

ABSTRACTED/INDEXED IN Celdes, CNPIEC, CSA Arts & Humanities, Dietrich's Index Philosophicus, IBR Internationale Bibliographie der Rezensionen geistes- und sozialwissenschaftlicher Zeitschriftenliteratur, IBZ Internationale Bibliographie geistes- und sozialwissenschaftlicher Zeitschriftenliteratur, Germanistik, Scopus, Academic One File, Arts and Humanities Citation Index, Current Contents (diverse)/Current Contents Connect, Minerva, MLA International Bibliography, BDSL Bibliographie der deutschen Sprach- und Literaturwissenschaft, OLC Germanistik, OLC Komparatistik, Xolopo.

ISSN 0003-7982 · e-ISSN 1613-0642

All information regarding notes for contributors, subscriptions, open access, back volumes and orders is available online at www.degruyter.com/arcadia.

RESPONSIBLE EDITORS Prof. Dr. Vivian Liska, Professor of German Literature, Dept. of Literature and Philosophy, University of Antwerp, Prinsstraat 13 L. 400, BE-2000 Antwerpen.

Tel.: +32-3 275 52 44, Email: vivian.liska@ua.ac.be;

Prof. Dr. John Neubauer, Keizersgracht 734F, NL-1017 EW, Amsterdam

Tel.: +31-20 623 55 41, Email: johnneubauer329@gmail.com

EDITORIAL BOARD Ziva Ben-Porat (Tel Aviv), Hendrik Birus (Bremen), Remo Ceserani (Bologna), David Damrosch (Cambridge, MA), Manfred Frank (Tübingen), Koji Kawamoto (Tokio), Alain Montandon (Clermont-Ferrand), Walter Moser (Montreal), Margaret Randolph Higginnet (Storrs), Rien T. Segers (Groningen), Mihály Szegedy-Maszák (Budapest), Galin Tihanov (London), Gideon Toury (Tel Aviv), Peter V. Zima (Klagenfurt)

EDITORIAL OFFICE Dr. Jael Kraut, Jacob Groenplantsoen 6, NL-1035 MA Amsterdam, Email: jael125@hotmail.com

REVIEW EDITOR Dr. Neil Stewart, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn, Institut für Germanistik, Vergleichende Literatur- und Kulturwissenschaft, Am Hof 1d, 53113 Bonn, Email: n.stewart@uni-bonn.de

JOURNAL MANAGER Jana Kuchta, De Gruyter, Genthiner Straße 13, 10785 Berlin, Germany, Tel.: +49 (0)30 260 05-228, Fax: +49 (0)30 260 05-250, Email: jana.kuchta@degruyter.com

RESPONSIBLE FOR ADVERTISEMENTS Panagiota Herbrand, De Gruyter, Mies-van-der-Rohe-Straße 1, 80807 München, Germany, Tel.: +49 (0)89 769 02-394, Fax: +49 (0)89 769 02-350, Email: panagiota.herbrand@degruyter.com

© 2013 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston

PRINTING Franz X. Stieckle Druck und Verlag e.K., Eitenheim
Printed in Germany



2013 · VOLUME 48 · NUMBER 1

arcadia

**INTERNATIONAL JOURNAL
OF LITERARY CULTURE/
INTERNATIONALE ZEITSCHRIFT
FÜR LITERARISCHE KULTUR**

EDITORS

*Vivian Liska
John Neubauer*

FOUNDED BY

Horst Rüdiger

DE GRUYTER

Contents

Contributions

Till Dembeck

„No pasaran“ – Lyrik, Kulturpolitik und Sprachdifferenz bei T. S. Eliot,
Paul Celan und Rolf Dieter Brinkmann — 1

Sandro Pignotti

Goethes *Wahlverwandtschaften* — 42

Johannes Kaminski

Myths We Cannot Believe In: The Function of Mythological Metanarratives
in Wilhelm Meisters Lehrjahre and Hong Lou Meng — 75

Arne Klawitter

Wie man chinesisch dichtet, ohne Chinesisch zu verstehen. Deutsche
Nach- und Umdichtungen chinesischer Lyrik von Rückert bis Ehrenstein — 98

