

1, 2, 3 – Das muss ein Paradigma sein

Zur sprachlichen Anverwandlung in Szondis „Poetry of Constancy – Poetik der Beständigkeit“

Ansgar RiediBer

Peter Szondi behandelt in seinem zuerst 1971 erschienenen Aufsatz „Poetry of Constancy – Poetik der Beständigkeit“¹ ein Paradox: Wie kann Beständigkeit sprachlich ausgedrückt werden, wo sprachliche Äußerungen doch darauf angewiesen sind, dass voneinander unterschiedene Elemente aufeinander folgen; dass also gerade nicht *beständig* verweilt werden kann, sondern ein Wort sich vom vorhergehenden unterscheiden muss.

Aufgeworfen wird diese Frage für Szondi von Shakespeares 105. Sonett und dessen Übertragung ins Deutsche von Paul Celan. Sehr grob zusammengefasst: In Shakespeares Sonett werden drei Tugenden des Geliebten gepriesen, der „fair, kind and true“² ist – und Shakespeares Sonett endet mit den Versen:

*Fair, kind, and true, have often lived alone.
Which three till now, never kept seat in one.*

Und so wie hier im Geliebten drei sonst häufig vereinzelt Tugenden zusammenfinden, ist Shakespeares Sprecher auch von der vereinigenden Kraft seiner Dichtung überzeugt:

*Therefore my verse to constancy confined,
One thing expressing, leaves out difference.*

Ausgedrückt wird diese *constancy* bei Shakespeare durch Mittel, die Szondi wiederholt *diskursiv* nennt. Platt gesagt: Dass die Dichtung beständig sei, wird einfach benannt. Die drei Tugenden werden vereinigt: *Three themes in one, which wondrous scope affords*, wie es bei Shakespeare heißt.

Ganz anders bei Celan. In Celans Übertragung, so schreibt Szondi, ist Beständigkeit nicht nur Thema des Sonetts, sondern „das Medium, in welchem sein Vers sich aufhält“.³ Ein Beispiel hierfür sei der Vers: *von ihm, an ihn und immer ihm zulieb*. Nicht nur bleibe hier das Lexem „ihn / ihm“ konstant, so Szondi, sondern auch durch die vokalische Periodizität „o-i-a-i-u-i-e-

¹ Zitiert nach: Szondi, Peter: Schriften II. Berlin: Suhrkamp, 2011, S. 321–344.

² Ebd.

³ Ebd. S. 339.

i-u-i“ sei die Konstanz „dem Vers selbst eigen“. Im Gegensatz zu Shakespeare, der mit: *To one, of one, still such, and ever so*, die Beständigkeit nur durch „still“ und „ever“ benenne.

Szondi analysiert diesen Unterschied auf verschiedenen Ebenen. Noch ein Beispiel: Er weist darauf hin, dass Celan den sentenzhaft in sich geschlossenen Chiasmus: *Kind is my love to-day, to-morrow kind*, auflöst zu: *Gut ist mein Freund, ists heute und ists morgen*. Statt mit den zwei gegensätzlich gebauten Satzhälften – *Kind is my love to-day* gegen *to-morrow kind* – Gegenwart und Zukunft, *today* und *tomorrow* unvereint gegenüberzustellen, so schreibt Szondi, drücke Celans Vers tatsächlich Beständigkeit aus – er fließe selbstverständlich dahin: *Gut ist mein Freund, ists heute und ists morgen*.

Das zu Anfang aufgeworfene Problem, Beständigkeit sprachlich auszudrücken ist also für Shakespeare gar keines. Oder zumindest ein anderes als bei Celan: Wenn bei Shakespeare steht, der Vers sei „to constancy confined“, ist das gesetzt. Bei Celan muss der Vers selbst das sagen. Weitere Argumente Szondis beziehen sich unter anderem auf leicht variiert wiederholte Wörter bei Celan, die sich dem Zeitablauf in den Weg stellen.

Diesen Unterschied zwischen Shakespeares und Celans Sonett begründet Szondi mit der veränderten „Art des Meinens“, ein Begriff, den er aus Benjamins „Aufgabe des Übersetzers“ abwandelt – also mit der dem Sprechen vorausliegenden Sprachkonzeption, die sich zum historischen Zeitpunkt Shakespeares von der „Art des Meinens“ zu Celans Zeit unterscheidet.

