Welt schon weit überschritten hatten[392] – zeigt sich aber eine deutliche Spaltung. Das Bestehen der öffentlichen Reden auf dem rein göttlichen bzw. naturgerechten Ursprung der königlichen Macht ist in diesem Kontext eher eine Reaktion auf innere Unzufriedenheiten und äußere Bedrohungen der neuen englischen Staatskonfiguration als ein treuer Ausdruck einer allgemeinen Auffassung des dynastischen Rechts. Zu diesem propagandistischen Ziel bedienten sich die damaligen Pamphlete hauptsächlich der traditionellen Körper / Staat-Analogie der mittelalterlichen Theologen:

The body / state analogy originated in the ancient world and was the natural expression of a theory of cosmos that held that the organizing principle of degree was repeated on every plane of existence.
[...]
The body / state analogy so widely used by Elizabethan writers expresses an organicist view of society that is essentially medieval. Alien to the Middle Ages was the doctrine of absolute obedience that often accompanied this theory.
[...]
With the Reformation there emerged a new conception of sovereignty in which the crown claimed far greater powers than it previously enjoyed. The revolution of 1533-34 had been carried out with the full cooperation of the Parliament, and the new monarchy was in fact subject to strict constitutional limits. It was the need to counter not only domestic dissatisfaction, but also the very real threat of retaliatory invasion from Catholic Europe that led to the promulgation of a doctrine of kingship that stressed the sacrosanctity of the crown and emphasized the paramount duty of obedience. [393]

---

[391] S. Greenblatt, *Shakespearean Negotiations – The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, S. 6-7.

[392] Vgl. R. H. Wells, *Shakespeare´s Politics – A Contextual Introduction*, S. 141-147.

[393] Ebenda, S. 69, 72.

Die politisch-konstitutionelle Situation des anglikanischen England, der auf der Ebene der Staatstheorie eine spezifische Auseinandersetzung zwischen Allgemeinem (Europa) und Besonderem (Insel-Nation) entspricht, ist ihrerseits innerhalb eines historisch-epistemologischen Wandels zu interpretieren, dessen Tragweite in allen Bereichen der Wissenschaft kaum zu überschätzen ist (Vgl. Kap. 1.2). Unabhängig davon, wie weit man Foucaults Auffassung von einer derart epochalen Bedeutung dieses Paradigmenwechsels, dass die traditionellen Werkzeuge der Geschichtsschreibung vor seiner Beschreibung versagten, folgt, bleibt die Tatsache unbestritten, dass große parallele Wandlungen im kosmologischen, ethisch-religiösen, politischen, ökonomischen und naturwissenschaftlichen Bereich tiefe Spuren auch in der Konzeption des Individuums, der gesellschaftlichen Ordnung und der ihr inhärenten Axiologie – traditionell neoplatonischer und/oder neoaristotelischer Natur – hinterließen. Die politisch-juridische Diskussion über Macht und Recht kann deswegen, *pars pro toto*, als Vergleichsmoment eines breiteren Diskurses dienen, der die Darstellung der Geschichte, der legalen Subjekte und des mitmenschlichen Lebens im Allgemeinen umfasst.

Die schwache Hypothese, nach der die Sphären der Natur, der Gottheit und des Staats bei Shakespeare einen homogenen Zusammenhang konstituieren[394], erweist sich nach diesen Prämissen als grundsätzlich falsch, da ihre Annahme einen festen Glauben an jenes theistisch geprägte Naturrecht voraussetzen würde, das genau in der Elisabethanischen Epoche eine historische Krise erlebte. Während des sechzehnten Jahrhunderts fingen die Grundprinzipien dieser Rechtskonzeption an, sich von den theologischen Prämissen des Thomas von Aquin loszulösen und in einen modernen problematischen Zusammenhang einzutreten. Gleichzeitig, im Bereich der sogenannten „Realpolitik", rechtfertigt ein bewusster Pragmatismus à la Machiavelli eine neue Lancierung der göttlichen Aura der Krone. Die politisch-konstitutionellen Diskurse erreichen auf diesem Grund ein noch nie dagewesenes Interesse, in ihnen mischen sich populäre Meinung und entstehende politische Wissenschaft, Verehrung und Entzauberung, Konservatismus und fast aufklärerische Tendenzen[395].

---

[394] An einigen Stellen scheint sich auch J. Line diese Auffassung anzueigen: „Probably the last play that Shakespeare wrote without collaboration, *The Tempest* shows more clearly than any other of his plays how the work of the imagination in the angelic mind not only creates diversity but also draws the Platonic worlds together once more into one being. In his wholeness, Prospero has only to take the last step into the freedom of the One itself." *Shakespeare and the fire of love*, S. 145.

[395] Vgl. R. H. Wells, *Shakespeare´s Politics – A Contextual Introduction*, S. 141-147.

Die meisten Theoretiker versuchten, die Spannung und die Diskontinuität zwischen überpositivem und positivem Recht anhand embryonaler Modelle von Vertragstheorie zu beschreiben, welche oft die Unergründbarkeit bzw. die Unerkennbarkeit der genannten natürlichen Prinzipien konstatieren müssen. Die Problematik dieses *a priori* wird von hier an jede Spekulation über das Naturrecht begleiten, durch die Staatstheorien von Hobbes und Locke bis zu den zeitgenössischen Darlegungen über die Integrierbarkeit der grundsätzlichen Menschenrechte in unterschiedliche Konstitutionsmodelle.

> *As society gradually came to be seen not as a divinely sanctioned institution, but as an aggregate of individuals united by no more lofty principle than self-interest, kingship lost its special sanctity.*
> [...]
> *At a time of collision between traditional and new ideas, Shakespeare's plays reflect through their dialectical structures of opposing beliefs and attitudes „the very age and body of the time".*[396]

In zahlreichen Dialogen der *plays* zeigt sich eine komplexe Gegenüberstellung von positivem und natürlichem Recht, auf deren Grund die geerbte Theorie einer ontologischen Kontinuität zwischen Naturordnung und staatlicher Struktur definitiv schwankt. Nach Wells findet dieser Gegensatz eine – vielleicht nur provisorische – Balance in der Selbstreflexivität der Shakespeareschen Sprache, und zwar in der Selbstbestimmung der liberalen Kunst als zivilisatorisches Mittel. In diesem Sinne stellt *The Tempest* den Gipfel der Shakespeareschen politisch-philosophischen Auffassung dar:

> *With his romantic plot and fairy-tale ending,* The Tempest *may seem close to sentimental escapism. In reality it is he opposite of escapist. The play recapitulates in microcosm most of the major political themes of the histories and tragedies: the limitations of man's fallen nature; alternative forms of government; tyranny; the responsibilities of the just ruler; the problem of rebellion; the nature of providence. At its centre is a stylized vision of social harmony. But that vision is based not on a primitivist belief in the natural goodness of the human heart, but on the rule of civilization.*
> [...]
> *Combining, as it does, poetry, music, song and dance, Prospero's masque is itself an example of the „liberal arts" that Renaissance humanists believed were potentially capable of civilizing our fallen humanity. In the play's epilogue Prospero asks for our applause. Whether his vision of social harmony will ever be achieved depends finally on us, his audience. If we approve his humanist vision, the play will have done its work; if we do not, or if we mistake it for an escapist fantasy, „the project fails".*[397]

---

[396] Ebenda, S. 161, 179-180.

[397] Ebenda, S. 180, 181.

Diese Schlussfolgerung scheint mir, mit Gradys Überlegungen über die Subjektivitätsmodelle innerhalb des Shakespeareschen Kanons konfrontiert, noch überzeugender:

> *Montaigne, like Shakespeare, delivers us into a world in a kind of permanent moral crisis, but one in which life, perception, and evaluation (in an unfixed subjectivity) continues nevertheless – a condition the cultures of modernity continue to express and explore.*
> *The fascination with the flux of subjectivity that Montaigne and Shakespeare display is an index of the dilemma in which early modernity finds itself entrapped and defined. Subjectivity continues to represent and interpret the world in all the complex colorations of prudence and judgements of value and beauty which obtained in pre-modern societies. Only it does so in the absence of certainties and beliefs in nature and the intrinsic through which the various forms of pre-modern mythology and cosmology had constituted the world. Shakespeare and Montaigne, I argue, give a common answer to the Machiavellian reduction which had robbed the world of value and enchantment. Yet they cannot return the certainties, the vanished floor under the mythopoetic rug which modernity had so unceremoniously removed. Yes, there are values, there is beauty, there are ethics. But they cannot be grounded within the general nature of things or the will of a mysterious and absent God. Instead, Montaigne and Shakespeare can only display them and contrast them with the world that obtains without them – and perhaps posit a utopian hope for an intersubjectively constructed world more receptive to them.*[398]

Die Unerkennbarkeit der naturgerechten Prinzipien wird bei Shakespeare und noch expliziter bei Montaigne zur Konstante einer neuen Art Meditation über die Grenzen der subjektiven Urteilskraft, die Instabilität der gesellschaftlichen Strukturen und die Pluralität der Faktoren, die auf den Lauf der Geschichte wirken.

Diese Annahme, die sich in der dialektischen Struktur zahlreicher *plays* zeigt, manifestiert sich auch in den Sonetten – nur auf subtilere Weise. In der lyrischen Sammlung verliert nämlich das poetische Ich seine zentrale oder absolute Position und determiniert sich immer aufs neue innerhalb der konkreten Situationen. Dieses Motiv, auch auf Grund der individuellen Form in erster Person, zeigt eine enge Verwandtschaft mit der Beschreibung der Subjektivität, die Montaigne überliefert.

> *La constance mesme n'est autre chose qu'un branle plus languissant. Je ne puis asseurer mon object. Il va trouble et chancelant, d'une yvresse naturelle. Je le prens en ce point, comme il est, en l'instant que je m'amuse à luy: non un passage d'age en autre, ou, comme dict le peuple, de sept en sept ans, mais de jour en jour, de minute en minute. Il faut accommoder mon histoire à l'heure. Je pourray tantost changer, non de fortune seulement, mais aussi d'intention. C'est un contrerolle de divers et muables accidens et d'imaginations irresolues et, quand il y eschet, contraires: soit que je sois autre moy-mesme, soit que je saisisse les subjects par autres circonstances et considerations. Tant y a que je me contredits bien à l'adventure, mais la verité, comme disoit Demades, je ne la contredy point. Si mon ame pouvoit prendre pied, je ne m'essaierois pas, je me resoudrois: elle est tousjours en apprentissage et en espreuve. Je propose une vie basse et sans lustre, c'est tout un. On attache aussi bien toute la philosophie morale à une vie populaire et privée que à une vie de plus riche estoffe: chaque homme porte la forme entiere de l'humaine condition.*[399]

---

[398] H. Grady, *Shakespeare, Machiavelli, and Montaigne – Power and Subjectivity From* Richard II *to* Hamlet. S. 124-125.

[399] M. E. de Montaigne, *Les Essais*, S. 805 (3.2).

Die Wahrnehmung und die Erwägung der Ereignisse basieren nicht auf dem festen Grund von zeitlosen metaphysischen Postulaten, sondern finden im flüssigen Element der Kontingenz eine temporäre Gestaltung. Das Subjekt, obwohl dezentriert, behauptet sich trotzdem als letzte und wichtigste Instanz: genau weil das Ich sich der Immanenz anpassen muss (*Il faut accommoder mon histoire à l'heure*), fokussiert es die Verwandlung statt die Unbeweglichkeit seiner Umwelt (*Je ne peints pas l'estre. Je peints le passage*). Vor diesem Hintergrund, ohne sich diesem flüssigen Element entziehen zu können, schafft sich der Einzelne ein einfaches und privates Leben (*une vie basse et sans lustre / une vie populaire et privée*), das noch eine Wiederbehauptung von Ethik und Wahrheit ermöglichen kann. Daraus wiederum entsteht eine philosophische Haltung, die genau wegen des grundlegenden Bewusstseins des unvermeidbaren provisorischen Charakters der Aktualität, eine neue Form von Selbsttreue darstellt: die Selbstbestimmung des Philosophen zeigt sich letztendlich in der kritischen Ablehnung der dominanten Modelle (*une vie de plus riche estoffe*).

Das Bewusstsein der Wechselhaftigkeit der Realität (in objektivem, subjektivem sowie historischem Sinne) führt zu einer Lebenseinstellung, die sich dem skrupellosen Pragmatismus der politisch-ökonomischen Welt entgegensetzt. Während diese sich *ausschließlich* nach immanenten Kräften konfiguriert und verändert, relativiert die private Meditation die Werte der Praxis einer tieferen Wahrheit zuliebe, die sich nicht mehr durch eine komplette Enthaltung, bzw. durch den Asketismus, zu erkennen gibt. Sie zeigt sich innerhalb dieser wechselhaften politisch-ökonomischen Welt nur *per viam negationis* als überflutete Konstante in den rastlosen Veränderungen, den unendlichen Verfälschungen der Oberfläche (*Tant y a que je me contredits bien à l'adventure, mais la vérité* […] *je ne la contredy point*).

Weit entfernt von einer direkten Kritik der Macht und des Reichtums, drückt sich die poetische Stimme Shakespeares in der Sprache der politischen Aktualität aus, verwendet ihres Vokabular und artikuliert ihre Denkweise mittels analoger rhetorischer Strategien. Damit konstituiert sie sich innerhalb einer vielgestaltigen Welt und setzt sich dem Zufall und dem Pragmatismus aus. Das poetische Ich will aber gleichzeitig eine Trennungslinie zwischen seiner Innerlichkeit (als *poeta*, d.h. als ethischer Denker, sowie als *amator*) und der Äußerlichkeit der Machiavellischen Gewinnenslogik ziehen. Wie schon in der Analyse des

ersten Sonetts bemerkt worden ist, markiert die Ermahnung zur Vernunftehe (mit jemandem anderen zu leben und zeugen) genau diese subtile Grenze – wie auch all die unpersönlichen, allgemeineren Ermahnungen, die den Freund zu einem vernünftigen gesellschaftlichen Leben führen sollen. Genau dadurch schafft das Ich für seine Liebe einen Bereich des Privaten, der sich von den Werten der Öffentlichkeit grundsätzlich unterscheidet.

Damit zeigt sich, dass die Thematik des freien Willens, auf Fortpflanzung ausgerichtet, die Logik der poetischen Argumentation nicht erschöpft und nur einen Teilaspekt einer tieferen Sprachfunktion darstellt. Das poetische Ich scheint sich der Vernünftigkeit der Ermahnung anzuverwandeln, versucht dadurch aber *ex negativo* die unausgesprochene Wahrheit der Gefühle und der innerlichen Meditation zu schützen. Es handelt sich letztendlich um die Differenz zwischen immanenter Entscheidung (immer konditioniert und partial) und philosophischer Haltung, die in Bezug auf den Diskurs von Montaigne bemerkt worden ist: *je me contredits bien à l'adventure, mais la vérité* […] *je ne la contredy point*.

Auf diese Weise entsteht ein Spannungsfeld zwischen Inhärenz und reziprokem Ausschluss zweier Bereiche – dem der gesellschaftlich-politischen Prägung der Sprache und jenem einer poetischen Subjektivität, welche die eigene intime Sphäre oppositionell aufbaut. Sie bestimmt sich außerhalb des eigenen Diskurses als ein unauslöschlicher Rest, der sich den allgegenwärtigen Machtstrukturen entzieht. Es handelt sich hier nicht nur um die Verwendung bestimmter Fachtermini oder direkter Hinweise auf spezifische historische Realitäten, sondern um eine breitere diskursive Logik, welche die gesamte Argumentation stützt.

Diese Gegenüberstellung findet in der semantischen Relevanz der *puns* eine explizite Entfaltung sowie eine rhetorische Kulmination. Die Opposition der Wörter *policy* und *politics* im Sonett CXXIV zeigt es evident:

> *If my dear love were but the child of state,*
> *It might for Fortune's bastard be unfathered,*
> *As subject to Time's love, or to Time's hate,*
> *Weeds among weeds, or flowers with flowers gathered.*
> *No, it was builded far from accident;*
> *It suffers not in smiling pomp, nor falls*
> *Under the blow of thrallèd discontent,*
> *Whereto th' inviting time our fashion calls.*
> *It fears not policy, that heretic,*
> *Which works on leases of short-numb´red hours,*
> *But all alone stands hugely politic,*
> *That it nor grows with heat, nor drowns with show´rs.*

To this I witness call the fools of Time,
Which die for goodness, who have lived for crime.

Der berühmte Satz, nach dem Shakespeare seine politischen und religiösen Überzeugungen mit sich ins Grab mitgenommen hat, kann damit eine teilweise Aufklärung finden: das Ich der Sonette sucht nach einer partikulären Selbstbestimmung innerhalb der politischen und religiösen Debatten der Zeit, indem er die Auseinandersetzungen und Widersprüche zugunsten einer relativen ethischen Unabhängigkeit darstellt, die sich nur mittels des gleichen Lexikons bestimmen kann. Damit deutet seine philosophische Haltung auf ein Bedeutungsinkrement (oder sogar eine Bedeutungsinversion) einzelner Schlüsselwörter in Richtung seiner negativen Selbstbestimmung hin (*hugely politic*).

2.22.2 Natur und aktuelle Gesellschaftsordnung

Die Meditation über die Vergänglichkeit der Lebenswesen suggeriert, dass staatliche Institution und menschliche *vanitas* zusammen gehören (Sonetts LXIV):

When I have seen by Time's fell hand defaced
The rich-proud cost of outworn buried age,
When sometime lofty towers I see down razed,
And brass eternal slave to mortal rage;

Diese Konvergenz der Motive führt zu einer politischen Bedeutung zweiten Grades. Gleichzeitig ist aber zu bemerken, dass zwischen Institutionen und Natur eine deutliche Kontinuität (nach den alten Prinzipien des Naturrechts) weiter zu bestehen scheint.

When I have seen the hungry ocean gain
Advantage on the kingdom of the shore,
And the firm soil win of the wat´ry main,
Increasing store with loss, and loss with store;
When I have seen such interchange of state,
Or state itself confounded to decay,

Bringt man das Sonett mit dem oben zitierten Diskurs Montaignes in Zusammenhang, wird die gleiche Verschiebung der philosophischen Aufmerksamkeit von der Unbeweglichkeit des Seins zur Bewegung des Werdens deutlich sichtbar (*Je ne peints pas l'estre. Je peints le*

passage – I have seen such interchange of state). Damit entlarvt sich die scheinbare Kontinuität der Natur- und Staatsmotive als Entgegenstellung: wenn das Urgesetz der Natur die unendliche Änderung der Formen ist (*interchange of state*), dann kann jede Staatskonfiguration nur temporär sein – sei es wegen Änderungen in den Machtbeziehungen (*interchange of state*) oder völliger Dekadenz (*state itself confounded to decay*).

Die Verwendung der Staatsmetaphorik im Naturbereich lässt damit eine tiefe Diskrepanz entstehen: die Natur als höchste Instanz *und* als Metamorphose der Wesen setzt sich nämlich gegen jeden Staatswillen durch – möge sich dieser auch theologisch auf sie stützen. Dass zwischen beiden Bildbereichen ein markanter Unterschied besteht, zeigt sich insbesondere im Ausdruck *Increasing store with loss, and loss with store*: was für die Staatspolitik im Kriegsfall die wichtigste Diskriminante konstituiert – gewinnen *oder* verlieren – ist für die Natur indifferent – gewinnen *und* verlieren –, da in ihrer Einheit die Polarität als Koinzidenz verschwindet.

An diesem Beispiel werden Diskontinuität und Kontinuität zwischen naturphilosophischer Spekulation und historischen Motiven deutlicher. Da die Naturprinzipien, und damit der göttliche Wille, unerkennbar geworden sind, kann sich die philosophische Reflexion, kontingent geworden, nicht mehr auf der Höhe der Platonischen Metaphysik behaupten (erstes dialektisches Modell). Das neue Ich definiert sich als aktuell und präsent (Diskurs *in praesentia*, vgl. oben) und verwendet das Lexikon und die Argumentationsmodelle seines politisch-ökonomischen Milieus. Genau durch die Verwendung dieser Sprache versucht es aber eine relativ unabhängige Position einzunehmen, welche der Idee einer verlorenen Einheit von Gott, Natur und Seele eingedenk bleibt. Diese kritische Instanz, welche die sie umgebenden Machtkonfigurationen teilweise als selbstverständlich zu akzeptieren scheint und ihnen teilweise direkt widersteht, kann man „Innerlichkeit“ nennen; die intimen Gefühle und philosophischen Darlegungen des sprechenden Ich umfassend und entfaltend, behauptet sie sich als möglicher Weg zur theoretischen und moralischen Wahrheit. Daraufhin zeigt sich ein zweiter ungelöster Konflikt, diesmal zwischen Ethos (zivilisatorische Funktion für den *poeta*, *amor platonicus* für den *amator*) und Eitelkeit bzw. Gewinnenslogik des Mondänen. Es handelt sich um ein zweites dialektisches Modell, welches sich nach dem folgenden Schema auf das erste bezieht.

Historische Aktualität (Sprache)

Ethos **vs** Vanitas und Machiavellismus

Unerkennbare Naturprinzipien (Platonismus)

Geist **vs** Substanz

Während in der Betrachtung der *natura rerum* die Argumentation Shakespeares den ontologischen Grundsätzen einer geerbten Philosophie folgt, impliziert die Verwendung dersbeschriebenen ökonomischen-politischen Lexikon eine Fehlerhaftigkeit, die nicht mehr als Fatalität der *conditio humana*, sondern als Korruption und Degeneration der aktuellen gesellschaftlichen Welt zu deuten ist.

Die Sprache der Aktualität – d.h. die komplexe diskursive Formation, die Recht, Religion, Politik und Ökonomie umfasst und verknüpft – hat das poetische Ich entliehen, um die Funktion einer fehlenden Sprache der Innerlichkeit aufzubauen. Die poetische Artikulation einer beweglichen, unintegrierten modernen Subjektivität stützt sich damit auf die Verschiebung der semantischen Werte der Machtsprache. Die Selbstbestimmung dieser Sprache der Innerlichkeit zeigt sich damit als grundsätzlich ambivalent, da ihre argumentative Logik in der widersprüchlichen und trügerischen Dimension der Geschichte verankert bleibt.

Die Aktualität als *vanitas* und Gewinnenslogik kennzeichnet damit in den Sonetten die gesellschaftliche Existenz schlechthin – den „realen" Lebensraum der *dramatis personae*, die sich von ihm nicht lösen können. Das berühmte Sonett LXVI kann unter diesen Umständen als eine metaästhetische Deklaration gelesen werden:

Tired with all these, for restful death I cry,
As to behold desert a beggar born,
And needy nothing trimmed in jollity,
And purest faith unhappily forsworn,
And gilded honour shamefully misplaced,
And maiden virtue rudely strumpeted,
And right perfection wrongfully disgraced,
And strength by limping sway disablèd,
And art made tongue-tied by authority,
And folly (doctor-like) controlling skill,
And simple truth miscall'd simplicity,
And captive good attending captain ill.
Tired with all these, from these would I be gone,
Save that to die, I leave my love alone.

Die Konturen, die das poetische Ich in diesem Sonett zeigt, erscheinen unter der ausgeführten Betrachtung paradigmatisch: es ist Hamlet.

> *„Thus conscience does make cowards of us all" (III, i, 83): so räsoniert Hamlet im dritten Monolog über die Unmöglichkeit, angesichts der unendlichen Bewegung des Lebens Heil und Ruhe im Selbstmord zu suchen. Mit dieser negativen Einschätzung tut er seiner Geisteshaltung, die die Möglichkeit des Suizides – wenn auch mit Bedauern – zurückweist, in doppelter Hinsicht unrecht, da es sich bei dieser Haltung sowohl um ein (philosophisch) heroisches als auch um ein (historisch) mutiges Denken handelt.*[400]
>
> Hamlet *helps inaugurate modernity by showing its namesake character thrown back into the groundless and capricious field of his era's contingent mentality and demonstrating that his own apparently self-constituted subjectivity is shaped within an epistemologically uncertain field of perception and moral values.*
> [...] *In the fierceness of Hamlet's depression burns a sense that the world need not to be the way it is. The Machiavellian logic in which Hamlet-the-revenger is entrapped is very much a part of the play's unweeded garden, and while no world operating outside this logic is achieved in Hamlet's violence – let alone in Fortinbras´s iron-age restoration of order – its possibility is affirmed in the perdurance of subjectivity itself as the agent of resistance to the new forms of self-reinforcing, impersonal power within modernity.*[401]

Damit zeigt sich auf der Ebene der moralischen Positionsbestimmung ein weiterer Aspekt explizit, der in der Betrachtung der reinen Natur, auf der Ebene der Ontologie, noch implizit war: trotz seiner steten philosophischen Darlegung kann das poetische Ich kein *antiker* Philosoph werden. Die ökonomischen, kaufmännischen und juristischen Metaphern zeigen vor allem seine unvermeidliche Angehörigkeit zur Welt des Gewinnens und der persönlichen Interessen – eine Machiavellische Welt, weit entfernt vom Plotinischen Modell der Askese sowie von der erkämpften, stabilen Weisheit des Petrarca.

2.22.3 Machtkonfigurationen und Neoplatonismus

Das zweite Sonett entfaltet sich, wie gesehen, zuerst mittels eines militärischen, dann eines kaufmännischen und schließlich eines juristisch-ökonomischen Lexikons. Diesen drei miteinander verbundenen Jargons entsprechen im Gedicht drei aneinander anschließende Sprachebene. Die Kriegsmetaphorik weist am Anfang auf eine Kontinuität zwischen Natur und Kultur hin. In der zweiten Hälfte des Quartetts, mittels des benachbarten kaufmännischen Lexikons, führt der Ausdruck *so gazed on now* die moralische Dimension der *vanitas* und die

---

[400] S. Laqué, *Hermetik und Dekonstruktion – Die Erfahrung von Transzendenz in Shakespeares* Hamlet, S. 215.

[401] H. Grady, *Shakespeare, Machiavelli and Montaigne*, S. 261, 264.

gesellschaftliche Situation des *negotium* und damit die ganze Problematik des ethischen Verhaltens ein. Im zweiten – und später mit rhetorischer Steigerung im dritten Quartett – beherrschen die ökonomisch-juristischen Ausdrücke die Szene, wodurch die Dimension des Alltagslebens mit der des göttlichen Gebotes gleichgesetzt wird. Die Semantik dieser Wörter und Redewendungen konstituiert eine Art Brücke zwischen Profanem und Heilig-Doktrinärem.

Im Sonett I galten die ökonomischen Konnotationen der Terminologie – schon am Ende des ersten Verses mit dem Wort *increase* – als analoger Ausdruck des natürlichen Werdens und Vergehens; die Bildlichkeit dieses Idioms zeigte offensichtliche Reibungen mit dem des natürlichen Wachstums. Auch der letzte Hinweis auf diese Soll-und-Haben-Struktur, *the world´s due*, konnte als direkter Ausdruck einer ethischen Pflicht nach der Lehre einer impliziten Naturphilosophie verstanden werden, ohne dass ein Widerspruch zwischen den beiden Jargons auftauchte. Dieser Parallelismus der Bildspender, wie gesehen, verblasst im zweiten Sonett zugunsten einer genaueren, viel pragmatischeren Definition der Schönheit, die sich durch den erneuten Hinweis auf das *Gleichnis von den anvertrauten Talenten* (Verse 8-9, *Were an all-eating shame, and thriftless praise. / How much more praise deserved thy beauty's use*) entfaltet. Die analoge Struktur der zwei metaphorischen Ebenen im ersten Sonett weicht deswegen vor einer Charakterisierung höheren Grades zurück, die einem sehr spezifischen juristisch-ökonomischen Jargon – als impliziter Ausdruck des Willens und der Gesetze Gottes gemeint – den höchsten Rang verleiht. Wie zu Anfang des Unterkapitels kurz angedeutet, erscheint die Schönheit hier nicht mehr als eine subjektive und unmittelbare Qualität, sondern eher als ein ausgeliehenes Gut (*Thy youth's proud livery so gazed on now / Will be a tottered weed of small worth held*), das man am Ende seines irdischen Aufenthalts zurückgeben muss:

> *Den Übergang zu dem Anfangsbild stellt* livery *her, das im älteren Englisch auch für die Uniform eines Soldaten verwendet werden kann.* Livery *(entsprechend dem deutschen „Livree") bringt auf jeden Fall zum Ausdruck, daß der Träger in den Diensten eines anderen steht. Hier bezeichnet wohl der zugehörige Genitiv (*youth´s*) nicht, wie an anderer Stelle bei Shakespeare, den Dienstherrn, sondern den Träger.*[402]

[402] R. Borgmeier, *Shakespeares Sonett „When forty winters…" und die deutschen Übersetzers*, s. 22.

Gleichzeitig trifft die Sprache der Bibel auf eine aktuelle Machtkonfiguration, wo militärischer Jargon und theologisch-theokratische Gebote sich in einer Platonischen Darstellung der Schönheit mischen. Diese letzte Determination wird im vierten Sonett bestätigt und weiterentwickelt, woraus eine neue Definition der Natur als höchste regierende Instanz entsteht. Die Naturmetaphern verlieren damit ihre Unmittelbarkeit, und zeigen sich als Ergebnis einer philosophischen Spekulation, die sich durch die Sprache der Aktualität artikuliert.

> *Nature's bequest gives nothing, but doth lend,*
> *And being frank she lends to those are free:*

Die ersten Verse würden denken lassen, dass der biblische Verweis eine alte Diskrepanz überwindet, weil seine theologische Prägung eine Art Brücke zwischen Handelswelt des *negotium* und kontemplativer Welt des *otium* konstituiert. Die Schönheit, als Talent oder als Platonische Instanz, wird dem Du von einer vergöttlichten Natur geliehen, so dass es sie vor seinem Tod zurückgeben muss. Um sie zurückgeben zu können, muss es sie *benutzen* in seiner gesellschaftlichen Umgebung, wie die Analyse der Verwendung von *use* gezeigt hat. Es scheint, als ob Natur, Ökonomie und übermenschliche Wahrheit in diesen Versen wiedervereinigt sind.

Tatsächlich taucht schon am Ende des zweiten Sonetts die gleiche philosophische Aporie auf, die man im homologischen Couplet des dritten (*But if thou live rememb´red not to be, / Die single, and thine image dies with thee*) beobachtet hat. Die Verschiebung der Fachtermini jenseits ihres gewöhnlichen Zusammenhangs hebt nämlich auf eine kontrastive Weise die Hauptkonturen des grundlegenden Schemas der idealen Darstellung des Geliebten hervor:

> *How much more praise deserved thy beauty's use,*
> *If thou couldst answer, 'This fair child of mine*
> *Shall sum my count, and make my old excuse,'*
> *Proving his beauty by succession thine.*

In diesen Versen ist die Logik der Beziehung zwischen Vorgänger und Nachfolger verkehrt. Es ist tatsächlich der erste, und nicht der zweite, der durch Erbrecht demonstrieren kann, dass die Schönheit *ihm* gehört (*Proving his beauty by succession thine*): die Platonische Projizierung des Du rahmt die Logik der kommerziellen Aktivitäten sowie der des biblisch-

juristischen Lexikons um, da die transhistorische Zentralität des Adressaten-Bildes die relationalen, kontingenten Kriterien der Aktualität in Richtung des Absoluten überschreitet.