Cristina Chevereşan

Asian-Americans in New York: Two Men's Adventures in Immigrant-
Land — 116

David Pister

Dazwischen: Medea. Zu einer transgressiven Figur(ation) bei Euripides — 135

Sowon Park

“Who are these people?”: Anthropomorphism, Dehumanization
and the Question of the Other — 150

Irving Wohlfarth

Le futur antérieur de *Ce qui reste*. Christa Wolf in *memoriam* — 164

Alina Crihană

Mythologies identitaires et « idéologie (auto)biographique »
dans l'écriture mémorielle du post-totalitarisme roumain — 186

Reviews

Juvan Marko: *Literary Studies in Reconstruction: An Introduction to Literature.* **Juvan Marko:** *History and Poetics of Intertextuality (Božić Blanuša Zrinka)* — 210

Hans Ulrich Gumbrecht: *Stimmungen lesen. Über eine verdeckte Wirklichkeit der Literatur (Andrei Corbea-Hoisie)* — 214

Hans Ulrich Seeber: *Literarische Faszination in England um 1900 (Andreas Degen)* — 217

Bernhard Malkmus: *The German Picaro and Modernity: Between Underdog and Shape Shifter (Iens Frederic Elze)* — 223

Annette Gilbert (Hrsg.): *Wiederaufgelegt. Zur Appropriation von Texten und Büchern in Büchern (Matthias Henning)* — 230

Bachleitner, N./Schmeling, M./Wertheimer, J./Zieger, K.: *Dialogische Beziehungen und Kulturen des Dialogs – Analysen und Reflexionen aus komparatistischer Sicht (Julia Prager)* — 234

Transméditations. Traversées culturelles de la modernité tardive. Mélanges offerts à Walter Moser (Anne Reverseau) — 241

Hugh Ridley: *Wagner and the Novel. Wagner's Operas and the European Realist Novel*

Cormac Newark: *Opera in the Novel from Balzac to Proust*
Carmen Trammell Skaggs: *Overtones of Opera in American Literature from Whitman to Wharton (Kirsten von Hagen)* — 248

Alain Suberchicot: *Littérature et environnement. Pour une écocritique comparée (Walter Wagner)* — 252

Till Dembeck

„No pasaran“ – Lyrik, Kulturpolitik und Sprachdifferenz bei T. S. Eliot, Paul Celan und Rolf Dieter Brinkmann

Abstract: The poems of T. S. Eliot, Paul Celan, and Rolf Dieter Brinkmann treated in this article engage language difference in order to highlight poetry's distinctive modernity. This involves them, and modern poetry in general, in a politics of culture which we can analyze on two levels: in terms of formal qualities, especially meter, and in terms of the programs and strategies the poems develop for themselves and for culture. The need to regard lyrical form as an enactment of cultural-political strategies becomes obvious in poetry's use of language difference, not only between distinct languages in the sense of Saussure but more generally between any different standardizations of language. Lyric poetry builds on language difference, and since all language differences are culturally significant, lyric poetry is a genre of genuine cultural politics.

Keywords: lyric poetry, modernism, T. S. Eliot, Paul Celan, Rolf Dieter Brinkmann, cultural politics, metrics, multilingualism

Till Dembeck: Laboratoire de linguistique et de littérature allemandes, Université du Luxembourg, Campus Walferdange, Route de Diekirch, L-7220 Walferdange, Luxembourg, E-Mail: till.dembeck@uni.lu

„No pasaran“ – diese Worte finden sich, und zwar in eben dieser ‚fehlerhaften‘ Form, also ohne Akzent auf der letzten Silbe von „pasaran“, in Celans berühmtem Gedicht „Schibboleth“ aus *Von Schwelle zu Schwelle* (1955).¹ Das Zitat der antifaschistischen Parole aus dem Spanischen Bürgerkrieg hat handfeste politische Implikationen. Zugleich verweist der Titel des Gedichts auf eine Problematik der kulturellen Differenz, denn die Eigenart, das Wort „Schibboleth“ nur so oder auch anders aussprechen zu können, offenbart nach dem *Buch der Richter* (Ri 12, 5–6) die kulturelle Identität eines Sprechers. Insofern mit dem Schibboleth zugleich die Redeweise der Lyrik selbst angesprochen ist, stellt das fehlerhafte, die Betonung des Wortes verändernde ‚Spanisch‘ im ‚deutschen‘ Gedicht eine unmitt-

¹ Zum Textbefund siehe Celan, Bd. 2, 192.

bare Verbindung zwischen der lyrischen Form und den Politiken der kulturellen wie sprachlichen Differenz her.

