Zeitschrift: Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata

Herausgeber: Association suisse de littérature générale et comparée

Band: - (2005)

Heft: 36: Variationen über das Teuflische = Variations sur le diabolique = Variations on the diabolic

Buchbesprechung: Lectorium

Autor: Fidecaro, Agnese / Pennone, Florence

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Lectorium

Relire le pathos de la poétesse romantique: apogée et déclin d'une figure européenne

Patrick H. Vincent, *The Romantic Poetess: European Culture, Politics and Gender, 1820-1840,* Durham, New Hampshire, University of New Hampshire Press published by University Press of New England, 2004.

L'essayiste et romancière Geneviève Brisac, cherchant à résumer les connotations négatives qui s'attachent souvent en français à une désignation féminisée du métier d'écrire, trouvait encore récemment dans la figure de la poétesse un cliché éculé mais évocateur, aisément reconnaissable par un large lectorat:

> Si nous ne prenons plus de pseudonymes masculins, nous sentons confusément qu'il est plus confortable d'être écrivain qu'écrivaine ou romancière, ces mots qui particularisent et vous refoulent du côté de l'anecdote. Comme celui de poétesse traîne derrière lui, cheveux flottants et robe assortie, ou cigare et smoking, un parfum de désuétude, de folie douce ou violente. (Brisac, 2002, pp. 30-31)

Immédiatement lisible, le lieu commun de la poétesse, ou le préjugé concernant la relative insignifiance de ses vers, s'est en partie construit à partir d'une mythologie féminine romantique. On le retrouve dans les regards universitaires portés sur l'œuvre des femmes poètes romantiques, dont la légitimité peine à s'imposer et qui sont encore peu présentes dans les cursus.

Patrick Vincent, professeur de littérature anglaise à l'Université de Neuchâtel, consacre une étude comparatiste à l'apogée et au déclin de ces femmes de lettres, s'arrêtant plus particulièrement aux françaises Marceline Desbordes-Valmore, Delphine Gay et Amable Tastu, aux Britanniques Felicia Hemans et Letitia Landon, et aux Russes Karolina Pavlova et Evdokia Rostopchina. Il déconstruit l'origine du préjugé qui limite l'accès à leurs œuvres et nous incite à réinterroger le pathos excessif que la poétesse incarne et dans lequel son identité semble se résumer. Vincent piste ainsi ces dimensions de la construction de soi de la poétesse qui se sont laissées si aisément cristalliser et figer dans le lieu commun. Il rend perceptible le sens à la fois esthétique et politique que cette construction eut, pour un temps, à l'intérieur d'un mouvement collectif qui permit à ces femmes d'exister comme poètes, dotées d'une voix publique qui excédait les limites de la subjectivité à laquelle on a voulu les confiner par la suite.

Vincent prend pour point de départ l'inspiration qu'offre le "Dernier chant de Corinne", qui clôt *Corinne ou l'Italie* de Germaine de Staël, à toute une génération de femmes poètes qui se reconnaissent dans cette plainte (de Staël, 1985, pp. 582-584). La "politique du féminin" de Madame de Staël fait fond sur les fonctions sociales de la sympathie que la souffrance suscite à l'intérieur d'une culture

sentimentale dont Vincent rappelle les sources philosophiques. Elle les élargit à un projet politique et moral plus ambitieux, dont l'incarnation littéraire sera Corinne et sa capacité à unifier l'Italie sous la bannière de ses performances théâtralisées.

La renonciation finale de Corinne à son rôle public, sa soumission aux valeurs patriarcales et à une idéologie domestique, signifient l'échec de ce projet. Mais son chant du cygne inspirera une multitude de lectrices, qui se retrouveront dans le deuil du rêve déçu qu'il exprime. Les poétesses romantiques imiteront Corinne, la rejoueront, formant une communauté unie par une souffrance inconsolable. Tout en reflétant leur désir d'autorisation littéraire, l'expression de celle-ci véhicule leur aspiration à une société plus juste, qui réconcilierait les différences nationales ou sexuelles. Vincent souligne ici de façon convaincante la manière dont les critiques masculins d'alors ont surtout retenu de Corinne l'idéal narcissique, et comme tel aisément dénigré, d'une féminité triomphante, et sont restés aveugles à la nature plus politique et altruiste de la réception que les femmes poètes faisaient de son dernier chant.

