

Playtime: William Shakespeare, Jacques Tati, Paul Celan

*Sandro
Zanetti*

Universität Basel

Celan scheint sich schon früh mit Shakespeare beschäftigt zu haben. Otto Pöggeler berichtet, daß Celan in seiner Jugend *Hamlet* offenbar auswendig rezitieren konnte (vgl. Lengeler 29). Bekannt ist zudem, daß Celan seine ersten Übersetzungen von Shakespeare-Sonetten bereits Ende 1942, Anfang 1943, während seiner Internierung im Arbeitslager von Tabarešti, anfertigte. Mehr als zwanzig Jahre später, 1964, erschienen in der Zeitschrift *Neue Rundschau* Celans Übersetzungen von achtzehn Shakespeare-Sonetten (Shakespeare, *Achtzehn Sonette*).¹ Doch auch in den Jahren danach hat Celan sich immer wieder mit dem Werk Shakespeares auseinandergesetzt. Mehrfach bezeugt sind seine emphatische Stellungnahmen zu Shakespeare gerade in den mittleren und späten sechziger Jahren, also seinen letzten Lebensjahren. So schreibt Celan etwa in seinem Brief vom 20. August 1965 an seine Frau: „Shakespeare – pour moi, il n’y a rien de plus beau et de plus grand que Shakespeare.“ (Celan/Celan-Lestrangle, Bd. I, 288)²

Der folgende Text³ widmet sich einer Spur, die Celan 1968 in seiner Arbeit am Gedicht „Playtime“ – angeregt durch Jacques Tatis Film *Playtime* – zu Shakespeares *Hamlet* gelegt hat. Schreiben und Übersetzen stehen hier nicht in einem direkten Verhältnis. Wohl aber steht Celans Arbeit am Gedicht „Playtime“ in einem engen Zusammenhang mit einer Frage, die auf unterschiedliche Weise sowohl in Shakespeares Stück als auch in Tatis Film angesprochen ist. Gemeint ist die Frage nach der Überlieferbarkeit von vergangenen Ereignissen oder Zuständen in eine durch Geschichtsblindheit gekennzeichnete Gegenwart. Celan nimmt diese Frage durch unterschiedliche Medien (Dramentext und Film) und unter-

schiedliche Sprachen (Englisch, Amerikanisch und Französisch) hindurch auf und arbeitet an ihr, sie übersetzend und aktualisierend, in seinem Gedicht weiter.

I

„Die Zeit ist aus den Fugen [...]“ – „The time is out of joint [...]“ (Shakespeare, *Hamlet* 100; 1. Akt, 5. Szene)⁴ Hamlet ist es bekanntlich, den Shakespeare im gleichnamigen, in den Jahren um 1600 entstandenen Dramenstück diesen Satz sprechen läßt. Hamlet spricht ihn, kurz nachdem der Geist seines Vaters ihm erschien. Der Geist erschien, um Hamlet zu sagen, er solle nicht dulden, daß sein Vater im Schlaf vom eigenen Bruder hinterlistig ums Leben, um die Krone und (durch die kurz darauf erfolgte Vermählung) auch noch um die Königin gebracht wurde: „Thus was I, sleeping, by a brother’s hand / Of life, of crown, of queen, at once dispatched“ (ebd. 97; 1. Akt, 5. Szene).⁵ Der Anspruch, „dulde es nicht“, „bear it not“ (ebd. 97),⁶ der vom Geist ausgeht, und Hamlets Versprechen, „Ich hab’s geschworen“, „I have sworn’t“ (ebd. 98), diesem Anspruch Folge zu leisten, sind die von Shakespeare ins Spiel gebrachten *sprachlichen* Operationen, die in Hamlets Gegenwart eine unheimliche Vergangenheit wachrufen – und wachhalten. Diese Vergangenheit, die für Hamlet, weil er über die genauen Umstände des Todes seines Vaters zuvor nichts wußte, nie Gegenwart sein konnte, bedrängt Hamlet nun umso heftiger. Was in der Vergangenheit ungelöst blieb, konvertiert sich nun im Medium des Geistes zu einer Aufgabe für Hamlet, einer Aufgabe, die er künftig erledigen soll: die Rache am Onkel.

Die Zeit ist in einem doppelten Sinne aus den Fugen. Zum einen, weil sich Hamlets Gegenwart durch den vergangenen, aber zukunftsorientierten Anspruch des Geistes des Vaters auf zwei Seiten/Zeiten hin als fugenlos, aufgebracht, offen, unabgeschlossen erweist. Zum anderen, weil diese Gegenwart, nicht zuletzt durch diesen Anspruch, als eine Situation, in der es insgesamt nicht mit rechten Dingen zugeht, erkennbar wird. Es ist eben etwas „faul im Staate Dänemark.“ – „Something is rotten in the state of Denmark.“ (Ebd. 95; 1. Akt, 4. Szene)⁷ Dem Anspruch des Geistes kommt eine analytische, kritische, unterscheidende Funktion zu. Der Geist deckt auf oder besser, läßt erkennen, daß am gegenwärtigen Treiben am Hof, mit dem Hamlet sich konfrontiert sieht, etwas faul ist. Indem der

Geist dies nicht nur einmal tut oder eben läßt, sondern mehrmals, indem er mehrmals wiederkehrt, ist er ein Revenant, ein Gespenst, nicht nur ein Geist.⁸ Er insistiert auf dem Bruch zwischen der Zeit, als er selbst noch König war, und der gegenwärtigen Zeit, in der sein Bruder Claudius an der Macht ist. Hamlet steht, zusammen mit dem Geist seines Vaters, zwischen diesen Zeiten, deren Fugen er nicht füllt. Die Kluft zwischen den Zeiten treibt Hamlet bis an den Rand des Wahnsinns. Allerdings ist das unglückliche Bewußtsein Hamlets zugleich das Motiv, der Anlaß seiner Erkenntnis, seines Handelns, seiner Kritik des gegenwärtigen Hoflebens, seiner Verstellungskunst: „Ist es auch Wahnsinn, so hat es doch Methode.“ – „Though this be madness, yet there is method in ’t.“ (Ebd. 110; 1. Akt, 2. Szene)⁹

II

Von einem Zeitbruch handelt auch Jacques Tatis Film *Playtime* aus dem Jahr 1967. *Playtime* spielt in Paris, allerdings in einem Paris, das Tati als Filmkulisse erst aufbauen mußte: Es ist eine Stadt aus Beton, Stahl und Glas, ein auf die Spitze getriebenes Exempel urbaner Modernität. An der Konzeption und Realisierung dieser Stadt sowie am gesamten Film arbeitete Tati über mehrere Jahre.



Finanziell trieb er sich mit dem Film, der kein Erfolg war, in den Ruin. – Gezeigt werden im Film, oft in der Totalen, ein Flughafengebäude, ein Bürohochhaus, eine Messehalle, Wohnungen, ein Restaurant, Verkehrsmittel. Alles wirkt keimfrei. Oder zumindest fast alles: Denn der Film zeigt ja nicht nur Gebäude, er zeigt auch Menschen, die in und zwischen diesen Gebäuden unterwegs sind oder sich in ihnen eingerichtet haben.



Nicht alle und nicht die meisten, aber doch einige dieser Menschen – allen voran der schon aus früheren Filmen Tatis bekannte Monsieur Hulot, gespielt von Tati selbst – markieren im gesamten Szenario eine Distanz gegenüber der zur Schau gestellten Transparenz, Ordnung und Sauberkeit.



In dieser Distanz spielt sich auch die nicht nur bildhafte Reflexion des Films über die moderne Architektur und die Verwaltung des Lebens ab, so wie sie vor allem in der Administration, der Hulot in ihrer architektonischen Inszenierung begegnet, vorgeführt wird.

Zunächst und vor allem ist diese Distanz allerdings zeitlich bestimmt. Die besonders hervorgehobenen Figuren tragen Indizien einer früheren Zeit an, auf oder mit sich: Hulot trägt einen abgenutzten Mantel, die Blumenverkäuferin will mit ihrer Kleidung und ihrem Stand, ja mit ihrer gesamten Erscheinung nicht so recht ins Stadtbild passen, desgleichen der greisenhafte Portier vom Verwaltungsgebäude.



Diese Figuren machen *im* Film überhaupt erst deutlich, daß es sich bei der vorgeführten Architektur und ihren Determinanten um eine neue Ordnung der Dinge und der Verhältnisse der Menschen zueinander handelt. Das analytische Potential ist die Kehrseite der Komik dieser Figuren. Ihren eigenwilligen Zügen steht die Masse jener Leute gegenüber, die sich stromlinienförmig wie die amerikanische Reisegruppe durch die Szenerie des Films bewegt.