Im Folgenden wird in exemplarischen Lektüren von Gedichteten T. S. Eliots, Paul Celans und Rolf Dieter Brinkmanns versucht, den Umgang moderner Lyrik mit Sprachdifferenz – ja mehr noch: ihre Selbstinszenierung als Medium neuartiger sprachlicher Differenzierung – als Umsetzung kulturpolitischer Strategien zu lesen. Die kulturpolitische Dimension der Lyrik wird dabei auf zwei Ebenen in den Blick genommen: in der Rekonstruktion der kulturpolitischen Programme, welche die Gedichte (für sich selbst) entwerfen, und im Hinblick auf die Macht der Gedichte. Behauptet wird, dass gerade die lyrische Macht immer wieder als Umsetzung kulturpolitischer Programme zu lesen ist – und dass dies besonders deutlich wird, wenn sich Lyrik Sprachdifferenzen zu Nutze macht. Lyrik erweist sich so als genuin kulturpolitische Gattung.

Die Auswahl der Autoren folgt einer doppelten Strategie: Zum einen handelt es sich um prominente Vertreter einer modernen Lyrik jenseits der Einsprachigkeit. Zum anderen verbindet die ausgewählten Texte Eliots, Celans und Brinkmanns, dass sie Lyrik im allgemeinen und den Einsatz von Sprachdifferenzen im besonderen auf die Lebensfähigkeit von Kultur ausrichten – vor dem Hintergrund von Gegenwartsdiagnosen, die diese Lebensfähigkeit auf je unterschiedliche Art und Weise in Frage stellen. Die Texte geben so Anlass zu grundlegenden Überlegungen zur Bedeutung der Rede von ‚lebendiger‘ Kultur, die trotz ihrer alltäglichen Geläufigkeit erklärungsbedürftig bleibt; und sie geben Auskunft über das programmatische Selbstverständnis der Lyrik als Gattungszusammenhang.

I Vorüberlegungen: Sprache, Kultur, Politik

Kein Text, keine Rede kann sich konstituieren, ohne die Formvorgaben aufzunehmen, welche die Sprache zur Verfügung stellt. Allerdings ist keineswegs schon immer klar, was *die* Sprache ist – und noch weniger klar ist, was *eine* Sprache sein könnte. Auf dieses Problem verweist schon die Schwierigkeit, sicher zwischen (grammatischen¹) Fehlern und (rhetorischen²) Figuren zu unterscheiden (Martyn). Denn die Kategorie des Fehlers dient nicht zuletzt dazu, einzelne Sprachen als ‚grammatische‘ Systeme, vor deren Hintergrund es ‚richtig‘ und ‚falsch‘ geben kann, von einander zu unterscheiden und missbräuchliche Anwendungen aus ihnen auszugrenzen. Die ‚rhetorische Figur‘ ist vor diesem Hintergrund ein Problem, denn sie ist einerseits Teil der Sprachordnung und von ihr legitimiert. Andererseits aber verunsichert sie das Grenzgebiet hin zum Fehlerhaften. Ob beispielsweise jener Fehler, den Celan beim Zitieren aus dem Spanischen macht, nicht ‚eigentlich‘ den Status einer Redefigur hat, ob er nicht doch ‚absichtlich‘

angebracht wurde und etwas besagen will, ob er nicht dergestalt doch in eine sprachliche Ordnung integriert wird und daher kein Fehler mehr ist – das ist vorderhand schwierig zu entscheiden. Genauer: Das Beispiel verweist darauf, dass es prinzipiell immer möglich ist, Abweichungen vom Sprachstandard als Vorgriff auf eine neue, vielleicht schon im Anzug begriffene Standardisierung aufzufassen.