Soweit Szondi. Mich interessiert allerdings in diesem Essay, wie Szondi seine Untersuchungen anstellt. Immer wieder verwendet er in seinem Aufsatz sprachliche Mittel, die er gerade analysiert, wie an der folgenden Stelle:

Reimt Celan *zusammenschmieden* auf *geschieden*, so nähert er zwei signifiants, die nicht nur verschiedene, sondern gegensätzliche signifiés haben (**trennen-einen**), **einander** an. Er drückt die Opposition **mehr noch oder doch nicht minder** als durch den semantischen Gegensatz e contrario, durch die phonologische Fastidentität, die Paronomasie, aus.⁴

In einem Satz, der auf Paronomasien zusteuert, „einen“ und „einander“ vorkommen zu lassen, ist wohl kein Zufall. Und zweimal wird eine Dopplung eingesetzt: „Verschiedene“ wird zu „gegensätzliche“ gesteigert, und „phonologische Fastidentität“ mit „Paronomasie“ ergänzt, wo streng genommen für den Inhalt „gegensätzlich“ und „Paronomasie“ ausgereicht hätten. Der Begriff „Paronomasie“ stellt hier also selbst eine semantische Fastidentität dar.

Im gleichen Satz kommt mit „mehr noch oder doch nicht minder“ zudem ein Chiasmus vor, nachdem sich, wie oben beschrieben, ein zentraler Argumentationsschritt Szondis auf

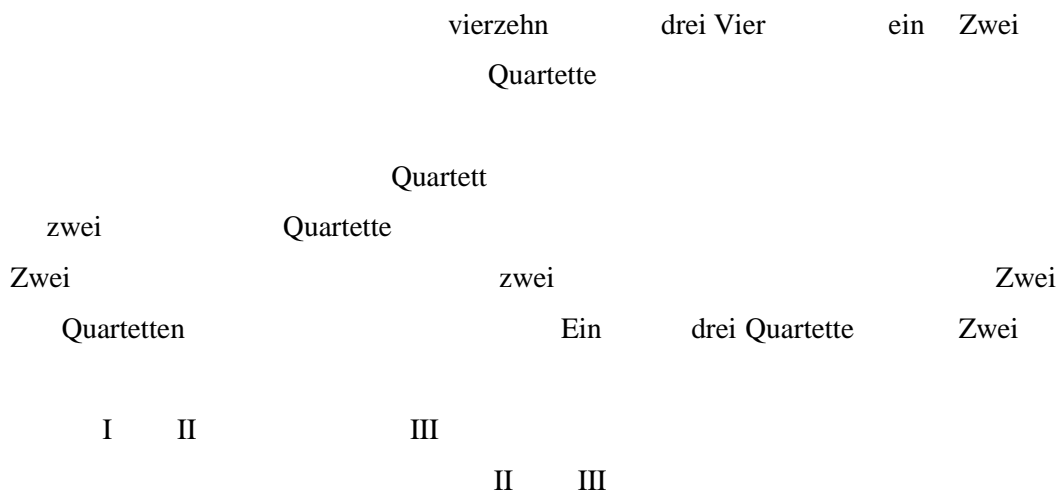
⁴ Ebd. S. 338.

Shakespeares Chiasmus in Vers 5 stützt.⁵ In Szondis Formulierungen zeigt sich also eine Anverwandlung an den untersuchten Gegenstand, indem er Elemente aus den untersuchten Gedichten herausgreift und in seinem analytischen Text reinszeniert.

Und damit kommen wir zu den Zahlen. Schon in den Gedichten werden explizit Zahlen erwähnt: Die drei Tugenden sollen eins werden. Implizit kommt mit dem Sprecher und dem Angesprochenen eine Zweierkonstellation hinzu. Auch bei Szondi gibt es schon auf den ersten Blick viele Zahlen. Zunächst verwendet er sie, wenig überraschend, zum Vermessen der Sonette, wie in diesem Absatz:

Auch die Schärfe der Gliederung der vierzehn Verse in drei Vierzeiler und einen Zweizeiler wird von Celan abgeschwächt, obwohl er die Quartette – entsprechend der italienischen Sonettform – typographisch voneinander absetzt und das Reimschema beibehält. Denn im Gegensatz zum Sonett Shakespeares ist hier jedes Quartett durch den Satzbau bzw. die Interpunktion in der Mitte entzweit. Celans Quartette nähern sich dadurch, trotz dem Reimschema, einer Folge von Zweizeilern an, während sich sein Schlußzweizeiler, durch die gleiche syntaktische Zweiteilung, den Quartetten angleicht. Statt der ungleichen Einheiten (drei Quartette und ein Zweizeiler), die in sich durch die Beziehung der Satzteile aufeinander (kausaler Konnex zwischen den Strophenhälften I und II, konsekutiver in III) hypotaktisch strukturiert sind (auch wenn es im strengen Wortsinn keine Nebensätze sind wie in II und III) und als hypotaktisch strukturierte ihrerseits Ungleichheit implizieren, reiht sich in Celans Übertragung Vers an Vers [...].⁶

Nur die Zahlen und Zahlwörter herausgegriffen, ergibt sich folgendes Bild:



⁵ Vgl. ebd. S. 329 f.