Dans les premiers chapitres de son ouvrage, Vincent s'intéresse à la manière dont les femmes poètes utilisent la figure de Corinne pour autoriser leur poésie et accéder à une légitimité littéraire. Il situe d'abord leur œuvre par rapport à une tradition de l'élégie dont il met en évidence les variations nationales. Alors que chez des poètes comme Lamartine et Wordsworth, l'association masculine de l'élégie avec le sublime va de pair avec un désir narcissique d'immortalité littéraire, la circulation de la sympathie chez les femmes poètes encourage une conception décentrée de la subjectivité, que nous percevons comme moderne, mais qui rendra plus difficile leur réception selon les critères traditionnels.

Vincent s'arrête plus particulièrement sur la mise en scène poétique d'une "scène primale d'abandon", qui marque chez plusieurs de ces auteures (Letitia Landon, Karolina Pavlova, Marceline Desbordes-Valmore) l'entrée en écriture. Jouer le rôle de la femme abandonnée par son amant leur permet d'affirmer une voix publique et une quête de la renommée littéraire inspirées du mythe tragique de Sappho. Contre les interprétations biographiques qui ramènent ces scènes d'abandon à un rendu immédiat du vécu amoureux de ces femmes, Vincent met en évidence le caractère rhétorique, voire théâtral de leur vers, et leur usage distanciateur de la citation. Il souligne aussi à quel point l'initiation amoureuse correspond de fait, chez ces femmes, à une initiation poétique.

Les deux chapitres centraux du livre développent les dimensions plus politiques de la poésie de ces auteures et sont consacrés aux rapports complexes qu'elles entretiennent avec le nationalisme et le cosmopolitisme. N'étant pas citoyennes à part entière, les femmes se

situent à la fois dans la nation et en-dehors, dans une position d'exilées. Elles vont se retrouver dans l'image cosmopolite qui est donnée de Germaine de Staël à cette époque, mais aussi dans le conflit vécu par Corinne entre attaches domestiques et aspiration à l'universel. Dans toute une série de poèmes sur l'Italie, qui circulent d'ailleurs à travers l'Europe, ces auteures illustrent la difficulté qu'il y a pour elles à incarner véritablement Corinne et à revenir d'une terre promise maternelle et fantasmée de la poésie vers une patrie réelle où l'idéologie nationale problématise leur acquisition d'une voix publique et cherche à domestiquer leur étrangeté.

La dernière partie de l'ouvrage est consacrée aux conditions matérielles de l'accès de ces femmes à la littérature. Se basant sur les analyses que Bourdieu consacre au champ littéraire, Vincent met en évidence l'insertion conflictuelle de la poétesse romantique dans le marché littéraire du 19ème siècle. Trouvant la source de son identité dans la conversation des salons pré-révolutionnaires et dans une culture sentimentale qui fait l'apologie d'un lien social désintéressé, la poétesse s'adapte mal au monde moderne de l'écriture professionnelle et de l'édition. Elle en est pourtant partie prenante: d'une part, la plupart de ces femmes poètes dépendent de leur plume pour vivre; d'autre part, leur projet d'une poésie unifiant la société par la sympathie que suscite leur voix publique ne saurait se contenter d'une circulation privée et dépend d'une large diffusion.

La poétesse devient paradoxalement populaire au moment où la place de la poésie dans le marché est de plus en plus marginale. Le sentiment que véhicule le chant de Corinne devient une valeur commerciale, sa fonction sociale disparaît. Réduite au statut de "signifiant nostalgique", remplissant une fonction de représentation dans des publications soumises à un régime de l'obsolescence rapide, la poétesse est rendue muette et passive. Sa mélancolie concerne donc aussi en dernière instance son anxiété face à la perte de valeur des idéaux qu'elle incarne, et face à son abandon par le public. Patrick Vincent prend en compte ici comme dans tout son ouvrage le rôle de filtre que joue la réception de l'époque dans notre perception, et détaille très minutieusement la transformation progressive de la poétesse en "relique culturelle", en muse passive et en figure éthérée.