> *This were to be new made when thou art old,*
> *And see thy blood warm when thou feel'st it cold.*

Das Couplet des vierten Sonetts zeigt ein sehr ähnliches rhetorisch-theoretisches Muster, da hier die Schönheit nicht das Erbe, wie es sein sollte, sondern den Vollstrecker des Willens des Du darstellt: die platonische Instanz ist nicht die Schönheit, sondern das Du selbst. Die Schönheit ist nur ein Mittel der Verewigung des Adressaten.

> *Thy unused beauty must be tombed with thee,*
> *Which used lives th' executor to be.*

Diese Schönheit folgt deswegen den Prinzipien des Handels- und Bibelrechts nur scheinbar: sie zeigt sich dagegen als absolut und *gleichzeitig* – hier stürzt, wie gesehen, das alte Platonische Projekt – ihrem Wesen nach narzisstischer Natur (sie gehört dem Du, und nur ihm).

Durch diesen Kontrast enthüllt sich die innere Logik, die den verwendeten Terminologien gemeinsam ist: die Struktur des Gewinnens, die gleichzeitig der Politik, der Handelswelt und der religiösen Doktrin innewohnt, kann nicht das Schönheitsideal decken, nach dem das Ich in seiner Innerlichkeit von Anfang an strebt. Die private Sphäre setzt sich *ad absurdum* trotz der Logik der Öffentlichkeit durch und damit besteht der tragende Wert des Platonismus weiter, gewandelt zum Sprachideal auf der Ebene der poetischen Strategien: die Kreuzung der unterschiedlichen Lexika führt zum beobachteten Reibungspunkt, welcher, die Logik der Idiome offenlegend und gleichzeitig übertreffend, eine ideale, verlorene Einheit der Sprache subtil andeutet. In ihr *würden* sich die betonten Differenzen und Kontraste auflösen. Nur diese einheitliche Sprache *wäre*, *ad absurdum*, der Schönheit angemessen. Anders gesagt, ist es genau die Widersprüchlichkeit zwischen den zahlreichen Bildspendern und dem als einzeln postulierten Bildempfänger[403], die auf das nicht fassbare, schon längst vergangene Platonische

---

[403] Vgl. H. Weinrich, *Semantik der kühnen Metapher*, in *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 37,* S. 325-344.

Ganze hinweist. In diesem spezifischen Sinne ist der im Kapitel 1.3 schon zitierte Satz von Vendler zu verstehen:

> *Such freedom of lexical range suggests forcefully an ur-language (occurring in time after the Kristevan "chora" but before even the imaginary in the Lacanian order of things) in which these discourses were all one, before what Blake would call their fall into division.*[404]

Die Widersprüche lösen sich tatsächlich nie in dieser höheren Einheit. Es handelt sich hier um ein aufreibendes Streben des Gedichtes nach einem verschwommenen Ideal, das eine markante narzisstische Neigung auftauchen lässt. Der barocke Charakter der Sonette etabliert sich in Kontrast zur sicheren Welt des Klassizismus, und die Poetik Shakespeares zeigt damit deutlich ihre Modernität – aus dieser Sicht in Einklang mit den Hauptströmungen der romantischen Rezeption.

2.22.4 Zweites dialektisches Modell – Schlussfolgerungen

Wie gesehen, verschafft sich der Liebesdiskurs durch diese Dialektik eine relative Unabhängigkeit, da er mit der Grundstruktur der verwendeten Terminologien nie komplett übereinstimmt. Das Durchsetzungsvermögen des *unfassbaren* platonischen Ideals gegen alle die historische Sprachebene und Jargons hält und entfaltet deswegen in jedem neuen Kontext eine subtile subversive Kraft: der Diskurs zeigt sich immer unfähig, seinen Inhalt zu beschreiben und festhalten und weist damit implizit auf eine dem Ideal angemessene verlorene Ursprache hin, die alle die historischen Sprachebene aufheben würde. Gleichzeitig bleibt aber die poetische Sprache an der politischen und ökonomischen Aktualität verankert – sie argumentiert anhand der gleichen Logik.

Da die komplexe diskursive Formation der Sonette – mehr oder weniger direkt – auch die entsprechende soziopolitische Struktur ausdrückt, taucht die schwierige, wenn auch unvermeidliche Problematik der politischen Dimension der Shakespeareschen Dichtung auf. Die Themen der Nachfolge, des Krieges und der Soll-und-Haben-Struktur des Handels involvieren tatsächlich einen komplexen Umgang mit der Staatsmacht und den ökonomischen Umständen, der den Nerv der damaligen Zeit viel mehr als den der heutigen treffen musste.

---

[404] H. Vendler, *The Art of Shakespeare´s Sonnets*, S.34.

Im vorherigen Unterkapitel habe ich von der Trennung zwischen intimer Sprache der Liebe und gesellschaftlichen Themen gesprochen, die das barocke Spiel der Antinomien und des Rollentauschs eröffnet. Die auf die Innerlichkeit gerichtete Verschiebung der gesellschaftlichen Themen ermöglicht einen poetischen Diskurs, der sich über die Logik der Vernunftehe hinaus als eine Art Maskenfest des Ich und Du festlegt. Es handelt sich aber nicht um eine Art Solipsismus, sondern eher um eine besondere Wiederspiegelung des Allgemeinen / Äußerlichen ins Innerliche. Die spezifischen Idiome verlieren hier ihre Konturen, öffnen sich zum Karnevalesken.

Die so entstandene Beweglichkeit der poetischen Sprache liefert zweifellos den Beweis einer gewissen ideologischen Freiheit, die eine Kritik des impliziten Machiavellismus mit sich bringt. Die Frage nach dem politischen Lager des Ich bleibt aber grundsätzlich offen. Hier, wie in anderen Werken Shakespeares und insbesondere in den historischen Dramen, ist jene vielgestaltige Reziprozität von Machtsubversion und Machtbestätigung zu bemerken, die Greenblatt mit folgenden Wörtern getroffen hat:

> *It is precisely because of the English form of absolutist theatricality that Shakespeare´s drama, written for a theater subject to state censorship, can be so relentlessly subversive: the form itself, as a primary expression of Renaissance power, helps to contain the radical doubts it continually provokes. Of course, what is for the state a mode of subversion contained can be for the theater a mode of containment subverted […] And we are free to locate and pay homage to the plays´ doubts only because they no longer threaten us. There is subversion, no end of subversion, only not for us.*[405]

[405] S. Greenblatt, *Shakespearean Negotiations – The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, S. 65.

Kapitel 2.3

Sonette II, III, IV – Celan: die Resemantisierung der Sprache auf seiten des Todes

Gedichte sind nicht herstellbar; sie haben die
Lebendigkeit sterblicher Seelenwesen –

Damit (Gespräch) ist das Gedicht als
Selbstbegegnung ~~in~~ Begegnung mit dem andern – und
umgekehrt.

Spiegelhaftigkeit des Du –

P. Celan, *Der Meridian*, Par. 302, 430, 884.

2.31 Das Gedächtnis der Stirn

Wenn vierzig Winter deine Stirn umdrängen,
der Schönheit Flur voll Furchen steht, verheert,
und deiner Jugendkleid, dran soviel Augen hängen,
ist Plunder, Kram, und keinen Groschen wert,

wirst, da sie dich nach ihr, der Schönheit, fragen,
nach all der Tage und der Schätze Ort,
du dies: «beim eingesunken Auge» sagen?
So spräche Scham, ein Unwort wär dies Wort.

Ein Wort sprächst du, der Schönheit angemessen,
indem du sprächst: «Mein ists, dies schönes Kind,
es setzt mich fort, ich bin, bin unvergessen.
Seht, wie die Schönheit mit ihm neu beginnt.»

So wärst du, altgeworden, nimmer alt.
Wer sagt, dein Blut verebbe? Nein, es wallt.

Das militärische Lexikon setzt sich in der Übersetzung prägnanter durch als im Originaltext. Wenn das erste Verb, *umdrängen*, die Eindeutigkeit seines englischen Vorbilds zu mildern scheint, kündigt dagegen *verheert* am Ende des zweiten Verses eine viel radikalere Zerstörung des Gegenstands an. Wenn man diesen Ausdruck, der im Gedicht Shakespeares kein syntaktisch-grammatikalisches Äquivalent findet, als explizit historische Ziffer der Übersetzung liest, offenbart sich wiederum eine Deutungsmöglichkeit des gesamten Sonetts, die sich aus dem englischen Text heraus bestimmt.

Die genannte *Schönheit Flur* erscheint nämlich nicht einfach bedroht, sondern schlechthin verwüstet, durch militärische Gewalt ausradiert. Das erweist sich noch präziser als der Celanschen Auffassung des Schönheitsbegriffes gemäß, wenn man sich auf eine schon zitierte

Passage aus den *Meridian*-Materialien bezieht (Vgl. Kapitel 2.1 S. 193-194). Diese taucht nämlich in einem Notenzusammenhang auf, dessen Hauptthema die Todeslager sind, die Celan nach dem Krieg besuchte:

> *Wer nur der Mandeläugig-Schönen die Träne nachzuweinen bereit ist, der tötet auch sie ⌊gräbt sie nur⌋, die Mandeläugig-Schöne, nur zum andern Mal ⌊tiefer ins Vergessen⌋. – Erst wenn du mit deinem ⌊allereigensten⌋ Schmerz zu den krummnasigen, bucklichten und mauschelnden ⌊und kielkröpfigen⌋ Toten von Treblinka, Auschwitz und anderswo gehst, ⌊dann⌋ begegnest du auch dem Aug und ~~seiner~~ ⌊seinem Eidos: der⌋ Mandel.*
> [...]
>
> *...dann begegnest du vielleicht auch dem Aug und seiner Mandel. Aber dann sprichst du auch nicht sogleich davon, dann stehst du oder gehst du im Intervall – und das ist, ungenannt, das Schöne! – und sprichst erst, wenn du weißt, daß du dir selbst begegnet bist.*[406]

Weitere Hinweise bestätigen die These, dass sich die Umformung des Lexikons auf diesen historischen Hinweis stützt. Vor allem spielt die Konjugation der verwendeten Verben eine bedeutende Rolle, da sie eine bemerkenswerte Entfernung vom syntaktischen Modell des Originals zeigt. Das Indikativ-Präsens des Bedingungssatzes kann, anders als bei Shakespeare, eine gegenwärtige Kondition darstellen. Das dringende Beharren des Gedichts auf einer angemessenen Reaktion des Adressaten legt demzufolge den rhetorischen Charakter der anfänglichen Bedingung offen (nach dem Modell: wenn es so ist – und es ist wirklich so –, dann...): die Frage, die das Du beantworten sollte, klingt aktuell (*da sie dich nach ihr, der Schönheit, fragen*). Auch die Verbformen des letzten Verses bestätigen diese Hypothese, indem sie, jenseits der rhetorischen Verwendung des Indikativs, auch tatsächliche Umstände auszudrücken scheinen: *Wer sagt, dein Blut verebbe? Nein, es wallt.* Die *Flur* der *Schönheit* wird damit implizit als eine schon vernichtete Instanz eingeführt (*umdrängen / verheert* und am Ende der zitierten *Meridian*-Stelle: *ungenannt*). Diese trägt kein spezifisches, individuelles Merkmal mehr: das Shakespearesche *thy* verschwindet in der Übersetzung Celans, und diese Unterlassung vermeidet die im englischen Text explizite Identifikation der Schönheitsflur mit der Stirn des Du (*thy brow / thy beauty's field*).

Eher als die äußerliche Manifestation des Schönheit zersetzenden Alters bestimmt sich damit die von *vierzig Winter*[n] umdrängte *Stirn* des Du als Zeichen von einer historischen Erfahrung, die der kollektiven Verdrängung widersteht (Stirn im Sinne von „Front") – dem

[406] P. Celan, *Der Meridian*, Par. 400, 399.

semantischen Wert des Wortes angemessen, den Celan in seinen Gedichtsammlungen mehrmals hervorhob. Ein Aphorismus aus *Gegenlicht* konstituiert den Bezugspunkt aller weiteren Verwendungen – von den ersten Sammlungen bis zu den späten Gedichtbänden: „Man redet umsonst von Gerechtigkeit, solange das grösste der Schlachtschiffe nicht an der Stirn eines Ertrunkenen zerschellt ist.“[407] Als Klippe, an der alle die Schlachtschiffe („das grösste“ steht hier für sie alle) zerschellen, verkörpert die Stirn des Ertrunkenen den utopischen Widerstand gegen die Geschichte der Dominanten (die *historia rerum gestarum*), der das historische Geschehnis (die *res gestae*) in einem anderen Sinne zu denken ermöglicht: *Stirn* gestaltet sich direkt als dichterisches Wort, d.h. als Gegenwort *auf seiten des Todes*.

Dieser Widerstand scheint eine Art historischer Dialektik einzuführen, die sich letztendlich der poetischen Autonomie zugunsten auflöst. Die Dialektik wird zusammen mit der Logik der Referenz überwunden, indem das Gegenwort, vom aktuellen sprachlichen Verkehr entfernt, eine rein virtuelle, selbstreflexive Semantik annimmt. Dieses Gegenwort bildet sich tatsächlich nicht innerhalb, sondern über die immanente Logik der Machtbeziehungen, namentlich des dominanten Diskurses, heraus. Das scheinbar Absurde des Satzes drückt damit die Autonomie einer poetischen Sprache aus, die sich mittels der radikalsten Negation der Sprachebene der Rede (*Man redet umsonst*) konstituiert. Sie schöpft auf diese Weise einen ganz anderen Sinn der *Gerechtigkeit*, der mit der Gegenüberstellung von Realität und Möglichkeit nichts mehr zu tun hat.

Nach der typischen Celanschen Sinnverdoppelung wird an der zitierten Stelle der Ertrunkene selbst zum Träger einer fremden revolutionären Kraft, die nicht im traditionellen politischen Sinne zu verstehen ist – das unauslöschliche Gedächtnis vom *Stirn* des Toten gestaltet sich als Einführung einer vom Tod her konzipierten Geschichte. Auf Grund der stummen Erfahrungen der Toten wird das Wort resemantisiert bzw. zum *anderen* Wort; so eröffnet es eine *andere*, als für immer getrennt konzipierte Zeitlichkeit, die mit den traditionellen Werkzeugen der Geschichtsschreibung (Ursachen / Wirkungen) nicht zu fassen ist.

---

[407] P. Celan, *Gegenlicht*, *Gesammelte Werke 3*, S. 163. Nach dem Grimm-Wörterbuch konnotiert *Stirn* oft eine Art Widerspiegelung des inneren Lebens, bzw. bestimmte geistige Einstellungen: „stirn gleich 'geistige kraft', 'verstand', 'denkfähigkeit', ähnlich wie hirn [...] stirn allein oder herrschend im gebrauch, wo es sich um ein entgegentreten, front machen gegen etwas handelt. / so stirn gegen stirn, im eigentlichen sinn eines persönlichen gegenüberstehens, vgl. lat. adversis frontibus [...]; die stirne bieten 'jemandem, etwas entgegentreten' (ähnlich ital. mostrar la fronte, tener fronte).“ Bemerkenswert sind in diesem Zusammenhang auch zwei biblische Verwendungen: „aus der sprache der bibel stammt eherne, eiserne stirn. ausgangspunkt ist Jes. 48, 4 [...]; unverschämte stirne seit dem frühnhd., vgl. lat. proterva frons, ital. con fronte ardita 'unverschämt': die jüden haben eine harte unverschampte stirn. LUTHER sprichw. 398 Thiele“.

2.31.1 Andenken

Die gleichen bildlichen Motive des Meeres und des Ertrinkens als tragende Bilder eines utopischen Denkens tauchen exemplarisch auch in einem Gedicht aus *Von Schwelle zu Schwelle* auf, welches das Wort *Andenken* als Titel trägt.

> *ANDENKEN*
>
> *Feigengenährt sei das Herz,*
> *darin sich die Stunde besinnt*
> *auf das Mandelauge des Toten.*
> *Feigengenährt.*
>
> *Schroff, im Anhauch des Meers,*
> *die gescheiterte*
> *Stirne,*
> *die Klippenschwester.*
>
> *Und um dein Weißhaar vermehrt*
> *das Vlies*
> *der sömmernden Wolke.*[408]

Das Gedicht besiegelt ein Bündnis zwischen der dichterischen Stimme und dem Reich der Frühgestorbenen, das mittels der beiden erwähnten Schlüsselworte des Celanschen Vokabulars geschlossen wird: *Mandelauge des Toten*, *gescheiterte / Stirne*. In Konstellation mit *Weißhaar* zeichnen *-auge* und *Stirne* die Kontur eines menschlichen Gesichts. Auf Grund der graphischen Position der Worte – die systematische Progression von *-auge* durch *Stirne* bis zu *-haar* markiert die dreistrophige Unterteilung – und der starken semantischen Konnotationen von *Schroff* und *gescheiterte* bekommt man den Eindruck, dass es sich um ein umgekehrtes Gesicht handelt, das ins Meer versinkt. Die *Wolke* der letzten Strophe kann man dementsprechend als eine auf der Wasserfläche widergespiegelte Figur interpretieren. Deswegen *vermehrt* sich das Himmelsbild: es „verdoppelt sich“ und – von der starken phonetischen Analogie unterstützt – „vermeert sich“, im Sinne von „wird zum Meer“. Der Prozess entspricht evident dem berühmten Satz der *Meridian*-Rede: „Wer auf dem Kopf geht, meine Damen und Herren, - wer auf dem Kopf geht, der hat den Himmel als Abgrund unter sich.“[409]

Hier manifestiert sich am deutlichsten die oben beschriebene Intention: da sich Abgrund und Himmel im Gedicht als untrennbar erweisen, behauptet sich das Absurde, jenseits des

---

[408] P. Celan, aus *Von Schwelle zu Schwelle*, *Gesammelte Werke 1*.

[409] P. Celan, *Der Meridian*, S. 7.

Widerspruchs selbst, als poetisches Gesetz und utopischer Begriff der Geschichte. Die Inversion der Tropen bestätigt sich damit als poetologisches Motiv *par excellence*, das die diskursive Logik sowie die semantischen Werte des ganzen Textes umformt.

Es handelt sich nicht um den Ausdruck eines metaphysisch-religiösen Erlösungsglaubens – das Utopische besteht in der sprachlichen Umformung als solches. Dementsprechend ist die konfigurierte Zeitlichkeit nicht textäußerlich schlechthin, sondern vom Text selbst eröffnet und von ihm her konzipiert: das Gedicht projiziert die historischen Ereignisse auf eine nicht chronologische Zeit – auf die Ordnung der leeren Zeit. Die impliziten Hinweise auf die Zukunft (*sei*, *sommernden*) eröffnen deswegen nicht eine noch unbekannte Dimension des Machens und des Erlebens, sondern sie gestalten diese Zukunft eher als Produkt einer innerlichen Kraft des Wortes, wenngleich diese Konzeption Celans nicht unter einem allgemeinen Begriff von Wortmystik schlechthin subsumierbar ist. Sie ist quasi als poetische Entfaltung einer linguistischen oder sprachphilosophischen Perspektive zu verstehen: in ihrer Selbstreflexion macht die Dichtung Celans die immanente, unmittelbare Funktion der Sprache explizit, die vergangene und kommende Zeit nach- und vorzugestalten. Nach Steiner:

> *The "strong" sense of the time-language relation is grammatical. It is no Whorfian fantasy to say that our uses of time are mainly generated by the grammar of the verb. If evidence derived from ritual, myth, and anthropological language-studies is to be trusted, different cultures operate with and within different conceptualizations or, at least, different images of time. We know of constructs that are cyclical, spiraling, recursive, and, in some instances of hieratical representation, almost static. Whether language "causes" these different architectonics, or whether a given grammar merely reflects and codifies a time-scheme elaborated "outside language", is difficult to say.*
> […] *It may be, to use Kierkegaard´s distinction, that doubts about the past tense are "aesthetic". The status of the future of the verb is at the core of existence. It shapes the image we carry of the meaning of life, and of our personal place in that meaning. No single individual or even culture can produce a comprehensive statement of the notions of futurity. Each of the relevant branches – an ontology of the future, a metaphysic, a poetic and grammar of future tenses, a rhetoric of political, sociological, utopian futures, a modal logic of future-consequence – is a major discipline* per se.
> […] *Again, as in the matter of prodigality of languages, the proper start is wonder, a tensed delight at the bare fact, that there* are *future forms of verbs, that human beings have developed rules of grammar which allow coherent utterances about tomorrow, about the last midnight of the century, about the position and luminosity of the star Vega half a billion years hence.*[410]

Celans selbstreflexive Explizitierung setzt die grundlegende psychologische Protension des Sprechers außer Kraft, sie zeigt die Zukunftsorientierung, jenseits jeder individuellen Hoffnung oder Meinung, als Fähigkeit der Sprache in sich. Die Sprache formt die Präsenz der Zukunft in der Gegenwart: mit dem Konjunktiv I (*sei*) und noch mehr mit dem Partizip als

[410] G. Steiner, *After Babel – aspects of language and translation*, S. 131, 138-139.

Mittelwort der Gegenwart (*sommernden*). Diese Zukunftsorientierung wird deswegen den Worten selbst, ihrem Präsens, zugeschrieben. Trotz aller Verluste, trotz der tödlichen, vernichtenden Rede, ermöglicht die autonome Sprache ein *anderes* Weiter-Leben.

Das Wort *Weißhaar* in der letzten Strophe konzentriert den gesamten Umformungsprozess der ursprünglichen semantischen Werte, indem es als Symbol von Wissen und Gedächtnis (*Weiß-* als „weise"[411]) und gleichzeitig als virtuelle Verlebendigung der getöteten Mutter im Gedicht zu deuten ist. Die Natur dieses Wissens ist *tout court* selbstreflexiv.

> *Die Wörter geben keine wie immer geartete Wahrnehmung wieder; sie erschaffen die Wirklichkeit als eine rein sprachliche. Verschiedene und kontradiktorische.*
>
> […] *Das Ich und das Du – das Ich und das Du zusammen – werden in die Geheimnisse dieses besonderen, wahreren Lebens eingeweiht.*
>
> […] *Das Nein hat* […] *einen Pol besetzt. Daher ist die Nacht nicht das Gegenteil des Tages in der natürlichen Welt, sondern die Voraussetzung einer Neuschöpfung des Lichts. Die Schatten, als eine von der physischen Finsternis gesonderte Dimension, stehen für die anders ausgerichtete Gegenposition in der Umkehrung. Das Weiße erblüht in der Intensivierung und Aufspaltung der Schwärze.*[412]

Dies, wie gesehen, ist die Logik der Celanschen Autonomie. Das Gedicht steht im Zeichen einer geschichtlichen und zugleich höchst persönlichen Trauer, genau um frei, reicher zu werden. Einen unüberbrückbaren historischen Riss sich nicht auf der Ebene der Referenz, sondern durch die Negation auf jener der Semantik einverleibend, *vermehrt* es das Gewicht und den Sinn der kommenden Zeit (*das Vlies / der sömmernden Wolke*), der gegenwartswerdenden Zukunft.

Die gleiche Auffassung des historischen Bruchs bestimmt auch die sprachliche Intention des Sonetts. Seine erste Strophe, wenn in Bezug auf die hier betrachteten Celanschen Motive gelesen, scheint nämlich ein Menschengesicht zu konturieren und damit eine ähnliche poetische Strategie voranzukündigen, da das Verb *umdrängen*, das Celan dem Georgeschen *belagern* vorzog, implizit (d.h. in seiner buchstäblichen Komposition) auch eine Idee von einer Inversion der Aktion evoziert (*um-*)[413]. Der erste Vers *Wenn vierzig Winter deine Stirn*

---

[411] Vgl. Ins besondere den Vers *Meiner Mutter Haar ward nimmer weiß* aus dem Gedicht *Espenbaum*, *Der Sand aus den Urnen*, *Gesammelte Werke 1.*

[412] J. Bollack, *Paul Celan – Poetik der Fremdheit*, S. 63, 76-77.

[413] Vgl. George, Sonett II: *Belagern vierzig Winter deine Braun*. Celan viel näher ist die Wahl von Regis: *Wenn vierzig Winter einst dein Haupt umnachten*. Die Celansche programmatische *ad-absurdum*-Führung der Tropen ist tatsächlich eine Art Intensivierung der rhetorischen Strategien, die zur Betonung der selbstreflexiven Natur seiner Sprache führt.

umdrängen könnte deswegen mit dem Satz „wenn vierzig Jahre deinen Kopf nach dem Abgrund zwingen“ paraphrasiert werden.

Dieser erste Schritt ermöglicht, die Schlüsselworte des Sonetts der historischen *Zuschreibung*[414] dieser Übersetzungspoetik gemäß zu deuten; die Bezugnahme auf die Gedichtbände sowie auf bestimmte biographische Elemente wird damit zur nötigen Voraussetzung der Interpretation.

2.31.2 Der Weg durch das Todesreich

Die *vierzig Winter* können nach diesen Prämissen auf Celans Alter indirekt bezogen werden (das Sonett wurde erst 1961 übersetzt) – eine Tatsache, die mit dem gleichen indirekten Hinweis auf das eigene Alter in einem Gedicht aus *Atemkristall* / *Atemwende* übereinstimmt.

> *DIE SCHWERMUTSSCHNELLEN HINDURCH,*
> *am blanken*
> *Wundenspiegel vorbei:*
> *da werden die vierzig*
> *entrindeten Lebensbäume geflößt.*
>
> *Einzige Gegen-*
> *schwimmerin, du*
> *zählst sie, berührst die*
> *alle.*[415]

Es handelt sich höchstwahrscheinlich um den einzigen Hinweis dieser Art in der ganzen Celanschen Produktion; seine Bedeutung bleibt in der Sekundärliteratur noch uninterpretiert. Für meine Ziele genügt es hier zu unterstreichen, dass spezifische individuelle Erfahrungen und Lebensumstände auf die keineswegs privaten Ebenen der Semantik projiziert werden. Diese Passage zwischen Persönlichem und Semantisch-textuellem ist von der *Schwermut* gekennzeichnet. Als individuelle und unmittelbar historische Trauer konstituiert sie das *trait d'union*, auf das sich das Celansche Spiel der Dissoziation von Ich und Du stützt: die *Schwermut* wird weder dem (historischen) Ich noch dem (lyrischen) Du explizit zugeschrieben: die *–schnellen* sind genau die Passage, der unmittelbare, gefährliche Übergang vom einen zum anderen und umgekehrt. Durch implizite Einfügung von biographischen

---

[414] „welchen Daten schreiben wir uns zu?“ P. Celan, *Der Meridian*, S. 39.

[415] P. Celan, aus *Atemwende*, *Gesammelte Werke 2*. In einem dem 17.10.63 datierten Entwurf des Gedichtes liest man *vierzig und vier* statt *vierzig* – am 23. 11 hatte nämlich Celan seinen 44. Geburtstag. Diese Änderung kann sich möglicherweise auf die semantische Determination stützen, die das Wort *vierzig* mit der Übersetzung dieses Sonetts annahm – der charakteristischen Reformulierunspraxis der späten Gedichtbände gemäß. Der implizite Hinweis auf den eigenen Geburtstag wird darüber hinaus vom Gedicht *Schläfenzange* (datiert 8.11.63) bestätigt: *bald / habt ihr Geburtstag*.

Elemente resemantisert Celan nicht nur die von ihm verwendete Wörter und Bilder innerhalb dieser Dissoziation vom Historischem und Lyrischem sondern bildet er diese Resemantisierung selbst als Bewegung *Die Schwermutsschnellen hindurch* ab.

Damit gestaltet sich die Idee von Zeit selbstreflexiv innerhalb des Textes. Im Gedicht geht nämlich das Du die textäußerlichen Lebenserfahrungen des Ich *zurück*. Durch die Subjektspaltung erscheint die Geschichtlichkeit als offener Riss, d.h. als Differenz zwischen textueller Gegenwärtigkeit – bzw. anwesendem, aktivem Sinn der Rede – und einmaliger, der lyrischen Dimension für immer fremden Vergangenheit gespannt: der Ausdruck *vierzig* […] *Bäume* kann nicht, metaphorisch interpretiert, die vierzig Jahre des Dichters als Referenz haben, obwohl er sich genau so einer entziffernden, „näheren" Lektüre anbietet. Der Ausdruck zeigt (historisch) und verhüllt (lyrisch) gleichzeitig.

Das Du zeigt sich in Gestalt einer *Gegen- / schwimmerin*, welche durch einen Trauerweg (*Die Schwermutsschnellen hindurch*), auf dem das zukünftige Ziel mit der Vergangenheit selbst per Absurdum konvergiert, die Einführung eines poetischen Worts gegen die Chronologie eröffnet: *du / zählst sie, berührst die / alle*; die Zäsur setzt den Akzent auf *alle*, jenseits der oben genannten *vierzig*: alle die Namenlosen.

der Schönheit Flur voll Furchen steht, verheert,

Die Wahl Celans, das Substantiv *Flur* statt des näheren Äquivalents *Feld* als Übersetzung von *field* zu verwenden, ist dementsprechend nicht nur auf Grund der phonetischen Relevanz (*Flur / Furchen*), sondern auch der Ambivalenz des Wortes zu erklären: es bedeutet „Feldflur" sowie auch „Korridor", „Hausflur" – eine enge Passage. *Verheert* bezieht sich damit nicht so direkt auf die Schönheit, da es eher ihren möglichen Zugang konnotiert. Hier entsteht das Bild eines Trümmerweges, worauf die Wahrnehmung der Gegenwart die Dimension der Vergangenheit (Retention) und die der Zukunft (Protension)[416] unmittelbar verbindet. Diesen Weg geht der Andenkende allein und stumm. Erst im zweiten Moment der Selbstbegegnung / Subjektspaltung („Aber dann sprichst du auch nicht sogleich davon [...] sprichst erst, wenn du weißt, daß du dir selbst begegnet bist"), und zwar im dialogischen Wort (besser: Doppelwort,

[416] Wie im Fall des Wortes *Eidos* dienten einige Grundlinien der Phänomenologie Husserls Celan für die Festlegung der eigenen Poetik. Vgl. z.B. unter den Materialien der *Meridian*-Rede, mit direktem Hinweis: „Indem die Dinge Zeit, d.h. Jetzt Vorher Nachher zeitliche Extension haben, haben sie Individualität / Erst im wahrnehmenden Auge konstituiert sich der Gegenstand." Und weiter: „Eidetik / / Husserl. εἶδη: Les essences des choses, et non leur existence, présence eidetische: Wesenswissenschaften // äußere = innere Wahrnehmung." P. Celan, *Der Meridian*, par. 486, 939.