Ergänzt wird die kontrastive Wirkung der altmodisch anmutenden Figuren und Restbestände im Film – Zeitindizien als Unterbrechungen und Aufrisse dessen, was räumlich glatt und glänzend gefügt ist – durch weitere Stilmittel: die isoliert wiedergegebenen Geräusche der Sessel und Türen; das Nichtfunktionieren oder Überfunktionieren der Apparate; die farblichen Verfremdungen durch die Spiegelungen oder durch künstliches Licht; die durchgängige Verlangsamung der Verkehrsmittel und zuletzt deren heiteres Wiederkehren nach dem Bild eines Karussells. – In all dem liegt skurrilste Komik. Doch ist diese Komik nicht ohne Melancholie inszeniert.



Sprechendstes Bild hierfür ist vielleicht, daß Geschichte im Interieur der Gesellschaft, deren Umriss der Film skizziert, nur noch in Gestalt eines dekorativen Abfalleimers – nach dem Vorbild einer griechischen Säule – Platz haben darf. In diesem Wegfall von Geschichte durch dekorative Funktionalität liegt der Bruch, den der Film gegenüber der Zeit

jener Figuren veranschlagt, die in ihren Gesten und Kleidungen noch Rudimente einer Lebensgeschichte erraten lassen. Es ist daher kein Zufall, daß man auch vom Film selbst nicht sagen kann, er erzähle eine Geschichte. Fast könnte man von einer Posthistoire sprechen, in die sich der Film, konstruktiv, begibt. Der Hegelsche – nicht Hamlets – Geist wäre, so wie Alexandre Kojève diagnostizieren zu können glaubte, in der funktionierenden Administration und in der Transparenz der gläsernen Gesellschaft zu sich selbst gekommen (vgl. Kojève), – wenn nicht eben doch die Reste des Vergangenen noch für Turbulenzen sorgten. Zum Schluß des Films ist es gar das kurz zuvor noch für vollendet Erklärte, das sich als haltlos, brüchig, endlich erweist. So gerät die eifrig erarbeitete und kaschierte Fassadenkultur des Restaurants, in dem die zweite Hälfte des Films zu einem guten Teil spielt, ganz und gar aus den Fugen.



III

Es mag sein, daß diese Turbulenzen, die Tatis Film *Playtime* bestimmen, ausschlaggebend dafür gewesen sind, daß Celan im Juli 1968 das Gedicht „Playtime“ schrieb¹⁰ (Kojève starb, nebenbei bemerkt, am 4. Juni 1968). „Playtime“ heißt ‚Freizeit‘. Im Film spielt der Titel auf die Freizeit an, die sich die amerikanische Reisegruppe nimmt, um die Stadt Paris zu besichtigen. Diese Gruppe besucht also jene Stadt, die Celans Wahlheimat war und die Tati nun in ihrer sich abzeichnenden Zukunft vorausblickend zu charakterisieren sucht, einer Zukunft, die Tati wohl als Amerikanisierung bezeichnet hätte, – deshalb auch der englische oder eben amerikanische Titel *Playtime*. Celan nimmt den Fremdkörper, das Wort „Playtime“, das auch im Deutschen fremd anmutet, auf und läßt sein Gedicht mit ihm beginnen, mit einer Befremdung, die bereits das im Gedicht Folgende antizipiert.

Das Titelwort „Playtime“ ist daher in Celans Gedicht nicht bloß ein Fremdwort mit der Bedeutung „Freizeit“. Es ist auch nicht nur als Verweis auf den Film zu lesen. In seiner Charakteristik *als* Fremdwort und *als* Zitat verdeutlicht es zugleich einen Abstand, den es auch in seiner Semantik öffnet: einen Spielraum der Zeit – a ‚play of time‘ –, in dem die jeweiligen Bedeutungen oder Referenzen, für die das Wort im *Kontext* von Celans Gedicht offen ist, Kontur gewinnen. In diesem Spielraum erhellt sich auch die intertextuell bzw. intermedial gekennzeichnete historische Positionierung des Gedichts. So wie ein Rad ‚Spiel haben‘ kann, wenn es sich nicht lückenlos zur Achse oder ins Kugellager fügt (dieselbe Konnotation weist das englische ‚play‘ auf), so arbeitet das Gedicht, bereits am Anfang, mit einem Spielraum, der es in seiner medialen Zeitlichkeit bestimmt. Dazu gehört auch, wie noch zu zeigen sein wird, daß das Gedicht einige Referenzen auf ein Theaterstück –, a play‘ – enthält: Shakespeares *Hamlet*, das Drama, in dem die Zeit aus den Fugen ist.

*PLAYTIME: die Fenster, auch sie,
lesen dir alles Geheime
heraus aus den Wirbeln
und spiegeln
ins gallerttägige Drüben,*

*doch
auch hier,
wo du die Farbe verfehlst, schert ein Mensch aus, entstummt,
wo die Zahl dich zu öffnen versucht,
ballt sich Atem, dir zu,*

*gestärkt
hält die Stunde inne bei dir,
du sprichst,
du stehst,
den vergleichnisten Boten
aufs härteste über
an Stimme
an Stoff.*

—
*Paris, Rue Tournefort
16. Juli 1968¹¹*

In der Version der Reinschrift¹² besteht das Gedicht „Playtime“ aus drei Strophen. Formal besehen, artikuliert es einen Dreischritt. Die erste Strophe beschreibt eine Situation und setzt diese, markiert durch das Modaladverb „auch“, in eine vergleichende Beziehung zu einer anderen Situation. Diese wird allerdings nicht näher bestimmt. Erst einmal kann die erste Strophe nur als Versprechen aufgefaßt werden, *daß* es eine vergleichbare Situation schon gibt oder schon einmal gegeben hat. So gesehen, stellt die erste Strophe die gespenstische Wiederkehr einer Situation dar, die sich selbst nicht unmittelbar als gegeben, als präsent, als begreiflich erweist, sondern sich höchstens nachträglich – in einem Akt der Lektüre: der Lektüre des Gedichts – als Voraussetzung des Vergleichs erschließen läßt. Dazu später mehr. Die zweite Strophe nimmt diese Struktur des Vergleichs in ihrer merkwürdig verkehrten Zeitlichkeit auf und unterstreicht zudem, markiert durch die Wortfolge „doch / auch hier“, daß die Vergleichbarkeit der beiden Situationen, von denen die eine zunächst nur als Versprechen im Spiel ist, selbst dort noch gilt, wo sich einige der Prämissen geändert haben. Zudem zeigt die zweite Strophe, daß die vergleichbaren Situationen auch dort noch miteinander korrespondieren, wo sich in ihnen jeweils ein Abweichen von einem dominanten Muster – ein Ausscheren – bemerken läßt. Die dritte Strophe schließlich formuliert aus dem Zusammenspiel der Elemente, die in den Strophen zuvor angesprochen bzw. versprochen wurden, eine Konsequenz. Dazu kommt, durch einen Strich vom Rest abgehoben, die Orts- und Zeitangabe, die das vergangene Hier und Jetzt anzeigt, den Zeitpunkt, zu dem Celan die „1. Fassung“, wie er sie selbst bezeichnete, aber zugleich auch die weiteren Fassungen des Gedichts anfertigte. Letztere decken sich dann bis auf wenige Ausnahmen und kleinere Umstellungen bereits mit dem Wortlaut der Reinschrift, die er über ein Jahr später herstellte. (Vorausgegangen war diesen Fassungen noch ein früherer erster Entwurf.) Durch die Integration der Orts- und Zeitangabe bleibt die Reinschrift auf den Zeitpunkt und den Kontext ihrer Niederschrift(en) explizit zurückverwiesen. Die Version der Reinschrift motiviert daher auch eine Lektüre, die diese früheren Fassungen berücksichtigt. Dazu später ebenfalls mehr.