Vincent réinscrit les femmes poètes de l'époque romantique à l'intérieur d'un mouvement culturel collectif. Bien qu'il soit très attentif aux différences nationales et aux choix stratégiques divergents de ces femmes poètes, on peut se demander s'il ne cède pas à la tentation de ramener la pluralité de leurs destins à un type qu'unifie la référence commune à la plainte de Corinne. La force de cet ouvrage est cependant de faire émerger de toute une série d'études,

dont il fait la synthèse, une lecture forte et cohérente, qu'il faudra d'ailleurs tester par rapport à d'autres traditions nationales.

On peut espérer que cette lecture comparatiste relancera l'intérêt critique pour ces femmes poètes. Le point de vue selon lequel leur esthétique repose sur des valeurs de solidarité et de construction intertextuelle d'une communauté plutôt que d'individualité artistique est convaincant. Cependant, il sera peut-être difficile d'imposer ces auteures dans les cursus sans en passer par des études approfondies de la contribution poétique de chacune. Si la position d'énonciation choisie par ces femmes est dans une certaine mesure piégée, comme cette étude le démontre, il devient peut-être nécessaire de chercher des stratégies de lecture qui valorisent aussi leur apport à une modernité stylistique en train de s'élaborer.

Remarquons que Patrick Vincent ne se contente pas d'éclairer la construction conflictuelle d'une autorité littéraire féminine à une époque où l'idéologie dominante tend à renforcer la séparation des sphères et l'idée d'une sensibilité féminine distincte. Sa lecture est aussi d'un intérêt particulier pour tout chercheur et toute chercheuse qui s'intéresse aux dynamiques littéraires transnationales, et ne peut manquer d'attirer l'attention à l'heure où la question d'une littérature européenne est plus que jamais d'actualité: mettant en cause l'enfermement de la poétesse dans une souffrance sans pertinence autre qu'individuelle, il transforme notre compréhension de son statut marginal en le désignant comme une des positions à partir desquelles une idée progressiste de l'Europe a pu – modestement – se chercher. La poésie romantique féminine devient dans cette lecture élégante l'un des creusets où s'invente l'avenir. Que cette utopie soit cependant indissociable du développement d'un marché européen de la littérature qui condamnera ces auteures ne peut que nous interroger.

Œuvres citées

Geneviève Brisac, *La Marche du cavalier*, Paris, L'Olivier, 2002.
Germaine de Staël, *Corinne ou l'Italie*, édition présentée et annotée par Simone Balayé, Paris, Gallimard, 1985.

Agnese Fidecaro

Ute Harbusch, Gegenübersetzungen. Paul Celans Übertragungen französischer Symbolisten, Göttingen, Wallstein Verlag, 2005, 522 S.

Nach Christine Ivanovićs Studie zu Paul Celans Auseinandersetzung mit russischen Dichtern (1996),[1] Peter Goßens' kommentierter Edition der Übertragungen Giuseppe Ungarettis[2] sowie Markus Mays Untersuchung von Übersetzungen amerikanischer Lyrik[3] fehlte der Celan-Forschung noch eine Arbeit mit historisch-kritischer Orientierung zu Celans Übersetzungen aus dem Französischen. Diesem Desiderat kommt nun Ute Harbuschs imposante Abhandlung nach. Die Verfasserin behandelt zwar nicht alle Übertragungen, die Celan während seiner mehr als zwanzigjährigen Auseinandersetzung mit französischer Lyrik verfertigte, konzentriert sich aber dafür auf die bekanntesten: "Das trunkene Schiff" (1958), "Die junge Parze" (1960) sowie einzelne Übersetzungen von Mallarmé, Baudelaire, Nerval, Maeterlinck, Apollinaire, Artaud, Supervielle, Eluard und Desnos, die alle zwischen 1956 und 1959 entstanden sind. In dieser für seine dichterische Produktion äusserst wichtigen Zeitspanne, in der sich mit *Sprachgitter* und dem *Meridian* Celans eigene Poetik herauskristallisierte, befasste sich der jüdische Dichter auf der Suche nach einer neuen Sprache vorwiegend mit französischen Lyrikern des 19. und frühen 20. Jahrhunderts – einer Gruppe von Dichtern, die Ute Harbusch mit der Bezeichnung "Symbolisten" zu subsumieren versucht.