Nimmt man diese Überlegungen ernst, so sind auch die sogenannten ‚Sprachen‘, bei aller Stabilität, eher als ‚Bündel‘ zu beschreiben denn als klar und deutlich umgrenzte Systeme. Weil die Unterscheidung zwischen Fehler und Figur nie eindeutig zu treffen ist, kann auch die ‚Sprachigkeit‘ (Stockhammer et al.) sprachlicher Phänomene, also ihre Zugehörigkeit zu genau einer *langue*, grundsätzlich mehr oder weniger ausgeprägt sein – und insofern ist durchaus nicht gesagt, dass das Wort „pasaran“ in Celans Gedicht unbedingt nur ‚spanisch‘ zu nennen ist. Grundsätzlich gilt zweierlei zugleich: Zum einen konstituiert sich jede Sprache in einer gewissen Systematik jenseits der vielen individuellen, je singulären Verwendungsweisen ‚ihrer‘ Sprecher; zum anderen ist aber schon diese Zuordnung zutiefst zweifelhaft, denn weder gehören wir als Sprecher einer Sprache, noch können wir wiederum auch nur eine Sprache je in ihrer Einheit und Gesamtheit erfassen und besitzen (Makoni/Pennycook). Das ist keinesfalls trivial. Denn das bedeutet, dass bei aller Stabilität, die wir in der sprachlichen Normbildung alltäglich erleben, eine Unklarheit bestehen bleibt: Ich kann in letzter Konsequenz nie bestimmen, was die neuartige Eigenheit eines Textes, die ich konstatiere, bedingt. Geht sie auf singuläre Extravaganzen oder Kompetenzprobleme des jeweiligen Sprechers zurück und bleibt so eine bloße Abweichung? Oder entbirgt sie nur ein bisher nicht genutztes Ausdruckspotential der Sprache selbst?

Das alles bedeutet, dass etwa der idiosynkratische Sprachgebrauch, der die Lyrik sprachlich von der ‚Alltagssprache‘ unterscheidet, und die Sprachdifferenz, die etwa das Spanische vom Deutschen trennt, nicht kategorial verschieden sind. Der Unterschied zwischen diesen beiden Spielarten von Sprachdifferenz ist vielmehr notorisch unscharf: Zwar impliziert die Differenz zwischen Spanisch und Deutsch eine umfassende Verständigungsbarriere, die man (spätestens seit Beginn der Neuzeit) durch Maßnahmen der Standardisierung zu festigen versucht; zwar bleiben individuelle Idiosynkrasien gegenüber diesen Standards zunächst singulär und in der Regel auch folgenlos. Weil aber im Prinzip jede Idiosynkrasie in das ‚Bündel‘ einer Einzelsprache Aufnahme finden oder einen Zug von Regelmäßigkeit erhalten kann – beispielsweise in der Lyrik – und weil sich nur so das Phänomen des Sprachwandels überhaupt erklären lässt, ist der Ausschluss einer Idiosynkrasie als Abweichung immer nur vorläufig. Ganz abgesehen davon, dass man der modernen Lyrik ihrerseits unterstellen könnte, sie konstituiere sich auf der Grundlage einer umfassenden Verständigungsbarriere.