Wort durch die Spaltung), kann sich die vernichtete Vergangenheit, die *andere* Zeit, als Schönheit *aufs / neue* manifestieren – d.h. durch die starrende, kristallnahe Präsenz des Textes. Das vermutete erste Moment, die stumme Wanderung eines Ich, wird damit zum zweiten Moment, zur Projektion – es wird als Konsequenz der Sprachlogik virtuell neu gestaltet. Feld, Flur und Trümmerweg ist das Gedicht selbst, wo das Ich schon zum Du wird, vakant und zur Repetition geöffnet, zur Sinnesdrift ausgestellt.

*

VERBRACHT ins
Gelände
mit der untrüglichen Spur:

Gras, auseinandergeschrieben. Die Steine, weiß,
mit den Schatten der Halme:
Lies nicht mehr - schau!
Schau nicht mehr - geh!

Geh, deine Stunde
hat keine Schwestern, du bist -
bist zuhause. Ein Rad, langsam,
rollt aus sich selber, die Speichen
klettern,
klettern auf schwärzlichem Feld, die Nacht
braucht keine Sterne, nirgends
fragt es nach dir.

*
[...]

sichtbar, aufs
neue: die
Rillen, die

Chöre, damals, die
Psalmen. Ho, ho-
sianna.

Also
stehen noch Tempel. Ein
Stern
hat wohl noch Licht.
Nichts,
nichts ist verloren.

Ho-
sianna.

In der Eulenflucht, hier,
die Gespräche, taggrau,
der Grundwasserspuren.

*

(- - taggrau,
der

Grundwasserspuren -

Verbracht
ins Gelände
mit
der untrüglichen
Spur:

Gras.
Gras,
auseinandergeschrieben.)[417]

Auf der Todesspur ist der Wandernde endlich *zuhause*. Diese Spur koinzidiert für ihn mit der Natur selbst: *Gras, / auseinandergeschrieben*. Als Trauerarbeit interpretiert, würde dieser Erfahrungsprozess eine komplette Isolierung des Subjektes und eine korrelative Unterbrechung der verbalen Kommunikation (*Lies nicht mehr - schau! / Schau nicht mehr - geh! / ... nirgends / fragt es nach dir*) auf Grund der schockierenden, zum Schweigen bringenden Vergegenwärtigung der Vergangenheit bedeuten; die Gegenwart zeigt sich deswegen als Zeit-Suspension. Das Gedicht führt aber unmittelbar zur virtuellen Konvergenz des gegenwärtigen Weges mit seinem vergangenen Ziel; diese Konvergenz ist ein Intervall: *aufs / neue*. Im Fall des Sonetts zeigt sich dementsprechend die unmögliche Konvergenz der vergangenen Schönheit mit dem Durchgehen ihresr verheerten Flur. Nach dem zitierten Satz: „Erst wenn du mit deinem ⌊allereigensten⌋ Schmerz vor den [...] Toten von Treblinka, Auschwitz und anderswo gehst [...], dann stehst du oder gehst du im Intervall – und das ist, ungenannt, das Schöne“. Das betonte *Intervall* negiert jede vermutete historische Kontinuität und verleiht dem Utopischen die Gestalt eines Aufsprungs aus der Linearität der Zeit[418]. Die stumme Pause führt zur Dissoziation / Begegnung von Ich und Du, und damit zum Leben des poetischen Wortes gegen die anderen Worte.

Dieser Auffassung angemessen, zeigt sich die im Sonett betrachtete Schönheit als nicht von homogener Dauer; nach der tödlichen Unterbrechung beginnt sie dagegen, wie bemerkt, *aufs / neue* – entfernt und differiert in dieser selben Spaltung, in dieser Wortzäsur.

Ein Wort sprächst du, der Schönheit angemessen,
indem du sprächst: «Mein ists, dies schönes Kind,

---

[417] P. Celan, aus *Sprachgitter*, *Gesammelte Werke 1.*

[418] Hier zeigt sich offensichtlich eine bestimmte Nähe zur Konzeption Benjamins: „Sie [die Mode] ist der Tigersprung ins Vergangene. Nur findet er in einer Arena statt, in der die herrschende Klasse kommandiert. Derselbe Sprung unter dem freien Himmel der Geschichte ist der dialektische als den Marx die Revolution begriffen hat.“; in der folgenden These: „Das Bewußtsein, das Kontinuum der Geschichte aufzusprengen, ist den revolutionären Klassen im Augenblick ihrer Aktion eigentümlich.“ Vgl. Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, Thesen XIV, XV, in *Gesammelte Schriften I, 2*, S. 701.

es setzt mich fort, ich bin, bin unvergessen.
Seht, wie die Schönheit mit ihm neu beginnt.»

Auf das spezifische Motiv des Kindes werde ich gleich zurückkommen. Hier soll es genügen, diese perspektivische Umkehrung näher zu betrachten.

Nach den erläuterten Prinzipien muss die negative Bedeutung von *verheert* eine utopische Sinnverdoppelung implizieren. Das zeigt sich schon in der starken phonetischen Analogie des Verbs mit „verehren". Mittels dieses impliziten Hinweises auf ein unausgesprochenes Ritualwort gibt sich ein weiterer Bezug zu den Motiven und dem Vokabular von *Engführung* zu erkennen. Durch die Progression des Gedichtes kehrte sich nämlich die vom Wort *Nichts* ausgedrückte Bedeutungsleere zu einer utopischen Protension um: *Nichts / nichts ist verloren*. Dementsprechend wurden die noch *sichtbar*[en] *Rillen* zu noch hörbaren *Chöre*[n], zu *Psalmen*, die sich mit einer inneren, den tödlichen Riss sich einverleibenden Wortzäsur, *jetzt* erneut zu Gott *wandten*: *Ho-/ sianna*. Präsenz im Gedicht der anderen Zeit, Präsenz der Abwesenden, der virtuellen Stimme der Toten, in der Pause, die noch mehr als all die anderen Elemente der poetischen Sprache die autonome Semantik Celans festlegt.

Das Sonett setzt die *Flur* der *verheerte*[n] *Schönheit* implizit mit einer „verehrten" *Schönheit Flur* gleich; damit ergibt sich die Möglichkeit einer Doppellektüre, deren Funktion man in Bezug auf den Vers *die eigne Knospe ist dein Grab* aus Sonett I bemerkt hat: das extrem Negative kann im autonomen Wort das Positiven (*positio*) implizieren. Alle die Passagen oder Phasen dieser Sinnumformung sind spürbar, wieder zurücklegbar. Der *Andere*, der Tote, ist in dieser Pause, in dieser nicht ausgedrückten semantischen Manifestation virtuell anwesend – er spricht es mit. Die vielfache Analogie mit *Engführung* wird von weiteren Motiven in den folgenden Strophen des Sonetts bereichert.

und deiner Jugendkleid, dran soviel Augen hängen,
ist Plunder, Kram, und keinen Groschen wert,

Die zwei Verse entwickeln die komplexe Verbindung, die Celan zwischen Schönheit und vernichteter Vergangenheit einführt. Der historisch-biographischen Spur folgend, kann das *Kleid*, an dem *soviel Augen hängen* und das *Plunder* geworden ist, auf die Kleider der Juden während der Deportationszeit hinweisen: erst wegen des aufgezwungenen

Erkennungszeichens des gelben Sternes von allen beobachtet, wurden sie später in den Konzentrationslagern konfisziert und irgendwo gestapelt bzw. zerstört. In dieser Perspektive entlarvt sich das Wort *Jugendkleid* als ein quasi Anagramm vom untertextuellen „Judenkleid“: Jugendkleid und Judenkleid des deportierten Du, das die Merkmale des historischen Ich, d.h. des jungen Celans, annimmt. Die folgende Strophe bestätigt diesen Eindruck und legt die poetologischen Voraussetzungen der Übersetzung noch weiter offen:

> *wirst, da sie dich nach ihr, der Schönheit, fragen,*
> *nach all der Tage und der Schätze Ort,*
> *du dies: «beim eingesunken Auge» sagen?*
> *So spräche Scham, ein Unwort wär dies Wort.*

Der englische Ausdruck *all the treasure of thy lusty days* wird von Celan mittels eines Hendiadyoin wiedergegeben: *all der Tage und der Schätze Ort*. Damit erscheint nicht nur die hebräische Prägung der Sprache auffälliger, die sich schon durch die indexikalische Vorverlegung der Pronomen gezeigt hatte (*nach ihr, der Schönheit*; *du dies ... sagen*), sondern verstärkt sich parallel auch der Hinweis zum Totenreich: *all der Tage*, wortwörtlich interpretiert, kann das ganze Leben eines oder mehrerer Individuen bedeuten. Die *Schätze* können dementsprechend auf die Sphäre der intimen Gefühle und Erinnerungen zurückweisen, und damit, jenseits der individuellen psychischen Erfahrung auf die Semantik des Wortes projiziert, auf das Leben der Anderen, der verschwundenen historischen Individuen. Das Anderssein (Anderswo, Anderswann) der Geliebten und Verwandten, welche die Shoah nicht überlebten, wird dementsprechend im Gedicht zur Eröffnung einer leeren Stelle, wird zum Schatz (Erfahrung, Welt und Schicksal) *Autrui* – um hier den Alteritätsbegriff von Deleuze zu verwenden.

> *Autrui qui n´est personne, mais moi pour l´autre et l´autre pour moi dans deux systèmes,* Autrui a priori *se définit dans chaque système par sa valeur expressive, c´est-à-dire implicite et enveloppante. Que l´on considère un visage terrifié (dans des conditions d´expérience où je ne vois pas, et ne sens pas les causes de cette terreur). Ce visage exprime un monde possible – le monde terrifiant. Par expression, nous entendons comme toujours cette relation qui comporte essentiellement une torsion, entre un exprimant et un exprimé, telle que l´exprimé n´existe pas hors de l´exprimant, bien que l´exprimant s´y rapport comme à quelque chose de tout à fait autre.*[419]

[419] G. Deleuze, *Différence et Répétition*, S. 334.

Die Frühgestorbene befinden sich jetzt an keinem *Ort* mehr, wie der Wandernde in der Todesstunde von *Engführung*: *die Nacht / braucht keine Sterne, nirgends / fragt es nach dir*; und einige Verse weiter: *Der Ort, wo sie lagen, er hat / einen Namen - er hat / keinen. Sie lagen nicht dort*.

In diesem Todesbereich erkennt und begegnet das lyrische Du sich selbst: seinem Ich. Es spricht von der Seite der Toten aus und erfährt dadurch, dass an diesem Un-Ort zu wandeln und sich selbst zu begegnen ein und die gleiche Sache *wären*.

> *Das Gedicht ist einsam. Es ist einsam und unterwegs. Wer es schreibt, bleibt ihm mitgegeben. Aber steht das Gedicht nicht gerade dadurch, also schon hier, in der Begegnung* - im Geheimnis der Begegnung?[420]

Reine Virtualität der *Begegnung*: das Heim, in diesem *Geheimnis* versteckt, *wäre* nichts anderes als das Todesreich.

2.31.3 Der Ort im Wort

Hier entwickelt sich die Hauptdeutungslinie des Sonetts, da die Begegnung mit dem *Mandelauge* sich als Identifikation des historischen Ich mit den Gestorbenen erweist.

Der Aufbau einer lyrischen Subjektivität durch die pronominale Beziehung zwischen Ich und Du schöpft nämlich den Sinn der sprachlichen Umformung nicht aus, die Celan seiner Poesie zu Grunde legt; anders gesagt wird das Individuum, das dem Gedicht *mitgegeben bleibt*, vom lyrischen Subjekt nie vereinnahmt – obwohl es diesem letzten seine eigenen intimsten Erfahrungen zuschreibt. Dagegen weist die von dem Pronomina-Spiel implizierte Alterität ständig auf eine textäußere Instanz hin, die sich im Zeichen einer radikalen Historizität und einer ebenso radikalen Entfremdung bestimmt. Das gestaltlose *Autrui* (der Ausgeschlossene) entspringt aus dem Riss (eine *torsion*, um das Wort von Deleuze zu verwenden) auf der Ebene der Semantik und setzt diesen Riss als unüberbrückbar fest. Das ist der radikale Gestus einer Poesie, welche die eigene soziale, konative Dimension auf ein Minimum reduziert hat, gerade um zu wachsen, um semantisch reicher, offener zu werden. Dieser Prozess prägt die gesamte Intention der Dichtung Celans. Sie besteht in einer geplanten radikalen Enthaltung, nicht in einem Scheitern der Repräsentation. Davon gewinnt sie ihre Kraft.

---

[420] P. Celan, *Der Meridian*, S. 9.

Die Kollokation des Wortes im Todesbereich schafft unter diesen Umständen eine Art Inhärenz zwischen Gedichtsprache und abwesender Stimme der Ermordeten. Diese Kollokation setzt einen Sinnüberschuss *ex negativo*, d.h. eine Nicht-Kommunikativität des Sinnes voraus, die jeder reinen Erläuterung der Motive, jeder Argumentation entkommt. *All* die *Tage* der Toten sind in dieser Perspektive gleichzeitig *all* die *Tage* des Individuums – genau desjenigen, Paul Celans, der *für sich, für keinen, für jeden* steht[421]. Mit der postulierten Differenz zwischen Person und lyrischem Subjekt „entfernt [er] sich von den Menschen, jedoch um er selbst und so ein *anderer* zu sein."[422]

> *du dies: «beim eingesunken Auge» sagen?*
> *So spräche Scham, ein Unwort wär dies Wort.*

Der *Ort* der Toten wird so zum poetischen *Wort* (die Funktion des Reims ist hier sehr explizit), das die historische Vernichtung virtuell vergegenwärtigend und damit das Gedächtnis einer *anderen*, fremden Existenz fordernd, sich der Definitivität des Todes als Vergessenheit und Sinnverlust in der Eröffnung einer leeren Stelle entgegensetzt. Damit bestimmt sich die Celansche Sprache der deutschen gegenüber.

Das *«eingesunken*[e] *Auge ...» wär* offensichtlich in diesem Kontext die leere Augenhöhle des Toten, das abwesende Auge der Todeslager – *wär*, nicht „ist". Jenseits der Prosodie des englischen Textes ist hier die Funktion des Konjunktivs sowie der Anführungszeichen auf poetologischer Ebene sehr relevant, weil bei Celans das *Auge* immer als Selbstreflexion der Dichtung auftaucht: in ihm konzentriert sich die grundsätzliche Spaltung / Selbstbegegnung des Subjektes, es bringt immer ein *Autrui*-Gedächtnis mit.

Auf seiten der Toten, vom Tode her, nimmt das Gedicht eine eigene Sinnrichtung an; es weist durch das Wort *Auge* auf ein anderes Leben hin, und das Wort selbst ändert damit seine Bedeutung und seine Funktion, wird zu einer Art Passage. Deswegen handelt es sich im Gedicht immer, nach dem oben zitierten Stück, um das *Eidos* des Auges selbst, das Celan jenseits der psychologischen-phänomenologischen Dimension in seine poetologische

---

[421] Vgl. P. Celan, *Du liegst*, aus *Schneepart*, *Gesammelte Werke 2*: „DU LIEGST im großen Gelausche, / umbuscht, umflockt. / / Geh du zur Spree, geh zur Havel, / geh zu den Fleischerhaken, / zu den roten Äppelstaken / aus Schweden - / / Es kommt der Tisch mit den Gaben, / er biegt um ein Eden - / / Der Mann ward zum Sieb, die Frau / mußte schwimmen, die Sau, / für sich, für keinen, für jeden - / Der Landwehrkanal wird nicht rauschen. / Nichts / stockt." „Die Sau", auf der Basis eines Berichtes ihrer Mörder, weist bekanntlich auf Rosa Luxemburg hin.

[422] J. Bollack, *Paul Celan – Poetik der Fremdheit*, S. 15.

Auffassung des Wortes projiziert: das *Mandelauge*[423]. Der Bedingungssatz drückt deswegen in einem ersten Moment aus, dass die leere Augenhöhle als solche dem Gedicht nicht gehören kann; *eingesunken Auge* zu sagen *wäre* ein Unwort auszusprechen – ein Wort, das den historischen Mord in der Sprache der Herrschenden noch zu repräsentieren (Vgl. oben: *mitweinen*) versucht. Celans Reflexion zeigt sich hier metapoetisch schlechthin, als eine Selbstinterpretation.

Damit fängt aber die Resemantisierung an: mit der expliziten Negation des ursprünglichen Sprachbereichs bestimmt das Gedicht sich selbst als immanenten Signifikationsprozess. Es gibt im Text nur Spuren, Indizien, die den möglichen Weg zur Interpretation im Bereich des Biographischen behaupten lassen; *eingesunken Auge* bietet einen solchen Hinweis an. Nachdem aber die poetische Sprache sich selbst imponiert, setzt sich das Gedicht frei: es bietet eine Idee von Zeitlichkeit, Individualität und historischem Leben an, die nicht mehr zum begrenzten Bereich des Biographischen gehören kann. Noch mehr: dieser Bereich wird als wahrhaftige historiographische Erzählung suspendiert und sogar negiert, jedes Gedicht Celans gründet und entfaltet seine grundlegende Konzeption des Historischen gegen die traditionellen Logik (gegen das Diskurs) der Geschichtschreibung als Reihe von Ursachen und Wirkungen. Damit koinzidieren die Autonomisierung der Sprache und der Hinweis auf eine fremde Zeit, eine *Autrui*-Zeit: der Gedanke der Alterität impliziert auf der Ebene der Semantik den genannten Sinnüberschuss als Widerstand gegen die Verallgemeinerung der Bedeutung. Es gibt deswegen keine Vorgeschichte des Gedichts, die das Gedicht von außen gründen könnte – und auch keine *Wirkungsgeschichte*, in der es zu einzubetten wäre. Diese Poetik setzt sich *a priori* dagegen. In ihr ist die Zeit nichts anderes als die Dissoziation von Ich und Du als Selbstbegegnung.

Das Wort *Auge*, in dem sich dieser Prozess konzentriert, zeigt weder eine allgemeine Bedeutungsfülle noch einen restlosen Bedeutungsverlust; es bleibt anzeps – und genau deswegen autonom. *«eingesunken Auge» wär* auf diesem Grund ein *Unwort*: es wird vom *Wort* des Gedichts selbst als Sprach-Irrealis bezeichnet; es *wär* das negative Zeichen der Stummheit der Frühgestorbenen, die aber schon von dem poetischen *Wort* positiv als virtuelle Stimme der Abwesenden / *Autrui*-Stimme subsumiert wird. *Auge* und *Stimme*, wie gesehen,

---

[423] Vgl. P. Celan, *Der Meridian*, Par. 398: „begegnest du dem Auge und der Mandel. Und hier, in dieser Begegnung tritt […] in das Intervall zwischen Stimmlos und Stimmhaft das erinnerte, wesenhaft Schöne. Es gibt, glaube ich, auch diese Eidetik."

gehen in dieser Poetik zusammen: *Gesänge: / Augenstimmen, im Chor, / lesen sich Wund. / (Ungewesen und Da, / beides zumal, / geht durch die Herzen.)*[424].

Das *Auge* ermöglicht den Chor mit den Toten (*Gesänge: / Augenstimmen, im Chor*), indem es das Historische und das Lyrische in ihrer Differenz, als ungewesenes und anwesendes Wort (*Ungewesen und Da*) zusammen bringt. *Unwort* und *Wort* fangen nach diesen poetologischen Voraussetzungen an, eine bestimmte Reziprozität zu zeigen; die anfängliche, oberflächige Entgegensetzung der beiden nimmt im Gedicht eine andere Funktion an: die Markierung dieser Differenz selbst durch die einfachste Selbstreferenz. Als Differenz taucht nämlich die radikale Textfremdheit (*Unwort*) durch das *Wort* und als *Wort* auf – *hier*.

Schmerz, als Wegschneckenschatten.
Ich höre, es wird gar nicht später.
Fad und Falsch, in den Sätteln,
messen auch dieses hier aus.

Kugellampen statt deiner.
Lichtfallen, grenzgöttisch, statt
unsrer Häuser.

Die schwarzdiaphane
Gauklergösch
in unterer
Kulmination.

Der erkämpfte Umlaut im Unwort:
dein Abglanz: der Grabschild
eines der Denkschatten
hier.[425]

Die Pausen und die leeren Zeilen des Gedichts tragen die Spur dieser Unwörtlichkeit als unausgedrückten Sinnesrest weiter. Es gibt im Gedicht kein Unwort sowie auch kein Gegenwort, das eine aktuelle Bedeutung ausdrücken könnte. Die Zeitoffenheit des Gedichts ist deswegen seine ursprüngliche Repetitionskraft als *erkämpfte* Repetition des noch und für immer Ungesagten, Unkommunizierten. Damit wird die Sprache der Dominanten überwunden; das *Unwort* wird selbstreflexiv zum *Wort*, wird als *Wort* des Gedichts betrachtet. Die Negation des verwendeten Lexikons führt zu einem autonomen Ergebnis, das in der selbstreflexiven Änderung bzw. Inversion aller „ursprünglichen“ semantischen Funktionen besteht.

---

[424] P. Celan, *Windgerecht*, aus *Sprachgitter*, *Gesammelte Werke 1.*

[425] P. Celan, *Wer / herrscht?* , aus *Fadensonnen*, *Gesammelte Werke 2.*

Ein Wort sprächst du, der Schönheit angemessen,
indem du sprächst: «Mein ists, dies schönes Kind,
es setzt mich fort, ich bin, bin unvergessen.
Seht, wie die Schönheit mit ihm neu beginnt.»

Dieses andere *Wort* zu sprechen wäre *der Schönheit angemessen*; aber auch dieser Satz erscheint mittels des Konjunktivs (*sprächst*) und der Anführungszeichen von der „eigentlichen" Rede des Textes entfernt. Der Celanschen Poetologie gemäß bewahrt eben die ständige Entfernung / Entfremdung von der allgemeinen und referentiellen Sprache eine notwendige Virtualität. Konstative Behauptungen und referentielle Wortverwendungen finden keinen Platz im Text, gerade insofern dieser die eigene Kunstwerksnatur thematisiert und – als symbolistische Kunst verstanden – zu überwinden versucht. Auch die tragende Wahrheit, als Weg durch die Kunst und jenseits der Kunst, ist bei Celan nie referentiell. Die historische Natur sowie die Autonomie des Gedichts sind in diesem Begriff von Wahrheit gleichermaßen mitgemeint, genau indem der von der allgemeinen Sprache losgelöste Sinn seine immer noch ferne Aktualität aus einer fremden Zeit, vergangen *und* zukünftig gleichzeitig, herausruft.

Dementsprechend wird die äußere Wirklichkeit von Celan systematisch aufgehoben: „Die Negation der Wirklichkeit, noch vor ihrer Umformung, ist radikal, sie ist die *prima ratio*, ein alles entscheidender Schritt."[426] Sonst wäre der tödliche Riss, und damit der gesamte Prozess der poetischen Enthaltung, schon überwunden; eine neue Allgemeinheit der Sprache – und ein neues Selbst – wieder gesetzt. Das Celansche Gedicht würde sich als solche auslöschen: es ergäbe sich die *aktuelle* Koinzidenz von Du und Ich, von Gedichtsprache und natürlicher Zeugung (*indem du sprächst: ... es setzt mich fort, ich bin*) sowie von Leben und Gedächtnisspur (im Chiasmus *ich bin, bin unvergessen*). Es wäre die Erlösung selbst, *dies schönes Kind* als Synthese von Sprache und Sprechendem. Es wäre das kindgewordene Gedicht, das nicht mehr von innerhalb der lyrisch-experimentellen Dimension, nicht mehr als Umformungsprozess, sondern als „Sokratisches" lebendiges Wort zu fassen wäre; *mit ihm* würde *die* vergangene *Schönheit* undifferenziert, ohne *Autrui*, *neu beginn*[en].[427]

Gleichzeitig wird aber die Aktualität dieser Koinzidenz negiert, die Differenz von vergangenem Leben und Text neu behauptet, weil die Figur des Chiasmus nur verbindet,

[426] J. Bollack, *Paul Celan – Poetik der Fremdheit*, S. 76.

[427] Dieser fiktiven Wiedergeburt der Schönheit unterliegt die wahre virtuelle Koinzidenz von Schrift und Leben als letzte Repetition: Ende und Tod, Repetition der reinen Differenz jenseits jeder Beständigkeit des Sinnes. Das wird man in den nächsten Unterkapiteln und noch näher im Kapitel 2.4 bemerken können.

indem sie trennt. Das Sein als Existenz-Prädikat (*ich bin*) und das Sein als Kopula (*bin unvergessen*) werden durch die Tilgung des Subjektes im zweiten Teil des Chiasmus entgegengesetzt. Der Wichtigkeit der oben analysierten Zäsur (*aufs / neue*) entspricht hier die performative Entgegensetzung, die Differenz von *ich* und *unvergessen*, Person und Text-Spur. Innerhalb der Kunst wird die Kunst noch einmal in Frage gestellt.

> *So wärst du, altgeworden, nimmer alt.*
> *Wer sagt, dein Blut verebbe? Nein, es wallt.*

Im Couplet wiederholt sich die Figur des Chiasmus, um die *unerhörte* virtuelle Koinzidenz von Leben und Schrift als Differenz und Spaltung darzustellen: *altgeworden, nimmer alt*. Die Grammatik realisiert das Paradoxe in der buchstäblichen Konfiguration der Worte.

Das Kompositum *altgeworden*, Attribut des Du, drückt in einem einzelnen Wort die abgeschlossene Progression des Werdens nach seinem Ergebnis aus: es muss als Performativ interpretiert werden. Es hebt damit eine der wichtigsten phänomenologischen Charakteristiken des Sprachzeichens hervor, nach der die zeitliche Änderung, das anders *Werden*, in der materiellen Identität des Selben – und zwar in der formalen Einheit des Wortes – Gestalt und Ausdruck bekommt; anders gesagt, das Performativ zeigt, wie in jedem Wortereignis, jeder Wortverwendung die Zeit zum gegenwärtigen Konzeptraum wird: eine Art *espacement* der Zeit selbst [428].

Das Paar *nimmer alt* drückt dagegen die Differenz zwischen den beiden Wortbedeutungen als poetologisches Prinzip aus. Die Zeitlosigkeit von *nimmer* negiert die falsche Ewigkeit (*n-immer*)[429], d.h. das Denkmal, das den Frühgestorbenen von der Nachkriegsgemeinschaft gesetzt wurde. Die Opfer wurden tatsächlich *nimmer alt*, und ihr Andenken braucht andere Wege, Trauerwege, sie von der Fremde her noch mitreden zu lassen – *ad absurdum*, als *alt*. Die Form selbst weist damit auf die Virtualität einer *anderen* Auffassung der Zeitlichkeit hin,

---

[428] „La différance, c'est ce qui fait que le mouvement de la signification n'est possible que si chaque élément dit «présent», apparaissant sur la scène de la présence, se rapporte à autre chose que lui-même, gardant en lui la marque de l'élément passé et se laissant déjà creuser par la marque de son rapport à l'élément futur, la trace ne se rapportant pas moins à ce qu'on appelle le futur qu'à ce qu'on appelle le passé, et constituant ce qu'on appelle le présent par ce rapport même à ce qui n'est pas lui: absolument pas lui, c'est-à-dire pas même un passé ou un futur comme présents modifiés. Il faut qu'un intervalle le sépare de ce qui n'est pas lui pour qu'il soit lui-même, mais cet intervalle qui le constitue en présent doit aussi du même coup diviser le présent en lui-même, partageant ainsi, avec le présent, tout ce qu'on peut penser à partir de lui, c'est-à-dire tout étant, dans notre langue métaphysique, singulièrement la substance ou le sujet. Cet intervalle se constituant, se divisant dynamiquement, c'est ce qu'on peut appeler *espacement,* devenir-espace du temps ou devenir-temps de l'espace *(temporisation).* Et c'est cette constitution du présent, comme synthèse «originaire» et irréductiblement non-simple, donc, *stricto sensu,* non-originaire, de marques, de traces de rétentions et de protentions (pour reproduire ici, analogiquement et provisoirement, un langage phénoménologique et transcendantal qui se révélera tout à l'heure inadéquat) que -je propose d'appeler archi-écriture, archi-trace ou différance. Celle-ci (est) (à la fois) espacement (et) temporisation." J. Derrida, *La différance*, in *Marges de la philosophie*, S. 13-14.

[429] Vgl. P. Celan, *Flimmerbaum*, aus *Die Niemandsrose*, *Gesammelte Werke 1*: „Ein Wort, / an das ich dich gerne verlor: / das Wort / Nimmer. / / Es war, und bisweilen wußtest auch du´s, / es war / eine Freiheit. / Wir Schwammen."

in der erloschene Vergangenheit und Zukunft konvergieren; es geht um jenes utopische Altwerden, Anders- und Wiederdasein, worauf das Bild der weißen Haare der toten Mutter im oben zitierten Gedicht *Andenken* hinweist: der Gedanke, im autonomen Gedicht, der virtuellen Anwesenheit der Toten.

Die zwei Prinzipien, *altgeworden* als Raumwerden der Zeit und *nimmer alt* als negative Bezeichnung der Zeit der Anderen oder der anderen Zeit, kreuzen sich damit als am genauesten gestaltete Komponenten eines Chiasmus. Die rhetorische Figur realisiert auf der formalen Ebene die unreduzierbare Differenz zwischen Wortraum und Zeit, die der Konjunktiv als Irrealis, als Zeitform der Unmöglichkeit, einführte.

Jedenfalls könnte sich bei der Lektüre des Couplets eine Vorstellung des Todes und des Gedächtnisses gestalten, die das Gedicht als Grab zu interpretieren lassen würde: *altgeworden* und gleichzeitig *nimmer alt* „wären" die Stimmen der Opfer der Shoah im unauslöschbaren Gedächtnis des Textes. Aber das Gedicht ist kein Denkmal, und in ihm muss – und dies ist eine innere Notwendigkeit der Celanschen Sprache – ein anderes Leben entstehen, das Leben des poetischen Wortes, das sein eigentliches Subjekt, sein unintegriertes Ich, immer *aufs / neue* impliziert. Es ist nämlich immer das Ich, das Abwesende und Äußerliche, das aktiv zu sprechen scheint und damit zum lyrischen Du wird. Wie in der Zäsur *aufs / neue* gibt sich deswegen auch in diesem Fall eine Art Zögern zu erkennen, eine endlose Pause, die immer alles in Frage stellen kann – eine Zeitoffenheit, nach der das historische Ich, dem *Du* gegenüber, auch nicht mit der dichterischen Stimme identifizierbar ist.