IV

Die Fenster und ihre Spiegelungen in der ersten Strophe sind deutliche Anspielungen auf Tatis Film *Playtime*. Fenster sind zwar durchlässig, sie werden aber in dem Maße zu Spiegeln, wie der Vordergrund heller als der Hintergrund ist. Im Film führt das zu Verwechslungen: So glaubt Hulot (H), hinter einem Fenster die Person aus der Verwaltung (V) zu erkennen, mit der er sich treffen möchte, dabei sieht er nur dessen Spiegelbild (V'/ V''), dem er zuwinkt, dem er nachrennt, das dabei verschwindet und das dazu führt, daß er die Verwaltungsperson, mit der er sich eigentlich treffen möchte, verpaßt. Hulot winkt und wirbelt dabei herum, die Rede von den „Wirbeln“ im Gedicht könnte demgemäß also, wenn man sie vorerst einmal nur auf den Film und auf Hulot bezieht, auf die Drehungen anspielen, die Hulot vollzieht.



Das preisgegebene „Geheime“ könnte man als den durchs Glas für jedermann sichtbar gewordenen Wunsch Hulots verstehen, sich mit jemandem zu treffen, und das „gallerttägige Drüben“ als das glasige Gegenüber: in der besagten Szene das Phantasma der gespiegelten Verwaltungsperson ‚hinter‘ der Fensterfront vis-à-vis. Hulots Begehren, sichtbar im Winken und Wirbeln, richtet sich in dieser Szene in erster Linie auf die *Augen* der Verwaltungsperson, die durchs Glas in ein vermeintliches „Drüben“ gespiegelt sind. Diese Augen sollen Hulots Blick erwidern. Wie die Linse der Kamera und zuletzt das Auge des Betrachters des Films kennzeichnen diese Augen aber nur den anonymen, schummrigen, vermeintlich zurückblickenden, letztlich aber durchlässigen Adressaten von Hulots Gebärden. Der technifizierte Adressat ist ein Effekt von Medien. Er steht zugleich für eine Vielzahl möglicher Adressaten. Dabei sind die im Prinzip endlos serialisierbaren Glaskörper, zwischen denen sich die Figuren des Films bis hin zum Betrachter des Films bewegen und reflektieren, lesend – sie „lesen“ –

in dem Sinne, daß sie jeweils eine Auslese von gegebenen Bildinformationen vornehmen, die sie abhängig vom jeweiligen Standpunkt und der Konsistenz der nächsten Instanz an diese weiterleiten.

Man sieht schnell: Worum es hier geht, ist nichts anderes als ein panoptisches Dispositiv:¹³ „die Fenster [...] lesen [...] alles [...] und spiegeln“. Auch ein Blickzentrum scheint neben den möglichen Spiegelungen, die ins Abseits gehen, nicht zu fehlen, ein Blickzentrum allerdings, das nicht an einen bestimmten Ort, sondern an eine technische Schnittstelle gebunden ist: im Film die Kamera, deren Standpunkt auch für den Blick des Kinozuschauers bestimmend ist. Angenommen, das Gedicht beschreibt mit der Situation, die sich auf die besagte Szene im Film zurückbeziehen läßt, zugleich auch das kinematographische Dispositiv, das wie die spiegelnden Fenster *im* Film etwas zu zeigen gibt, das sich dort realiter nicht befindet, so wiederholt doch das Gedicht, eben indem es beschreibt und sich dadurch distanziiert, nicht einfach die im Film gezeigten und die durch den Film eröffneten Blicke. Gleichwohl entwirft es ebenfalls eine Szenerie, und diese ist wiederum der beschriebenen Szenerie dadurch verwandt, daß auch das Gedicht, in der ersten Strophe, das Du, das es nennt, einem nicht vorweg schon bekannten (und in diesem Sinne zunächst einmal anonymen) Blick aussetzt: demjenigen des Lesers, der wie das im Gedicht genannte „Drüben“ die Stelle des Adressaten einnimmt, der durch eine vorhergehende Auslese das, was buchstäblich dasteht, wahrnimmt.¹⁴ Ähnlich jedenfalls ist der in der ersten Strophe eröffnete Blick jenem des Films darin, daß er das genannte Du als passives oder zumindest als ein durch ein technisches Dispositiv in Mitleidenschaft gezogenes ausgibt, wobei sich dieser Blick, der an den Leser weitergegeben ist, im weiteren Verlauf des Gedichts noch ändern wird. Die in jedem Fall vorherrschende Panoptik ist es allerdings auch, die eine rasche Identifizierung von Du und Hulot fraglich erscheinen läßt, und zwar deshalb, weil im Gedicht gerade aufgrund dieser Panoptik nicht feststeht, was denn unter den skizzierten Bedingungen ein Du – ein Du mit individuellen, möglicherweise geheimnisvollen Zügen – überhaupt noch – und das gilt nicht nur für Hulot – kennzeichnen könnte.

Das Gedicht „Playtime“ spielt damit auf jene Strukturen an, die Celan acht Jahre zuvor im *Meridian* (Celan, GW 3, 187-202) unter dem Stichwort der „Kunst“ – man könnte auch „Technik“ sagen – zu fassen versucht hat, indem er ihre immanente Kritik unter dem Stichwort der „Dichtung“ formulierte: „Dichtung“ als Name für jene Verfahren und Zäsuren, die das

Suggestionpotential von Kunst/Technik – ohne daß es möglich wäre, sich von ihm zu lösen – affektiv erkennen lassen sollen, vornehmlich indem deren Schein gegen seine jeweiligen Bestimmungen und Suggestionen gekehrt wird. Der Rückgriff auf die Motive, die Celan im *Meridian* im Kontext seines Vorhabens einer Freisetzung von Kunst/Technik formuliert hat, ist allerdings nicht nötig, um zu sehen, daß in „Playtime“ selbst eine kritische Wendung gegenüber jenen ubiquitären Strukturen anvisiert ist, die in der ersten Strophe als eine Art Spiegelkabinett vorgestellt sind, in denen sich ein Du nur passiv verhalten zu können scheint.

V

Diese kritische Wendung geschieht in der zweiten Strophe. Sie stellt, beginnend mit dem Modaladverb „doch“ in Spitzenstellung und adversativer Funktion, einen Gegenentwurf zur ersten Strophe dar. Dieser Gegenentwurf skizziert den Gegensatz, auf den hin das Gedicht ausgehend von der ersten und im Hinblick auf die dritte Strophe insgesamt angelegt ist. Auf der einen Seite ist von einer verfehlten Farbe die Rede und von einer äffenden Zahl: Beide Phänomene können wiederum als deutliche Anspielungen auf den Film gelesen werden. Die Spiegelungen oder die künstlichen Lichter, die in unterschiedlichen Zusammenhängen den Menschen und Dingen eine verfehlte Farbe geben, sind im Film allgegenwärtig. Ebenso bestimmend ist die Herrschaft der Zahl, äffend in der Tat in einem besonders sprechenden Moment des Films, in dem der Portier des Verwaltungsgebäudes die Nummer der von Tati aufgesuchten Person mit einem Ungetüm von Apparat anzuwählen sucht.



Dabei blinkt dieser Apparat – eine Art Gegensprechanlage – und gibt lauter komische Geräusche sowie verzerrte Wiederholungen der gewähl-

ten Zahl zur Antwort. Indem der evozierte Ort oder Unort von Zahl und verfehlter Farbe über die Wortfolge „doch / auch hier, / wo“ mit demjenigen der ersten Strophe als identisch ausgewiesen wird, umreißt das Gedicht noch einmal den in der ersten Strophe evozierten Vorrang einer Struktur. Auf der anderen Seite legt die zweite Strophe *in* diesem dominanten Muster eine Differenz frei. Diese zeigt sich im Nebensatz „schert ein Mensch aus, entstummt“, in dem der thematisierte Ausbruch auch als Überlänge der Zeile markiert ist, und sie zeigt sich im Nebensatz der folgenden Zeile: „ballt sich Atem, dir zu“.

Die in diesen Nebensätzen artikulierte Differenz weist vor auf die dritte Strophe. Die Spannung, die sie erzeugt, entspricht jener, die in der dritten Strophe als Stärkung der Zeit, der Stunde, und als Bekräftigung des Du bestimmt ist, das erst vermöge dieser Differenz als seinerseits differentes, standhaft und sprechend gewordenes Du nennbar wird. Dabei lassen sich die in der zweiten Strophe erwähnten Vorgänge des Ausscherens und Entstummens sowie der gerichteten Ballung von Atem wiederum mit Szenen des Films in Verbindung bringen. Der geballte Atem erinnert an die Rüge, die Hulot erhält, als er fälschlicherweise verdächtigt wird, ein Dokument gestohlen zu haben.