Darin liegt kulturpolitisches Konfliktpotential. Das ist intuitiv klar, insofern jeder weiß, dass Sprachdifferenzen immer kulturpolitische Relevanz haben können; es lässt sich aber auch systematisch aus dem modernen Kulturbegriff ableiten. Das Kulturkonzept etabliert sich im 18. Jahrhundert als Konsequenz des Zugeständnisses, dass soziale Strukturen, ja noch die grundlegendsten Unterscheidungen, von denen menschliche Kommunikation ausgeht, prinzipiell kontingent sind (Baecker 44–57). ‚Kultur‘ dient fortan als Bezeichnung für einen Bereich, der das Soziale prägt, auf den soziale Veränderungen aber auch zurückwirken; einen Bereich, aus dem heraus sich Unterschiede in Verhalten und Organisation erklären, der aber auch aus der Konfrontation des Unterschiedlichen neue Formen entstehen lässt. Und als ‚kulturelle Differenz‘ kommt die Kontingenz jeder Entscheidung darüber, was signifikant sein wird und was nicht, strukturell in den Blick, ohne dass man aber die Veränderlichkeit und ständige Veränderung dieser Strukturen dabei übersieht. Kultur wird, kurz gesagt, zur Sammelbezeichnung für alle Mechanismen, die zwischen dem je aktuellen sozialen Geschehen und den grundlegenden Differenzierungen, die Signifikanz entstehen lassen, vermitteln (Dembeck, „Reading Ornament“). Die Unterschiede, die sich zwischen unterschiedlichen Sprachstandards aufbauen, sind in diesem Sinne immer schon auch kulturelle Differenzen, denn sie regulieren unterschiedliche Arten und Weisen, Signifikanz zu erzeugen. Ist nun Politik die Sphäre, in der gemeinschaftlich bindende Entscheidungen ausgehandelt werden (Luhmann 83–88),² so liegt in der Frage, was bedeutungsunterscheidend sein soll, der Zugriff von Politik auf Kultur (vgl. Dembeck, „Kulturpolitik“). Insofern sie mit Sprachdifferenzen arbeitet, hat Lyrik und hat der Umgang mit ihr immer eine kulturpolitische Dimension.

Konkret wird im Folgenden die kulturpolitische Dimension der Lyrik anhand ihres Umgangs mit unterschiedlichen *langues* in den Blick genommen. Unterschiedliche Sprachen, so sagt man, gehorchen unterschiedlichen Prosodien und bieten deshalb unterschiedliche Möglichkeiten zum Versbau, sie unterscheiden sich hinsichtlich der Differenzierungen, die für die Konstitution von Versen genutzt werden können. Für Prosodien gilt aber dasselbe wie für Sprachen auch – sie sind eher Bündel denn Systeme und als Teil von Kultur öhnehin immer offen für Neformationen. Daher können sich Übernahmen vormals ‚fremdsprachlicher‘ Versbauweisen als innovative Bereicherungen des Versbaupotentials der ‚eigenen‘ Sprache erweisen – man denke am Beispiel der deutschen Literatur nur

² Genauer formuliert Luhmann, die Funktion des politischen Systems liege im „Bereithalten der Kapazität zu kollektiv bindendem Entscheiden“ (84).

an die Übernahme des Endreims aus dem Französischen oder die Entwicklung deutscher Hexameter.³

‚Fremdsprachigkeit‘ macht von daher einen Unterschied für die Rezeptions- und Produktionsbedingungen von Lyrik: sie nimmt unmittelbar Einfluss auf die für die Versbildung zur Verfügung stehenden sprachlichen Differenzierungen. Gerade weil darin immer auch ein Innovationspotential liegt, besitzt das Interesse an Fremdsprachigkeit in der modernen Lyrik paradigmatischen Stellenwert. Weil es immer (auch) darum geht, in neuer Lyrik auch neue sprachliche Differenzierungen zu erschließen – eine gängige Metapher besagt, neue Lyrik müsse einen ‚neuen Ton‘ etablieren –, wird Fremdsprachigkeit zugleich zu jeder anderen Form von Sprachdifferenz funktional äquivalent. Am Umgang mit Fremdsprachigkeit erweist sich so paradigmatisch der kulturpolitische Umgang der Lyrik mit Sprachdifferenz.

II Kulturpolitische Sprachsynthesen: T. S. Eliots *The Waste Land*

Um sowohl Kultur als auch die Strategien des eigenen Einwirkens auf Kultur zu beschreiben, bedient sich die Lyrik Eliots, Celans und Brinkmanns, wie bereits gesagt, nahezu durchgängig der Unterscheidung lebendig/tot. Exemplarisch lässt sich dies an der berühmten Eingangspassage des ersten Gedichts aus T. S. Eliots *The Waste Land* (1922), „The Burial of the Dead“, ablesen:⁴

April is the crullest month, breeding
Lilacs out of the dead land, mixing
Memory and desire, stirring
Dull roots with spring rain.
Winter kept us warm, covering
Earth in forgetful snow, feeding
A little life with dried tubers. (V. 1–7)

³ Präziser dürfte dieser Zusammenhang mit einer von Bunia vorgeschlagenen Begrifflichkeit zu fassen sein. Bunia trennt radikal zwischen ‚Prosodie‘ und metrischen Mustern bzw. zwischen prosodischem und metrischem Raum und zeigt, dass Versbildung Abbildungsrelationen zwischen diesen beiden Räumen involviert.