Gegenübersetzungen wurde als Dissertation unter der Leitung von Axel Gellhaus verfasst, dem Leiter der Bonner historisch-kritischen Ausgabe von Celans Werken. Dies erklärt die sehr fundierte und ausführliche Recherche- und Archivarbeit, auf der Ute Harbuschs Studie beruht. Viele der von ihr berücksichtigten Übersetzungen, darunter vor allem "Das trunkene Schiff" und "Die junge Parze", waren bereits Gegenstand von Leonard M. Olschners Abhandlung *Der feste Buchstab. Erläuterungen zu Paul Celans Übertragungen* (1985).[4] Jedoch hatte Olschner seinerzeit weder Zugang zu den Entwürfen, handschriftlichen Aufzeichnungen und annotierten Büchern Celans noch zu den Briefwechseln mit Verlegern und Herausgebern gehabt, die heute grösstenteils im Deutschen Literatur-Archiv in Marbach a.N. konsultiert werden kön-

1 *Das Gedicht im Geheimnis der Begegnung. Dichtung und Poetik Celans im Kontext seiner russischen Lektüren*, Tübingen, Niemeyer, 1996.

2 *Paul Celans Ungaretti-Übersetzung. Edition und Kommentar*, Heidelberg, C. Winter, 2000.

3 *"Ein Klaffen, das mich sichtbar macht." Untersuchungen zu Paul Celans Übersetzungen amerikanischer Lyrik,* Heidelberg, Winter, 2004.

4 *Der feste Buchstab. Erläuterungen zu Paul Celans Übertragungen*, Göttingen / Zürich, Vandenhoeck & Ruprecht, 1985.

nen. Der erste grosse Gewinn von Harbuschs Untersuchung liegt also darin, dass sie für die entsprechenden Übersetzungen die in Marbach vorliegenden Materialien zum ersten Mal auswertet und kommentiert, die Entstehung dieses besonderen Korpus rekonstruiert und es im spezifischen literaturgeschichtlichen Kontext interpretiert. Der Leser erfährt dabei nicht nur eine Menge neuer Informationen über Celans Arbeit als Übersetzer, über seine Kenntnisse der französischen Literatur, die Publikationsgeschichte und die Rezeption der jeweiligen Texte, sondern auch über die besondere, z.T. konfliktartige Beziehung, die ihn mit Autoren wie Rimbaud und Valéry verband; ausserdem werden die Übertragungen selber durch die Kontextualisierung in ein neues Licht gerückt.

Gegenübersetzungen ist in mehrfacher Hinsicht ein wichtiger Beitrag zur Celan-Forschung. Zunächst fällt die praktische Aufteilung auf. Im Anhang enthält das Buch ein Bestandverzeichnis aller Werke der in der Arbeit berücksichtigten französischen Autoren, die Celan besass. Die manchmal stark annotierten Bücher werden nach Autoren geordnet und die Befunde kurz kommentiert. Die Verfasserin stützte sich bei der Herstellung dieses Verzeichnisses auf zwei unpublizierte Kataloge der Bonner Celan-Arbeitsstelle und des Deutschen Literaturarchivs in Marbach a.N., wo seit Beginn der 1990er Jahre der Versuch einer Rekonstruktion von Celans Bibliothek unternommen wurde. Harbuschs knappes Verzeichnis (S. 449-472) ergänzt die bereits erschienenen Verzeichnisse anderer Teilbestände der Bibliothek Celans[5] und verschafft einen raschen Überblick über Celans Lektüren, in manchen Fällen sogar über seine ersten Übersetzungsversuche, die er direkt in die Bücher eintrug. Die Teile II bis IV der Arbeit, die jeweils den "kleinen Übersetzungen",[6] den Rimbaud- und den Valéry-Übersetzungen gewidmet sind, gehen einleitend auf die Entstehungs-, Veröffentlichungs- und Rezeptionsgeschichte der entsprechenden Übersetzungskorpora ein. In den Rimbaud- und Valéry-Teilen wird dieser

5 Siehe Christine Ivanović, *"Kyrillisches, Freunde, auch das..." Die russische Bibliothek Paul Celans im Deutschen Literaturarchiv Marbach*, Marbach a.N., Deutsche Schillergesellschaft, 1996; Peter Goßens, *Paul Celans Ungaretti-Übersetzung*, a.a.O., S. 348-353; *La Bibliothèque philosophique / Die philosophische Bibliothek. Paul Celan*. Catalogue raisonné des annotations établi par Alexandra Richter, Patrik Alac, Bertrand Badiou, Paris, Éditions Rue d'Ulm/Presses de l'ENS, 2004.