Das Ausscheren wiederum läßt an die Einstellung denken, in der Hulot mit gespreizten Beinen auf dem glatten Boden des Wartezimmers ausrutscht, insgesamt aber vor allem an die Tatsache, daß Hulot sich dem mit Hochglanz kaschierten Verhaltensdiktat, um das es sich bei den im Film vorgeführten Leitbildern letztlich handelt, nicht zu fügen bereit ist. Das Entstummen schließlich erinnert daran, daß Hulot im Film als ein Relikt aus der Stummfilmzeit erscheint, nicht nur deshalb, weil er slapstickartige Bewegungen ausführt, sondern auch und vor allem deshalb, weil er kaum spricht und weil seine seltenen, eher gestammelten als gesprochenen Worte – wie das Wort ‚Entstummen‘ nahelegt – ihre Nähe zum Verstummen

und zur Stummheit – im Unterschied zum babylonischen Sprachgewirr rings um Hulot herum – nicht leugnen, damit aber auch zu Indizien eines besonderen, individuellen, vom Körper nicht abgelösten Sprechens werden.

Dem wäre entgegenzuhalten, daß das farbenverfehlende Du und der ausscherende und entstummende Mensch *im Gedicht* kaum als identisch aufzufassen sind, auch wenn denkbar ist, daß das farbenverfehlende Du, wiederum im Gedicht, gerade im *offengelegten* Verfehlen der Farbe zu einem Menschen würde. Weiterhin und im Rückschluß nun wieder auf den Film wäre festzuhalten, daß die verschiedenen Bestimmungen des angesprochenen Du im Gedicht zwar im einzelnen auf Szenen mit Hulot bezogen werden können, diese Szenen im Film aber ganz anders koordiniert sind als die Ereignisse, die das Gedicht nennt. – Darin allerdings zeigt sich der Autonomieeffekt des Gedichts, das mit den Anspielungen auf den Film auf eine eigene Weise arbeitet und einem Erkenntnisinteresse auf der Spur ist, das von jenem des Films unterschieden ist, auch und gerade auch wenn es in diesem Unterschied zugleich eine auch im Film enthaltene Frage offenlegt: die Frage, wie „Geschichte“ und „Individuation“ – beides Merkwörter aus dem *Meridian* (Celan, GW 3, 189 und 197) – unter Bedingungen solcher im weitesten Sinne technischer Vorgaben, die nicht daraufhin angelegt sind, ihre jeweilige Medialität zu erkennen zu geben, möglich ist.

Im Film geschieht dies durch die permanente Vorführung von Unstimmigkeiten und abweichenden Verhaltensmustern, wie sie insbesondere mit Hulot, dem Gespenst aus der Stummfilmzeit, als Kontrastmittel gegenüber der Jetztzeit des Ton- und Farbfilms mit seinen suggestiven Leitbildern evident werden. Im Gedicht geschieht es dadurch, daß die durch die genannte Ballung von Atem und durch das Entstummen eingeführte Körperlichkeit als Widerständigkeit und Störgröße – nicht Unabhängigkeit – gegenüber den jeweiligen technischen Vorgaben, wie sie mit Farbverfehlung und Zahl bezeichnet sind, bemerkbar wird. Im Falle des geballten Atems evoziert diese Körperlichkeit Gewalttätigkeit, im Falle des Entstummens einen Ausbruch aus dem Einerlei sonstiger Sprechweisen.

VI

Für diese entindividualisierten Sprechweisen stehen in der dritten Strophe des Gedichts die „vergleichnisten Boten“, die gegenüber dem zwischenzeitig gestärkten Du nichts mehr auszurichten vermögen. Bezieht

man diese Boten wiederum auf den Film, so mag man in ihnen die Handlanger der Administration erkennen, die, einer dem anderen gleich, in ihren architektonisch wiederum angeglichenen Büroelementen ihrerseits zum Gleichnis werden für die Kalkulierbarkeit ihres Anforderungsprofils, ihrer Kenntnisse und Aufgaben, die der Film als hohle Profile, Kenntnisse und Aufgaben thematisiert.



Vergleichnist – ein Wort, das Celan erfindet und das den Vergleich, den es enthält, selbst zum Stocken bringt¹⁵ – könnte demnach heißen, daß die Boten im Film nicht nur unter sich gleich sind in dem Sinne, daß sie austauschbar sind, sondern in dieser Austauschbarkeit zugleich eben ein Gleichnis für die Situation abgeben, in der sie sich befinden. Doch ist gerade auch das Gleichnis, das die „vergleichnisten Boten“ im Gedicht wörtlich enthalten, ein Indiz dafür, daß die in der dritten Strophe auftretenden Gegenspieler zum Du nicht auf die Figuren im Film zu beschränken sind. Im Gleichnis kommen vielmehr all diejenigen denkbaren Figuren miteinander überein, die in ihrer Funktion als Boten selbst nichts zu sagen haben oder selbst nichts zu sagen sich getrauen: Boten haben, wenn auch gewiß nur in ihrer negativen Idealisierung, die sich keineswegs mit ihren tatsächlichen Geschicken zu decken braucht, keinen eigenen Standpunkt, ihre eigene „Stimme“ zählt nicht, sie haben keinen eigens gewählten „Stoff“ mitzuteilen und sind damit – und dies in prototypischer Weise – der Struktur des Machtwissens eines Anderen (eines Machthabers oder einer Institution) unterstellt.

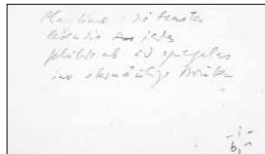
Diesen Boten gegenüber stellt das Gedicht in der dritten Strophe ein standhaft und sprechend gewordenes Du gegenüber.¹⁶ Dieses Du ist nicht nur den Boten nicht zu vergleichen, die in der dritten Strophe genannt sind, es hat sich auch markant gegenüber seiner Charakterisierung in der ersten Strophe gewandelt. Ob man das Du der dritten Strophe überhaupt mit demjenigen der ersten und zweiten identifizieren möchte, ist gewiß

ebenso fraglich, wie deutlich ist, daß Identifikation ohnehin nicht das Muster ist, nach dem das Gedicht dieses Du zu bestimmen – ihm eine Stimme zu geben – versucht. Nicht die Identifikation dieses Du mit sich, sondern dessen Alteration führt das Gedicht vor: von der ersten über die zweite zur dritten Strophe, die zusammen einen langen Satz bilden. Der entscheidende Umschlag geschieht im Übergang von der zweiten zur dritten Strophe, und zwar dadurch, daß die in der zweiten Strophe hervorgehobenen, körperhaften Motive des Widerstands oder der Nichtübereinkunft eine *qualitative* Bestimmung der Zeit *in* die durch indifferente Gleichzeitigkeit gekennzeichnete Welt der Spiegel und die durch standardisierte Abläufe bestimmte Zeit der Administration einführen, und zwar geschieht dies anscheinend unabhängig davon, ob diese Motive im Verlauf der zweiten Strophe gegenüber dem Du als Zeichen der Feindseligkeit oder des Beistands bestimmt sind. Allein die Tatsache, *daß* das angesprochene Du nicht mehr Spiegelbildern oder standardisierten Verfahren, sondern affektiven menschlichen Regungen ausgesetzt ist, scheint nun, anstelle der Zahl, zu zählen. Die Ballung des Atems und das Entstummen sind die Gaben, die in der dritten Strophe die Zeit, in der sich das Du bewegt, als gestärkte, qualitativ und affektiv aufgeladene Zeit eintreten lassen: als einhaltende Stunde,¹⁷ als Beistand des Du, herbeigeführt durch die in der zweiten Strophe exponierten Vorgänge, die das Unterpfand für die Handlungen oder die Bereitschaft des Du in der dritten bilden. Dabei trägt das Übermaß an „Stimme“ und an „Stoff“, das zum Schluß des Gedichts dem Du zugeschrieben ist, wiederum gewaltsame Züge. Das Du steht den Boten „aufs härteste“ entgegen oder eben, wie Celan schreibt, „über“, wobei mit dieser ungewöhnlichen Wendung auch darauf angespielt sein könnte, daß dieses Du die Boten übersteht, sie überlebt, vermutlich durch ihren Vorrat „an Stimme“ und „an Stoff“.