⁴ Ich zitiere *The Waste Land* (3–20) unter Angabe des Verses; Vers 428, den North abweichend von der seiner Edition zugrunde liegenden ersten Buchfassung des Gedichts wiedergibt, zitiere ich im Original (siehe die editorische Anmerkung xiii).

Die Passage verschränkt mehrere Gegensatzpaare miteinander: Leben und Tod (siehe Brooks 186), Erinnerung und Begehren, Winter und Frühling. Diese Verschränkung geht nicht in einem einfachen Parallelismus auf, vielmehr scheinen sich die Gegensätze in der Entgegensetzung zu unterlaufen. Die überwinternden Pflanzen sind eben nicht ganz tot, sondern nähren ihr Leben aus schwindenden Knollen. Der Winter bietet auch Wärme, und gerade das Erwachen des Lebens im April muss als grausam gelten, denn das Überwintern in der Erinnerung war behaglich. Liest man dies allegorisch, so wird schon hier das Grundthema des Textes angeschlagen: Es geht um die Wiederweckung von nahezu toten Traditionenbeständen und um die Verlebendigung einer ‚toten‘ Gegenwart (Brooks 210).

Die kulturpolitische Ambition des Zyklus liegt ziemlich offen zu Tage und war immer schon Gegenstand der Eliot-Philologie. Sie lässt sich auch unabhängig von den Positionen rekonstruieren, die insbesondere der ‚späte‘ Eliot als Kulturpolitiker vertritt, und sie steht klar vor dem Hintergrund der Krisenerfahrung des ersten Weltkriegs. Dennoch bleibt zum einen zu klären, was genau die Differenz lebendig/tot im Hinblick auf Kultur eigentlich besagt. Zum anderen hat es die sehr umfassende Forschung zu *The Waste Land* bislang unterlassen, das kulturpolitische Programm des Textes systematisch mit seiner Mehrsprachigkeit zusammenzudenken⁵ – was insofern verwundert, als er zu den berühmtesten Beispielen mehrsprachiger moderner Lyrik zählt. Erklären kann diese seltsame Zurückhaltung die Tatsache, dass sich den Interpreten zwei Strategien des Umgangs mit diesem Text geradezu aufdrängen, welche die Frage nach dem Stellenwert der vielen fremdsprachigen Einsprengsel eher an den Rand treten lassen. Nicht nur gibt es wenige Texte, die so ergiebig für Intertextsucher sind. Das zeigt ein Vergleich zwischen der zweiten und der sechsten Ausgabe von B. C. Southams *A Student's Guide to the Selected Poems of T. S. Eliot* – zwischen 1974 und 1994 wächst das Kapitel zu *The Waste Land* von 27 auf 74 Seiten an. Vielmehr ergibt sich aus der Verdichtung intertextueller Bezugnahmen und aus dem Umstand, dass man viele poetologische Äußerungen Eliots hinzuziehen kann, immer auch Gelegenheit zur selbstgenügsamen Erläuterung der dichtungs- und kulturtheoretischen Dimension des Textes. In beiden Fällen wir auf die präzise Auseinandersetzung mit der formalen Struktur des Textes gerne verzichtet.