Auch die Ich-Du-Beziehung ist wie gesehen völlig virtuell; noch mehr, sie ist der Ursprung aller Virtualität. Es gibt eine Subjekt-Idee, die nur aus der Differenz hervorgeht: das Ich ist immer *Autrui* von sich selbst, es wird unmittelbar zu einem Du, genau indem es sich in Ich-Form ausdrückt. Aus der Identifikation des Ich mit den Toten ergibt sich damit die autonome Sprache als reine Aktualisierbarkeit: das Ich, in Gestalt eines Du gleich *altgeworden*, muss sich immer wieder freisetzten, um wieder es selbst zu sein. Es ist eine poröse, zeitoffene Instanz, genau weil das Wort *Ich* (oder der der Rede mitgegebene Sprechende) keine feste Referenz (bzw. Identität) hat.

Wenn diese autonome Sprache im direkten symbolistischen Sinne gemeint wäre, würde die Stummheit der Frühgestorbenen ideal mit der Erstarrung des reinen, kristallisierten Buchstaben koinzidieren. Das *Blut* würde dementsprechend *verebbe*[n], sich kalt in diesen

Buchstaben zurückziehen. Deswegen bestimmt sich das poetische Wort gegen seine eigene Absolutheit als Negation, die das Utopische als zeitliche Existenz wieder behauptet: *n-immer*, *Nein, es wallt*. Gegen den aktuellen (repräsentierten) Lauf der Geschichte, gegen das Amen der Vergessenheit und gegen die Erstarrung des toten Buchstabens. Die Wirklichkeitsbezüge der allgemeinen Darstellungen sowie der künstlerischen Absolutheit des Symbolismus werden zugunsten einer wortimmanenten Zukunftsöffnung (Protension) negiert, weil die Autonomie der Sprache Celans auf dem Grund einer radikalen Historizität erkämpft wurde und sich von innerhalb des Lebens des neuen Wortes, des Gegenworts, wieder an die Zeitlichkeit wendet: sie ist in der Zeit, genau indem sie die Idee von Zeit als eigene innere Spaltung eröffnet und reflektiert.

Nicht aber, natürlich, im Sinne des Historismus. Die Ereignisse werden auf die leere Form der Zeit projiziert und verschoben. Vergangenheit und Zukunft geben sich in eins als äußerlich. Das Wort lebt damit vom Geheimnis einer Repetition, eines Wiederdasein, das weder auf das Bild der Auferstehung der Toten noch auf eine empatische Vorgestaltung des andenkenden Lesers zurückzuführen ist. Die Repetition als Repetition des Unewigen ist die tragende Idee dieser Sprache. Jenseits der Repetition als *immer-noch* des Vergangenen zeigt sich sowieso die Notwendigkeit des Todes als allerletzte poetische Implikation, als Ende und Zeitbegrenztheit der Poesie – auch der Gedanke der Alterität, und damit das abwesende Ich und alle die Abwesenden, werden genau als solche alt werden, sich löschen, zu sich kommen. Die Poesie Celans kann deswegen als eine Reflexion der Sprache über die eigene Zeitlichkeit gesehen werden, die eine totale Negation nicht nur der Repräsentation, sondern auch der zeitlosen, transhistorischen Präsenz des Sinnes voraussetzt.

Wie bereits angemerkt, ist „die Negation der Wirklichkeit, noch vor ihrer Umformung, […] radikal, sie ist die *prima ratio*, ein alles entscheidender Schritt.“ Diese Negation ist aber gleichzeitig die Überwindung der *l'art pour l'art* - Prinzipien. Auf diesen wichtigen Punkt werde ich im nächsten Kapitel zurückkommen. Hier soll es genügen zu zeigen, in welchem Sinn und in welche Richtung dieses *Nein* den Weg zur Zukunft öffnet. Nach dem Grimm-Wörterbuch bedeutet nämlich das Verb „wallen“ nicht nur das Fließen von Flüssigkeiten, sondern auch „ 1) 'von ort zu ort ziehen': exulo, wallon. [...] a) da sich oft der nebensinn des heimatlosen wanderns in der fremde einstellt, ist dem wort ein besonderer gefühlswert eigen [...] 2) eine häufige specialisirung der grundbedeutung ist die von 'wallfahrten, als pilger nach

einem heiligen ort ziehen' [...] 3) aus der bibelsprache stammt der gebrauch von wallen für das menschliche leben, das (mit anschlusz an die grundbedeutung) als ein weilen fern von der heimat angesehen wird: auf der erde wallen, in terra peregrinari.“

2.32 Die zeitliche Form des Unewigen in der Kunst

Die Celansche Umgestaltung der Du-Figur kulminiert im Sonett V, wie schon angedeutet, in enger Verbindung mit einer direkten Betrachtung der Kunst und ihrer Funktion. Die Sonette III und IV dienen als poetologische Einleitung dazu.

Stark selbsterklärend, erscheinen diese beiden Sonette übersetzungstheoretisch und metapoetisch auf eine fast erzählerische Weise. Die in den ersten zwei Sonetten eingeführten Motive erscheinen hier in einer paradoxen Gestalt betont und vertieft; Geschichte und Kunst stehen einander gegenüber in einer Art Konfrontation, die immer deutlicher die innere Beziehung zwischen Ich und Du als Kern der Poesie widerspiegelt. Dem betonten Persönlichsten, Allereigensten, wird hier sehr deutlich ein virtuell allgemeiner Wert zugeschrieben. Diese Zuerkennung taucht als eine innere Notwendigkeit der Dichtung Celans, ihre eigene Chance sich jenseits der geschlossenen Welt der symbolistischen Kunst zu bestimmen, auf. Die Selbstreflexivität dieser zwei Sonette, und damit ihre künstlerische Natur, erreicht einen Gipfel, der in eine Art Selbstermahnung zu münden scheint.

Sonett III

Sieh in den Spiegel, sprich zum Bild darin:
«Zeit für dich, Bild, dich abermals zu prägen.»
Betrüg die Erde nicht um ihren Sinn,
betrüg die Mutter nicht um ihren Segen.

Wo wäre eine, die veröden wollt,
kämst du daher, ihr Feld zu pflügen?
Liebst du dich so? Das Grab so? Sollt
dir dies: dein eigen Ende sein, genügen?

Ihr, deiner Mutter, bist der Spiegel du:
der Jahre Grün, hier sucht sie's, die Ergraute.
Bald decken Runzeln dir die Fenster zu:
dann suchst auch du den Himmel, der dir blaute.

Doch führst du dies: Vergessenheit, im Schilde:
stirb ungepaart, allein – und mit dem Bilde.

Sonett IV

Anmut, verschwenderische du, bedenk:
du darfst dein Teil nicht ganz an dich verschwenden.
Schönheit – Vermächtnis ist sie, nicht Geschenk;
Sie kommt aus offner Hand – zu offnen Händen.

Mißbrauche nicht, was dich so reich bedacht.
Du Schön-und-Geizig, gib, was dir gegeben.
Du hast und hast – und hasts dahin gebracht:
bei allem Wuchern reichts dir nicht zum Leben.

Welch einen Handel treibst du mit dir, sag?
Dein eigen Ich, von dir wirds hintergangen.
Denk an die Rechnung, denke an den Tag,
da dir sie die Natur wird abverlangen.

Die Schönheit, ungenutzt: mit dir muß sie verwesen.
Doch nutzt du sie, sie wird, was bleibt, verwesen.

2.32.1 Das Gedicht als Spiegel: die „wandernde leere / gastliche Mitte"

In der ersten Strophe des dritten Sonetts lässt Celan alle Pronomina in zweiter Person verschwinden, die im Originaltext die Hinwendungsform, und zwar die grundsätzliche Beziehung zwischen Ich und Du, charakterisieren. Das Du wird explizit in die hinzugefügte direkte Rede verschoben (*«Zeit für dich, Bild, dich abermals zu prägen»*). Da es hier mittels der Apposition als *Bild* definiert wird, bestätigen die ersten Zeilen des Gedichts genau das, was in der Deutung des ersten und zweiten Sonetts als wichtigste implizite poetologische Voraussetzung beschrieben wurde: das Du verkörpert das lyrische Subjekt, das ohne die äußere Kontrollinstanz des historischen Ich eine bloße Sprachfigur (ein dichterisches Ich) bleiben würde. Dieses lyrische Subjekt ist es, was durch die Übersetzung immer ins Spiel kommt.

Die Imperative, welche die ganze Strophe durchdringen, sind in diesem Sinne als poetologische Diktate zu verstehen: sie beschreiben und schreiben vor, was Celan durch seine Übersetzung macht, nämlich eine neue Form der Subjektivierung im Text einnisten. Ohne ausdrückliche Pronomen fungieren diese Imperative als immanente Gesetze der Sonett-Umgestaltung: statt eines expliziten Subjektes manifestiert sich tatsächlich nur eine subjektiv-objektive Instanz, die implizit in Ich und Du, Befehl und Ausführung, dissoziiert: *Sieh in den Spiegel, sprich zum Bild / Betrüg ... nicht / betrüg nicht*. Der Spiegel muss nach dieser Logik das Gedicht selbst sein, jenes Spiegelspiel zwischen Historischem und Lyrischem, aus dem auch die übersetzerische Tätigkeit besteht.

Die grundsätzliche Beziehung zwischen Ich und Du, als Gedanke der Alterität, umfasst, anders gesagt, die Überlegung über die intersprachliche Bewegung selbst. Die vom Du verkörperte lyrische Dimension schwebt zwischen zwei Sprachen; das Ich verankert es in einer spezifischen historischen Dimension, in der Sprache eines Einzelnen.

Die implizite Darstellung des Gedichtes als *Spiegel* setzt den Akzent deutlich auf die Materialität des Textes – genauer gesagt, auf die gleichzeitige Materialität und Immaterialität seiner Erscheinungsform. Deswegen ist hier das Gegenüberstehen der beiden Texte in der zweisprachigen Edition der Sonette als Textteil des Gedichts selbst implizit mitgemeint, ohne ausgedrückt zu werden. Dieser implizite Hinweis muss eine virtuelle Implikation bleiben, die den Hauptcharakter dieser poetischen Sprache als Gedanke der Alterität, der radikalen Äußerlichkeit, bestätigt. Die Idee von einem Vor-Text wird nach diesem Prinzip von innerhalb der dichterischen Selbstreflexion des Textes und des andern Textes neudefiniert.

Eine Art selbstreflexives Bestehen auf der konkreten Gegenüberstellung der Texte taucht deutlich in den Übertragungen der letzten Periode auf, und zwar sehr auffällig, wie schon bemerkt, in der Übersetzung der Gedichte von Ungaretti. Obwohl Celan im Fall Ungarettis eine vollständige Umkehr der politischen und ethischen Richtung des Textes schafft, die sich in der Übertragung der Sonette nicht manifestiert, umfasst seine Individuation der Sprache die Dichtung Shakespeares nicht weniger radikal. Die Konfrontation mit dem englischen Text bleibt eine Gegenüber-setzung, insofern die Bearbeitung der Shakespeareschen Subjekt-Auffassung, obwohl von einem Kontinuitätsideal geführt, in eine noch nicht da gewesene Konzeption des lyrischen Ich und der historischen Person mündet. Auf diesem Grund zeigt die Semantik der Form in den Celanschen Sonetten einen definitiv *heutigen* Akzent, eine Art antimimetischer Selbsttreue.

Diese Konfrontation bestimmt sich gleichzeitig als Gegen-übersetzung wegen ihrer Wendung gegen die traditionellen (mimetischen) Modelle der deutschen Rezeptionsgeschichte. Die Umformung der Sprache, als Merkmal der Nicht-Angehörigkeit, eröffnet die politische Bedeutung der Absonderung des Einzelnen; sie konvergiert damit mit der Neudefinition der Subjektivität.

Kontinuität und Diskontinuität zwischen Original und Übersetzung werden implizit innerhalb des Eingangstextes thematisiert; die zwei Prinzipien zeigen auf diese Weise eine Art Reziprozität, weil das Sonett die Autonomie der Sprache Celans feststellt, genau indem es

eine intersprachliche Beziehung mit dem anderen Text, dem englischen, behauptet[430]. Das Gedicht spiegelt in sich selbst das andere Gedicht und das andere *du* wieder; gleichzeitig subsumiert es diese Gegenübersetzung in der inneren Logik seiner Sprache. Die Aufmerksamkeit konzentriert sich hier auf die Grammatik selbst als Grundstruktur. Das Andere drückt sich auf der Ebene der grammatikalischen Identität der Pronomina, durch die chiastische Struktur aufgehoben, als dasselbe aus: *Zeit für dich, Bild, dich abermals zu prägen.* Ein ähnlicher *double-bind*-Prozess kann in den Gedichtbänden der zentralen Periode in Bezug auf die Pronomen Ich und Du beobachtet werden, insbesondere in der Sammlung *Die Niemandsrose*:

O diese wandernde leere
gastliche Mitte. Getrennt,
fall ich dir zu, fällst
du mir zu, einander
entfallen, sehn wir
hindurch:

Das
Selbe
hat uns
verloren, das
Selbe
hat uns
vergessen, das
Selbe
hat uns - - [431]

Die Syntax und die Verszäsuren der ersten zitierten Strophe lösen und vereinigen gleichzeitig Ich und Du mit einer kühnen Performativität, die zu einer Lektüre linguistischer und formaler Natur zwingt: *ich* und *du* erscheinen immer zusammen in dem gleichen Vers, während die Verben, die ihre Trennung ausdrücken, die Verszäsuren betonen: *Getrennt /*, *fällst / einander / entfallen.* Es handelt sich um ein erstes, performatives *double-bind.* Die zweite Strophe sagt, dass *das Selbe uns verloren* und *vergessen* hat; am Ende der anaphorischen Repetition zeigt sich aber, dass genau dieses *Selbe uns* umkreist und eine gemeinsame Existenz ermöglicht: *das / Selbe / hat uns* --. In der Dichtung sind die genannten Personen apodiktisch enthalten, d.h. auch *ex negativo* durch den Satzbau (Vgl. Einleitung). Die syntaktische und

[430] Darüber zurecht Beese: „Reflexion des Gedichts auf sich und Realisierung dessen, wovon es spricht, sind hier nicht zwei verschiedene Dinge, sondern fallen zusammen, insofern die Nachdichtung schon Reflexion und Wiederholung ist, daher Wiederholen und Sprechen über Wiederholung in ihr gleichermaßen Reflexion und Realisierung sind". H. Beese, *Nachdichtung als Erinnerung – Allegorische Lektüre einiger Gedichte von Paul Celan*, S. 211.

[431] P. Celan, *Zu Beiden Händen*, aus *Die Niemandsrose*, *Gesammelte Werke 1.*

grammatikalische Struktur des Gedichts ist deswegen dieses allumfassende *Selbe*, das das scheinbare Negativ ins Positive, d.h. die Exklusion in Inklusion, umwälzen kann.

Historische Person und grammatikalisches Pronomen sind aber im Celanschen (sowie, auf eine andere Art und Weise, im Shakespeareschen) Gedicht eng inhärent – ohne jedoch zu koinzidieren. Celan betont die Wichtigkeit ihrer Differenz aufgrund einer ambivalenten Betrachtung der Pronomina als neutraler grammatikalischer Partikel und als poetologischer Prinzipien. Daher der Sinn der scheinbaren Paradoxie: auf Grund der grammatikalischen Paradigmen existieren das *ich* und das *du* vereint im *uns* weiter, obwohl sie als einzelne, unterschiedliche poetologische Instanzen von dem *Selbe*[n] (von diesem *selben* Wort für beide: *uns*) *vergessen und verloren* wurden: die Pronomina *ich* und *du* tauchen materiell in der Strophe (Syntagma) nicht mehr auf – sie sind durch das *uns* gleichgesetzt worden. Die Tilgung des Negativen auf der Ebene der Syntax, d.h. die performative Löschung des anaphorisch erwarteten dritten Verbs der Strophe als Effekt des Vergessens und des Verlierens, führt zur neuen Behauptung einer positiven Differenz durch die graphische Gestaltung des Doppelzeichens am Ende des Textes: --. Das *Selbe*, das *uns* hat, ist keine punktuelle, definitive Instanz: es wird von zwei stummen, gleichen und nichtsdestoweniger getrennten Zeichen unmittelbar gefolgt und stimmlos ergänzt / offen gelassen. Seine Ganzheit, seine Vollkommenheit, ist von einer unauslöschlichen Differenz bzw. Absenz und Verdoppelung der Absenz durchdrungen.

Es handelt sich um einen typischen Celanschen *double-bind*-Effekt: die formale Repetition derselben, gleichmachenden Sprachelemente (*Das / Selbe / hat uns*) markiert innerhalb des Gedichts, da dieses einen phänomenalen Charakter hat, die wesentlichste Differenz: die Differenz zwischen Ich und Du, zwischen Historischem und Lyrischem, die innerhalb des *uns* weiter besteht. Die Löschung wird damit zur neuen Festlegung des Anderen im Selben. Die Hervorhebung der Grammatikalität selbst als Grundstruktur, und zwar die Unterbrechung der gewöhnlichen grammatikalischen Entfaltung des Satzes genau durch die Konzentration auf seine Grammatik, eröffnet damit die Virtualität eines differentiellen, positiven Zusammenseins, genau wo dieses nach der nur scheinbaren Logik des Selben negiert wurde. Die Grammatik selbst hat deswegen bei Celan einen phänomenalen Wert – sie zeigt sich als poetisches Ergebnis.

Schon der Titel des Gedichts, *Zu beiden Händen*, drückt das gleiche Motiv der Differenz / Inhärenz von Ich und Du aus: *beide Hände* einer einzelnen Person und gleichzeitig als Händedruck von zwei Personen. Das Allereigenste der Celanschen Sprache zeigt sich damit als Freiraum, als *leere* / *gastliche Mitte.*

2.32.2 Das Du als Subjekt und Objekt gleichzeitig

Diese Darstellung des Doppelseins, die parallel als Festlegung der sprachlichen Autonomie (das Andere und das Selbe – das Andere als das Selbe) fungiert, manifestiert sich so markant an anderen Orten dieser zwei Sonette, dass sie zum Leitmotiv der ersten Celanschen Sequenz wird.

Wenn, wie vermutet, der Spiegel des dritten Sonetts implizit die Übersetzungstätigkeit als sprachliche Widerspiegelung darstellt, und wenn dementsprechend das Spiegel-*Bild* als mimetisches Portrait zu interpretieren ist, dann ist dieses *Du-Bild* Celans (*Zeit für dich, Bild, dich abermals zu prägen*) das Bild des Lyrischen schlechthin, das Objekt sowie auch das Subjekt des Gedichts im universellen Sinne, des Gedichts als Grab des Historischen: *Liebst du dich so? Das Grab so? Sollt / dir dies: dein eigen Ende sein, genügen?*. Hier bestätigt und artikuliert sich das Thema des Couplets des ersten Sonetts: *du, der du dich nicht sattgräbst und es frißt.*

Das Du als reines Sprachbild, in sich selbst als Subjekt und Objekt des gleichen Satzes widergespiegelt, beschattet die Funktion und die Bedeutung des historischen Ich, das es selbst ist. Das grammatikalische Spiel manifestiert damit die Gefahr einer rein formalen Dissoziation, die das Gedächtnis des Geschehnisses zugunsten des bedeutungsentleerten Pronomina auslöschen kann. Eine Form der Resemantisierung ist dagegen nötig – und sie kann sich nur von der Seite des Ich entfalten. Die Reihe der Imperative am Anfang des dritten Sonetts zeigt genau diese unauflösbare Inhärenz der dissoziierten Instanzen, und führt den grammatikalischen Rollentausch ein, den diese Inhärenz impliziert: das Du wird implizit zum Ich, das dem Spiegel, d.h. dem Gedicht und sich selbst, „Du“ sagt. Grammatik und Poetologie vereinen sich, sind nur eine Sache.

Sieh in den Spiegel, sprich zum Bild darin:
«Zeit für dich, Bild, dich abermals zu prägen.»
Betrüg die Erde nicht um ihren Sinn,

betrüg die Mutter nicht um ihren Segen.

Wenn diese Reziprozität der Instanzen nicht immer anwesend und aktiv, sprachimmanent wäre, würde die Funktion des Ich von der Bildhaftigkeit selbst absorbiert und verleugnet. Von einem poetologischen Gesichtspunkt aus würde es in diesem Fall um die Verkennung der Rolle des Ich als Fundament gehen.

Die Imperative eröffnen auf diesem Grund den Weg zur Resemantisierung; da fast alle folgenden Verse des dritten Sonetts eine historische Ziffer enthalten, kann man wohl den Vers *«Zeit für dich, Bild, dich abermals zu prägen»* als ein poetologisches Diktat verstehen, das Sinn und Richtung der Übersetzung vom Anfang an bestimmt. Der Satz wäre dementsprechend als etwas wie „deiner *anderen* Zeit gemäß musst du, Bild des du, anders werden" paraphrasierbar.

2.32.3 Der Doppeltod

Der *Sinn* der *Erde* und der *Segen* der *Mutter* stellen in diesem Kontext einen impliziten aber sehr deutlichen Hinweis auf die Celanschen Erlebnisse während der Deportation (die *Erde* der Bukowina, die *Mutter* Celans) sowie zur jüdischen Herkunft des Dichters (*Segen* der *Mutter* als von der Mutter geerbte jüdische Identität, *Sinn* der *Erde* als Diaspora) dar. Dementsprechend konstituiert die dritte Strophe ein Andenken an das Herkunftsland, wo sich das Trauergedächtnis in einer doppeldeutigen Konnotation der Farben ausdrückt (*Grün / Ergraute / blaute*)[432]. Die Tatsache, dass eine solche Beharrlichkeit auf die Evokativität der Farben typisch für die erste Sammlung ist (*Mohn und Gedächtnis*, in der noch ein starker Einfluss von traklschen Motiven zu spüren ist), zeugt davon, dass Celan seine Erinnerungen an die Bukowina als eine Art mnestischer Regression auf der Ebene der Entwicklung der eigenen Poetik projiziert. Die Selbstreflexivität seiner Dichtung erreicht hier einen Gipfel.

Ihr, deiner Mutter, bist der Spiegel du:
der Jahre Grün, hier sucht sie's, die Ergraute.
Bald decken Runzeln dir die Fenster zu:
dann suchst auch du den Himmel, der dir blaute.

[432] Vgl. Nochmal das Gedicht *Espenbaum* aus *Mohn und Gedächtnis*: *Meiner Mutter Haar ward nimmer weiß. / / Löwenzahn, so grün ist die Ukraine. / Meine blonde Mutter kam nicht heim.* Von Anfang an nimmt das Wort „grün" für Celan die Bedeutung des bitteren Gedächtnisses auf.

Die Bedeutung von *Spiegel* wird in dieser Strophe durch die persönliche Erinnerung des Ich neu definiert. Die Rolle der Kataphorik (*Ihr*), noch einmal Merkmal der Oralität und des Jüdischen[433], weist hier deswegen implizit auf das Textäußerliche, auf die Person und ihre Geschichte hin. Die Wörter bestimmen sich aber als textuelle Werte innerhalb eines poetischen Archivs (Vgl. Kap. 1.3), jenseits jeder direkten Referenz: das *Grün* der Bukowina wird gleichzeitig zum giftigen *grün* von *Engführung*, zum Grün des Schweigens:

Wo? Wir
taten ein Schweigen darüber,
giftgestillt, groß,
ein
grünes
Schweigen, ein Kelchblatt, es
hing ein Gedanke an Pflanzliches dran -
grün, ja,
hing, ja,
unter hämischem
Himmel.[434]

Dieselbe Ziffer der Geschichtserfahrung zeigt sich im Wort *Ergraute*. Mit dem Verb „grauen" werden nämlich „grau werden" (diese Farbe nahmen die Haare der Mutter Celans nie an, nur im Gedicht lebt sie weiter in der Figur der Abwesenden, wird sie alt, wie im letzten Sonett in Bezug auf *Weiß*) und „vom Grauen erregt werden" mitgemeint. Gleichermaßen weist der *Himmel, der dir blaute* auf den Himmel der Kindheit und gleichzeitig, der hier wiederaufgenommenen Poetik von *Mohn und Gedächtnis* gemäß, auf die Augen der Nazis hin (in *Todesfuge*: *seine Augen sind blau* [...] *sein Auge ist blau*).

In diesem Zusammenhang von Todesgedächtnis lassen sich die Fragen der zweiten Strophe *Liebst du dich so? Das Grab so?* näher interpretieren. Das Adverb *so* bedeutet nämlich „auf diese Weise" eher als „soviel". Der Mutter Celans wurde kein Begräbnis gewährt, sondern, wie in *Todesfuge* direkt ausgedrückt, nur *ein Grab in der Luft*[435]. Das Gedicht als Grab, das Gedicht eines unpersönlichen, universellen „du" als lyrisches Subjekt, würde ein Amen auf das Geschehnis fallen lassen. Ihm würde sein *eigen Ende sein genügen*, ihm würde die historische Immanenz des dichterischen Wortes fehlen.

Doch führst du dies: Vergessenheit, im Schilde:

---

[433] Vgl. K. Reichert, Hebräische Züge in der Sprache Paul Celans in W. Hamacher, W. Menninghaus (Hrsg.), Paul Celan, S. 156-169. Vgl. Kapitel 1.3, S. 166.

[434] P. Celan, *Engfürung*, aus *Sprachgitter*, *Gesammelte Werke 1*.

[435] Vgl. P. Celan, *Gesammelte Werke 1*.

stirb ungepaart, allein – und mit dem Bilde.

In der Kunst allein, im Sonett als Wortmalerei und Heraldik (*Bild*, *Schilde*) würden die Farben reiner Schmuck bleiben. Weil die Kunst, nach *Der Meridian*, Selbstvergessenheit verursacht.

> *Wer Kunst vor Augen und im Sinn hat, der ist - ich bin hier bei der Lenz-Erzählung -, der ist selbstvergessen. Kunst schafft Ich-Ferne. Kunst fordert hier in einer bestimmten Richtung eine bestimmte Distanz, einen bestimmten Weg.*[436]

Dieser Weg muss dagegen zur Begegnung mit sich selbst führen, zu dem Ich als textäußerliche Person: *ungepaart, allein* zu sterben koinzidiert für dieses letzte mit der *Vergessenheit* selbst, der Auslöschung der Singularität. Die Existenz des Einzelnen verliert sich auf diese Weise in der Allgemeinheit der Kunstsprache. Die Ausradierung des Ich aus dem Gedicht bedeutet deswegen gleichzeitig den Tod des Du – das Du als totes *Bild*, das kein Ich mehr ist. Genau dies ist die Bedeutung des scheinbaren Paradoxon, das mittels des Gedankenstrichs hervorgehoben wird: *stirb ungepaart, allein – und mit dem Bilde.* Der Tod ist im Kunst-Gedicht immer doppelt.[437]

Darüber hinaus, und noch wichtiger: das Couplet Celans beschreibt mit höherer Präzision – wie es schon vom Anfang an zu ahnen war – seine Konzeption der Übersetzung: die Übersetzung selbst. Das Bild des Du, sein Anderes, ist virtuell auch das andere Du im anderen Gedicht. Wie schon erwähnt: „die vom Du verkörperte lyrische Dimension schwebt zwischen zwei Sprachen; das Ich verankert es in einer spezifischen historischen Dimension, in der Sprache eines Einzelnen“ (Vgl. Unterkapitel 2.32.1, S. 162).

2.32.4 „Aus offner Hand – zu offnen Händen“

Das gleiche Motiv wird, wie gesehen, im vierten Sonett weiterentwickelt und kulminiert in der Übersetzung eines der repräsentativsten Verse Shakespeares, in dem sich die Hauptthematiken des Urbildes, des Narzissmus und der körperlichen Anwesenheit konzentrieren.

Thou of thyself thy sweet self dost deceive

---

[436] P. Celan, *Der Meridian*, S. 6.

[437] „Die Mitgefahrenen sind da, vollzählig, Danton, Camille, die anderen. Sie alle haben, auch hier, Worte, kunstreiche Worte, sie bringen sie an den Mann, es ist, Büchner braucht hier mitunter nur zu zitieren, vom gemeinsamen In-den-Tod-gehen die Rede, Fabre will sogar »doppelt« sterben können, jeder ist auf der Höhe, - nur ein paar Stimmen, »einige« - namenlose - »Stimmen«, finden, daß das alles »schon einmal dagewesen und langweilig« sei.“ Ebenda, S. 3.

Dein eigen Ich, von dir wirds hintergangen

An dieser Stelle ist eine wichtige Abweichung von der Shakespeareschen Verwendung der Pronomina zu erkennen: die Redundanz des englischen Textes wird von Celan in Richtung einer direkten Überlegung über die eigene Poetik neuformuliert. Nach dieser Prämisse lässt sich der gesamte Text des vierten Sonetts als poetologische Festlegung interpretieren:

Mißbrauche nicht, was dich so reich bedacht.
Du Schön-und-Geizig, gib, was dir gegeben.

Wie schon in der Analyse des ersten Sonetts bemerkt, können Ausdrücke wie *reich* und *Schön-und-Geizig* die Kunst als rhetorische Technik bezeichnen; *bedacht*, mit einem Dach versorgt sein, da es auch auf „Bedacht", „Bedenken", „bedacht auf etwas sein" deutlich hinweist (Vgl. auch das Ende des ersten Vers: *bedenk*), kann an die Kühnheit der künstlerischen Schönheit (besonders des Barock) erinnern – eine Möglichkeit, die der Reim mit *hasts dahin gebracht* weiter unterstützt. Die Tatsache, dass Celan aus *Schön* und *Geizig* ein Einzelwort baut, zeugt vom Unterschied zwischen diesem Begriff von Prunk und der Auffassung der Schönheit, die in der Übersetzung des zweiten und des dritten Sonetts erteilt wurde. Dieser ist eher vom Satz *gib, was dir gegeben* dargestellt, ein Ausdruck, in dem sich die ununterbrochene Sprachbewegung zwischen Ich und Du explizit entfaltet. Was sich die zwei Instanzen einander geben müssen, ist die *Schönheit* als *Vermächtnis*.

Schönheit – Vermächtnis ist sie, nicht Geschenk;
Sie kommt aus offner Hand – zu offnen Händen.