6 So nennt Harbusch das Korpus der zwischen 1956 und 1959 entstandenen Übertragungen einzelner kurzer Gedichte von verschiedenen französischen Lyrikern aus dem 19. und frühen 20. Jahrhundert (siehe S. 107).

Überblick durch eine Darstellung der "Entsprechungen" und "Berührungspunkte", der biographischen und poetologischen Bezüge zwischen Celan und den beiden französischen Dichtern ergänzt. Der zugleich informative und systematische Charakter macht Harbuschs Abhandlung zu einem wertvollen Arbeitsbuch.

Darüber hinaus verdankt man der Verfasserin die erste ausführliche Darstellung von Celans Projekt einer Anthologie französischer Lyrik in deutscher Übersetzung (siehe dazu Teil II, insb. S. 118-146). Das Projekt scheint 1957 aufgekeimt zu sein, in einer Zeit, in der Celan als Übersetzer französischer Gedichte von verschiedenen Seiten und u.a. von Anthologie-Herausgebern öfter um Mitarbeit angefragt wurde. Celan befasste sich mit diesem Vorhaben noch bis in die späten sechziger Jahre hinein, doch kam zu seinen Lebzeiten letztlich keine Anthologie seiner Übersetzungen zustande. Die von Harbusch vorgelegten Materialien lassen aber vermuten, dass alle zwischen 1957 und 1960 entstandenen Übersetzungen – also alle "kleinen Übersetzungen", aber auch eine Reihe anderer Gedichte, die unübersetzt blieben, in der geplanten "Französischen Anthologie" hätten Platz finden sollen. Dazu gehören u.a. fünf von Celan nie publizierte Rimbaud-Übersetzungen, von denen zwei, "Träne" ("Larme") und "Empfindung" ("Sensation"), der Forschung leider immer noch nicht zugänglich sind, während drei andere, "Der Schläfer im Tal" ("Le Dormeur du val"), "Der Stern, blassrot hat er geweint" ("L'étoile a pleuré rose") und "Tête de faune" (letztere Übersetzung ist nur als Fragment vorhanden) bei Harbusch nun erstmals besprochen werden (S. 278-292).

Auch für die Valéry-Übersetzung hat Harbuschs Erforschung des Nachlasses neue Erkenntnisse über Entstehungsgeschichte und -kontext erbracht. Zu erwähnen ist vor allem Celans Projekt, nach Abschluss der Übertragung im Herbst 1959 einen Essay über Valérys "Jeune Parque" und seine Übersetzung dieses Gedichts zu verfassen. In dieser Hinsicht setzte er sich während der Übersetzungsarbeit sowie in den Monaten danach mit der Valéry-Forschung auseinander. Aus seinen Randglossen in den Büchern und seinen Notizen geht hervor, dass Celan dort den formalen Aspekt der Übersetzung, insbesondere Metrik und Rhythmus, rechtfertigen wollte (siehe S. 307-316). Wie in anderen Übertragungen verwendete Celan in "Die junge Parze" nämlich den deutschen Nibelungenliedvers für den französischen Alexandriner – eine metrische Wahl, die von Harbusch zum ersten Mal ausführlich kommentiert wird (siehe S. 395-402). Die Notizen zu dem niemals verfassten Essay über "Die junge Parze" sind dann in die Vorbereitungsarbeiten zur Büchner-Preis-Rede eingegangen. Dadurch gewinnt die Übersetzung der "Jeune Parque" und, ganz allgemein, die Auseinandersetzung mit Valérys