VII

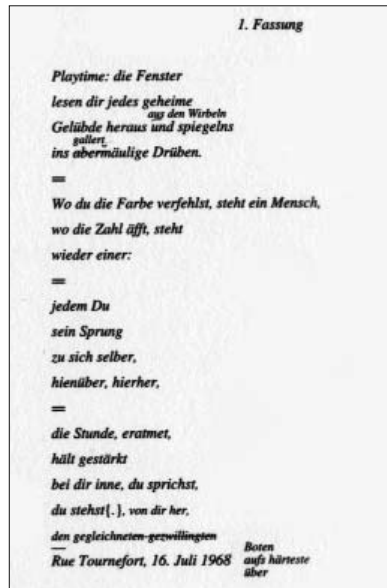
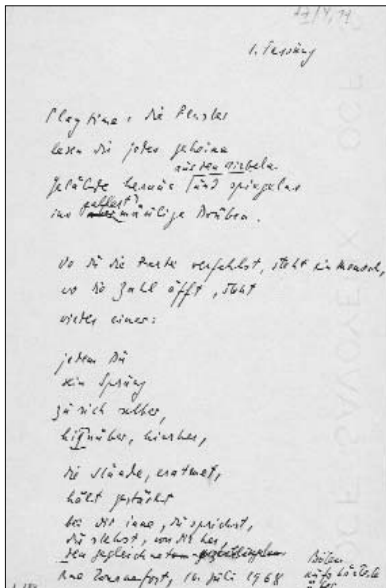
An diesem Punkt dürfte sich das Gedicht am weitesten von seiner – komischen – Filmvorlage entfernt und zugleich am stärksten einer anderen – tragischen – Vorlage zugewandt haben. Diese erschließt sich aus der bislang noch nicht erörterten, erst vermuteten Situation, die in der ersten und zweiten Strophe mit dem Wort „auch“ tatsächlich als Vorlage des im

Gedicht Geschilderten angedeutet ist. Konsultiert man – motiviert durch die Angabe von Ort und Datum zum Schluß des Gedichts, die dieses auf den Prozeß seiner von Celan in den einzelnen Stadien aufbewahrten Niederschrift zurückverweisen – die Entwürfe zu diesem Gedicht, so sieht man, daß Celan dieses schließlich zweimal genannte „auch“ erst in der zweiten Fassung einfügt. Der erste Entwurf¹⁸, den Celan noch nicht als „1. Fassung“ bezeichnet, steht auf der Rückseite einer Visitenkarte:



Playtime: die Fenster
lesen dir ~~den~~ jedes
Gelübde ab und spiegeln
ins abermüde Drüben

In der „1. Fassung“¹⁹ hat Celan dann diesen ersten Entwurf erheblich erweitert:



Und in der „Endg. Fassung“²⁰, wie er sie nannte, hat Celan diese Vorlage noch einmal markant verändert:

31/7/68

Blasfeme: Ne Poenite, auch Ne,
 Geheime alle Geheime
 heraus aus den Wirbeln
 und spiegeln
 ins gallertartige Dräben

doch auch hier,
 wo die Farbe verfehlet, schert ein Mensch aus,
 entstumm,

wo die Zahl dich zu öffnen versucht,
 ballt sich Atem, dir zu,

=

gestärkt
 hält die Stunde inne bei dir,
 du sprichst,
 du stehst,
 den vergleichnen Boten
 aufs härteste
 über(-)an Stimme,
 an Stoff.

Rue Tournefort, am 16. Juli 1968
 In Dg. Tournefort

3 Sp. 1.174

Playtime: die Fenster, auch sie.
 lesen dir [jed]alles Geheime
 heraus aus den Wirbeln
 und spiegeln
 ins gallertartige Dräben

=

doch auch hier,
 wo du die Farbe verfehlet, schert ein Mensch aus,
 entstumm,

wo die Zahl dich zu öffnen versucht,
 ballt sich Atem, dir zu,

=

gestärkt
 hält die Stunde inne bei dir,
 du sprichst,
 du stehst,
 den vergleichnen Boten
 aufs härteste
 über(-)an Stimme,
 an Stoff.

=

Rue Tournefort, am 16. Juli 1968
 Endg. Fassung

Dazugekommen sind in der „1. Fassung“ gegenüber dem ersten Entwurf, der sich rückblickend als eine Art Skizze zur ersten Strophe lesen läßt, die Wörter „aus den Wirbeln“ und „geheime“, zuerst noch als Adjektiv zu „Gelübde“. Das Teilwort „gallert“ sollte zudem das „aber“ im Wort „abermäulige“ ersetzen. In der dann bereits als endgültige Fassung („Endg. Fassung“) bezeichneten Version ersetzt Celan schließlich das Wort „Gelübde“ durch „Geheime“ bzw. streicht es und macht das vormalige Adjektiv „geheime“ zum Substantiv. Er ersetzt „jedes“ durch „alles“, fügt die Wörter „auch sie“ ein und macht aus „gallertmäulige“ „gallertartige“.²¹ Dazu kommen die mit der „1. Fassung“ einsetzende Niederschrift von weiteren Strophen sowie deren Veränderungen in der (fast) endgültigen Fassung, in der das Gedicht bereits die kaum mehr veränderten drei Strophen der Reinschrift enthält, so wie sie zu Beginn dieses Aufsatzes wiedergegeben wurde.

Während das „abermäulige Drüben“ des ersten Entwurfs sich auf die schwatzende amerikanische Reisegruppe im Film beziehen lässt und der Entwurf insgesamt noch keine Hinweise auf eine andere Vorlage als den Film vermuten lässt, rücken mit den „Wirbeln“, dem Wort „gallertäugige“, mit „Stimme“ und „Stoff“, den zuerst „gegleichneten“ und „gezwilligten“, dann „vergleichnisten Boten“ sowie mit den allmählichen Hinweisen aufs Entstummen, Sprechen und Stehen Motive ins Geschriebene, deren mögliche Bedeutungen „auch“ – und hierin besteht die Funktion des Wortes „auch“ – eine andere Herkunft als jene des Films erraten lassen: Shakespeares *Hamlet*.²² Dieser Subtext konstituiert sich, gespensterhaft, im Zuge der Niederschrift: in der „1. Fassung“ und ihrem Übergang zur folgenden. Noch in dem von Celan nur zwei Tage danach geschriebenen Gedicht „Aus der Vergängnis“ vom 18. Juli 1968 haben sich Spuren von Shakespeares *Hamlet* erhalten, „das ins Ohr Geträufelte“ (Celan, GW 2, 387)²³ nennt darin den Königs- und Brudermord durch Gift im Ohr (vgl. Shakespeare, *Hamlet* 97; 1. Akt, 5. Szene). Die drei unmittelbar davor geschriebenen Gedichte wiederum, die den vierten Zyklus von *Schneepart* eröffnen, greifen partiell bereits Elemente aus Shakespeares *Hamlet* auf oder skizzieren imaginäre Verbindungen zum Ort des Stücks: Dänemark. Das Gedicht „Das Im-Ohrgerät“ (Celan, GW 2, 383), geschrieben am 25. Juni 1968 in Freiburg im Breisgau, lässt sich bereits als Aktualisierung des Motivs vom Angriff aufs Ohr lesen. Das Gedicht „Der halbzerfressene“ (ebd. 384), geschrieben am 30. Juni 1968 bei der „Kieler Förde“, handelt von der Kluft zwischen Meer und Land und nennt mit der „Kieler Förde“, dem Hafen von Kiel, zugleich den Seezugang nach Dänemark, dem Lande Hamlets. Das darauf folgende, in der Reinschrift dann unmittelbar vor „Playtime“ stehende Gedicht „Ein Blatt“ (ebd. 385) wiederum, geschrieben in Freiburg, Frankfurt, Kiel (ohne Datum), verfolgt die Spur nach Dänemark weiter, indem es indirekt auf das Land Hamlets als die spätere Exilstation von Bertolt Brecht anspielt. Das Gedicht antwortet dem von Brecht während seines Exils in Dänemark geschriebenen Gedicht „An die Nachgeborenen“ (aus dem Band *Svendborger Gedichte*) und stellt damit zugleich einen – von Kiel aus – topologisch gedachten Bezug zur Geschichte Dänemarks her.²⁴

VIII

Insgesamt skizzieren die genannten Gedichte mit ihren Daten und Orten die Lesereise nach, auf der sich Celan vom 21. Juni bis zum 14. Juli 1968 befand. Diese Reise brachte Celan von Paris aus über Freiburg und Frankfurt nach Kiel, wo er am 1. Juli las. In Kiel oder auf der Rückfahrt von Kiel in Richtung Hannover dürfte dann der erste Entwurf von „Playtime“ entstanden sein, die auf der Rückseite beschriebene Visitenkarte, die in Celans Nachlaß ursprünglich in der Korrespondenz vom 2. Juli 1968 lag. Danach fährt Celan über die Stationen Frankfurt und Tübingen nach Paris zurück, wo er am 14. Juli ankommt. Zwei Tage darauf beginnt er mit der „1. Fassung“ von „Playtime“. Die erwähnten Gedichte sind als eine Art Tagebuch dieser Reise zu lesen. Während der Reise, am 27. Juni 1968, wurde im übrigen auch die Fernsehsendung ausgestrahlt, für die Celan ein halbes Jahr zuvor beim *Sender Freies Berlin* die von ihm übertragenen und gelesenen Shakespeare-Sonette gelesen hatte (vgl. Celan/Celan-LeStrange, Bd. II, 575).