In der ersten Strophe erreicht die utopische Intention des Gedichtes ein Maximum. Das Wort *Vermächtnis* (aus dem Grimm-Wörterbuch „1- die letzte feierliche verordnung eines sterbenden in ansehung seines vermögens, das testament [...] 2- allgemeiner, das seitens eines andern überkommene") thematisiert gerade diese gegenseitige Bewegung zwischen Selben und Anderen. Dieses *Vermächtnis* […] *kommt aus offner Hand – zu offnen Händen*. Die scheinbare Metapher ist tatsächlich eine performative Umgestaltung (*aus - zu*) des grundlegenden traditionellen Bildes der Großmut bzw. der Hilfsbereitschaft: die Pluralisierung des Wortes *Hand* in *Händen* zeigt sich als materielle Realisierung des Gesagten, d.h. als Inkrement oder Akzentuierung auf der paradigmatischen Ebene der

Phonetik und der Morphologie. Das ist was Szondi *Beständigkeit* nannte: die Morphologie des Wortes (Paradigma) erhält durch das Performativ einen semantischen Wert (Syntagma), die Pluralform eine poetologische Relevanz, wie ein *Umlaut / im Unwort.*

Es handelt sich um eines der stärksten poetologischen Performative in der gesamten Übersetzung der Sonette, womit sich bestätigt, was in der Lektüre des Gedichts *Zu beiden Händen* gezeigt worden ist: es kann sich hypothetisch um beide Hände einer Person sowie gleichzeitig um den Händedruck zweier Personen handeln. Das Gedicht gleicht damit einer *offnen* (im Sinne von zeitoffenen) Form, die das Andere (*ä*) im Selben (*a*) beherbergen kann, weil sie implizit die Spaltung des Subjektes in Ich und Du, in Historischen und Lyrischen, durch diese Art performativer, selbstreferentieller Pluralisierung als Prinzip festlegt. Nur die Alterität des Historischen (das *Vermächtnis* des Toten), kann die Stimme des Einzelnen zum Chor machen: sie zeigt sich in der durch die Repetition auftauchenden, *vermehrenden* (in grammatikalischen sowie phonetisch-morphologischen, d.h. materiellen Sinne) Differenz.

> *Du hast und hast – und hasts dahin gebracht:*
> *bei allem Wuchern reichts dir nicht zum Leben.*

Die Strategie, die man im zweiten Sonett in Bezug auf das Verb „sein“ bemerkt hat (*ich bin, bin unvergessen*), zeigt sich hier erneut im Fall des Verbs „haben“. In beiden Versen markiert die Wiederholung des Wortes den Übergang von einer intransitiven zu einer transitiven bzw. artikulierten Verwendung, in der das Gedicht den agierenden, prozessualen Charakter seiner Sprache zeigt.

Im letzten Fall handelt sich um die Projektion der Oralität auf die Schrift, um die Differenz zwischen Lyrik und historischem Leben hervorzuheben: die dichterische Sprache nimmt ihre Verwurzelung in der Geschichtlichkeit, in einer Poetik der Alterität, wieder auf, indem sie sagt, was es heißt, sie zu verlieren. Die Wiederholung des Verbs „haben“ als Hervorhebung der Fülle mündet nämlich in den grammatikalischen Aufbau des Perfekts, d.h. des Vollendeten als schon Vergangenen, Abgeschlossenen (*und hasts dahin gebracht:* […] *reichts dir nicht zum Leben*). Gleichzeitig aber projiziert sich die für die Oralität typische rhetorische Steigerung (*Du hast und hast*) auf der Ebene der Syntagmatik. Das Gedicht realisiert die virtuelle Kontinuität zwischen Schriftlichkeit und Stimme als offengelegte Spannung, als Differenz, genau indem das Du ermahnt wird, sein Ich vergessen zu haben.

2.32.5 Haben und Sein

Kafka identifizierte sein grundsätzliches Eigentum als Mensch und als Jude mit der Sprache selbst. In den Materialien von *Der Meridian* taucht dieser Verweis mehrmals und sehr deutlich auf:

> *Lenz, S. 107: „Er hatte nichts"*
> *Von da zu Kafka: Sprache als Sein*
>
> [...]
>
> *Leonce und Lena, S.135,136 Lena „Es kommt mir ein entsetzlicher Gedanke: ich glaube, es gibt Menschen, die unglücklich sind, unheilbar, bloß weil sie sind."*
>
> */ -i-: Sich durch die Sprache, die – Kafka! – nur ein Haben ist, sich ein richtiges Verhältnis zu seinem Sein setzten!/* [438]

Dieser Spannungsbogen zwischen Sein und Haben verschwindet tatsächlich in jenem Gedicht, das seine Kontinuitätsbeziehung mit der historischen Existenz des Individuums nicht erkennt: *bei allem Wuchern reichts dir nicht zum Leben*. Damit setzt sich dem *Wuchern* als Reichtum (*reich bedacht*) das *zum Leben reich*en – zum Leben des Wortes reichen – entgegen. Gleichermaßen negiert das Du, das nur mit sich selbst *handelt* (*Welch einen Handel treibst du mit dir, sag?*), das *Vermächtnis* selbst (das Wort *Teil* im zweiten Vers weist auf den Ausdruck *Erbteil* im Couplet des ersten Sonetts) als Bewegung *aus offner Hand – zu offnen Händen*, und zwar als Ich-Du-Werden des Ich, das sich immer wieder spalten und frei setzen muss, um es selbst und gleichzeitig ein anderer zu sein.

> *Denk an die Rechnung, denke an den Tag,*
> *da dir sie die Natur wird abverlangen.*

Das Wort „Natur" taucht in den Gedichten Celans nie auf. Das *Kreatürliche* ist aber genau das, was sich mittels der Resemantisierung der Sprache, d.h. mit der Negation ihrer Allgemeinheit, manifestiert; es ist die *Individuation der Sprache* selbst. Die Personifikation der Natur, die bei Shakespeare eine so große Rolle spielt, dient deswegen Celan einer

[438] P. Celan, *Der Meridian*, S. 179, Note 720, und S. 181, Note 732.

Projektion des Natürlichen auf die Sprache – einer Darstellung der von der Sprache eröffneten Historizität als erste, nächste Natur: *Gedichte als Wortlandschaften*[439].

Das Denken, von Celan als Angedenken gemeint, ist immer und unmittelbar mit der Geschichte des Shoah verbunden. Der *Tag*, an dem das Du denken muss, kann deswegen ein Tag der Zukunft sein, nur insofern er die ganze Vergangenheit der Frühgestorbenen miteinschließt: er ist der Tag des Todes, der in sich *all der Tage* (Sonett II) des historischen Ich und damit auch der *anderen, namenlosen Leute* konvergieren lässt. Die *Rechnung*, die dem Du die Natur (die historische Natur des Gedichts) abverlangt, ist dementsprechend das ganze Leben des Ich.

Dass die Natur als radikale, sprachimmanente Historizität der Sprache gemeint ist, zeigt sich noch deutlicher im Couplet. Hier manifestiert sich wieder die rhetorische Strategie des ersten Verses des Sonetts. Dort konnte man lesen:

> *Anmut, verschwenderische du, bedenk:*
> *du darfst dein Teil nicht ganz an dich verschwenden.*

Das Adjektiv *verschwenderische*, als Attribut von *Anmut*, bzw. vom Du, ist vor allem im Sinne von „übermäßig", „großzügig" gemeint. Das Verb *verschwenden* bedeutet dagegen „verschwinden lassen", sogar „vernichten" mit einer starken poetologischen Konnotation: durch die *verschwenderische* Aktion des lyrischen Subjektes, das seinen Erbteil zerstreut, indem es ihn als eigenes prunkvolles Ganze missversteht, vergeht auch die Alterität des historischen Ich: *du darfst dein Teil nicht ganz an dich verschwenden*. Durch die explizite Entfaltung des Prinzips der Metonymie (*Teil – ganz*) definiert Celan den Erbteil des Du aufgrund seines Inhärenz-Verhältnisses zum Historischen: die Schönheit des Du ein Teil eines „Ganzes", das nur als Differenz definierbar ist – das nie wirklich ganz sein kann. Obwohl nur auf der Basis dieses experimentellen Du denkbar, bleibt die Alterität als Differenz ihm irreduzierbar. Die Differenz unter Lyrischem und Historischem, als erste Natur, Immanenz der dichterischen Sprache, ist keine Totalität. Sie zeigt sich dagegen als Spannung zwischen Sterblichkeit und Dauer, als fortlaufende Differenzierung – und genau deswegen in der Repetition, d.h. in der ununterbrochenen Verschiebung und Umformung der

[439] Vgl. P. Celan, *Der Meridian*, Par. 222.

Wortbedeutungen, die alles ändert und in dieser Änderung die Alterität als solche sichtbar macht.

Die starke Gegenübersetzung der zwei Vokabeln, *verschwenderische* (Übermaß der Anmut, Prodigalität) und *verschwenden* (den Teil als Ganzes zu vernichten), ist deswegen selbstreflexiv: durch die entfaltete Mehrdeutigkeit der Wortwurzel legt das Gedicht den spezifischen Charakter der Kunstsprache fest, die es auch verwenden muss, um zu bestehen. Am Ende des Sonetts, in einer Art Kreisbewegung, zeigt sich eine analoge semantische Entgegensetzung noch prägnanter:

> *Die Schönheit, ungenutzt: mit dir muß sie verwesen.*
> *Doch nutzt du sie, sie wird, was bleibt, verwesen.*

Mit der Wiederholung von *verwesen* weist Celan auf eine virtuelle ursprüngliche Doppeldeutung hin. Der Reim betont die Gleichheit der Form sowie die Entgegensetzung der Sinnrichtungen, Repetition und Differenz in eins. Die Prägung des Hebräischen, wenn man nur liest, was Reichert über die Übersetzbarkeit der Bibel schrieb, zeigt sich hier am auffälligsten:

> *Herder hat in dem Zusammenhang vom »Wurzelsinn« des Hebräischen gesprochen. Die Wurzel, das ist ein Kondensat, das die unterschiedlichsten semantischen Ausfaltungen in sich enthält. Durch diese ›Haftung‹ werden selbst noch solche Wörter in die Nähe gerückt, deren lexikalische Bedeutungen auseinandergetreten sind. Von derlei Grundbezüge her haben die Rabbinen im Talmud gedacht und ganze Korrespondenzsysteme zwischen solchen entwickelt, was auf der Textoberfläche sich auszuschließen schien, bis hin zu dem, was Freud den »Gegensinn der Urworte« genannt hat, der sich ein- und derselben Wurzel abspielen kann.*[440]

Die natürliche, körperliche Konnotation der ersten Verwendung („verfaulen“, „zu nichte werden“, „putrescere“, Vgl. Grimm-Wörterbuch) tritt vor der ökonomisch-juristischen Bedeutung des zweiten, transitiven Verbs („verwalten“, „für jemanden sorgen“) zurück. Die zwei Bedeutungen geben sich in eins: *verwesen* kann nämlich „verwalten“ im Sinne von „vertreten“ bedeuten, die Stelle eines Anderen einnehmen.

Das Negative zeigt in sich selbst das Positive mittels einer Individuation der Sprache, die das alttestamentarische Hebräische auf das moderne Deutsche projiziert, um eine neue Semantik zu etablieren und damit den Abwesende, *Autrui*, hervorzurufen.

---

[440] K. Reichert, *Die unendliche Aufgabe*, *Die Übersetzung aus dem Hebräischen*, S. 133.

Auf diese Weise vereint die Umformung des Verbs in eine transitive Form die grundsätzlichen poetologischen Motive der beiden hier analysierten Sonette. Die erkämpfte Transitivität ist nämlich eine weitere Gestaltung des oben betrachteten Vermächtnisses. Als formale Realisierung stellt sie zweifellos eine Art Selbstreflexion der autonomen Poesie dar; genau damit konfiguriert sie sich aber als Zeitoffenheit des Gedichts, als kontinuierlicher Prozess der Signifikation. Das Reden auf seiten des Todes koinzidiert jedenfalls in diesem Sonett mit einem utopischen Minimum, wo sich die grundsätzliche poetische Intention hinter der zugespitzten künstlerischen Performance zeigt.

> *Celans eigene Zeit setzt sich zunächst aus den Daten zusammen; sie halten fest, was ihm an diesem Tag oder in jeder Stunde widerfuhr. Diese Schrift wird zu seinem Leben in der Dichtung – eher als umgekehrt. Am Ende lebt man nur noch für den Buchstaben, so sehr ist er mit dem geringsten Hauch von Energie eins geworden.*[441]

Die genutzte Schönheit, die komplett entfaltete, fast erschöpfte Kunstrede, *wird, was bleibt* – einen unintegrierten Rest, ein Nichts – *verwesen*.

[441] J. Bollack, *Paul Celan – Poetik der Fremdheit*, S. 105.

Kapitel 2.4

(wie eine Art Resümee)

Sonett V: die Semantik der Destillation

Ham. *There are more things in heaven and earth, Horatio, than are dreamt of in your philosophy.*

W. Shakespeare, *Hamlet*, I, v. 174f.

Im Chiasmus ist […] *das Kreuz näher als im Thema „Kreuz".*

P. Celan, *Der Meridian*, Par. 295.

2.41 Shakespeare: Pluralität der metaphorischen Ebenen und Selbstreflexion

Those hours that with gentle work did frame
The lovely gaze where every eye doth dwell
Will play the tyrants to the very same,
And that unfair which fairly doth excel;
For never-resting time leads summer on
To hideous winter and confounds him there,
Sap checked with frost and lusty leaves quite gone,
Beauty o'ersnowed and bareness every where:
Then were not summer's distillation left
A liquid prisoner pent in walls of glass,
Beauty's effect with beauty were bereft,
Nor it nor no remembrance what it was.
But flowers distilled, though they with winter meet,
Leese but their show; their substance still lives sweet.

Wie schon am Anfang dieses zweiten Teils der Arbeit angedeutet, realisiert sich mit dem fünften Sonett der Übergang von einer referentiellen zu einer selbstreferentiellen Verwendung der Metaphern. Die Diskontinuität zwischen Bildspender und -empfänger, die in den Sonetten II und IV in Bezug auf die Thematik des Narzissmus abzulesen war, entwickelt sich hier auf drei unterschiedlichen Ebenen der Metaphorik, denen drei unterschiedliche rhetorische Register entsprechen.

The flowers of the couplet of sonnet 5 are not metaphorical in the same way that the earlier sap, leaves, and perfumes of lines 7,8, and 10 are metaphorical. The couplet imitates the pointed brevity of proverb ("Flowers distilled lose show, not substance"); and since nouns in proverbs are already generalized into analogical fixities (the eggs all in one basket having lost any of the pictorial or culinary particularity of real eggs), one wants to distinguish the proverb-flowers of the couplet from the pictorial ingredients of the poem – sap, frost, lusty leaves, snow, and bareness – as well as from the stunning phrasing of the liquid prisoner pent in walls of glass*, a self-reflexive figure literally picturing perfume, but analogically picturing the emotional labile contents of any sonnet as they preserve their mobility within the transparent walls of prescribed lenght, meter, and*

rhyme. Degrees of metaphoricity in the Sonnets*, from the sensuously pictorial to the proverbially emblematic to the analogously simbolic, are very gradually nuanced.*[442]

In der zweiten Strophe wird eine Winterlandschaft malerisch dargestellt, um die untergangene Frühlingsschönheit negativ abzubilden: *Sap checked with frost*; *lusty leaves quite gone*; *Beauty o'ersnow´d*. Gleichzeitig taucht in dieser Strophe das traditionelle Motiv personifizierter Jahreszeiten als menschliches Schicksal bestimmende Instanzen auf: *For never-resting time leads summer on / to hideous winter... bareness every where*. Das grundlegende Bild eines zyklischen Ablaufs der Natur wird vom vorgestellten Tod des Du als eine Art Szenario in den Hintergrund geschoben, da im Sonett das Ende der Schönheit des Geliebten einen definitiven, unwiderruflichen Charakter zeigt. Genau durch diesen Kontrast zwischen Einmaligkeit des Individuums und ewiger Wiederkunft der immer gleichen, überindividuellen Formen der Natur hebt der traditionelle Topos des Ablaufs der Jahreszeiten das Mysterium des Todes hervor, ähnlich dem Fall der allegorischen Abbildung der individuellen Existenz als Ablauf des Tages – vom Morgen der Kindheit bis zum Abend des Alters.

So handelt es sich auch im Fall dieses Sonetts um ein barockes Trauerbild, eine Figur der Meditation. Man könnte die Logik der Shakespeareschen Verwendung des Jahreszeit- oder Tagesbildes so definieren: obwohl das Leben im allgemeinen Sinn weitergeht und neue Existenzen erscheinen, wo die alten verbleichen, erlischt das Leben des Einzelnen und Einzigen, der für das Ich zählt, für immer. Dementsprechend erscheint die Shakespearesche Verwendung dieses Topos mit dem Thema der Stunden der ersten Strophe durch ein Kolon direkt verbunden; *hours*, die *Horen*, wurden traditionell mit den *Moiren* assoziiert und gleichgesetzt, die in der griechischen Mythologie das unvermeidbare Schicksal des Einzelnen darstellten[443].

Bei Shakespeare ist eine weitere stilistische Besonderheit bemerkenswert, und zwar in der Spannung zwischen dem malerischen Effekt der Metaphorik der gefrorenen Pflanzen – die eine direkte, sensorielle Wahrnehmung der Natur impliziert – und der starken Abstraktion des

---

[442] H. Vendler, *The Art of Shakespeare's Sonnets*, S. 67.

[443] S. Freud analysiert dieses Thema in Bezug auf die drei Töchter in *King Lear*. Vgl. *Das Motiv der Kästchenwahl*, *Gesammelte Werke in achtzehn Bänden mit einem Nachtragsband*, Band X, *Bildende Kunst und Literatur.* Die Rolle und die Wichtigkeit der drei Moiren in *Macbeth* sind anderseits anerkannt, vgl. unter anderen H. Bloom, *Macbeth.*

allegorischen Rahmens der Zeitpersonifikation (*Those hours... did frame... Will play the tyrants*; *nerver-resting time leads summer on / to hideous winter*).

Der Übergang von der allgemeinen Darstellung der Zeit als Dekadenzprozess zur evokativen Wahrnehmung des Winters drückt sich auch rhythmisch mit der Unterbrechung der regulären Jamben der Verse 1-6 durch die Unregelmäßigkeiten der Verse 7-8 aus, wo sich Trochäen und Spondeen abwechseln.

Das Register der malerischen Metaphorik kann deswegen als „leidenschaftlich" beschrieben werden; ihm entspricht eine enge Korrespondenz zwischen Bildspender und Bildempfänger auf der Ebene der unmittelbaren Wahrnehmung. Das Register der Personifikation der Zeit, das die ersten zwei Quartetts des Gedichtes thematisch umrahmt, kann man dagegen „konzeptuell" nennen, da es sich traditioneller Topoi bedient, um den Bildspender mit dem Bildempfänger analogisch zu verbinden. Dieser Umrahmungseffekt realisiert auf der Ebene der rhetorischen Register tatsächlich, was der erste Vers als Aktion der Stunden beschreibt: *frame*, Rahmen. Damit werden Gedicht und Zeit implizit verglichen, da sie am Anfang mit der gleichen Aktion charakterisierbar sind (*frame* […] *with gentle work*), und danach entgegengesetzt (*play the tyrants*; *unfair*).

> *Those hours that with gentle work did frame*
> *The lovely gaze where every eye doth dwell*

Die Stunden haben das schöne Gesicht geplant und geformt, umrahmt – das Verb *frame* kann in seinem gesamten semantischen Spektrum gelesen werden. Die immer *gleichen* Stunden (*Those hours*) werden aber das *gleiche* Gesicht (*the very same*: dem Gesicht des jungen Geliebten sind implizit archetypische Elemente zugeschrieben) tyrannisch zerstören. Die ununterbrochene Aktion der Zeit (*never-resting*) bedroht auf diese Weise eine Gegenwart, die an die Ewigkeit grenzt: den Augenblick, in dem der Liebende, den Geliebten anschauend, ihn als absolute Instanz idealisiert (*The lovely gaze where every eye doth dwell*); untertextuell zeigt sich damit in der ersten Strophe eine klare Platonische Neigung.

Das sprechende Ich, *poeta* und *amator zu*gleich, ist aber unfähig, diese körperliche Schönheit nach der neoplatonischen Lehre in die höhere Sphäre des Seelischen zu transponieren. Dementsprechend konstituiert der Topos der Jahreszeiten das unveränderliche Szenario eines einzelnen, unwiederholbaren Ereignisses, das nur die Wörter der Leidenschaft vorgestalten

können: der Tod des Geliebten und der Schönheit. Deswegen ist dieser Winter der letzte Winter. Dem zyklischen Wechsel der Jahreszeiten steht der Verliebte gegenüber, der in der Kontingenz lebt und diese Verwüstung als einzige und definitive Verwüstung wahrnimmt: *bareness every where*.

Das Verb *confounds* ist hier ein Schlüsselwort, das die extreme Genauigkeit dieser Personifikation der Zeit bestätigt: es kann nämlich „ruinieren", „abnutzen" sowie auch „mischen", „ununterschiedlich machen" bedeuten (nach dem Latein *confundere*). In diesem Sinne führt die Zeit den Sommer bis zum Winter, um am Ende des Prozesses jede Spur, jede Erinnerung der vergangenen sonnigen Zeiten im Bild eines ewigen Frosts auszulöschen.

Das Gedicht erweist sich als eine emotionell geprägte Inszenierung des Untergangs des schönen Gesichts, die sich einer prunkvollen Verwendung stilistischer und rhetorischer Mittel bedient. Die zugespitzte Rhetorik zielt aber im Kontrast zu den vorherigen Sonetten nicht mehr darauf ab, den Freund zu ermahnen und von der Vernunftehe zu überzeugen; sie nimmt jetzt die Rolle einer direkten Selbstbestimmung an. Damit erreicht die Schrift einen höchsten Grad der Selbstreflexivität, und das Sonett erweist sich als Konkurrent und Gegner der zerstörerischen Zeit. Es entwickelt sich eine direkte Entgegensetzung von Gedichtformen und Zeitlauf auf der Basis des Mottos *scripta manent*.

Die Naturmetaphorik, die am Anfang der Sequenz als analogischer Ausdruck der Prokreation galt, verschwindet hier explizit hinter einer direkten poetologischen Definition des Sonetts, die allen folgenden Metaphern eine neue Prägung verleiht:

Then were not summer's distillation left
A liquid prisoner pent in walls of glass,
Beauty's effect with beauty were bereft,
Nor it nor no remembrance what it was.

Das Sonett destilliert die leichteste, uneinnehmbarste Essenz und bewahrt sie innerhalb seiner gläsernen Wände (Metrik und Syntax). Was im Gedicht gefangen bleiben muss, ist nicht das Visuelle, sondern genau die Substanz, die am wenigsten mit der Schrift assoziierbar ist: der Duft.

But flowers distill'd, though they with winter meet,

Leese but their show; their substance still lives sweet.

Das Couplet impliziert eine theoretische Neudefinition der „Substanz“ (*substance*), indem es diese dem körperlichen Aussehen entgegensetzt – und damit dem Sehen *tout court* als traditionellem Organ der klassischen Metaphysik. Darüber hinaus konstituieren die beiden Verse eine Art Selbstbestimmung der Poetik, die anscheinend der beschriebenen Charakterisierung der Schönheit als narzisstisches Bild widerspricht.

Dieser grelle Widerspruch scheint schon im Wortlaut des Gedichts zu entstehen: die Schönheit sollte mit dem Aussehen koinzidieren, sie wurde nämlich am Anfang des Sonetts als visuelle Qualität beschrieben (*The lovely gaze where every eye doth dwell*). Andererseits scheint die ätherische Substanz, die bedroht ist und durch das Gedicht zu retten wäre, nichts anderes als die Schönheit selbst zu sein.

2.41.1 Hermetik

In den parallelen Definitionen der Schönheit als ätherische Substanz und der Schönheit als körperliches Aussehen ist der Ursprung des dramatischen Tons des Sonetts abzulesen. Dieser entspricht der unmöglichen Entsprechung zwischen Archetyp und Präsenz, Idee und Körperlichkeit, die den Kern der Problematik der ganzen Sammlung bildet – den Grund des Strebens des Ich nach dem Unerreichbaren. Das Scheitern des platonischen Projektes der Gedichte und deren implizit narzisstische Natur sind genau auf dieser Basis zu erklären.

Dieses Sonett, in dem die Zeit zum ersten Mal als Feind der Dichtkunst genannt und beschrieben wird, zeigt sehr raffiniert die gleiche Problematik, die gleiche ungelöste Spannung auf der Ebene der Metaphorik und der Rhetorik. Der Übergang vom Visuellen zum Ätherischen ergibt sich im zehnten Vers: *A liquid prisoner pent in walls of glass*. Das Fortleben des Du scheint jenseits der natürlichen Verpflanzung noch möglich zu sein, nämlich in der Sprache selbst, wo das Sichtbare (*pent* als *painted*) evoziert wird. Das Verb „evozieren“ ist hier, in Kontrast zu der mnemonischen und visuellen Bedeutung, die es in Bezug auf die malerische Metaphorik haben kann, im vollen esoterischen Sinne gemeint: die Glaswände und die Destillation bezeichnen nicht nur die Dimension der Kultur in Kontrast zu der der Natur, sondern auch die Alchemie als Transformation der Materie – *und damit* die

Magie. Dass das Verb *to destill* der alchemischen Praxis gehört, zeigt sich evident in seiner Verwendung im Sonett CXIX:

> *What potions have I drunk of Siren tears*
> *Distilled from limbecks foul as hell within,*
> *Applying fears to hopes, and hopes to fears,*
> *Still losing when I saw myself to win!*

Der synkretistischen esoterischen Kultur des sechzehnten Jahrhunderts gemäß, mischt sich bei Shakespeare der Begriff der Alchemie mit dem der magischen Kunst allgemein. Es handelt sich nicht nur um jene Praxis der weißen Magie, die sich innerhalb der hermetischen Tradition in enger Verbindung mit der Naturphilosophie und dem Neoplatonismus entwickelte, sondern auch um eine Idee des Magischen als Zauberreich einer für immer verlorenen Welt, einer mythischen Vergangenheit der Menschheit (Vgl. Kap. 2.2). Die gleiche Konnotation des Themas taucht in mehreren *plays* auf, insbesondere in *Macbeth* und *The Tempest*[444]. Die beiden Motive, das einer pseudo- oder proto-wissenschaftlichen Praxis und das der Magie als uralter Interpretation des Kosmos, verbinden sich unlösbar in der Shakespeareschen Bearbeitung des Themas der Destillation und des Wunders.

Davon, dass das Magische schon von Beginn an das Leitmotiv des Gedichts war, zeugt der vierte Vers: *And that unfair which fairly doth excell*. Bei lauter Lektüre des Satzes offenbart sich ein subtiler *pun*, in welchem das Wort *which* als *witch* erklingt, „Hexe" – wegen des Doppelpunkts als Apposition von *never-resting time* interpretierbar. Die Hypothese findet eine Bestätigung im impliziten Verweis zum untertextuellen Wort *fairy* („Elf" oder „Fee") mittels des phonetischen Spiels *unfair – fairly*.

Die Zeit als magische Kraft, als Hexe und Fee (Doppeldeutigkeit, die den Stunden direkt zugeschrieben wurde: *with gentle work did frame / Will play the tyrants to the very same*) zeigt ihre Macht in der Verwandlung des Sommers in den Winter, des Schönen ins Unschöne, des Lebendigen ins Tote.

Indem aber diese Macht mittels eines Enjambements auf der Ebene der Metrik dargestellt wird (*leads summer on / To hideous winter*), ergibt sich offensichtlich ein performativer Effekt, und zwar die formale Realisierung – durch die Skansion der metrischen Einheiten –

---

[444] Vgl. H. Grady, *Shakespeare, Machiavelli, and Montaigne – Power and Subjectivity From* Richard II *to* Hamlet und R. H. Wells, *Shakespeare´s Politics – A Contextual Introduction.*

dessen, was das Verb *leads ... on* bedeutet. Damit verwandelt sich die Aktion der Zeit in die magische Kraft der Sprache selbst. Beiden Instanzen ist die gleiche Macht zugeschrieben, dem dargestellten zerstörerischen Effekt der Zeit setzt sich jedoch der Text als unauslöschliches Zeichen entgegen. Das Sonett realisiert damit das Gegenteil dessen, was es als Dekadenzprozess beschreibt; die Wörter zeigen explizit ihre unkörperliche und dennoch körperliche Natur – und damit das Mysterium einer von der Materie loslösbaren Form, die jenseits der biologischen Verwesung weiter bestehen kann.

Der Sprache des Gedichts wird so eine zauberhafte Verwandlungsfähigkeit zugeschrieben, sie nimmt an jenem alchemischen Geheimnis teil, das nach der hermetischen Tradition eine komplexe Definition der Substanz der Welt und der Verwandlung der Wesen voraussetzt.

> *Der Kosmos ist allgestaltig, wobei er nicht Formen enthält, die (von außen) in ihn hineingelegt worden sind, sondern in sich verändert er sich selbst. Da nun der Kosmos allgestaltig geschaffen ist, wie beschaffen dürfte dann sein Schöpfer sein?* [...] *Er hat* [...] *eine einzige (geistige) Form (ἰδέα) – wenn es denn eine Form von ihm gibt –, die nicht unserer Sinneswahrnehmung unterliegt, d.h. unkörperlich ist und alle Formen durch die Körper sichtbar macht. Und wundere dich nicht, daß es eine unkörperliche Form gibt. Denn sie ist wie die des Wortes. Und auch auf den Bildern sieht man Berggipfel, die zwar steil herausragen, aber in der Bildwirklichkeit vollkommen glatt und eben sind.* (CH XI, 16f.)[445]

Nach dem *Corpus Hermeticum* ist *eine einzige Form* dem Kosmos immanent, die von jeder besonderen Gestaltung der Materie, von jeder spezifischen Form der Körper, unabhängig ist.

Dichterische Sprache und personifizierte Zeit (die Horen bzw. die Moiren), von Shakespeare zusammen in den Bereich des Zaubers und des Mysteriums projiziert, gehorchen dem gleichen metaphysischen Prinzip und werden als Rivalen in einem ewigen Kampf entgegengesetzt.

Wie im vorherigen Kapitel gesehen, konstituiert die unendliche Verwandlung der Wesen nach dem Modell der Ovidischen *Metamorphosen* den Fokus der Shakespeareschen Auffassung der Natur sowie der sprachlichen Variation. Das führt, nach dem Sturz des alten Glaubens an absolute Naturprinzipien, zu einer neuen Art Selbstbestimmung des Sprechers, einer neuen Form des Subjekts (Vgl. Kapitel 1.2, S. 92-106). Daraus entwickelt sich eine vielfältige Dialektik von Stabilität und Instabilität, ethischer Einheit als Selbsttreue und mondäner *vanitas* als Selbstverlust. Der Unerkennbarkeit der Urprinzipien entspricht damit die kritische Kollokation des Ich innerhalb der Machtbeziehungen der Aktualität.

---

[445] S. Laqué, *Hermetik und Dekonstruktion – Die Erfahrung von Transzendenz in Shakespeares* Hamlet, S.50.

Die zivilisatorische Rolle der Kunst, von der R. H. Wells redet (Vgl. Kap. 2.2), enthüllt in diesem Sonett neue Aspekte. Es handelt sich um eine weitere implizite Auffassung des Kontrastes Natur / Kultur, innerhalb der Kunst und auf der Basis der hermetischen Tradition geführt. Das Sonett V entwickelt nämlich in der Öffentlichkeit, in der Exoterik, was von der Esoterik und dem geheimen Wissen überliefert wurde. Damit nimmt die Hermetik, auf die Ebene der Rhetorik verschoben, die bunte Gestalt der vorphilosophischen Magie der Zauberformel an.