Poetik einen besonderen Stellenwert: Wie die in der Celan-Forschung oft besprochene Entdeckung und Rezeption Mandelstams so wird auch die Arbeit an Valéry zur Vorarbeit zum *Meridian* und trägt zur Weiterentwicklung und Herauskristallisierung der Poetik Celans bei – ein Aspekt von Celans Valéry-Rezeption, den Harbusch meines Erachtens etwas zu wenig hervorhebt. Durch ihre differenzierte Darstellung von Celans Polarisierung von Kunst und Dichtung im *Meridian* gelingt ihr dennoch der Nachweis, dass die "Junge Parze" – wie alle anderen Übersetzungen aus dieser Zeit – nicht oder nicht nur als *Gegen-Übersetzung*, sondern auch als *Gegenüber-Setzung* gelesen werden sollen (siehe Einleitung, S. 15 u. 23ff.). Mit diesem einzigartigen Versuch, Celans übersetzerisches Verfahren auch theoretisch und begrifflich auf den Punkt zu bringen, relativiert Harbusch die bisherige Einschätzung, wonach "Die junge Parze" ausschliesslich als eine poetische Stellungnahme Celans gegen die Kunst zu verstehen sei.[7] In ihrer Analyse der Übersetzung hebt die Autorin daher nicht nur die formalen Abweichungen hervor, welche Celans Text vom Original unterscheiden, sondern auch die thematischen und bildlichen Affinitäten zwischen seinem Werk und Valérys Gedicht.[8] Die Übersetzungen französischer Symbolisten seien nämlich, so Har-

7 Siehe dazu vor allem Otto Pöggelers Beiträge: "Zur Lyrik Paul Celans", in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 20 (1975) und "Kontroverse zur Ästhetik Paul Celans", in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 25 (1980), beide wiederaufgenommen in ders.: *Spur des Worts. Zur Lyrik Paul Celans*, München, Verlag Karl Alber, 1986. Ferner auch Bernhard Böschensteins Aufsätze: "Übersetzung als Selbstfindung. George, Rilke, Celan zwischen Nachgesang und Gegengesang", in: *Vom Übersetzen. Zehn Essays*, hrsg. von Martin Meyer, München/Wien: Carl Hanser, 1990, S. 37-57, und "Celans *Junge Parze* als Vorarbeit zum Meridian. Beobachtungen und Reflexionen zu Celans Übersetzung Valérys", in: *Stationen. Kontinuität und Entwicklung in Paul Celans Übersetzungswerk*, hrsg. von Jürgen Lehmann und Christine Ivanović, Heidelberg, C. Winter, 1997, S. 119-128.

8 Diese dialektische Beziehung wird am Ende des IV. Teils so zusammengefasst: "Es fiel auf, wie erstaunlich nah einzelne Passagen der Übertragungen Celans eigenem 'univers imaginaire' kommen, so dass der Eindruck entstehen konnte, er begegne hier eigenen Gedanken. [...] Die Art, wie das Gedicht spricht, hat sich mit der Zeit geändert, nicht so sehr, wovon es spricht. Das gilt, trotz ihrer unvergleichlich viel größeren Wortmenge, auch für *Die junge Parze*. [...] Betrachtet man den Text als ganzen, läßt sich feststellen, dass die von Celan am häufigsten gebrauchten Nomina praktisch ausnahmslos auch Bestandteil des Wortschatzes von *La jeune Parque* sind: Wasser, Meer, Stern, Himmel, Licht, Nacht, Dunkel, Schmerz, Schatten, Tod, Leben, Erde, Stein, Eis,

lich, so Harbusch, nicht nur als "Widerspruch", als Entgegensetzung zum Original, sondern auch als ein "Sich-in-Beziehung-Setzen" – um nicht zu sagen: als ein Dialog – mit ihm als "Gegenüber" zu verstehen.[9]