Will man den Spuren von Shakespeares *Hamlet* in „Playtime“ folgen, dann muß man diese Umwege allerdings nicht gehen, auch wenn sie durchaus Auskunft über Celans Schreiben geben. Am deutlichsten erschließen sich diese Spuren, wenn man sich Horatios Bericht über die von ihm, Marcellus und Bernardo erstmals gesichtete Erscheinung des Geistes vornimmt. Hamlet ist der Adressat dieses Berichts. In der von Celan benutzten Shakespeare-Ausgabe von L. L. Schücking, die auf der Übersetzung von Schlegel und Tieck beruht, lautet die Stelle (Shakespeare, *Hamlet* 87; 1. Akt, 2. Szene) wie folgt:

[...] a figure like your father,
Armed at point exactly, cap-a-pé
Appears before them, and with solemn march
Goes slow and stately by them; thrice he walked
By their oppressed and fear-surprised eyes,
Within this truncheon's length; whilst they, distilled
Almost to jelly with the act of fear,
Stand dumb and speak not to him.

[...] Ein Schatten wie Eu'r Vater,
Geharnischt, ganz in Wehr, von Kopf zu Fuß,
Erscheint vor ihnen, geht mit ernstem Tritt
Langsam vorbei und stattlich; schreitet dreimal
Vor ihren starren, furchtergriffnen Augen,
So daß sein Stab sie abreicht; während sie,
geronnen fast zu Gallert durch die Furcht,
Stumm stehn und reden nicht mit ihm.

Die *gegenseitige* Stummheit von Geist und Wachtmännern, gebrochen nur durch Horatios *spätere* Mitteilung Hamlet gegenüber, wird erst vollends gebrochen durch Hamlet selbst, der, indem er in der folgenden Nacht den Geist anspricht, auch diesen und damit seinen Vater und somit

die Geschichte am Hof zum Sprechen bringt. In Shakespeares Stück ist Hamlet derjenige, der – mit den Worten von Celans Gedicht – ausschert und entstummt und dadurch das Du – den Geist, damit aber auch sich selbst – zum Sprechen bringt: zu einem Sprechen, das am Stoff teilhat, aus der sich Geschichte – genealogisch – konstituiert. Im Verbund mit diesem Stoff und der ihm geliehenen Stimme ist Hamlet den Boten überlegen, die Claudius auf ihn ansetzt, um ihn und damit die Erinnerung an die jüngste Vergangenheit auszuschalten: Man denke an Rosenkranz und Gündensstern, Hamlets falsche Freunde, die Claudius (über den Seeweg) vergeblich als Doppel-Boten ausschickt, um Hamlet umzubringen.²⁵

VIV

Aus dieser Perspektive erhellt sich auch das Unternehmen, das Celan im Gedicht „Playtime“ vorantreibt: Die in Tatis Film *Playtime* evozierte Geschichtslosigkeit ist zwar eine ganz andere als diejenige, die der unrechtmäßige König Claudius in Shakespeares *Hamlet* einkehren lassen möchte. Auch ist im Film *Playtime* das vorherrschende Medium nicht ein Geist, der sein Grab verlassen und von seinen Knochen-„Wirbeln“ Abstand genommen hat, um aus sich ein Geheimnis herauszulesen bzw. herauslesen zu lassen. Das Medium ist vielmehr nur Glas, es sind nur „Fenster“. Und das Gegenüber, das „Drüben“, ist im Film wiederum so gut wie gar nicht durch Furcht bestimmt. Auch im Gedicht ist diese Furcht höchstens spürbar, die merkwürdige Wendung vom „gallerttägige[n] Drüben“ jedenfalls läßt selbst dann, wenn man sie als (verstelltes²⁶) Hamlet-Zitat liest, nicht ohne weiteres auf Furcht schließen. Die völlige Verlagerung der Geistesproblematik in das räumliche, d. h. technische, architektonische und administrative Dispositiv und die damit verbundene Tendenz zur Neutralisierung von Affekten – und das heißt in diesem Fall: von Geschichte – läßt sich allerdings als Antwort auf eine tatsächliche Verlagerung verstehen: Die administrativen ‚Bewältigungen‘ – Verharmlosungen – von Geschichte insbesondere in der Nachkriegszeit des 20. Jahrhunderts sind dann als Wiederauflagen jener Neutralisierungsversuche von Geschichte zu lesen, die in Shakespeares *Hamlet* mit Claudius vorgeführt sind. Diese Verlagerung nimmt Celans Gedicht auf. Es lenkt die Aufmerksamkeit darauf, daß seine beiden Vorlagen, der Film und das

Dramenstück, darin übereinkommen, daß sie in ihrer jeweiligen Medialität, wozu Gespenster zu gehören scheinen, vom Problem der Mittelbarkeit von Geschichte handeln und dabei zugleich – mit Hamlet und Hulot – entsprechende Handlungs- bzw. Unterlassungsstrategien vorführen. Diese Strategien sind im Falle Hamlets gegen Claudius' korrumpiertes Machtwissen gerichtet, im Falle Hulots gegen die Administration.

Führt man sich nun auch noch das Jahr vor Augen, in dem das Gedicht entstanden ist und das darin auch genannt ist, 1968, dann wird man auch ermessen können, worin Celans eigener Beitrag zu einem ‚revolutionären‘ Geschichtsverständnis lag. Es ist bekannt, daß Celan die politischen Unruhen und Umbrüche im Jahr 1968 mit großem Interesse verfolgte. Ebenso bekannt ist, daß seine anfängliche Sympathie schnell in Skepsis umschlug. Die Gedichte aus *Schneepart*, die Celan als das „Stärkste“ und „Kühnste“ bezeichnete, das er je geschrieben habe,²⁷ registrieren Celans Antworten auf die Ereignisse und Schlagworte dieses Jahres zum Teil sehr genau.²⁸ Das Gedicht „Playtime“ nimmt das Gespräch mit jenen auf, deren Geschichte stumm bliebe, wenn sie nicht durch eine Ansprache, die das Gedicht wiederum vorführt, stark werden könnten, um auf diese Weise zu einem nicht mehr allein passiven Du zu werden.²⁹ In diesem Du-Werden kommen – durch Celans Gedicht – so unterschiedliche Figuren wie Hamlet und Hulot sowie all jene, die mit dem Du des Gedichts angesprochen, gemeint sein *können*, miteinander – als Gespenster – ins Gespräch.