Die Darstellung der Kunst als Alchemie oder / und als Magie, Folge der Verbreitung und der Vulgarisierung der hermetischen Philosophie in England, repräsentiert genau diese Verschiebung der Motive. Die mystische Prägung der überlieferten Schriften, z.B. der Gedichte von Giordano Bruno, tritt hier zugunsten einer Neudefinition der Dichtung zurück; dieser „Entzauberungsprozess“[446] findet bei Shakespeare einen Gipfel, weil er das Magische mit der Selbstreferentialität des Textes unmittelbar identifiziert. Der ätherischen Natur des Wortes werden vom Gedicht selbst unsichtbare und wunderliche Kräfte zugeschrieben, wie – neben anderen – im berühmten Sonett LXV:

> *Shall Time's best jewel from Time's chest lie hid?*
> *Or what strong hand can hold his swift foot back,*
> *Or who his spoil of beauty can forbid?*
> *O none, unless this miracle have might,*
> *That in black ink my love may still shine bright.*

Diese neue Formulierung der geheimen Motive in einem – sozusagen – öffentlicheren und neutraleren Bereich impliziert aber keinesfalls die komplette Auslöschung der theoretischen und geistlichen Hintergründe, die diese verborgene Tradition mit sich bringt. Wenn Shakespeare von Magie redet, handelt es sich nicht nur um eine harmlose und ironische Verwendung des Begriffs, hinter dem die gesamte Geschichte des hermetischen Wissens und der weißen Magie schon lange versunken wäre. Der außergewöhnliche Einfluss dieser Theorien auf die Kultur des elisabethanischen England ist kaum zu überschätzen, wenn man nur die historische Bedeutung eines Kronenratgebers wie John Dee oder die vermuteten – wenn auch nicht direkt zu beweisenden – Gründe des englischen Aufenthalts von Bruno unter

[446] Begriff von Max Weber, aus dem Vortrag *Wissenschaft als Beruf* von 1917.

seriöse Betrachtung nimmt[447]. Die weiße Magie war noch ernsthafte Praxis, obwohl von Shakespeare theatralisch inszeniert und – zum Teil – ins groteske Licht des Hokuspokus gerückt.

Die Idee des Magischen, wie schon angedeutet (Vgl. 2.2), besteht tatsächlich weiter, auch dort, wo das ursprüngliche platonische Projekt scheitert. Indem das Sonett das Unmögliche ausdrücken will (das Fortleben der äußerlichen Schönheit des Geliebten, und keines anderen, jenseits seines Todes), rekurriert es zu einer Art performativen Festlegung, die nicht nur das Flair, sondern auch implizit die Intention der Renaissance-Hermetik beibehält.

Es handelt sich um eine identifikatorische Inszenierung der alchemistischen Tätigkeit, welche die Merkmale des demiurgischen Willens des Zauberers trägt. Genau die unscharfen Konturen dieser Idee von Magie ermöglichen die Hoffnung auf eine zweite materielle Existenz des Schönen jenseits des Schiffsbruchs der grundlegenden philosophisch-theologischen Auffassungen des Autors. Shakespeare deutet damit selbstreflexiv auf eine undefinierte Praxis hin, die sich – nach dem Untergang der alten Theorien – vielleicht zum Pionier einer neuen Auffassung der Sprache weiter entwickeln kann.

Es geht um einen entscheidenden Punkt, an welchem das Modell der philosophisch begründeten Alchemie die Grenze zum verlachten und scharlatanischen Bereich des Okkulten überschreitet. Der Ton Shakespeares ist hier *double-bound*, ist ehrlich und ironisch gleichzeitig. Er spricht von der Aktualität der Hermetik und gleichzeitig von einer schon vergangenen magischen Weltanschauung, an der man nur spielerisch, theatralisch teilnehmen kann. Das Ganze konvergiert auf eine Reflexion über die Arbitrarität der Wörter, die nicht mehr die äußerlichen Dinge darstellen, sondern im Gedicht eine andere Wirklichkeit realisieren.

Der oben genannten „unkörperliche[n] Natur“ der Wörter, ihrer „Form ohne Materie“, entspricht keine echte Transzendenz, sondern die Verwandlung der Materie selbst als geheimer Übergang von einem zu einem anderen Status mittels der Magie. Das *Corpus Hermeticum* beschreibt die Natur der Wörter als der Form des Kosmos analog, ohne aber dem Wort eine magische Verwandlungsfähigkeit zu bewilligen. Die Analogie dient tatsächlich der

---

[447] Vgl. J. S. Mebane, *Renaissance magic and the return of Golden Age: the occult tradition and Marlowe, Johnson, Shakespeare*; S. Laqué, *Hermetik und Dekonstruktion – Die Erfahrung von Transzendenz in Shakespeares* Hamlet; S. Clucas, *John Dee: Interdisciplinary studies in English Renaissance thought*; für eine allgemeine Deutung des Phänomens in Europa: H. Lehmann, A. C. Trepp (Hrsg. Von), *Antike Weisheit und kulturelle Praxis*. Über die Sonette: T. O. Jones, *Renaissance magic and hermeticism in the Shakespeare´s sonnets: like prayers divine.*

Lehre, und nicht der Praxis der Alchemie. Shakespeares Text schreibt sich aber genau diese Fähigkeit selbst zu. Die magische Manipulation der Natur, von uraltem Ursprung, wird damit zum Spracheffekt und Zauber der Kunst in der Moderne.

O none, unless this miracle have might, / That in black ink my love may still shine bright. Das Couplet beschreibt durch eine beeindruckende Lichtmetapher die alchemische / magische Transformation der Liebe in die Tinte. Der Text zeigt hier vollends seine Materialität, eine zweite Substanz, in die sich die erste (die Liebe) – nach deren Übergang in die immaterielle, reine Form – verwandelt. Das immaterielle Mittel, als wesentlich symbolischer Charakter des Zeichens, ermöglicht den Rückweg: durch die schwarze Tinte kann die vergangene Liebe wieder hell scheinen. Es handelt sich um ein Wunder (*miracle*), dessen Kraft (*might* bezeichnet hier keinesfalls eine rein hypothetische Möglichkeit) sich offensichtlich auf die Theorie der *coincidentia oppositorum* des von Kues gründet[448]. Das erkenntnistheoretische Motiv des Philosophen wird so als Oxymoron auf die Sprachebene der Rhetorik projiziert.

Die beiden Verse scheinen aber einen noch radikaleren theoretischen Hintergrund zu eröffnen, nämlich die Kontinuität zwischen Form und Materie nach dem Modell des Bruno. Hier lässt sich das Leben als Materie *tout court* interpretieren, ohne platonische oder aristotelische Dualismen; hinter der theatralischen Inszenierung der Magie zeigt sich die grundlegende philosophische Problematik erneut. Es gibt keine getrennte, zweite Welt. Das Couplet trägt – Shakespeare selbst vielleicht nicht ganz bewusst – deutliche Spuren eines Prinzipienmonismus. Seine Texte, im Wissen um die historische Krise des Platonismus, eröffnen die Möglichkeit paralleler und teilweise auch entgegensetzter Gedankenwege *diesseits* einer Geschichte der Philosophie.

Die Hinweise auf die Hermetik spielen in diesem Zusammenhang eine besonders bedeutende Rolle – nicht nur in Bezug auf eine mögliche / unmögliche Lösung der Aporien, sondern auch vom Gesichtspunkt der Shakespeareschen Interpretation seines kulturellen Milieus und damit der Etablierung einer neuen poetischen Sprache. Es handelt sich natürlich weder um eine Aufhebung des platonischen Dilemmas, noch um einen ehrlichen und verwurzelten Glauben in die unsichtbaren Kräfte des Kosmos, da Magie und magische Weltanschauung, obwohl anwesend, in den Sonetten ironisch entfernt bleiben. Auch in diesem Fall gilt, was man über

[448] Für die Beziehungen zwischen der Dichtung Shakespeares und der Philosophie des von Kues vgl. Stephan Laqué, *Hermetik und Dekonstruktion – Die Erfahrung von Transzendenz in Shakespeares* Hamlet Ss. 53-85.

die Figur von Prospero sagen könnte: die Magie ist ein Bild des Verlorenen, das sowohl an das verschwundene Gleichgewicht zwischen innerlicher und äußerlicher Welt als auch an die vergangene Stabilität des Kosmos erinnert. Ihre erkenntnistheoretische Basis hinterlässt durch ihre Verbindung mit den noch aktuellen Prinzipien der Hermetik und der Alchemie Spuren in der frühmodernen Weltanschauung, obwohl das Wesentliche einer uralten magischen Vision der Welt schon untergegangen ist. Mit den Begriffen von Blumenberg spielend, kann man sagen, dass die vergangene Rolle der Magie als entleerter Platz dargestellt wird, als fragmentarische Summe von Sinnresten, die auf eine historische Umbesetzung warten[449]. Das Uralte führt damit bei Shakespeare, über eine Art selbstreflexiver Überlegung seiner Sprache über die eigene Grenze, zu einer neuen Konzeption der Kunst.

Anderseits, ihrer Geschichte gemäß, kreuzen sich auch bei Shakespeare Neoplatonismus und Hermetik vielfältig und immer anders. Es geht um eine allgemeine Charakteristik seiner Sprache, die in diesem Fall die allgemeine Ideengeschichte direkt widerspiegelt: der Autor mischt Idiome und Ideen, Begriffkonstellationen und Wissenschaftsprojekte, ohne sich mit ihnen komplett zu identifizieren. Genau auf diese Weise zeichnet sich in seinen Texten das Projekt ab, die Spezifität der dichterischen Sprache neu zu bestimmen.

2.41.2 Die Substanz der Kunst

Die Shakespearesche Darstellung der Natur, auch in ihrer Variante á la Bruno, zeigt – wie gesehen – einen theoretischen Widerspruch, indem sie das Ich und das Du als allerletzte Instanzen abbildet; es fehlt ihr der Wille zur Überwindung der ontischen Grenzen der Individuen, die den Kern der *heroischen Leidenschaften* konstituiert.

Das Merkwürdige des Sonetts V ist das fast komplette Verschwinden der Pronomina zugunsten einer rein theoretischen Definition der Schrift. Die grundsätzliche Problematik der *personae* scheint deswegen gemildert zugunsten einer allgemeineren Darstellung der

[449] Nach den Prinzipien, die H. Blumenberg in *Die Legitimität der Neuzeit* und *Arbeit am Mythos* erklärt hat. „Einen Schwerpunkt der vielfältigen philosophiegeschichtlichen Untersuchungen Blumenbergs bildet die „Epochenschwelle“ zwischen Mittelalter und Neuzeit („Die Legitimität der Neuzeit“, „Die Genesis der kopernikanischen Welt“). Aus einer unter anderem von Ernst Cassirer inspirierten funktionalistischen Perspektive auf die Geistes- und Philosophiegeschichte, die mit epochenspezifischen „Umbesetzungen“ innerhalb eines formalen Beziehungsgefüges geistiger Gehalte rechnet, wird ein substantialistisches Verständnis historischer Kontinuität zurückgewiesen, wie es beispielsweise dem Säkularisierungstheorem vielfach zu Grunde liegt. Die Neuzeit wird als eine gegenüber Antike und Mittelalter eigenständige Epoche dargestellt, deren Ausbildung unter anderem auf die Notwendigkeit menschlicher Selbstbehauptung angesichts der Zuspitzung des „theologischen Absolutismus“ im spätmittelalterlichen Nominalismus zurückzuführen ist und die aus dieser Notwendigkeit heraus die in der griechischen Antike entstandene theoretische Neugier rehabilitiert hat.“ (*Hans Blumenberg*, Wikipedia, Online).

Substanz. Das Gedicht dient so als Vorschrift – als anfängliches poetologisches Diktat und theoretische Basis für mehrere folgende Gedichte.

Obwohl das Schema keine feste Konstante im Lauf der Sammlung konstituiert, repräsentiert dieses Sonett den ersten Versuch, das Sonett selbst als Erlösung von der körperlichen Verwesung darzustellen. Die philosophische Problematik der Verewigung der körperlichen Schönheit setzt sich in einer synthesenlosen Dialektik immer wieder durch, die Schrift bestimmt sich aber von diesem Punkt an als möglicher / unmöglicher Gegenpol des feindlichen Zeitlaufs. *Wie* das Sonett die körperliche Schönheit des Geliebten treu bewahren kann, bleibt in diesem hermetischen Zusammenhang als Geheimnis der reinen Magie spielerisch verschwiegen. Die Gedichte deuten auf einen Sinnüberschuss, welcher der selbstreferentiellen Bestimmung des Textes eine besondere Bedeutung liefert – auf dem Weg zu dem, was später „Autonomie der Kunst" genannt wurde.

Obwohl das Ich in diesem Sonett nie explizit auftaucht, kann man in der Perspektive einer Theorie der literarischen Subjektivität von einer kontinuierlichen Schwingung zwischen den zwei Funktionen des *poeta* (sprachimmanenter Autor) und der des *amator* (textäußerliche Instanz) reden [450]. Die poetische Stimme des Ich zeigt nämlich von Anfang an eine Alternation rhetorischer Natur zwischen einem leidenschaftlichen und einem analogisch-konzeptuellen Register. Dieser Prozess mündet in der beobachteten selbstreferentiellen Verwendung der Metaphorik im dritten Quartett. Das zeugt von einer wichtigen Verschiebung des Akzentes: die *Intention* des impliziten Ich wendet sich nicht mehr, wie im zweiten Quartett, an die Lebenswelt des Du, sondern der Sprache selbst zu, Figur der Schönheit und letzte Metamorphose der beiden *dramatis personae*. Die Abwesenheit eines expliziten Subjekts in erster Person ist deswegen erhellend: das Ich ist letztendlich der sprachlichen Realisierung immanent, es stellt keine äußerliche Instanz dar, sondern befreit sich selbst von der Kontingenz seiner Welt, um auch seinen Geliebten davon zu befreien.

Jenseits der berühmten Apotheose der Sonette XV-XIX taucht das Thema der Destillation im Sonett LIV wieder auf:

> *O how much more doth beauty beauteous seem*
> *By that sweet ornament which truth doth give!*

---

[450] C. Fischer, *Der poetische Pakt – Rolle und Funktion des poetischen Ich in der Liebeslyrik bei Ovid, Petrarca, Ronsard, Shakespeare und Baudelaire.*

The rose looks fair, but fairer we it deem
For that sweet odour which doth in it live.
The canker blooms have full as deep a dye
As the perfumèd tincture of the roses.
Hang on such thorns, and play as wantonly
When summer's breath their masked buds discloses;
But for their virtue only is their show,
They live unwooed, and unrespected fade;
Die to themselves. Sweet roses do not so,
Of their sweet deaths are sweetest odours made:
And so of you, beauteous and lovely youth,
When that shall vade, by verse distills your truth.

Das Wort *tincture* im sechsten Vers stellt einen weiteren Verweis auf die Alchemie dar. Was hier vom Du destilliert wird, ist nicht mehr *substance* genannt (wie im Sonett V), sondern *truth* (Wahrheit), Homolog von *virtue* (Tugend, aber auch Wesen) im Vers 9.

Unter *truth*, neben der gewöhnlichen Bedeutung von Wahrheit, gibt das OED wieder: „"faithfulness, quality of being true," from triewe, treowe "faithful". Meaning "accuracy, correctness" is from 1560s.“ Zu Shakespeares Zeit konnotierte das Wort also eine Art höfischer oder ritterlicher Treue zum Freund oder Herrn – dementsprechend, im Zusammenhang des Sonetts, eine Art Selbsttreue des Du, eine Korrespondenz der Essenz (*virtue*) mit der Person, des Gedichts mit dem Geliebten. Der Destillationsprozess ist deswegen *symbolisch* im wortwörtlichen Sinne: es stellt die engste Verbindung zwischen Ich und Du dar, ihr Eins-Werden in jener ätherischen Substanz, die das Gedicht selbst als feinste Kunst ist.

Diese Substanz ist deswegen Wahrheit, Verwandlung und Geheimnis in einem. Sie ist der Übergang vom Sichtbaren zum Unsichtbaren, vom Vergänglichen zum Dauerhaften. Sie ist die Substanz der Kunst, welche die visuelle Bildlichkeit zum Sprachbild, die vergängliche Schönheit des Du zu einem noch flüchtigeren Duft (das Gedicht als von der Materie loslösbaren Form) macht. *Alles* ereignet sich in der Sprache: die Destillation wird durch die Alliteration performativ ausgedrückt: *de<u>still</u>ed / <u>still</u> lives*.

What is your substance, whereof are you made,
That millions of strange shadows on you tend?
Since every one, hath every one, one shade,
And you but one, can every shadow lend [451]

[451] W. Shakespeare, *Sonnet LIII*.

Das Du wird hier quasi als immanenter Archetyp dargestellt. Die Materie, aus der es besteht, bleibt dennoch geheimnisvoll. Es ist materiell, sichtbar, nicht nur durch seine zahlreiche Schatten erkennbar. Es ist trotz allem *anwesend*. Hier zeigt sich noch einmal die Neigung Shakespeares zum Prinzipienmonismus: Leben, Form und Materie geben sich in Eins, es gibt keine zweite Welt der Idee, und auch keinen Unterschied zwischen roher Materie und obersten Sphären. Es gibt aber eine Form, die alle Verwandlungen ermöglicht; ihr Begriff stammt aus dem Bereich der Alchemie und tritt in den der selbstreflexiven Kunst ein.

> *Poor soul, the centre of my sinful earth,*
> *Feeding these rebel pow´rs that thee array,*
> *Why dost thou pine within and suffer dearth,*
> *Painting thy outward walls so costly gay?*
> *Why so large cost, having so short a lease,*
> *Dost thou upon thy fading mansion spend?*
> *Shall worms, inheritors of this excess,*
> *Eat up thy charge? Is this thy body's end?*
> *Then soul, live thou upon thy servants' loss,*
> *And let that pine to aggravate thy store;*
> *Buy terms divine in selling hours of dross;*
> *Within be fed, without be rich no more:*
> *So shall thou feed on death, that feeds on men,*
> *And death once dead, there's no more dying then.*

Vendler kommentiert die Idee von Transzendenz und Materie, die dieses höchst interessante Sonett (CXLVI) mitteilt:

> *It is in the eating-chain that the poem becomes disturbing. The soul has been feeding its rebel powers instead of itself, and consequently it pines within. The rebel powers eat up its store. And when the body those powers inhabit falls victim to mortality, worms will* eat up *the soul's charge, and profit from its excess. The proposed reversal is: let thy servant's excess pine to aggravate thy store, so that then thou mayst* live *and* be fed*. Though we are coming close to materializing the soul here, the verbs* live *and* be fed *(passive voice) can remain – just barely – on a metaphorical level (in this poem of repeated materialization of spiritual relations into death, paint, walls, cost, inheritors, rebel powers (servants), store, buying and selling, poor and rich).*
> *But the active-voice verb* shalt feed on*, used for the soul, is hopelessly material, especially when it is repredicated of* Death that feeds on men*, recalling the worms who* eat up *the body and the rebel powers that (as I believe) feed on the soul's store.*
>
> […]
>
> *The alternation in metaphor of feeding a crew of* powers *and decorating a* mansion *(the* fed/rich *axis and the* pine/paint *axis) suggests that when the soul is wholly well-fed by feeding on death, there will be a consequent state of internal riches better than the* costly gay *material riches of the body. But no positive information about this future is available; it is describable only by optatives (*buy, be fed*), and by negatives – "There's* no more *dying then." There is no passing through, even in the imagination, to the other side of death. The* terms divine *are given no imaginative realization; the corporeal and incorporeal ingestion by worms and by death and by the soul show the imagination stopped at a dark consuming.*[452]

[452] H. Vendler, *The Art of Shakespeare's Sonnets*, S. 613, 614.

Hier findet sich keine Vorstellungsrealisierung (*imaginative realization*), weil die göttlichen Fristen (*terms divine*, ein Oxymoron zwischen Zeitpunkt und Ewigkeit) keine Transzendenz zeigen. Alles passiert innerhalb der Materie, durch den Übergang von einem zu einem anderen Status. In diesem Sinne ist es möglich, das dieser rätselhafte Ausdruck auf das Gedicht selbst hinweist: *terms divine* als göttliche Worte, in Analogie zu den *prayers divine* des Sonetts CVIII. So wird das Wort *term* im OED definiert: „The meaning "word or phrase used in a limited or precise sense" is first recorded late 14c., from M.L. use to render Gk. horos "boundary," employed in mathematics and logic. [...] The verb meaning "to give a particular name to" is recorded from mid-16c.“

2.42 Celan: der Text als Form und das Leben des Wortes

Sie, die den Blick, auf dem die Blicke ruhn,
geformt, gewirkt aus Zartestem: die Stunden –:
sie kommen wieder, Anderes zu tun:
was sie begründet, richten sie zugrunde.

Ist Sommer? Sommer war. *Schon führt die Zeit*
den Wintern und Verfinstrungen entgegen.
Laub grünte, Saft stieg... Einstmal. Überschneit
die Schönheit. Und Entblößstes allerwegen.

Dann, blieb der Sommer nicht als Sommers Geist
im Glas zurück, verflüssigt und gefangen:
das Schöne wär nicht, wäre sinnverwaist
und unerinnert und dahingegangen.

Doch so, als Geist, gestaltlos, aufbewahrt,
west sie, die Blume, weiter, winterhart.

In seinem Essay von 1985 hat Rainer Lengeler, wie gesehen, dieser Sonett-Übersetzung einen phänomenologischen Charakter zugeschrieben, nach dem „das Mitvollziehen des Räsonnements [...] sich für den Leser [...] zur Teilnahme an einem Spiel“[453] verwandelt. Noch deutlicher als in den vorherigen Sonetten zeigen sich in diesem Gedicht die formalen Strategien, die zu den Resemantisierungsprozessen der Celanschen Übertragungsart führen. Sie scheinen sich der Beobachtung und der Überlegung des Lesers unverhohlen anzubieten und damit die Funktion einer erläuternden Positionsbestimmung auf sich zu nehmen.

[453] R. Lengeler, *Shakespeares Sonette in deutscher Übersetzung: Stefan George und Paul Celan,* S. 20.

Celan besteht auf der Strukturierung der Verse als räumliche, geometrische Gestaltung der grundlegenden Begriffe des Sonetts; genau diese formale Realisierung der Ideen – als virtuelle Projektion der Inhalts- auf die Ausdrucksebene darstellbar – bringt die semantische Umformung der geerbten Themen in Gang. Die Selbstreferentialität des Gedichts ermöglicht letztendlich, seine sprachliche Autonomie zu erreichen – das Loslösen der Worte Celans von den anderen Worten des deutschen Paradigmas.

Damit zeigt sich die erstrangige Funktion der „substanziellen" (im glossematischen Sinne[454]) Konfiguration des Textes am deutlichsten. Die wichtigste rhetorische Figur, derer sich diese poetologische Strategie bedient, ist zweifellos die des Chiasmus. Sie umrahmt schon die ersten zwei Zeilen des Gedichts mit einer beeindruckenden Verschachtelung zweier Relativsätze innerhalb der Benennung des Subjektes und verschiebt damit die Shakespearesche Darstellung des Rahmens (*frame*) auf die formale Ebene. Die Katapher *Sie* / *die Sunden* bildet die große Diagonale der Figur, die Verbe *ruhn* / *geformt* die kleine.

> *Sie, die den Blick, auf dem die Blicke ruhn,*
> *geformt, gewirkt aus Zartestem: die Stunden –:*

Die Kataphorik, die – wie gesehen – das Merkmal der Oralität und damit des biblischen Hebräischen impliziert, nimmt durch die Einbettung in diese komplexe Figur die Funktion eines direkten Hinweises auf die syntaktische und graphische Konfiguration des Diskurses an. Die grundlegende Spannung zwischen Stimme und Schrift wird damit auffällig inszeniert, da gerade die Hauptmerkmale des Mündlichen der Hervorhebung der Räumlichkeit des Textes dienen. Damit erscheint die virtuelle Beziehung zwischen Stimme und Text (Grundlage jeder

---

[454] Vgl. L. Hjelmslev, *Principes de grammaire générale* und *Prolégomènes à une théorie du langage - La Structure fondamentale du langage*. „Hjelmslev hat auf die systematische Interdependenz der Begriffe ´Zeichen´, ´Zeichenausdruck´ (expression), ´Zeicheninhalt´ (content) einerseits und andererseits auf die Relevanz der Kategorien *Form* und *Substanz* für die Bestimmung sowohl der Ausdrucks- als auch der Inhaltsseite von Zeichen hingewiesen: zwischen der Funktion eines Zeichens und den diese Funktion bestimmenden Größen - nämlich Ausdruck und Inhalt - besteht ein notwendiger Zusammenhang. Ohne die gleichzeitige Anwesenheit von Ausdruck und Inhalt kann es eine Zeichenfunktion nicht geben; desgleichen kann der Ausdruck eines Inhalts oder der Inhalt eines Ausdrucks nicht existieren, ohne dass durch sie eine Zeichenfunktion aufgebaut wird. Ausdruck und Inhalt setzen einander also gegenseitig notwendigerweise voraus. Ein Ausdruck fungiert als Ausdruck nur insofern er Ausdruck eines Inhalts ist; ein Inhalt ist Inhalt nur dadurch, dass er Inhalt eines Ausdrucks ist. Es kann also - von Fällen künstlicher Isolierung einmal abgesehen - keinen Ausdruck ohne Inhalt und keinen Inhalt ohne Ausdruck geben.
[...] Während sich leicht sagen lässt, dass jede Sprache - nach den ihr eigenen Formprinzipien - die phonische Substanz (z. B. die Menge aller Laute, die vom Menschen hervorgebracht werden kann) so oder so „formt"; d. h. *paradigmatisch* einer bestimmten Anzahl lautlicher Merkmale den Status eines Phonems zuerkennt, anderen dagegen nicht und *syntagmatisch* bestimmte Phonemverbindungen zulässt, andere dagegen nicht; ist es auf der Inhaltsseite viel schwieriger, die Unterscheidung Substanz - Form zu treffen." H. E. Brekle, *Semantik*, S. 66, 69.
"In der Glossematik werden unter Formen in dem Gegensatzpaar »Form vs. Substanz« die abstrakten (allen möglichen substantiellen Realisierungen eines sprachlichen Ausdrucks zugrunde liegenden) Eigenschaften verstanden, wobei Substanzen materielle sprachliche Realisierungen auf der Ebene der Parole, Formen aber Langue-bezogene Einheiten darstellen. Die Unterscheidung von Form vs. Substanz trifft für alle Beschreibungsebenen zu; so bezieht sich Form auf der Inhaltsebene auf die abstrakten Bedeutungsbeziehungen des Wortschatzes, durch die die Bedeutungssubstanz (= ungegliederte Menge von Gedanken und Vorstellungen) von Sprache zu Sprache unterschiedlich gegliedert wird." H. Bußmann, *Lexikon der Sprachwissenschaft*, 246-247.

phänomenologischen Auffassung des Lesens und des Verstehens) problematisiert: das Sonett bestimmt sich als Ort, an dem die Oralität verschwindet und gleichzeitig *anders* evoziert wird (*stimmlos und stimmhaft zugleich*[455]); in ihm wird die „Äußerlichkeit“ ausradiert und danach von innerhalb des Wortes *aufs neue* aufgebaut. Dieser Prozess kulminiert im kursiv geschriebenen Verb *war* am Anfang der zweiten Strophe und entwickelt sich weiter mittels der harten Fügung des Couplets.

2.42.1 Linguistik

Die gesamte Progression ist von impliziten Reflexionen linguistischer Natur begleitet. Vom Anfang an konzentriert sich die Aufmerksamkeit des Lesers auf die logisch-grammatikalische Struktur der Strophe, auf jenes Prinzip der Kohäsion, das nach der Textlinguistik neben dem der Kohärenz den Text definiert.

> *Der intuitive Begriff von Kohärenz bezieht sich auf Merkmale des „inhaltlichen“ Zusammenhängen, die einen Text und auch einen Diskurs von einer unzusammenhängenden Folge von Satzteilen, Sätzen, Aüßerungsteilen oder Einzeläußerungen unterscheiden. Im Vergleich dazu bezieht sich der intuitive Kohäsionsbegriff auf Merkmale des „grammatischen“ Zusammenhangs. Zu diesen „grammatischen“ Merkmalen werden etwa Pronominalisierungen und das Auftreten von Konjunktionen gezählt, aber auch phonologische, morphologische oder lexikalische Phänomene, die einen Zusammenhang zwischen Text- oder Äußerungsteilen herstellen.* [456]

Während die Definition der Kohäsion mittels der logisch-grammatikalischen Verbindungen des Textes erfolgt, erweist sich der Begriff der Kohärenz als wesentlich problematischer, da er eine komplexe Darstellung der Meinungen des „durchschnittlichen Sprechers“ und der gesellschaftlichen Institutionen bzw. üblichen Tätigkeiten involviert. Damit eröffnet sich eine außertextuelle Dimension, welche die Genauigkeit und die Funktionalität des Begriffs offensichtlich schwächt. Auch eine Definition *ex negativo* (Kohärenz als Zusammenhang der Bedeutungselemente, die der Kohäsion nicht zuzuschreiben sind) wäre unter diesen Umständen nicht zutreffend.

> *Die linguistische Fundierung der Kohäsion ergibt sich daraus, daß Kohäsion als Zusammenhang von Text- oder Äußerungsteilen angesehen werden kann, wobei dieser Zusammenhang über solche*

---

[455] „Das Gedicht befremdet. Es befremdet durch sein Vorhandensein, durch die Art dieses Vorhandenseins; es steht einem gegenüber und entgegen, stimmhaft und stimmlos zugleich, als Sprache, freiwerdende Sprache, Sprache in statu nascendi – wie Valéry einmal sagt“. P. Celan, Der Meridian, S. 107, Noten 259-260. Vgl. Kapitel Begriffserklärung, S. 49.

[456] G. Rickheit, U. Schade, *Kohärenz und Kohäsion*, in *Text- und Gesprächslinguistik*, hrgg. von K. Brinker, S. 275.

linguistische Merkmale vermittelt wird, die der Phonologie, der Morphologie oder der Syntax zuzurechnen sind.

[...]

Die linguistische Fundierung des Kohärenzbegriffes erweist sich gegenüber derjenigen des Kohäsionsbegriffs als problematischer. Ein erstes Problemfeld bildet die Abgrenzung des Begriffs.

[...]