Problematisch bleibt allerdings der Versuch, alle behandelten französischen Texte unter dem Begriff des "Symbolismus" zu subsumieren. Die Bezeichnung "Symbolisten" (immerhin im Titel) als Oberbegriff für die von Celan Ende der fünfziger Jahre übersetzten Dichter lässt sich zwar insofern rechtfertigen, als man den "literaturgeschichtlichen Moment" betrachtet, den diese Epoche darstellt und den Harbusch rekonstruiert (siehe dazu Einleitung, S. 18): Celans Dichtung wird in den fünfziger Jahren von manchen Kritikern als artistisch, manieristisch, hermetisch und wirklichkeitsfremd aufgefasst und dementsprechend gern mit symbolistischer Lyrik, namentlich mit Mallarmé, verglichen (vgl. S. 29-57). Vor diesem Hintergrund kann Celans auffälliges Interesse für Dichter wie Baudelaire, Rimbaud oder Valéry, die Vorgänger, Zeitgenossen oder Schüler Mallarmés waren, in der Tat als eine konkrete Auseinandersetzung mit Texten einer lyrischen Moderne – allenfalls auch symbolistisch geprägten Moderne – begriffen werden. In diesem Zusammenhang liesse sich also sein übersetzerisches Verfahren als Reaktion auf jene z.T. irreführende Rezeption seiner ersten Gedichtbände durch die zeitgenössische Literaturkritik interpretieren. Allerdings hat sich die Annäherung von Celans Lyrik an Mallarmés Poetik als besonders 'langlebiger' Topos der Celan-Forschung erwiesen, und in dieser Hinsicht ist es ein grosses Verdienst von Ute Harbuschs Arbeit, dass

Schnee, Nichts, Zeit, Wort, Hand, Auge, Träne, Herz, Blut, Mund, Haar." (S. 446f.)

9 Siehe neben der Einleitung, wo diese These bereits dargelegt wird, auch das Ende des Kapitels zu Rimbauds "Bateau ivre" "Die Tropen durchkreuzen : Metaphern in der Übertragung": "So lässt sich sein [Celans] die Tropen durchkreuzendes *Trunkenes Schiff* als geradezu exemplarische ‚Gegenübersetzung' bezeichnen, als eine Übersetzung, die zugleich Auseinandersetzung und Übereinstimmung, zugleich Gegen-Übersetzung und Gegenüber-Setzung ist. Gegen-Übersetzung insofern, als Celan dem Artistischen, Affektierten in Rimbauds Kunst auf die Finger schaut und in der Übersetzung seine Stimme gegen sie erhebt. Gegenüber-Setzung insofern, als er mit Rimbaud, dessen dichterische Sprache Spuren auch in seiner eigenen hinterlassen hat, in der Übersetzung die Stimme tauscht." (S. 255). Diese Reflexionen hatte Harbusch bereits in ihrem Aufsatz *Etwas die Tropen Durchkreuzendes. Paul Celans "Trunkenes Schiff"* (in: *Poetik der Transformation. Paul Celan – Übersetzer und übersetzt*, hrsg. von Alfred Bodenheimer und Shimon Sandbank, Tübingen, Niemeyer, 1999) veröffentlicht.

sie im ersten Teil eine Art Bilanz zum "Mallarmé-Paradigma" in der Celan-Forschung zieht (S. 57-80). Fragwürdig scheint jedoch die Relevanz, die sie Mallarmé verleiht, indem Harbusch den ersten Teil ihres Buchs allein der Beziehung Celans zu diesem Dichter widmet. Doch Celan hat von Mallarmé zunächst nur ein einziges, kurzes und wenig bekanntes Gedicht übersetzt, so dass man keinesfalls von einer tiefen übersetzerischen Auseinandersetzung mit dem französischen Lyriker sprechen kann. Ausserdem zeigt Harbuschs Untersuchung des Nachlasses, dass Celan sich mit Mallarmé als Lyrik-Theoretiker kaum befasst hat, viel weniger z.B. als mit Valéry (dazu S. 80ff. u. 88ff.). Des Weiteren scheint die einzige intensive Phase einer Lektüre von Mallarmés Gedichten (möglicherweise mit übersetzerischer Intention) nicht in die fünfziger, sondern in die späten sechziger Jahre (während Celans Klinikaufenthalts von 1966-67) zu fallen (S. 88-93). Wenn also eine Auseinandersetzung mit Mallarmés Lyrik stattgefunden hat, dann wahrscheinlich nicht in der Zeit, in der Celan die sogenannten Symbolisten übersetzte, sondern vielmehr in einem Zeitraum, in dem er z.B. regelmässig mit André du Bouchet verkehrte (dessen Lyrik übrigens von Mallarmé stark geprägt wurde). In Celans eigenem Werk wären Spuren dieser späten Mallarmé-Rezeption demnach vielmehr in einem Band wie *Lichtzwang* zu suchen als in der Nähe des *Meridians*. Diese Erkenntnis, die wir wiederum Harbuschs Untersuchungen verdanken, macht jedenfalls zum ersten Mal deutlich, dass Celans Mallarmé-Reflexion in der Entstehungszeit des *Meridians* bislang überbewertet wurde. Umso erstaunlicher ist demnach, dass Harbusch die Mallarmé-Reflexion zum übergeordneten Aspekt ihrer Arbeit macht, indem sie sowohl ihre Untersuchung mit jenem Mallarmé-Teil eröffnet als auch alle von ihr untersuchten Dichter als französische Symbolisten betrachtet.