- 1 Zu Celans Auseinandersetzung mit Shakespeare vgl. einführend Pöggeler, *Der Stein hinterm Aug* 145-158; zu den Übertragungen Olschner, *Der feste Buchstab* 295-302 und Beese 93-150 sowie die Shakespeare-Kapitel von Rolf Bücher in Gellhaus (Hrsg.) 416-447; zur Frage nach Treue und Freiheit der Shakespeare-Übertragungen von Celan vgl. Szondi.
- 2 Vgl. zur Bedeutung Shakespeares für Celan auch Pöggeler, *Spur des Worts* 366. John Felstiner weist zudem darauf hin, daß Celan während seines Aufenthaltes in der Psychiatrie 1965 „die Stücke Shakespeares“ gelesen habe (vgl. Felstiner 291).
- 3 Es handelt sich um einen gekürzten Auszug aus einem Kapitel meiner Dissertation „,zeitoffen‘. Zur Chronographie Paul Celans“.
- 4 Zitiert wird hier und im folgenden aus dieser zweisprachigen Ausgabe, die sich in der Bibliothek Celans erhalten hat und deren deutscher Teil auf der Übersetzung von Schlegel und Tieck beruht.
- 5 „So ward ich schlafend und durch Bruderhand / Um Leben, Krone, Weib mit eins gebracht“.
- 6 Hier neu übersetzt, in Celans Ausgabe steht „leid es nicht“.
- 7 In Celans Ausgabe steht „Dänemark“ im Genitiv: „Dänemarks“. Celans eigene Version dieses Ausspruchs lautete, bezogen auf die Verharmlosungen der NS-Herrschaft im Deutschland der Nachkriegszeit: „Etwas ist faul im Staate D-Mark.“ Celan schreibt diesen Satz u. a. in seinem Brief an Adorno vom 21. Januar 1962 (Adorno/Celan 187).
- 8 Schlegel und Tieck übersetzen deshalb den Satz „It is an honest ghost, that let me tell you“ auch mit: „Ich sag euch, ’s ist ein ehrliches Gespenst“ (Shakespeare, *Hamlet* 99). In *Hamlet* kommt das Gespenstische im Sinne des sich unheimlich Wiederholenden auch darin zum Ausdruck, daß Hamlets Vater ebenfalls Hamlet hieß (vgl. ebd. 82; 1. Akt, 2. Szene) und somit der Sohn Hamlet seinerseits – zusammen mit dem Geist seines Vaters – eine Wiederholung dessen darstellt, was im Namen des Vaters ungelöst blieb.
- 9 Hier neu übersetzt, in Celans Ausgabe steht: „Ist dies schon Tollheit, hat es doch Methode.“
- 10 Winfried Ihrig hat als erster auf die Anspielungen des Gedichts auf den gleichnamigen Film von Tati aufmerksam gemacht (vgl. Ihrig).
- 11 Celan, GW 2, 386, hier zitiert nach ders., *Schneepart*, TCA, 99.
- 12 Wie die allermeisten Gedichte, die Celan für den Band *Schneepart* vorbereitete, ist dieses Gedicht zu Lebzeiten Celans nicht erschienen. Celan hat für

- Schneepart* eine Reinschrift von Hand hinterlassen. Auf die philologischen Konsequenzen kann hier nicht näher eingegangen werden. Betont sei hier nur, daß Celan in dieser Reinschrift Daten und Orte der (ersten) Niederschrift eines jeden Gedichts stehengelassen hat. Diese Angaben verdienen besondere Berücksichtigung, weil sie von Celan schließlich nicht, wie in früheren Gedichtbänden üblich, gestrichen wurden. Zudem hat Celan auch die Entwürfe für die einzelnen Gedichte aufbewahrt, – so auch für „Playtime“.
- 13 Vgl. hierzu Foucault, *Überwachen und Strafen* 251-292, ders., „Ein Spiel um die Psychoanalyse“ bes. 119f. und Deleuze. In der Filmtheorie rekurriert der Begriff des ‚Dispositiv‘ (im englischen Sprachraum wird mit dem synonymen Begriff ‚Apparatus‘ gearbeitet) sowohl auf Foucaults Prägung des Begriffs als auch auf den ‚Apparat‘ im Benjaminschen Sinne. Foucaults Überlegungen zum „Panoptismus“ konnte Celan allerdings nicht kennen (die französische Erstausgabe des Buches *Überwachen und Strafen – Surveiller et punir* – erschien erst 1975).
 - 14 Das im Gedicht angesprochene Du und der Leser fallen in dieser Interpretation also auseinander. Damit ist nicht gesagt, daß das Du nicht auch den Leser bedeuten kann, es *muß* bloß nicht den Leser bedeuten: Lesend sind im Gedicht schließlich die Fenster, und diese eröffnen primär die Möglichkeit einer Lektüre von seiten eines „Drüben“ und bestimmen damit das Du nicht als ein lesendes, sondern als ein gelesenes. Daß auch der Leser als (von jemand oder etwas anderem) gelesener interpretiert werden kann, ist damit wiederum nicht ausgeschlossen. Es wäre vielmehr eine naheliegende Konsequenz. Diese hätte allerdings ebenfalls von einer primären, medialen Dissoziation zwischen Du und Leser auszugehen.
 - 15 Bezeugt ist hingegen das Wort ‚Vergleichnis‘ – ein Synonym von ‚Gleichnis‘. Es ist zu finden in dem von Celan sehr geschätzten Grimmschen Wörterbuch (vgl. hierzu den Eintrag ‚Vergleichnis‘ in Grimm, Bd. 25, 457).
 - 16 Leonard Olschner hat gezeigt, inwiefern bei Celan das außerordentlich oft vorkommende Verb ‚stehen‘ mit dem barocken Motiv der ‚Constantia‘ in Verbindung steht (vgl. Olschner, „„STEHEN‘ und Constantia“). In der Erweiterung zum ‚Widerstehen‘ verwendete Celan das Wort zudem oft, um seine ‚Résistance‘-Haltung im Zuge der Goll-Affäre zu bekräftigen (vgl. etwa Celan/Celan-Lestrangé, Bd. I, 133).
 - 17 Zum Stand (Stehen) der Zeit als Stunde vgl. Rosenzweig, 3. Teil, 39 sowie Bachmann 18.
 - 18 Mit Bleistift geschrieben (Wiedergabe nach dem Original, Archivzugsnummer D90.1.301, aus -i-/4, ursprünglich bei der Korrespondenz vom 2.7.1968, 6,5cm x 10,25cm, Transkription nach Celan, *Schneepart*, TCA, 98, vgl. auch ders., *Schneepart*, BCA 10.2, 152, Abbildungen mit freundlicher

- Genehmigung von Eric Celan, des Deutschen Literaturarchivs in Marbach am Neckar und des Suhrkamp Verlages, Frankfurt am Main.
- 19 Mit dunkelblauer Tinte geschrieben auf einzelнем, losem Blatt (Wiedergabe nach dem Original, Archivzugangsnummer D90.1.184, Blatt AI 4,17, 21cm x 26.9cm, Transkription nach Celan, *Schneepart*, TCA, 98, vgl. auch ders., *Schneepart*, BCA 10.2, 152f., Abbildungen mit freundlicher Genehmigung von Eric Celan, des Deutschen Literaturarchivs in Marbach am Neckar und des Suhrkamp Verlages, Frankfurt am Main.
 - 20 Mit dunkelblauer Tinte geschrieben auf einzelнем, losem Blatt (Wiedergabe nach dem Original, Archivzugangsnummer D90.1.184, Blatt AI 4,16, 21cm x 26.9cm, Transkription nach Celan, *Schneepart*, TCA, 99, vgl. auch ders., *Schneepart*, BCA 10.2, 153f., Abbildungen mit freundlicher Genehmigung von Eric Celan, des Deutschen Literaturarchivs in Marbach am Neckar und des Suhrkamp Verlages, Frankfurt am Main.
 - 21 Neben den hier wiedergegebenen Fassungen existieren noch weitere, vor allem Typoskriptdurchschläge mit handschriftlichen Korrekturen, die sich aber nur noch geringfügig von der Reinschrift unterscheiden.
 - 22 Auf die Hamlet-Bezüge in „Playtime“ hat als erste Barbara Wiedemann im Kommentar zu der von ihr besorgten kommentierten Gesamtausgabe der Gedichte hingewiesen (vgl. Celan, *Die Gedichte* 849).
 - 23 Das Gedicht steht im *Schneepart*-Band (d. h. in der Reinschrift) unmittelbar nach „Playtime“.
 - 24 Diese Verbindungen erhärten sich weiter, wenn man auch die von Celan *nicht* in die *Schneepart*-Reinschrift aufgenommenen Gedichte aus diesem Zeitraum bezieht. So lassen sich etwa die im Gedicht „An Ungenannt“ erwähnten „Giftmixer“ und das Adjektiv „durchvater“ (Celan, *Die Gedichte aus dem Nachlaß* 179) als weitere Variationen der Vätermordthematik aus *Hamlet* lesen. „An Ungenannt“ brachte Celan wie das in die Reinschrift schließlich aufgenommene Gedicht „Aus der Vergängnis“ am 18. Juli 1968 aufs Papier. Das Gedicht „Die Kleinzweiße“ (ebd. 178) wiederum, das Celan wie „An Ungenannt“ ebenfalls nicht in die Reinschrift aufnahm und das er am 15. Juli 1968 – einen Tag vor der „1. Fassung“ von „Playtime“ – niederschrieb, dreht sich um den „Wahn“ der „Wirklichkeit“. Vgl. zu diesen Gedichten, die zu den verstörendsten von Celan gehören, auch die editorischen Anmerkungen ebd. 470f.
 - 25 Die – in Celans Worten – „gegleichneten“, „gezwillingten“ bzw. „vergleich-nisten Boten“ (Rosenkranz und Gölldenstern) kommen in Shakespeares Stück noch vor Hamlet selbst – und durch ihn – um. Hamlet ist ihnen „aufs / härteste über / an Stimme / an Stoff“. Eine weitere Korrespondenz läßt sich in der gestärkten „Stunde“ ausmachen, die in Gestalt von Horatio („hora“, lat. Stunde) bei Hamlet innehält: Horatio, Figur der bewahrenden Zeit,