Ein größeres Problem besteht darin, dass der Kohärenzbegriff so allgemein gehalten wird, daß sein sprachlicher Charakter verloren geht. In einem solchen Fall würde Kohärenz also als außersprachliches Phänomen (miß-)verstanden. [457]

Celan besteht auf der textuellen Natur des Sonetts, indem er Syntax, Phonetik und Morphologie der Verse als Grundprinzipien des Wiederaufbaus des Sinnes konzipiert. Die semantischen Werte der Lexeme werden durch die Versgestaltung spezifiziert bzw. neu determiniert, bis zur Erstellung neuer paradigmatischer Beziehungen durch der deutschen Sprache fremde Sinnverknüpfungen – wie z.B. im Fall des Wurzelsinns des Hebräischen, das im vorherigen Kapitel beschrieben worden ist.

Nicht nur durch die chiastische Einrahmung der ersten zwei Zeilen sondern auch durch die Entgegensetzung der beiden etymologisch verwandten Ausdrücke *begründet* / *zugrunde* im vierten Vers zeigt sich eine Logik der Referenz, die man erst nach einer Interpretation der grammatikalischen Merkmale und der Versstruktur offenlegen kann.

sie kommen wieder, Anderes zu tun:
was sie begründet, richten sie zugrunde.

Dem Verb *begründen* – „gründen“ im materiellen Sinne sowie „einen Grund angeben“ in einer theoretischen Perspektive – steht die Redewendung *zugrunde richten* innerhalb einer weiteren chiastischen Konfiguration gegenüber, in der *begründet* und *richten* die kleine Diagonale bilden – und die Wiederholung des Pronomens *sie* die große. Während der idiomatische Ausdruck *zugrunde richten* „ruinieren“ bedeutet, weist die betonte semantische Kontinuität mit *begründet* auf eine Doppelsinnrichtung der Wurzel (*zugrunde* richten / *zugrunde* legen) hin.

Die Baumetapher hebt damit eine Art Paradoxie hervor. Da der Chiasmus in sich als eine symmetrische Realisierung des Satzbaus, bzw. als eine linguistische Konstruktion

[457] Ebenda, S. 276, 277.

wahrzunehmen ist, nimmt die Metapher einen unmittelbar selbstreflexiven Charakter an. Wegen der syntaktischen Einrahmung bietet sich die chronologische Abfolge von aufbauen und stürzen als konzeptuelle Gleichzeitigkeit oder, genauer ausgedrückt, als Kreislauf: *was begründet* wurde, wird *zugrunde* gerichtet in dem Sinne, dass, was einen Grund hatte, selbst zum Grund wird. Der Entgegensetzung der Begriffe entspricht eine Idee von Beständigkeit bzw. unumstößlicher Identität des grundlegenden Prinzips (des Grunds), die von der Wiederholung des entsprechenden Subjektes *sie* bestätigt wird:

> *Sie, die den Blick, auf dem die Blicke ruhn,*
> *geformt, gewirkt aus Zartestem: die Stunden –:*
> *sie kommen wieder, Anderes zu tun:*
> *was sie begründet, richten sie zugrunde.*

Nach der Zäsur (*die Stunden –:*) beschleunigt sich der Rhythmus der Strophe, die Uhr tickt immer schneller, das Pronomen *sie* wird zur rhythmischen Skansion des letzten Verses. Die Shakespearesche Auffassung der Konstanz der Zeit als ununterbrochene Veränderung der Wesen wird damit von Celan als grammatikalische, syntaktische und metrische Konstanz wiedergegeben. Das *Anderes zu tun* (hier nistet Celan seine eigene Terminologie in den Shakespeareschen Text ein) definiert deswegen das Gedicht als Prozess: der hervorgehobenen Identität der strukturellen Einheiten setzt sich die dichterische Umformung als diachronische Progression entgegen. Die Entfaltung der Strophe führt mittels einer sehr kühnen kreisläufigen Bewegung zu ihrem Anfangspunkt zurück: der große Chiasmus der ersten zwei Zeilen leitet einen kleinen Chiasmus ein, der sich selbst als Kurzschluss- oder Loop-Konstruktion definiert. Die Wiederholung des Pronomens *sie* fokussiert in diesem Zusammenhang seine Passagenfunktion: es ist der Kern einer Dialektik zwischen Änderung und Beständigkeit, aus der sich keine Synthese ergibt. Diesem so definierten *sie* wird ein Name gegeben, *die Stunden*, der deswegen genau die Schwingung zwischen Diskontinuität und Kontinuität bedeuten muss.

Unter den vielen Erscheinungen der Vokabel im Werk Celans zeigt sich in diesem Kontext eine Wiederholung als exemplarisch, die in einem Gedicht der ersten Sammlung (*Wasser und Feuer*, aus *Mohn und Gedächtnis*) sowie in einem aus *Fadensonnen* (*Die eine*) auftaucht:

> *Der Tisch wogt stundauf und stundab*

DIE EINE eigen-
sternige
Nacht.

Aschendurchfadmet
stundaus, stundein,
von den Lidschatten zu-
gefallener Augen,[458]

Die Stunde als Statusänderung und gleichzeitig als Wiederkunft des Selben betont an mehreren Orten, wie im folgenden Gedicht aus der Sammlung *Die Niemandsrose*, die Entgegensetzung / enge Reziprozität zwischen heutigem poetischem Wort und Todesreich – Hauptcharakteristikum, wie gesehen, der Poetik Celans. Dem uralten Topos nach erscheint das Todesreich mit dem irdischen Element direkt verbunden.

SCHWARZERDE, schwarze
Erde du, Stunden-
mutter
Verzweiflung:

Ein aus der Hand und ihrer
Wunde dir Zu-
geborenes schließt
deine Kelche.[459]

Im Sonett V wird das gleiche chthonische Motiv in der Konvergenz von *Stunden* und *zugrunde* thematisch sowie rhythmisch-phonetisch weiterentwickelt. Die Stunde ist die Schwelle selbst, die jedes Geschehen seinem dunklen Ursprung zurückbringt. Genau damit verleiht sie dem Gedicht seine eigentliche historische und poetologische Bestimmung.

An der Oberfläche erscheint es so, als ob der Tod, Ende und Ursprung, das Selbe repräsentiert, während die Lebenswelt, aus der mimetisch das sprechende Ich redet, die Pluralität und die Alterität der Wesen darstellen sollte, die am Schluss in diesem Selben zu vergehen bestimmt sind. Im Lauf des Sonetts sowie im zitierten Gedicht (*Schwarzerde / dir Zu-/ geborenes*) ergibt sich aber eine Sinninversion, nachdem das ewige Selbe nichts anderes als der tote Buchstabe des Textes ist, und dagegen die Alterität – und damit die Möglichkeit eines *anderen* Sinnes – in dem Todesandenken verwurzelt ist. Die *Kelche* der *Schwarzerde* werden von dem ihr *aus der Hand und ihrer Wunde* (Hand und Wunde der Tod-Erde sowie

[458] P. Celan, *Gesammelte Werke 1, 2.*

[459] P. Celan, aus *Die Niemandsrose*, *Gesammelte Werke 1.*

des Dichters) *Zu-/geborene*[m] geschlossen: die Blumen des Todes sterben nicht, sie schließen sich während der Nacht der Gegenwart und warten, innerhalb des Wortes geschützt, auf das Tageslicht.

Dem Wort ein solches Leben zuzuschreiben und auf seiten des Todes zu schreiben sind bei Celan, wie gesehen, eine und die selbe Sache. Im Fall des Sonetts erlaubt die Symmetrie des Chiasmus, den Vers umgekehrt zu lesen und damit der Strophe eine andere Bedeutung zuzuerkennen: die Stunden führen etwas bis zum Tod (*richten sie zugrunde*), genau indem sie es *begründe*[n] – sie finden im Tod einen Grund, der den Wörtern das Leben ermöglicht. Diesem poetologischen Prinzip entspricht die Resemantisierung direkt: indem sich die Wörter vom Paradigma trennen, indem sie die übliche Semantik brechen, nehmen sie neue Werte an – entfernt von der allgemeinen Verdrängung der mitmenschlichen Welt.

Die Kommunikation zwischen Text und Geschichte, Text und Toten, wird von der Zäsur und dem Kolon spezifiziert, die im Sonett dem Wort folgen (*die Stunden –:*). Das werde ich im Folgenden analysieren. Hier genügt es hervorzuheben, dass mit der ersten Strophe schon alle Motive des Gedichts angelegt sind. Der Leser muss, diesen ersten Hinweisen folgend, an den formalen Strategien der Resemantisierung teilnehmen, um die Kohärenz des Textes unter der Oberfläche der übertragenen Thematik zu entschlüsseln.

> *... so wird der Leser zu einer größeren Leistung genötigt, um den Zusammenhang zwischen den Sätzen des Textes nachzuvollziehen. Daß der Leser solches versucht, liegt darin begründet, dass er gemäß des Griceschen Leitsatzes* Sei kooperativ! *(Grice 1975) davon ausgehen kann, dass ein solcher Zusammenhang existiert. Der Aufbau oder besser gesagt das Nachvollziehen des Zusammenhangs gelingt nicht auf dem direkten Weg und erfordert somit eine gewisse geistige Anstrengung.* [...] *Ein geringeres Maß an Kohärenz und Kohäsion bzw. ein geeigneter Bruch derselben kann also intentional eingesetzt werden und eine kunstreiche Sprachverwendung kennzeichnen.*[460]

Dieser Bruch der Kohärenz, der der Kunst typisch sein sollte, wurde von Celan mit dem persönlich erfahrenen historischen Abgrund der Shoah direkt verbunden. Als Wunde der Erinnerung überträgt er die Spuren der Verdrängung und der Unterdrückung auf die Ebene der semantischen Einheitlichkeit: durch die geometrische Struktur des Chiasmus Sinn der Verse druckt sich durch Antinomien. Der Wiederaufbau der Textkohärenz ergibt sich deswegen nicht durch die Lösung in einer präexistierenden höheren Einheit der antinomischen Äußerungen, die sich im Lauf der Lektüre manifestieren (in den chiastischen Gestaltungen

[460] G. Rickheit, U. Schade, *Kohärenz und Kohäsion*, in *Text- und Gesprächlinguistik*, Hrg. von K. Brinker, S. 282.

Was sie begründet, richten sie zugrunde; *Ist Sommer? Sommer* war; *Doch so als Geist, gestaltlos, aufbewahrt, / west sie, die Blume, weiter, winterhart*) sondern durch die progressive Entdeckung einer der „reinen“ Tatsächlichkeit und der „konkreten“ Aktualität konkurrierenden Logik. Diese Logik zeigt sich als virtuell vertretbar und gleichzeitig radikal autonomistisch; sie ist, anders gesagt, utopisch und anarchisch. Dieser Charakter taucht im Sonett V viel deutlicher auf als zuvor. Deswegen ist es nötig, dem Prozess Schritt für Schritt bis zur ontologischen Reflexion (Selbstreflexion) des Gedichtes zu folgen, die jenseits der Wirklichkeit und gegen jede Wirklichkeit das Negativ zum Positiven umkehrt: *als Geist, gestaltlos* [...] *west sie* [...] *weiter*.

Die Bemerkungen dieses ersten Teils des Kapitels dienen als Einleitung in die linguistischen Spekulationen, die den ganzen Prozess der Textgestaltung begleiten. Die Anwesenheit von Reflexionen sprachtheoretischer Natur in der Übersetzung der Shakespeareschen Gedichte – eine Tatsache, die schon von Szondi in Bezug auf das Sonett CV bemerkt wurde, vgl. Kap. 1.3 – zeigt sich in diesem Fall nämlich programmatisch. Celan subsumiert progressiv die Ebene des *signifié* auf die Ebene des *signifiant* und wirkt damit auf die Grundstruktur und die Funktionierung der Sprache ein.

Noch radikaler formuliert: der Terminologie von Hjelmslev nach löscht er progressiv die linguistische Ebene des Inhalts (und damit das gewöhnliche Referenzsystem), um neue Beziehungen zwischen Form und Substanz des Ausdrucks einzuleiten[461]. Eine unerhörte Bedeutungskonstellation resultiert aus der Ausradierung der kategorialen Verhältnissen sowie der üblichen Ideenassoziationen des „durchschnittlichen Sprechers“ – es handelt sich um eine neue Form des Inhalts *in fieri*, die da auf der Ebene der Substanz nicht aktualisiert sondern konkav, zeitoffen – rein virtuell bleibt.

2.42.2 Gestalt, Gestaltlosigkeit und Vorgestaltung

Die Celansche *Intention auf die Sprache* ist als aprioristisch zu bezeichnen: auf die Materialität des Textes und gleichzeitig auf die Prozessualität seiner semantischen Aufladung konzentriert, lässt sie durch die formale Umgestaltung des Diskurs neue Singularitäten entstehen und bezeichnet damit die dichterische Progression selbst als Sinnursprung. Es handelt sich, mit Valéry gesagt, um eine *Sprache in statu nascendi* (Vgl. Begriffserklärung).

[461] Vgl. Fußnote 14.

Die betonte Spannung zwischen Schrift und Stimme kulminiert – wie gesehen – in der ersten Strophe mit der Verwendung des stummen Zeichens *–:*, das keinen semantischen Wert in inhaltlichem Sinne, sondern schlechthin den semantischen Rhythmus der Kola abbildet. Der Rhythmus liegt in der Stummheit. Das unausgesprochene Zeichen zeugt für die Historizität der Autor-Person wie ein *Atemkristall*.

Tief
in der Zeitenschrunde,
beim
Wabeneis
wartet, ein Atemkristall,
dein unumstößliches
Zeugnis.[462]

Aus der Differenz zwischen der Flüchtigkeit des Atems und dem Anhalten des Buchstabens, in einem *Atemkristall*, entsteht das *unumstößliche*[*s*] *Zeugnis* des Einzelnen. Das Gedankenstrich (–), als Zäsur- und gleichzeitig als Bindenzeichen gemeint, und das Kolon (*:*) sind diesem Prinzip gemäß als innere poetologische Kohärenz zu verstehen, als eine Art Sinn-Überschuss, der sich trotz allem durchsetzt: das Andere im Selben. Gegen jedes Prinzip objektiver Sinnvollständigkeit des Textes, will Celan die extreme Verdrängung und Unterdrückung als solche (als individuelle Erlebnisse sowie als historische Phänomene) dem Gedicht als stummen Teil eingliedern. Der Ausgeschlossene, der Tote, muss an ihm teilnehmen. In der Pause, Unterbrechung und Passage, soll die Präsenz dieses Toten als unerlöste / unerloschene Stimme entfernt von den Menschen weiter glänzen.

Das Kolon (*:*) ist sowohl im rhetorischen als auch im grammatikalischen Sinne gemeint, nach der Definition des gleichnamigen Gedichts aus der Sammlung *Die Niemandsrose*:

KOLON

Keine im Licht der Wort-
Vigilie erwanderte
Hand.

Doch du, Erschlafene, immer
sprachwahr in jeder
der Pausen:
für
wieviel Vonsammengeschiedenes
rüstest du's wieder zur Fahrt:
das Bett
Gedächtnis!

[462] P. Celan, *Weggebeizt*, aus *Atemwende*, *Gesammelte Werke 2*.

Fühlst du, wir liegen
weiß von Tausend-
farbenem, Tausend-
mündigem vor
Zeitwind, Hauchjahr, Herz-Nie.[463]

Das Wort *Vonsammengeschiedenes* konzentriert hier die Gleichzeitigkeit von Trennung (-*geschiedenes*) und Einheit, indem es ein Einzelwort, ein „zusammengeschmiedetes" Wort ist. Das *Bett / Gedächtnis* sammelt das Zerstreute der Geschichte auf einem Trümmerweg, der von einem Einzelnen gegangen, nur in der Perspektive dieses Einzelnen wahrgenommen wird. Trotz jeder Wahrscheinlichkeit, d.h. gegen die Referenz, schafft es eine Wiedervereinigung von Sichtbar und Unsichtbar, Wort und Ungesagtem, Anwesenheit der Spur und Abwesenheit der Toten. Die rein textuelle Dimension des Gedichts bestimmt sich damit als nicht vollkommen, kristallisiert einen entfernten, teilweise versunkenen, historischen Sinn in *jeder / der Pausen* – auch in dieser. Es handelt sich um das Gedächtnis von anderen.

-: Gegen den Geschichtslauf und die übliche Logik der Referenz drängt die *Unzeit* des Chthonischen in einem stummen Zeichen, einem *Ewigkeitszeichen*, das gleichzeitig verbindet und trennt. Es markiert die Zäsur zwischen Zeitlosigkeit und Zeit sowie eine Art grundlegender Kohärenz.

NACHT

Kies und Geröll. Und ein Scherbenton, dünn,
als Zuspruch der Stunde.

Augentausch, endlich, zur Unzeit:
bildbeständig,
verholzt
die Netzhaut -:
das Ewigkeitszeichen.

Denkbar:
droben, im Weltgestänge,
sterngleich,
das Rot zweier Münder.

Hörbar (vor Morgen?): ein Stein,
der den andern zum Ziel nahm.[464]

---

[463] P. Celan, *Gesammelte Werke 1.*

[464] Ebenda, aus *Sprachgitter.*

Dementsprechend, *als Zuspruch der Stunde* [...] *zur Unzeit*, entwickelt sich in der zweiten Strophe des Sonetts die so eingeführte ontologische Thematik, in der sich das Textuelle und das Textäußerliche, die Identität und die Alterität entgegensetzen, indem sie konvergieren.

> *Ist Sommer? Sommer* war. *Schon führt die Zeit*
> *den Wintern und Verfinstrungen entgegen.*

Die zwei Konjugationen des Verbs Sein erscheinen in einer weiteren chiastischen Konfiguration, deren kleine Diagonale von der Repetition des Wortes *Sommer* konstituiert ist. Der *Sommer* drückt bei Celan die Abwesenheit / Anwesenheit der Vergangenheit, das Wort wird als eine Leiche dargestellt, über der man in Trauer wacht.

> *Sie tragen die Schuld ab, die ihren Ursprung beseelte,*
> *sie tragen sie ab an ein Wort,*
> *das zu Unrecht besteht, wie der Sommer.*
>
> *Ein Wort – du weißt:*
> *Eine Leiche.*[465]

Sommer ist ein Wort im falschen Ort, zur falschen Zeit. Die In-Frage-Stellung betrifft hier deswegen die Semantik selbst des Wortes, die zwischen Referenz und Selbstreferenz subspendiert erscheint: man weißt nicht, ob es Sommer ist, weil man nicht weißt, was und wie *Sommer* bedeutet – d.h. welche Beziehung hat dieser *Sommer* mit der Vergangenheit und mit der betrachteten Zeitlichkeit (*die Stunden*) *tout court*. Durch die Repetition entfaltet sich die Selbstreflexion des Wortes über die eigene Bedeutungsform und Referenzmodalität.

Der Chiasmus zwingt zu einer formalen Interpretation. Die Gegenwärtigkeit des Sommers (*ist*) wird in Frage gestellt, genau indem seine Vergangenheit (*war*) bestätigt wird. Die offene Frage als solche wird zu Festlegung, Bestimmung des Vergangenen. Dieses letzte erscheint, wegen seiner materiellen Neugestaltung im kursiv geschriebenen Wort „war“, betont, vom Rest des Gedichts abgesondert.

In diesem Kontext ist das Kursiv nicht als ein direkter Hinweis zur Äußerlichkeit, zur extratextuellen Lebenswelt in Kontrast mit der kristallisierten Präsenz des Textes zu interpretieren. Die Entgegensetzung – und damit die Reziprozität – der zwei Diagonalen des

---

[465] P. Celan, *Nächtlich geschürzt*, aus *Von Schwelle zu Schwelle*, *Gesammelte Werke 1*. Vgl. auch: „Groß / geht der Verbannte dort oben, der / Verbrannte: ein Pommer, zuhause / im Maikäferlied, das mütterlich blieb, sommerlich, hell- / blutig am Rand / aller schroffen, / winterhart-kalten / Silben.“, *In der Luft*, aus *Die Niemandsrose*, Ebenda.Vgl. auch weiter das Gedicht *Blume*, S. 309.

Chiasmus wird hier subtiler determiniert. Was in Frage gestellt wird, ist dass das Wort *Sommer* bedeutet, was und *wie* man erwarten würde.

Nachdem die Selbstverständlichkeit des Wortsinnes in Frage gestellt wird (*Ist Sommer?*), ändert sich die Bedeutung von *Sommer* in der Passage zwischen der ersten (*Ist Sommer*) und der zweiten Verwendung dieses Wortes (*Sommer* war), welche sich direkt (selbstreflexiv) auf die erste bezieht: die Antwort begründet den Sinn der Frage. Der Sommer ist nicht mehr der Sommer – er *war* das als Frage, jetzt ist er es nicht mehr. Und das ist sein Wesen, ein zeitliches Wesen, das sich im Vers ereignet. Die komplette Auslöschung der äußeren Referenz durch die zweite Verwendung reflektiert sich auf die erste. Die Selbstreflexion entfaltet sich als Syntax, die Syntax ist nichts anderes als Selbstreflexion *in fieri*. Phänomenaler, intensiver Charakter der Sprache.

Die Antwort fokussiert noch einmal das Paradigma. Das Kursiv zeigt, dass das Verb aus seinem präexistierenden synchronischen Schema heraus neu konzipiert wird; es nimmt einen virtuellen, intensiven Wert an, der durch die syntagmatische Progression bedingt ist. Die Progression des Verses führt nämlich zur Referenzentleerung des Wortes *Sommer* und genau damit, parallel, zu einer Überlegung linguistisch-ontologischer Natur der dichterischen Sprache über sich selbst. Das Verb Sein erscheint nämlich resemantisiert: seine Funktion als Kopula-Verb wird suspendiert und seine Funktion als Existenzprädikat in Bezug auf sich selbst, auf die eigene Bedeutungsform (oder die Form seines Inhalts, um die Terminologie von Hjelmslev weiter zu verwenden), durch die diakronische Progression des Verses hinterfragt und verändert: „sein“ gilt nicht mehr als „sein“, sondern *war* es (d.h. ist es nicht mehr), was es normalerweise ist; bedeutet es nicht mehr, wie es normalerweise bedeutet. Das Kursiv unterstreicht die selbstreflexive Falte, die kontinuierliche Änderung des textuellen Sinnes selbst. Es ist nichts anderes als die Marke der Differenz, einverleibt die semantische Intensivierung / Veränderung durch die Progression und definiert die Bedeutung des Verbs als reine Virtualität.

Diese selbstreflexive Spaltung des Selben – d.h. der synchronischen Einheit der Wortbedeutung – eröffnet damit *allein*, jenseits jeder Repräsentationsregelung, den Gedanken der Zeit. Die Vergangenheit wird als reine Differenz mittels dieser Durchbrechung des flachen Paradigmas des Verbs „sein“ und der gleichzeitigen Selbstspiegelung von *Sommer* hervorgerufen. Das Gedicht bezieht sich auf diese Weise auf das Todesreich: um die Präsenz

der Sommer zu negieren, entleert Celan virtuell dieses Wort selbst bis zur Grenze zwischen Zeichen und Nicht-Zeichen. Dieser Kontrast zwischen der Form des Inhalts und seiner Formlosigkeit, Gestalt und Gestaltslosigkeit, ermöglicht die historische Existenz des Gedichts als Widerstand gegen die Aktualität der Sprache jenseits der scheinbaren dialektischen Auseinandersetzung mit ihr. Diese Dialektik wird zusammen mit der aprioristischen paradigmatischen Festigkeit – und damit mit dem ontologischen Primat – des Verbs Sein unterbrochen: *nicht nur die Semantik des Wortes auf der paradigmatischen Ebene, sondern auch die Form, die Art der Signifikation ändert sich in der diachronischen Progression des Sagens und zeigt sich als intensiv, agierend, nie zum Stillstand angekommen*.

Wie die Passage von *ist* zu „war" die Repetition des Wortes *Sommer* als Differenz zeigt, diese Repetition projiziert ihrerseits eine Konvergenz von den zwei differenten Verbformen. Der Chiasmus ist eine Kreuzung, die Fluchtlinien derer divergieren (*ist* / war: Differenz, Diachronie) und konvergieren (*Sommer* / *Sommer*: Repetition, Synchronie) gleichzeitig. Eine virtuelle Koinzidenz zweitens Grads zwischen den zwei Momenten öffnet sich aber ungesagt, stumm: letztendlich wird nur ein Sommer ins Spiel kommen, der Gegenwart und Vergangenheit, Text und äußerliche fremde Zeit, in sich selbst resümiert; es ist der letzte Sommer, ewige Wiederkunft als Wiederkehr des Wiederkehrenden, d.h. des Differenten[466].

Diese Hypothese wird von dem folgenden Satz bestätigt, indem dieser durch das Enjambement performativ realisiert, was das Verb *führt* ausdrückt. Die Verse führen schon *den Wintern und Verfinstrungen entgegen*, weil sie dem Sinn des Textes den Schatten der Vergangenheit (des Schon-Vergangen-Seins) verleihen und schon verliehen haben. Diesem Sinn ist poetologisch die Unvollkommenheit und die mögliche Auslöschung des Sinnes selbst zugeschrieben. Das Gedicht schreibt sich selbst diese radikale Historizität zu. Die *Winter* des Todes sind deswegen mehrere – Einzelheit der Erfahrungen und Allgemeinheit des Sterbens konfrontieren sich innerhalb der Wortbedeutung wie im Fall von *Stunden. Verfinstrungen* trägt in sich das entsprechende Zeichen des Verdrängten / Ausradierten in der keinesfalls nur metrisch bedingten Synkope des Vokals „e": die *Verfinstrungen* werden auf der Ebene der

[466] Vgl. noch G. Deleuze, *Différence et Répétition,* S. 384: „Ce que l´éternel retour élimine, c´est précisément toutes les instances qui jugulent la différence […] L´éternel retour élimine ce qui le rend lui-même impossible en rendent impossible le transport de la différence. Ce qu´il élimine, c´est le Même et le Semblable, l´Analogue et le Négatif come présupposés de la représentation. […] C´est n´est pas le même qui revient, c´est n´est pas le semblable qui revient, mais le Même est le revenir de ce qui revient, c´est-à-dire du Différent, le semblable est le revenir de ce qui revient, c´est-à-dire du Dissimilaire." Vgl. kapitel Begriffserklärung, S. 45-49.

Phonetik realisiert. In der Doppeldeutung des Adverbs *entgegen* (in Richtung von / wider) entzündet sich gleichzeitig ein utopischer Funke. Der Sinn entzweit, verdoppelt sich.

> *Dann, blieb der Sommer nicht als Sommers Geist*
> *im Glas zurück, verflüssigt und gefangen:*
> *das Schöne wär nicht, wäre sinnverwaist*
> *und unerinnert und dahingegangen.*

Sommer... als Sommers Geist: der Sommer, das Wort *Sommer*, wiederholt sich noch einmal (vier Erscheinungen gegen die zwei von Shakespeare) und ändert seine Bedeutung in der Iteration, die durch das Verb *bleibt* hervorgehoben wird. Konzeptuell ist der Sommer *verflüssigt*, weil ihm ein historisches Leben zugeschrieben wird. Gleichzeitig ist er durch die Selbstreflexivität des Textes *gefangen*. Die zwei Pole, textliche Kristallisierung und historische Veränderung, setzen sich noch einmal einander entgegen.

Daraus folgt eine weitere Definition des Wesens der Schönheit: *das Schöne wär nicht, wäre sinnverwaist*. Das Schöne, das nicht *wäre*, wird als Sinn-Waisenkind beschrieben: das virtuelle Nicht-Sein zeigt sich als Sprach- und Erinnerungsverlust (*unerinnert und dahingegangen*). Dieses Sinnes-Waisenkind, das Nicht-Seiende, hätte die Mutter und gleichzeitig den Sinn, den Sinn der Mutter, verloren – wie im Sonett III: *Betrüg die Erde nicht um ihren Sinn, / betrüg die Mutter nicht um ihren Segen.* Das Waisenkind Celan, um auf seiten des Todes – auf seiten der Mutter – zu sprechen, negiert die anonyme Referentialität des Wortes, die *Sinnverweisung*, seinen individuellen Erfahrungen und Erinnerungen zugunsten. Das Wort *sinnverweist* ist deswegen in einer Doppelrichtung zu lesen, das Negativ wird ihm immanent zum Positiv – es ist die Resemantisierung *in fieri*. Das *Schöne* besteht damit weiter, als Geist, *verflüssigt und gefangen* in einem Wort, das implizit für ein abwesendes Anderes ständig spricht – es handelt sich um eine Schönheit, die sich nie in voller Gestalt zeigen können wird. Oder nur in einer fernen Zukunft, wo *verflüssigt und gefangen*, Schrift und Leben, eine und die gleiche Sache sein werden – jenseits des Gedichts.

> *Doch so, als Geist, gestaltlos, aufbewahrt,*
> *west sie, die Blume, weiter, winterhart.*

Das Wesen der Blume wird deswegen nicht direkt als Substanz destilliert bzw. definiert. Statt der ätherischen Substanz bei Shakespeare gibt es hier die Text-Konstruktion, die materielle

Einrahmung des Chiasmus, der alle die zerstreuten, durch die Kommata vereinzelten Worte in einer einzigen geistigen Figur sammelt. In einem engen Vergleich mit der Umdichtung Georges äußert sich darüber Lengeler:

> *Wenn George die harte Fügung abgemildert hat, so steigert Celan sie im Gegenteil, und zwar zeigt sich das ebenso im Satz- und Versbau wie in den Wortbildungen und den lautlichen Oppositionen. Er verdoppelt die Anzahl der Kola gleich in beiden Zeilen, so daß nun eine Reihung von nicht weniger als acht Glieder entsteht. Ebenso arbeitet er extrem mit Umstellungen und Sperrungen. Sie ahnen es schon: Spiegelbildlich zu den zwei ersten Zeilen des Sonetts liegt auch in den beiden letzten eine dreifache Verschachtelung vor, nur daß diesmal das Subjekt* sie, die Blume *im Zentrum der Verschachtelung liegt, eingebettet in das umgebende Verb* west ... weiter*, das seinerseits von den gehäuften Prädikatsnomina* Doch so, als Geist, gestaltlos, aufbewahrt ... winterhart *eingerahmt wird. Wenn wir in der Verschachtelung der zwei ersten Zeilen die Umsetzung von Shakespeares Bild und Bilderrahmen sahen, so betrifft das offenkundig auch noch das Sonett als Ganzes. Erst am Schluß ist der Prozess des Einrahmens mit dem Sonett als seinem Bildgegenstand und dem Leser / Hörer als nachschaffendem Ko-Autor wirklich zu Ende gebracht. Nach der Überraschung mit dem Rahmen interessiert uns verständlicherweise noch, was Celan aus Shakespeares Chiasmus im Reimpaar macht. Zunächst schien es, als ob der Chiasmus wie das Wort* süß*, das dem Ausdruck* winterhart *gewichen ist, verschwunden sei. Doch dann fand sich erst einer, dann ein zweiter und schließlich sogar noch ein dritter Chiasmus in Celans Schlußzeilen. Als erste kam die Überkreuzstellung in Z. 14 in* west : sie, = die Blume, : weiter, *zudem verstärkt durch die w-Alliteration, zum Vorschein. Dann tauchte diagonal versetzt, in Z. 13 die zweite auf:* gestaltlos, aufbewahrt*. (Hier bilden gleichklingendes* gestalt *und* bewahrt *die eine Diagonale, und* los *und* auf *die andere).*
> *Beide so gefundene Chiasmen ergeben zusammen die erste Diagonale eines Groß-Chiasmus, wobei neben der semantischen Verwandtschaft der Wörter* aufbewahrt *und* weiterwesen *auch die Alliteration den Zusammenhang wieder wahrscheinlich macht. Nach diesem Befund lag es nahe, die Wörter* Geist *und* winterhart *ebenfalls zusammenzufassen und für eine Sinnverweisung zu nutzen, die auf eine Formel gebracht lautet: Der Geist, das Wesen, die Quintessenz, die Celans Übersetzung des 5. Sonetts als Botschaft verkündet, hat es nicht mit Süße, sondern mit Winterhärte zu tun.*[467]

Celans Blume besteht aber gleichzeitig in keiner rein textuellen oder rein idealen Quintessenz weiter, wie im Fall von Mallarmé: «Je dis: une fleur! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets»[468]. Sie zeigt sich dagegen als ein *Geist*, der zwischen dem Text und der abwesenden Stimme des Toten schwebt; *gestaltlos* wird die Blume der Toten aus dem Wort *Blume* selbst *vorgestaltet* und genau deswegen *aufbewahrt*; sie *west weiter* als unabbildbare vergangene Präsenz in der Repetition eines Wortes des Celanschen Archivs, welche immer wieder eine neue Differenz auftauchen lässt. Deswegen konvergiert virtuell diese vergangene Präsenz mit einer anderen, zukünftigen.