⁶ Ebd. S. 341.

Das ist nun noch nicht besonders überraschend. Schon in der Form des Sonetts sind diese Zahlenspiele durch die tradierte Vers- und Strophenzahl angelegt. Szondi stützt sich in seiner Analyse auch nicht allein auf den Aspekt der Zählbarkeit, sondern spricht auch sehr metaphorisch von „poetische[r] Energie“⁷ – oder beschreibt die Wechselwirkung von Analyse und Primärtext so: „Aber solche analysierende und zurückübersetzende Lektüre wird überflutet durch die Welle, die von der Paronomasie [...] ausgeht.“⁸ Davon, dass es Szondi allein um Zählbarkeit und aufzuzählende Beweise geht, kann keine Rede sein.

Trotzdem spielt Szondi in seinem Text immer wieder mit Zahlwörtern. Schon gleich im ersten Satz: „Shakespeares Sonett 105, **ein** Gedicht über die Tugenden seines jugendlichen Freundes und **eines** zugleich über das Dichten, das sie preist, endet mit dem **Zweizeiler**: [...]“⁹ Die abgewandelte Wiederholung „ein / eines“ exponiert den doppelten Charakter als Zahlwort und unbestimmten Artikel und führt wie eine winzige Overtüre auch schon die variiierende Wiederholung als zentrales Element von Szondis Analyse ein. Mit dem „Zweizeiler“ wird die scheinbare Einheit des *einen* Gedichts aufgelöst. Es folgt ein Zweizeiler aus Shakespeares Sonett und der entsprechende aus Celans Übersetzung. Das Sonett 105 ist also doch nicht nur ein Gedicht, sondern zwei: Shakespeares Version und Celans Übertragung. Szondi beginnt zu zählen – und hört eine ganze Weile nicht mehr auf.

Er benennt die Aufzählung sogar als Strukturelement seines Aufsatzes:

So **zahlreich** die bislang gegebenen Beispiele für die Wiederkehr des Gleichen, für die Schaffung von Ähnlichkeiten, die sich dem Wandelschaffenden des Zeitablaufs in den Weg stellen, schon sind: ihre **Aufzählung** ist noch nicht am Ende.¹⁰

Als die Aufzählung dann aber doch am Ende ist, führen die Zahlwörter wieder zur Eins zurück. Auf den letzten Seiten häufen sich Formulierungen wie „die Untersuchung galt **einem einzigen** Sonett“,¹¹ „Celans Gedicht – und seine Übertragung ist **eines**“,¹² „so ist man **ein** letztes Mal zurückverwiesen“.¹³ Die letzten drei als Zahlen lesbare Wörter sind wieder: „eines Gedichtes“, „ein Gedicht“, „ein Gedicht“.¹⁴

⁷ Ebd. S. 327.

⁸ Ebd. S. 337.

⁹ Ebd. S. 321. In der Seitenzahl der ersten Seite von Szondis Essay in den *Schriften* eine ironische Volte zu sehen, geht allerdings wirklich zu weit.

¹⁰ Ebd. S. 339.

¹¹ Ebd. S. 342 (meine Hervorhebung).

¹² Ebd. (meine Hervorhebung).

¹³ Ebd. (meine Hervorhebung).

¹⁴ Vgl. ebd. S. 344.

Shakespeares Sonett und Celans Übertragung streben zur Eins, zur Einheit – zur Konstanz. Shakespeares Gedicht endet sogar mit dem Wort „one“. Auch Szondis Zählung kennt zum Ende des Aufsatzes nur noch die Eins. Der Aufsatz „Poetry of Constancy / Poetik der Beständigkeit“ weist also nicht nur im Detail, in den eingestreuten Chiasmen und Paronomasien, Elemente der untersuchten Gedichte auf, sondern auch im Aufbau, wenn er zum Schluss die Thesen zusammenführt und die verwendeten Zahlwörter auf der Eins enden lässt.

Innerhalb seiner literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung offenbart Szondi hier ein fast komplizenhaftes Verhältnis zu den untersuchten Texten: Schließlich zerlegt er Phänomene nicht nur, sondern nimmt sie auf wie Bälle, die ihm zugespielt werden und die er in seinem eigenen Text als rhetorische Mittel in Bewegung hält.