- Shakespeares *alter ego*, überlebt schließlich als einziger am Hof, er überlebt auch Hamlet – und erzählt schließlich dessen Geschichte.
- 26 Gallertartig sind bei Shakespeare wohl nicht die Augen, sondern die Wächter mit ihren weichen Knien, auch wenn die Fehllektüre in Shakespeares Text durch die unsichere Stellung des Pronomens „they“ durchaus angelegt ist.
- 27 In seinem Brief vom 24. Januar 1970 an Ilana Shmueli schreibt Celan: „der Band [*Schneepart*] nach dem nächsten [*Lichtzwang*] ist wohl das Stärkste und Kühnste, das ich geschrieben habe. (Geschrieben zwischen Dezember 67 und Oktober 68.)“ (Celan/Shmueli 86).
- 28 Vgl. hierzu besonders Celans Briefwechsel mit Franz Wurm (Celan/Wurm 146f. und 149f.).
- 29 Mit dem Ort der Niederschrift des Gedichts, „Rue Tournefort“, ist zudem ein Hinweis auf die biographische Situation gegeben, aus der heraus Celan das Gedicht zu Papier brachte. Als direkte Folge seines Aufenthalts im *hôpital psychiatrique Sainte-Anne* vom 13. Februar bis zum 17. Oktober 1967 (unterbrochen nur durch einige kürzere Reisen ins Ausland) bezieht Celan am 20. November 1967, getrennt von seiner Familie, eine möblierte Einzimmerwohnung an der Rue Tournefort. Nach tätlichen Übergriffen und Morddrohungen wird Celan am 15. November 1968 (bis zum 3. Februar 1969) erneut in die Psychiatrie eingewiesen (diesmal in das *hôpital psychiatrique de Vauchuse* in Epinay-sur-Orge).

Alle Filmstills in diesem Artikel stammen aus Jacques Tatis Film „Playtime“ (1967): © Les Films de Mon Oncle.

Opere citate, Works Cited

Zitierte Literatur

- Adorno, Theodor, W. und Celan, Paul. „Briefwechsel 1960-1968“. Herausgegeben von Joachim Seng. In *Frankfurter Adorno Blätter* VIII. Frankfurt am Main: edition text + kritik 2003: 177-202.
- Bachmann, Ingeborg. *Die gestundete Zeit. Gedichte* (1953). München: Pieper 2¹⁹⁵⁷.
- Beese, Henriette. *Nachdichtung als Erinnerung. Allegorische Lektüre einiger Gedichte von Paul Celan*. Darmstadt: Agora 1976.
- Celan, Paul. *Die Gedichte aus dem Nachlaß*. Herausgegeben von Bertrand Badiou, Jean-Claude Rambach und Barbara Wiedemann. Anmerkungen von Barbara Wiedemann und Bertrand Badiou. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997.
- Celan, Paul. *Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band*. Herausgegeben und kommentiert von Barbara Wiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003.
- Celan, Paul. *Gesammelte Werke in fünf Bänden*. Herausgegeben von Beda Allemann und Stefan Reichert unter Mitwirkung von Rudolf Bücher. Frankfurt am Main 1983 (=GW Band, Seitenzahl).
- Celan, Paul. *Werke. Historisch Kritische Ausgabe*. Besorgt von der Bonner Arbeitsstelle für die Celan-Ausgabe: Beda Allemann, Rolf Bücher, Axel Gellhaus und Stefan Reichert. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990ff. (=Titel, BCA Band. Teil, Seitenzahl).
- Celan, Paul. *Werke. Tübinger Ausgabe*. Herausgegeben von Jürgen Wertheimer, bearbeitet von Heino Schmull. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996-2004 (=Titel, TCA, Seitenzahl).
- Celan, Paul und Celan-Lestrage, Gisèle. *Correspondance (1951-1970). Avec un choix de lettres de Paul Celan à son fils Éric*. Éditée et commentée par Bertrand Badiou avec le concours de Éric Celan. Paris: Éditions du Seuil 2001.
- Celan, Paul und Shmueli, Ilana. *Briefwechsel*. Herausgegeben von Ilana Shmueli und Thomas Sparr. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004.
- Celan, Paul und Wurm, Franz. *Briefwechsel*. Herausgegeben von Barbara Wiedemann in Verbindung mit Franz Wurm. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995.
- Deleuze, Gilles. „Was ist ein Dispositiv?“. In François Ewald und Bernhard Waldenfels (Hrsg.). *Spiele der Wahrheit. Michel Foucaults Denken*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, 153-162.
- Felstiner, John. *Paul Celan. Eine Biographie*. Übersetzt von Holger Fliessbach. München: Beck 1997.

- Foucault, Michel. *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses* (frz. 1975). Aus dem Französischen übersetzt von Walter Seitter. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976.
- Foucault, Michel. „Ein Spiel um die Psychoanalyse. Gespräch mit Angehörigen des Département de Psychanalyse der Universität Paris VII in Vincennes“ (frz. 1977). Aus dem Französischen von Monika Metzger. In Foucault. *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*. Berlin: Merve 1987, 118-175.
- Gellhaus, Axel (Hrsg.). „*Fremde Nähe*“. *Celan als Übersetzer*. Marbach: Deutsche Schillergesellschaft Marbach am Neckar 1997 (=Marbacher Kataloge 50).
- Grimm, Jakob und Wilhelm. *Deutsches Wörterbuch*. 33. Bände. Leipzig 1854-1954 (Nachdruck München: dtv 1984).
- Ihrig, Wilfried. „Hommage für Jacques Tati“. *Sprache im technischen Zeitalter* 113, 28. Jg. (März 1990): 78-80.
- Kojève, Alexandre. „Hegel, das Ende der Geschichte und das Ende des philosophischen Diskurses“ (frz. 1968). Aus dem Französischen übersetzt von Una Pfau und Jürgen Sieß. In Jürgen Sieß (Hrsg.). *Vermittler. H. Mann, Benjamin, Groethuysen, Kojève, Szondi, Heidegger in Frankreich, Goldmann, Sieburg*. Frankfurt am Main: Syndikat 1981 (=Deutsch-französisches Jahrbuch 1): 119-125.
- Lengeler, Rainer. *Shakespeares Sonette in deutscher Übersetzung: Stefan George und Paul Celan*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1989 (=Rheinisch-Westfälische Akademie der Wissenschaften, Vorträge G 297).
- Olschner, Leonard Moore. *Der feste Buchstab. Erläuterungen zu Paul Celans Gedichtübertragungen*. Göttingen-Zürich: Vandenhoeck und Ruprecht 1985.
- Olschner, Leonard Moore. „„STEHEN“ und Constantia. Eine Spur des Barock bei Celan“. In Gerhard Buhr und Roland Reuß (Hrsg.). *Paul Celan. „Atemwende“*. *Materialien*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1991: 201-217.
- Pöggeler, Otto. *Der Stein hinterm Aug. Studien zu Celans Gedichten*. München: Wilhelm Fink 2000.
- Pöggeler, Otto. *Spur des Worts. Zur Lyrik Paul Celans*. Freiburg-München: Karl Alber 1986.
- Rosenzweig, Franz. *Der Stern der Erlösung*. Berlin: Schocken ²1930.
- Shakespeare, William. „Achtzehn Sonette“ (deutsch von Paul Celan). *Neue Rundschau* 75 (1964): 204-213.
- Shakespeare, William. *Hamlet, Prinz von Dänemark*. In Shakespeare. *Shakespeares Werke. Englisch und Deutsch*. Herausgegeben von L. L. Schücking, Bd. 4. Berlin-Darmstadt: Der Tempel-Verlag 1955: 75-184.
- Szondi, Peter. „Poetry of Constancy – Poetik der Beständigkeit. Celans Übertragung von Shakespeares Sonett 105“. In Szondi. *Schriften II*. Herausgegeben von Jean Bollack mit Henriette Beese, Wolfgang Fietkau, Hans-Hagen Hildebrandt, Gerd Mattenklott, Senta Metz, Helen Stierlin. Frankfurt am Main: Suhrkamp ³1996: 321-344.