Harbusch räumt indes ein, nur ein Teil der in ihrem Buch berücksichtigten französischsprachigen Lyriker lasse sich eindeutig dem Symbolismus zuordnen. Alles deutet aber darauf hin, dass für Celans Auswahl der zu übersetzenden Gedichte auch kein Symbolismus-Paradigma relevant gewesen ist. Vielmehr scheinen Motive und Themen – wie Liebe oder Tod (dazu S. 147-180 im Teil II) – bei der Auswahl eine Rolle gespielt zu haben. Darüber hinaus darf man nicht aus den Augen verlieren, dass einige Übersetzungen mindestens zur Hälfte durch Anfragen von Herausgebern oder Verlegern motiviert waren. Auch der Anstoss für die Übersetzung von "La Jeune Parque" kam ursprünglich von Fritz Arnold und dem Insel Verlag (siehe S. 317). Wie Klaus Demus in einem in der Einleitung zitierten Brief an die Verfasserin schrieb (S. 12), galt "Celans Schätzung" nicht "dem Symbolisme" an sich, "sondern den Dichtern selbst". Dies entspricht dem im *Meridian* betonten Interesse des

Dichters für das Individuelle, Partikulare und Kreatürliche der Dichtung.

Was die in *Gegenübersetzungen* behandelten Texte verbindet, liegt also nicht – trotz des Untertitels – in einem Oberbegriff, mit dem man von aussen und etwas künstlich eine literarische Entsprechung zwischen an sich sehr unterschiedlichen Dichtern suggeriert. Die Einheit des von Harbusch untersuchten Korpus ist vielmehr in der spezifischen Sprache der Übersetzungen zu suchen, die untereinander stilistische Gemeinsamkeiten aufweisen. Diese besondere Sprache der Übersetzungen in der Zeit von 1957-60 entspricht wiederum einem ganz bestimmten dichterischen Moment in Celans Werk, in dem sich seine lyrische Poetik und die Übersetzungspoetik parallel zueinander entfalten und gegenseitig befruchten. Diese Solidarität zwischen eigener und fremdbestimmter dichterischer Produktion ist gerade das, was Celans Schaffen dieser Zeit charakterisiert und es von seinem Spätwerk – dem eigenen und dem übersetzerischen – unterscheidet. Nach 1961 wendet sich Celan nicht nur von der französischen Moderne[10] ab und zeitgenössischen Dichtern zu, auch das Verhältnis zwischen dem eigenen Dichten und dem Übersetzen ändert sich. Dass es in Celans übersetzerischem Werk verschiedene Phasen gibt, sucht allerdings Ute Harbusch, meines Erachtens zu Unrecht, in einer etwas polemischen Art und Weise zu widerlegen (dazu S. 180-186).

Diese Vorbehalte entwerten jedoch keinesfalls Ute Harbuschs Studie. Ihre Darstellung der zwischen 1957 und 1959 entstandenen Übertragungen französischer Lyriker bleibt eine substantielle und gewichtige Untersuchung, die der Celan-Forschung in überschaubarer Weise zahlreiche neue Erkenntnisse verschafft. *Last but not least*: Der angenehme und leicht lesbare Stil der Verfasserin macht ihr Buch auch für ein breiteres, weniger spezialisiertes Publikum zugänglich.

Florence Pennone

10 Der Begriff der "französischen Moderne" hätte gegenüber dem des "Symbolismus" den Vorteil, dass damit auch Dichter wie Apollinaire oder die Surrealisten Desnos und Eluard bezeichnet werden könnten. Als Dichter der Moderne gilt auch Rilke, mit dem sich Celan in seiner Valéry-Übersetzung auseinandersetzt – eine Gegenüber-Setzung, der auch Ute Harbusch ihre Aufmerksamkeit schenkt (S. 369-378).