Zum Stellenwert der intertextuellen Bezüge in *The Waste Land* ist auch hier etwas zu sagen, denn sie stehen in unmittelbarem Zusammenhang zu der Metapher einer ‚lebendigen‘ Kultur. Eliots Text besteht in weiten Partien aus Zitaten

⁵ Ansätze finden sich bei Arista, der die fremdsprachigen Zitate als Mittel im Kampf gegen die ‚Einflussangst‘ im Sinne Blooms deutet; und bei Perloff, die Eliots Mehrsprachigkeit allerdings zügig als exotistisches Ornament abtut (727).

und Anspielungen auf die europäische und außereuropäische Tradition. Zitiert werden beispielsweise Dante, Wagner, Baudelaire und die Upanishaden; aufgegriffen werden die Gralslegende und viele ethnologische Rekonstruktionen aus James Frazers *The Golden Bough* (1890). All diese Traditionsfragmente, die hier aufgehäuft und kunstvoll arrangiert werden – „These fragments I have shored against my ruins“ (V. 430), heißt es am Schluss des fünften und letzten Gedichts –, stehen dabei letztlich im Dienste des kulturpolitischen Unterfangens. Wenn der Zyklus sich der Frage widmet, ob und wie aus der ‚toten‘ Wüste des Überlieferungsbestandes und angesichts einer hoffnungslosen Gegenwart eine neue, ‚lebendige‘ Kultur generiert werden kann, so gibt sich die kunstvolle Aufschichtung der Fragmente selbst als der Versuch einer Vielzahl tropischer Figuretionen von Tod und Leben, Liebe und Reproduktion, Verfall und Erstehung.

Dass der Erfolg dieses Versuchs alles andere als selbstverständlich ist – darauf weist schon die komplexe Verschaltung des Gegensatzes von tot und lebendig in den Eingangswersen von „The Burial of the Dead“ hin. Die hier entfaltete Wiedererweckungsphantasie überführt das Gedicht in seinen Schlussversen in eine echte Aporie:

There I saw one I knew, and stopped him, crying, “Stetson!

“You who were with me in the ships at Mylae!

“That corpse you planted last year in your garden,

“Has it begun to sprout? Will it bloom this year?

“Oh has the sudden frost disturbed its bed?

“Oh keep the Dog far hence, that’s friend to men,

“Or with his nails he’ll dig it up again!

“You! hypocrite lecteur! – mon semblable, – mon frère!” (V. 69–76)

Die Rede des Sprechers an seinen Bekannten „Stetson“ nimmt ein biblisches Gleichnis auf, nämlich den Vergleich der Auferstehung der Toten mit der Wiederbelebung der toten Samenkörner im Ersten Brief an die Korinther (1 Kor 15, 35ff.).⁶ Das Gleichnis wird hier wörtlich genommen: Die Leiche ist das tote Samenkorn, das austreiben soll. Will man im Rahmen der begonnen kulturpolitische Allegoresse bleiben, so besteht die Aufgabe des Zyklus in der Verlebendigung der bereits begrabenen Leiche der Tradition. Die Pointe der Passage steckt aber natürlich im letzten Vers, der im Anschluss an den Ausruf „You!“ den Schluss von

⁶ Zu registrieren ist an dieser Stelle auch, dass sich der Text ebenfalls wiederholt auf eine Parallelstelle hierzu im Alten Testament bezieht, nämlich auf die Beschreibung der Wiedererweckung des Volks Israel in Ezechiel 37, 1–14 (Thormahlen).

Baudelaires Gedicht „Au Lecteur“ aus den *Fleurs du Mal* (1861) zitiert. Es findet hier eine Überblendung statt: Das angesprochene Du – zunächst einfach nur „one I knew“ – wird mit dem Leser identifiziert und darüber hinaus als Ebenbild des Sprechers ausgewiesen. Der angesprochene Bekannte, der Sprecher und der Leser sind gleichermaßen Heuchler, sie alle haben eine Leiche vergraben, deren Aus-treiben sie erwarten. Ihrer aller erwartungsvolle Neugier richtet sich auf dasjenige, was sich jetzt gerade unter der Erde mit der Leiche abspielt, und das macht sie gar zu „semblables“ des menschenfreundlichen und doch knochensuchenden Hundes. Abermals im Rahmen der kulturpolitischen Allegorese gesprochen: Sprecher, Gedicht und Leser sind in ihrem Bemühen um die Wiedererweckung der toten Tradition zugleich Gärtner und Grabschänder (vgl. Brooks 191f.).