---

[467] R. Lengeler, *Shakespeares Sonette in deutscher Übersetzung: Stefan George und Paul Celan,* S. 22.

[468] S. Mallarmé, *Divagations*, S. 858.

BLUME

Der Stein.
Der Stein in der Luft, dem ich folgte.
Dein Aug, so blind wie der Stein.

Wir waren
Hände,
wir schöpften die Finsternis leer, wir fanden
das Wort, das den Sommer heraufkam:
Blume.

Blume – ein Blindenwort.
Dein Aug und mein Aug:
sie sorgen
für Wasser.

Wachstum.
Herzwand um Herzwand
blättert hinzu.

Ein Wort noch, wie dies, und die Hämmer
schwingen im Freien.[469]

Die Übersetzung Celans wartet auf keinerlei Mitarbeit des Lesers. Die Phänomenologie des Lesens wird von innerhalb des Gedichts selbst betrachtet und überwunden, die Resemantisierung selbst ist nichts anderes als eine Selbstlektüre, eine selbstreflexive Volte des Textes, welche die Werte der geerbten Sprache negiert, subvertiert und umformt – bis zu einer extremen Reduktion seiner aktuellen Kommunikationskraft. Celan arbeitet auf der Ebene der Textkohäsion um eine noch nicht dagewesene, nie vollendete, immer virtuelle Kohärenz dieses Textes aufzubauen. Kein aktueller Leser kann die Bedeutung des individualisierten Wortes erschöpfend verstehen, weil diese Bedeutung sich selbst als partial, und zwar zeitoffen, anbietet – die radikale Enthaltung Celans besteht genau darin. Die exemplarische Interpretation Lengelers definiert eine formale Funktion, eine starke Kohäsion, die das Wort *winterhart* als Schlüsselwort fokussiert. Es wird aber nichts gesagt, über die Verbindung dieses Wortes mit anderen des Celanschen Sonetts bzw. Vokabulars, wie *Schnee* oder *Eis*, und darüber hinaus mit dem ukrainischen Winter 1942. Und selbst wenn es per absurdum möglich wäre, alles ausführlich auf biographischen Gründen zu enträtseln, würde eine solche Semantisierung per Prinzip ausgeschlossen sein. Die Enthaltung des historischen Subjektes erzeugt eine leere Stelle, eine *Autrui*-Zeit, die *a priori* die Grenzen jeder aktuellen Lesbarkeit festlegt. Und diese eine leere Stelle umfasst die ganze Logik der Signifikation.

[469] P. Celan, *Blume*, aus *Sprachgitter*, *Gesammelte Werke 1*.

2.42.3 Das Sein und das Frei-Beten – kleine Notiz

Das Verb Sein taucht in einer besonderen graphischen Gestaltung auch in einem extrem wichtigen Gedicht aus dem Nachlass auf, in welchem die ontologische Selbstreflexion Celans einen höchsten Punkt erreicht. Hier zeigt es sich als ein Indikativ Präsens, *i s t*, das sich aber nur scheinbar auf eine äußerliche Realität bezieht[470].

DIE POLE
sind in uns,
unübersteigbar
im Wachen,
wir schlafen hinüber, vors Tor
des Erbarmens,

ich verliere dich an dich, das
ist mein Schneetrost,

sag, daß Jerusalem i s t,

sags, als wäre ich dieses
dein Weiß,
als wärst du
meins,

als könnten wir ohne uns wir sein,

ich blättre dich auf, für immer,

du betest, du bettest
uns frei.[471]

Das lyrische Du wird endlich zusammen mit dem Ich bis zum Ende entleert und freigelassen: *ich verliere dich an dich, das / ist mein Schneetrost*.

sag, daß Jerusalem i s t, / / sags, als wäre ich dieses / dein Weiß, / als wärst du / meins – als wäre ich schon nichts anderes als deine leere Zeile, als wärst du meine.

Was weiter *i s t*, ist ein für immer entfernt projiziertes Jerusalem, wo Ich und Du endlich koinzidieren. Hier *könnten wir ohne uns wir sein*, ohne Spaltung zwischen Lyrischem und Historischem, ohne passives Subjekt, das sich selbst lebend beobachtet – wo *du* noch die zwei *Pole*, Lebendige und Tote, Wort und Zeit, *uns*, bis zur allerletzten Repetition, bis zum letztendlichen Tod des singulären Identität als ewige Wiederkunft der Differenz, des immer Anderen, *frei* […] *betest* […] *be[t]test*.

---

[470] Vgl. Auch das Gedicht *Die Silbe Schmerz*, aus der Sammlung *Die Niemandsrose*, *Gesammelte Werke 1*. Hier liest man: „ein blindes / / E s s e i / / knüpfte sich in / die schlangenköpfigen Frei- / Taue –: ein / Knoten."

[471] P. Celan, aus *Zeitgehöft*, *Gesammelte Werke 3*.

Schlussfolgerungen: die Flaschenpost

Die Sonett-Analysen haben gezeigt, wie die von der Sprache Celans gestaltete Zeitlichkeit eine rein virtuelle ist: sie drückt sich als Konvergenz *a priori* getrennter, unvereinbarer Elemente aus. Diese Konvergenz des Unvereinbaren durchdringt die ganze Semantik der verwendeten Wörter, indem die Dimension des Historischen durch eine grundsätzliche Spaltung des Subjektes eröffnet wird; der Sinn jedes ausgesprochenen Worts schwebt notwendigerweise zwischen zwei Pole, Du und Ich, Lyrischem und Historischem, Text und Textäußerlichkeit. Die Geschichte als Reihenfolge der Ereignisse wird aufgehoben: das Gedicht existiert in der Zeit in dem Sinne, dass es die Zeit nicht als äußerliche Kraft und aktuelle Möglichkeit, sondern als ein dem eigenen Sinn innewohnenden Faktor reflektiert – das Gedicht schreibt sich selbst diesen Charakter zu, es spricht in der Zeit über die eigene Zeitoffenheit, über das Nicht-Da-Sein oder das Anders-Sein seines Sinns. Das Gedicht betrachtet und reflektiert die Zeit, die sein Subjekt durchdringt und spaltet.

Die Textäußerlichkeit, als historische Kontrollinstanz über die schon tote lyrische Dimension, ist nicht etwas Vorgegebenes, sondern sie wird von dieser Logik der Gedichtsprache als solche determiniert und aufgerufen. Der traditionellen Auffassung des Subjektes gegenüber handelt es sich um eine Gegen-Poetik, eine *poésie contre póesie*. Diese Strategie schützt das Gedicht selbst, weil damit die Identifikation von Gedichtsinn und determinierbaren Textinhalten sowie auch die Einbettung des Gedichts im Biographischen versperrt wird. Das Textäußerliche ist nur durch das Gedicht selbst, nach seinen selbstentworfenen Regeln, zu denken.

Die sprachimmanente Protension nach der Zukunft ist bei Celan gelichzeitig eine Protension nach der Vergangenheit der Unbegrabenen. Das historische Subjekt ist im lyrischen von Anfang an schon gestorben. *Aber das Gedicht* – nicht das Subjekt – *spricht ja!*[472] Das Gedicht ist wesentlich für immer bejahend. In seinem Wort konvergieren diese Vergangenheit (*schon-nicht-mehr*) und eine ferne Zukunft (*immer-noch*) als Repetition des Selben in der Utopie, im Nicht-Ort einer leergelassenen, vom Text als textäußerliche eröffneten Stelle. Diesem Selben ist deswegen das absolut Andere *a priori* mitgegeben. Genau die Alterität definiert das Selbe.

---

[472] P. Celan, *Der Meridian*, S. 8.

Wenn die Sprache Celans radikal individualisiert ist, dann ist das Leben, das er dem Wort zuschreibt ohnehin post- oder präindividuell, porös. Die Individualität des Sprechers selbst ist als ein virtuelles Ergebnis der poetischen Sprache konzipiert: Antschel aus Celan – Du als Wahrheit des Ich, Ich und Du als Syntax-Ergebnisse.

Da aber das Gedicht, als ein Sprung jenseits der Kontingenz des Sagens, das Eigene (was es ist und sagt) und zugleich das Andere (was es nicht ist und noch nicht sagt) auf der Sequenz reflektieren muss, gibt sich diese utopische Repetition, sobald innerhalb der Verse hervorgerufen, als Differenz zu erkennen. Das Gedicht spricht in der Zeit, die Repetition als aktuelle Wiederholung im Text ist eine Änderung. Aus einer linguistischen Perspektive gestaltet sich diese Repetition synchronisch als kleine materielle Variation auf der Ebene der Grammatik oder der Phonetik und zugleich diachronisch als unermessliches Sinnwachstum innerhalb der Progression der Verse. Dieses Wachstum kennt keine Vollkommenheit, weil das Andere äußerlich und rein virtuell bleibt. Sobald das Andere, das Historische und sein Nichts, aufgerufen und genannt wird, wird es zum Eigenen des Gedichts, ermöglicht und ernährt es das Gedicht als inklusive Bewegung – und die reine Alterität schiebt weiter.

KLEIDE DIE WORTHÖHLEN AUS
mit Pantherhäuten,

erweitere sie, fellhin und fellher,
sinnhin und sinnher,

gib ihnen Vorhöfe, Kammern, Klappen
und Wildnisse, parietal,

und lausch ihrem zweiten
und jeweils zweiten und zweiten
Ton.[473]

Differenz und Repetition drücken damit das Andere im Selben wie das Selbe im Anderen aus. Die Dichtung Celans ist Übersetzung in sich selbst. Das Bestehen auf der Morphologie, den letzten Sammlungen typisch, ist als eine perfomative Realisierung dieses poetologischen Merkmals zu verstehen:

LILA LUFT mit gelben Fensterflecken,

der Jakobsstab überm
Anhalter Trumm,

[473] P. Celan, aus *Fadensonnen*, *Gesammelte Werke 2.*

Kokelstunde, noch nichts
Interkurrierendes,

von der
Stehkneipe zur
Schneekneipe.[474]

Das *noch nichts / Interkurrirendes* ist tatsächlich das *Nichts*, die leeren weißen Zeilen, die vor und nach dem Vers *noch interkurrieren*. Dieses stete Nichts reflektiert sich auf der poetischen Sequenz durch die performative (*von der / zur*) morphologische Veränderung des *Steh-* (Widerstand) im *Schnee-* (allumfassendes, winterliches Weiß), Repetition und Differenz, Selbstbestimmung und subjektlose Leere zugleich. Dieser *unerhörte Anspruch* bestimmt jedes Gedicht: wie in dem als Epigraph der Einleitung zitierten, will jedes Gedicht *dies anders als so* sagen. Es öffnet in sich eine Pause vor der Umformung des Sinnes – die Leere der einer fremden Zeit, einer unsagbaren Präsenz gewidmeten Besetzbarkeit. Diese hat nichts mit noch unbestimmten zukünftigen Lesern zu tun – sie ist bloß die Projektion des Gedichtsinnes auf die leere Ordnung der Zeit. Hier wird die Dichotomie zwischen einer Vision *sub specie temporis* und einer *sub specie aeternitatis* in einer virtuellen Koinzidenz subsumiert. Unter allem, als Fluchtlinie, blitzt die erschöpfende Selbstdifferenzierung als Ausradierung der Identität – das Gedicht schreibt sich selbst diese Begrenztheit, diese Unewigkeit zu.

> *Das Gedicht kann, das es ja eine Erscheinungsform der Sprache und damit seinem Wesen nach dialogisch ist, eine Flaschenpost sein, aufgegeben in dem – gewiss nicht immer hoffnungsstarken – Glauben, sie könnte irgendwo und irgendwann an Land gespült werden, an Herzland vielleicht. Gedichte sind auch in dieser Weise unterwegs: sie warten auf etwas zu.*
> *Worauf? Auf etwas Offenstehendes, Besetztbares, auf ein ansprechbares Du vielleicht, auf eine ansprechbare Wirklichkeit.*[475]

In diesem Diskurs schien Celan sich seinen Zuhörern bzw. Lesern zuzuwenden. Tatsächlich ist aber dieses *Herzland* nichts anderes als seine von den Karten gelöschten Bukowina – vielmehr: das poetische Wort *Herzland*, in dem dieses Land nach seiner Zerstörung und Zergliederung beherbergt wurde, das virtuelle Land im Wort des Herzens, im Herzen eines Wortes, das ein historisches, vergängliches Leben hat.

---

[474] Aus *Schneepart*, Ebenda.

[475] P. Celan, *Ansprache anläßlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen*, *Gesammelte Werke 3.*

Die in der senk-
rechten, schmalen
Tagschlucht nach oben
stakende Fähre:

sie setzt
Wundgelesenes über.[476]

[476] P. Celan, *Dein vom Wachen*, aus *Atemwende*, *Gesammelte Werke 2*.

Bibliographie

Von William Shakespeare:

William Shakespeare, *The Oxford Shakespeare: The Complete Works*, Oxford University Press, 2005.

Helen Vendler, *The Art of Shakespeare´s Sonnets*, Belknap Press, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1998.

Über William Shakespeare:

Yves Bonnefoy, William Shakespeare, *Vingt-quatre sonnets*, *La traduction des sonnets de Shakespeare*, *Shakespeare et la France.* Hrsg. von Patricia Dorval et Jean-Marie Maguin, Paris, 2000.

Raimund Borgmeier, *Shakespeares Sonett „When forty winters…" und die deutschen Übersetzers*, Fink Verlag, München, 1970.

John Douglas Canfield, *The Baroque in English Neoclassical Literature*, Delaware University Press, NY, 2003.

Dirk Delabastita, Jozef De Vos, Paul Franssen, *Shakespeare and European Politics*, Univ. of Delaware Press, Newark, 2008.

Joseph Ducke, *Shakespeare's* Macbeth *and the* Fable of Ovid treting of Narcissus *by Thomas Hackett*, Grin Verlag, Summerhill, Athlone, 2008.

Anne Ferry, *The „Inward" Language – Sonnets of Wyatt, Sidney, Shakespeare, Donne*, Chicago Universitiy Press, Chicago, 1983.

Joel Fineman *Shakespeare's prejured eye : the invention of poet. subjectivity in the sonnets*, University of California Press, Berkeley, 1986.

Caroline Fischer, *Der poetische Pakt – Rolle und Funktion des poetischen Ich in der Liebeslyrik bei Ovid, Petrarca, Ronsard, Shakespeare und Baudelaire*, Winter Verlag, Heidelberg, 2007.

Ruth Freifrau von Ledebur, *Der Mythos vom deutschen Shakespeare. Die Deutsche Shakespeare-Gesellschaft zwischen Politik und Wissenschaft 1918-1945*, Böhlau Verlag, Köln, 2002.

Sigmund Freud, *Das Motiv der Kästchenwahl*, in *Gesammelte Werke in achtzehn Bänden mit einem Nachtragsband*, Band X, *Bildende Kunst und Literatur*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1963.

Stephan George, *Sämtliche Werke / Bd. 12 / Shakespeare Sonnette : Umdichtung ; vermehrt um einige Stücke aus dem liebenden Pilgrim*, Klett-Cotta, Stuttgart, 2008.

Hugh Grady, *The modernist Shakespeare – critical texts in a material world*, Clarendon Press, Oxford, 1991.

Hugh Grady, *Shakespeare, Machiavelli, and Montaigne – Power and Subjectivity From* Richard II *to* Hamlet, Oxford University Press, Oxford, 2002.

Stephen Jay Greenblatt, *Shakespearean Negotiations – The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, Univ. of California Press, Berkeley, 1988.

Emrys Jones, *The Origins of Shakespeare*, Clarendon Press, Oxford, 1977.

Thomas O. Jones, *Renaissance magic and hermeticism in the Shakespeare´s sonnets: like prayers divine*, Mellen Verlag, Lewiston, NY, 1995.

John Keats, *The Complete Poetical Works and Letters of John Keats*, Cambridge Edition. Houghton, Mifflin and Company. Cambridge, 1899.

Ewa Keblowska Lawniczak, *Shakespeare and the Controversy over Baroque*, Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław, Wydawn, 1994.

Frank Kermode, *Shakespeare's language*, Lane Verlag, London, 2000.

Karl Kraus, William Shakespeare, *Sonette*, Kösel Verlag, München, 1964.
Stephan Laqué, *Hermetik und Dekonstruktion – Die Erfahrung von Transzendenz in Shakespeares* Hamlet, Winter Verlag, Heidelberg, 2005.

Jill Line, *Shakespeare and the fire of love*, Shepheard-Walwyn Verlag, London, 2004.

Anthony Low, *Aspects of subjectivity – society und individuality from the middle ages to Shakespeare and Milton*, Duquesne University Press, Pittsburgh, 2002.

Giorgio Melchiori, *L'uomo e il potere: indagine sulle strutture profonde dei Sonetti di Shakespeare*, Einaudi Verlag, Torino, 1973.

Silke Meyer, *Checkpoint Shakespeare – Shakespeare-Rezeption in Deutschland als deutsche Nationsgeschichte 1945-1990*, Grupello Verlag, Düsseldorf, 2006.

Markus Moninger, *Shakespeare inszeniert: das westdeutsche Regietheater und die Theatertradition des 'dritten deutschen Klassikers'*, Niemeyer Verlag, Tübingen, 2006.

Frank Erik Pointner, *Bawdy and Soul: a revaluation of Shakespeare's sonnets*, Winter Verlag, Heidelberg, 2003.

Gottlob Regis, William Shakespeare, *Sonette*, Reclam Verlag, Leipzig, 1987.

Klaus Reichert (übersetzt von), William Shakespeare, *Die Sonette – The Sonnets*, Jung und Jung Verlag, 2005.

Alessandro Serpieri, William Shakespeare, *Sonetti*, BUR Rizzoli Verlag, Milano, 2004.

Brian Vickers, *Appropriating Shakespeare: contemporary critical quarrels*, Yale University Press, New Haven, 1993.

Brian Vickers, *Returning to Shakespeare*, Routledge Verlag, London, 1989.

Robin Headlam Wells, *Shakespeare´s Politics – A Contextual Introduction*, Continuum Verlag, London, 2009.

Von Paul Celan:

Paul Celan, *Gesammelte Werke*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2000.

Paul Celan, *Werke*, Tübinger Ausgabe, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1996-2004.
(Alle die Zitate aus der Meridian-Rede beziehen sich auf diese Edition)

Paul Celan, *Die Gedichte – kommentierte Ausgabe in einem Band*, hrsg. Von B. Wiedemann, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2003.

Über Paul Celan:

Friedmar Apel, *Literarische Übersetzung*, Metzler Verlag, Stuttgart, 1983.

Friedmar Apel, *Sprachbewegung – Eine historisch-poetologische Untersuchung zum Problem des Übersetzens*, Winter Verlag, Heidelberg, 1982.

Henriette Beese, *Nachdichtung als Erinnerung – Allegorische Lektüre einiger Gedichte von Paul Celan*, Agora Verlag, Darmstadt, 1976.

Alfred Bodenheimer, *Poetik der Transformation: Paul Celan – Übersetzer und übersetzt*, Niemeyer Verlag, Tübingen, 1999.

Jean Bollack, *Dichtung wider Dichtung: Paul Celan und die Literatur*, Wallstein Verlag, Göttingen, 2006.

Jean Bollack, *Paul Celan – Poetik der Fremdheit*, Zsolnay Verlag, Wien, 2000.

Jaques Derrida, Hans-Georg Gadamer, *Der ununterbrochene Dialog*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2004.

Axel Gellhaus (Hrsg. Von), *„Fremde Nähe"- Celan als Übersetzer*, Dt. Schillerges. Verlag, Marbach am Neckar, 1997.

Peter Gossens, *Paul Celans Ungaretti-Übersetzung: Edition und Kommentar*, Winter Verlag, Heidelberg, 2000.

Werner Hamacher, Winfried Menninghaus (Hrsg.), *Paul Celan*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1988.

Ute Harbusch, *Gegenübersetzungen: Paul Celans Übertragungen französischer Symbolisten*, Wallstein Verlag, Göttingen, 2005.

Rainer Lengeler, *Shakespeares Sonette in deutscher Übersetzung: Stefan George und Paul Celan*, Westd. Verlag, Opladen, 1989.

Petra Leutner, *Wege durch die Zeichen-Zone: Stéphan Mallarmé und Paul Celan*, Metzler Verlag, Stuttgart, 1994.

Hans Mayer, *Augenblicke. Ein Lesebuch*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a Main, 1987.

Camilla Miglio, *Vita a fronte: saggio su Paul Celan*, Quodlibet Verlag, Macerata, 2005.

Leonard Olschner, *Im Abgrund Zeit – Paul Celans Poetiksplitter*, Vandenhoeck & Ruprecht Verlag, Göttingen, 2007.

Florence Pennone, *Paul Celans Übersetzungspoetik: Entwicklungslinien in seinen Übertragungen französischer Lyrik*, Niemeyer Verlag, Tübingen, 2007.

Peter Szondi, *Celan-Studien*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1972.

Barbara Wiedemann, *Paul Celan – die Goll-Affäre: Dokumente zu einer „Infamie"*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2000.

Andere:

Walter Benjamin, *Die Aufgabe des Übersetzers*, in Charles Baudelaire, *Ausgewählte Gedichte*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1970.

Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1975-1980.

Henri Bergson, *Matière et Mémoire – Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Alcan Verlag, Paris, 1908.

Antoine Berman, *La Traduction et la Lettre ou l´Auberge du Lointain*, Éd. du Seuil, Paris, 1999.

Antoine Berman, *L´épreuve de l´étranger – Culture et traduction dans l´Allemagne romantique*, Gallimerd Verlag, Paris, 1984.

Andreas Böhn, *Das zeitgenössische deutschsprachige Sonett: Vielfalt und Aktualität einer literarischen Form*, Metzler Verlag, Stuttgart, 1999.

Thomas Borgstedt, *Topik des Sonetts – Gattungstheorie und Gattungsgeschichte*, Niemeyer Verlag, Tübingen, 2009.

Bertolt Brecht, *Svendborger Gedichte*, Malik Verlag, London, 1939.

Herbert E. Brekle, *Semantik: eine Einführung in die sprachwissenschaftliche Bedeutungslehre*, Fink Verlag, München, 1972.

Giordano Bruno, *Von den heroischen Leidenschaften*, hrsgg. von Christiane Bacmeister, Meiner Verlag, Hamburg, 1989.

Hadumod Bußmann, *Lexikon der Sprachwissenschaft*, Kröner Verlag, Stuttgart, 1983.

Claudia Corti (Hrsg.), *Silenos: Erasmus in Elizabethan Literature*, Pacini Verlag, Ospedaletto, 1998.

Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Francke Verlag, Bern, 1948.

Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Anti-Ödipus, Kapitalismus und Schizophrenie 1.*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1988.

Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Tausend Plateaus, Kapitalismus und Schizophrenie 2.*, Merve Verlag, Berlin, 1993.

Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Kafka, pour une littérature mineure*, Éd. de Minuit, Paris, 1975.

Gilles Deleuze, Michel Foucault, *Der Faden ist gerissen*, Merve Verlag, Berlin, 1977.

Gilles Deleuze, *Différance et Répétition*, Presses univ. De France, Paris, 1968.

Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Éd. de Minuit, Paris, 1993.

Gilles Deleuze, Claire Parnet, *Dialogues*, Flammarion Verlag, Paris, 1996.

Jaques Derrida, *La Dissémination*, Éd. du Seuil, Paris, 1983.

Jaques Derrida, *Marges de la philosophie*, Éd. de Minuit, Paris, 1972.

Jaques Derrida, *Mémoires – pour Paul De Man*, Éd. Galilée, Paris, 1988.

Jaques Derrida, *Schibboleth – Für Paul Celan*, Böhlau Verlag, Graz, 1986.

Hubert L. Dreyfus, Paul Rabinow, *Michel Foucault; beyond structuralism and hermeneutics*, Univ. Press of Chicago, Chicago, 1983.

Thomas Stearns Eliot, *On Poetry and Poets*, Farrar, Stauss and Cudahy Verlag, NY, 1957.

Benoît Finet, *Essay sur le signe : Hegel, Mallarmé*, ENS Verlag, Fontenay-aux-Roses, 1990.

Michel Foucault, *L´Archéologie du savoir*, Gallimard Verlag, Paris, 1969.

Michel Foucault, *Les Mots et les Choses - Une archéologie des sciences humaines*, Gallimard Verlag, Paris, 1966.

Michel Foucault, *Dits et écrits*, Gallimard Verlag, Paris, 1994.

Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Mohr Verlag, Tübingen, 1960.

Martin Heidegger, *Gesamtausgabe*, Klostermann Verlag, Frankfurt am Main, 1975-2011.

Hesiod, *Theogonie. Werke und Tage.* Griechisch und deutsch, hrsgg. u. übers. v. Albert von Schirnding, Artemis & Winkler Verlag, Zürich, 2002.

Louis Hjelmslev, *Principes de grammaire générale*, Høst Verlag, København, 1928.

Louis Hjelmslev, *Prolégomènes à une théorie du langage*, Hatier Verlag, Paris, 1975.

Friedrich Hölderlin, *Hyperion oder der Eremit in Griechenland*, Cotta Verlag, Stuttgart, 1822.

Jens Ihwe (Hrsg.), *Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven* Athenäum Verlag, Frankfurt am Main, 1971.

Roman Jakobson, *Form und Sinn: Sprachwissenschaftliche Betrachtungen*, Wilhelm Fink Verlag, München, 1974.

Hans Robert Jauß, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Wilhelm Fink Verlag, München, 1977.

Sears Reynolds Jayne, *Plato in Renaissance England*, Kluwer Academic Publ., Dordrecht, 1995.

Dieter Lamping, *Literatur und Theorie: über poetologische Probleme der Moderne*, Vandenhoeck & Ruprecht Verlag, Göttingen, 1996.

Janine D. Langan, *Hegel and Mallarmé*, Univ. Pr. of America, Lanham, 1986.

Stephan Mallarmé, *Divagations*, Bibliothèque-Charpentier, Fasquelle Verlag, Paris, 1897.

Stephan Mallarmé, *Œuvres complètes*, Gallimard Verlag, Paris, 1998-2003.

Stephan Mallarmé, *Poésies, Anecdotes ou poèmes, Pages diverses*, Le livre de poche Verlag, Paris, 1977.

Henri Meschonnic, *Poétique du traduire*, Verdier Verlag, Lagrasse, 1999.

Michel Eyquem de Montaigne, *Les Essais*, Ed. P. Villey et Saulnier, Verdun , 1965.

Guido Müller, *Europäische Gesellschaftsbeziehungen nach dem Ersten Weltkrieg: das Deutsch-Französische Studienkomitee und der Europäische Kulturbund*, Oldenbourg Verlag, München, 2005.

Dirk Niefanger, *Barock*, Metzler Verlag, Stuttgart, 2000.

Ovid, *Metamorphoses. Das Buch der Mythen und Verwandlungen*. Latein und deutsch, hrsgg. v. Gerhard Fink, Artemis & Winkler Verlag, Zürich, 1989.

Francesco Petrarca, *Canzoniere: Rerum vulgarium fragmenta*, Einaudi Verlag, Torino, 2005.

Klaus Reichert, *Die unendliche Aufgabe*, Hanser Verlag, München, 2003.

Morton D. Rich, *The Dynamics of Tonal Shift in the Sonnet*; The Edwin Meller Press, Lewinston-Queenston-Lampeter, 2000.

Gert Rickheit, Ulrich Schade, *Kohärenz und Kohäsion*, in *Text- und Gesprächslinguistik*, Hrg. von Klaus Brinker, Walter de Gruiter Verlag, Berlin und NY, 2000.

Arthur Rimbaud, *Correspondance*, Ed. des Cahiers libres, Paris, 1929.

Dirk Schindelbeck, *Die Veränderung der Sonettstruktur von der deutschen Lyrik der Jahrhundertwende bis in die Gegenwart*, Lang Verlag, Frankfurt am Main, 1988.

Jon R. Snyder, *L´Estetica del Barocco*, Il Mulino Verlag, Bologna, 2005.

George Steiner, *After Babel – aspects of language and translation*, Oxford University Press, NY, 1975.

Peter Szondi, *Briefe*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1994.

Peter Szondi, *Einführung in die literarische Hermeneutik*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1975.

Peter Szondi, *Poetik und Geschichtsphilosophie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1974.

Peter Utz, *Anders gesagt / Autrement dit / In other words*, Carl Hanser Verlag, München, 2007.

Aby Moritz Warburg, *The renewal of pagan antiquity: contributions to the cultural history of the European Renaissance*,

Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, Los Angeles, 1999.

Hermann Wiegmann, *Abendländische Literaturgeschichte – die Literatur in Westeuropa von der griechischen und römischen Dichtung der Antike bis zur modernen englischen, französischen, spanischen, italienischen und deutschen Literatur*, Königshausen & Neumann Verlag, Würzburg, 2003.

Lucyna Wille, *Semantische Figuren in der Übersetzung*, Tectum Verlag, Marburg, 2003.

Gabrielle Wittkop-Ménardeau, *E.T.A. Hoffmanns Leben und Werk in Daten und Bildern*, *Sigmund Freud: Das Unheimliche*, Insel Verlag, Frankfurt am Main, 1968.

William Edgar Yeats, *Tradition in the German Sonnet*, Lang Verlag, Bern, 1981.