So verständlich nun aber die Metapher einer ‚lebendigen‘ oder ‚toten‘ Tradition auch auf Anieb erscheinen mag, so unklar ist doch, warum sich ‚Lebendigkeit‘ für Zusammenhänge der Kultur überhaupt als Attribut anbietet. Die Anspielung auf den ersten Korintherbrief könnte zunächst an eine andere Paulinische Argumentationsfigur denken lassen, nämlich die Unterscheidung zwischen dem ‚lebendigen‘ Geist und dem ‚toten‘ Buchstaben (2.Kor 3, 6). In Eliots Entwurf aber kann gerade auch der ‚Geist‘ tobringend sein, und umgekehrt wird letztlich im Buchstaben ein Garant von ‚Lebendigkeit‘ ausgemacht. Genauer: ‚Lebendigkeit‘ heißt für die Programmatik von *The Waste Land*, dass die Anknüpfung an das Vorliegende zugleich als Neuanfang zu betreiben ist. Jedem Verdacht, das Anknüpfen könne sich in der bloßen Wiederholung erschöpfen, ist entgegenzuwirken, weil Wiederholung regressiv und damit gerade nicht geeignet wäre, die ‚tote‘ Tradition zu erwecken – man hätte es mit einer fruchtlosen ‚Grabschändung‘ zu tun, mit dem bloßen Kopieren von ‚Buchstäblichem‘. Umgekehrt darf auch nichts als völlige Abkoppelung vom Vorliegenden erscheinen, soll ein Zusammenhang gewahrt bleiben – ohne die Bindung an den ‚Buchstaben‘ kein ‚Geist‘. Allerdings reicht Variation als solche nicht aus, *The Waste Land* unterliegt vielmehr dem *modernistischer*7 Zwang zur *ostentativen* rekursiven Variation.

Dieser Zwang ergibt sich aus der Einsicht, dass Leben wie Kultur sich immer schon nur qua Rekursion fortsetzen – und auch nur deshalb überhaupt vergleichbar werden. Das ‚Weitermachen‘ des Lebens wie der Kultur besteht immer schon darin, auf Bestehendes variierend zurückzukommen – nur so kann Kultur Signifikanz herstellen, bewahren und verändern. Dieses schiere ‚Weitermachen‘ ist aus der Perspektive des *Waste Land* aber offenkundig nur notwendige, keinesfalls aber hinreichende Bedingung für diejenige Lebendigkeit, die angestrebt wird. Das Verlangen nach Lebendigkeit ist hier vielmehr auch ein Verlangen danach, in den

7 Zu diesem Attribut – im Rückgriff auf Nietzsche – siehe Žilcosky.

Verlauf der rekursiven Fortsetzung von Leben und Kultur eine Richtung des Fortschreitens einzuschreiben – darin besteht der politische Wille der Gedichte. Man will jetzt schon wissen, was produktiv sein wird – auch wenn klar ist, dass die schiere Rekursivität dieses Wissen in letzter Konsequenz ausschließt. Das Verlangen nach ‚Lebendigkeit‘ ist insofern ein Verlangen nach Gewissheit darüber, dass man sich in die richtige Richtung bewegt und dass daher ein ‚Weitermachen‘ auch in Zukunft möglich sein wird. Nur weil diese Gewissheit prinzipiell nicht erlangt werden kann, kann der Verdacht der ‚Scheinlebendigkeit‘ von Kultur überhaupt entstehen. Und nur deshalb ist eine Lyrik, die ‚lebendig‘ sein will, darauf aus, die ihrer Rekursion innewohnende Varianz und Redundanz *zugleich* zu steigern und ostentativ herauszukehren. ‚Lebendigkeit‘ steht hier für bewusste Kulturpolitik.

Wenn dies der kulturpolitische Problemhorizont des Zyklus ist, nimmt es in der Tat nicht Wunder, dass der Zyklus so ausgiebig und so auffällig aus der Tradition zitiert und auf sie anspielt. Für die kurzen Auszüge, aus denen ich zitiert habe, hat die Forschung über die Intertexte hinaus, die ich benannt habe, noch viele weitere ausgemacht. Die Form der Bezugnahmen reicht von der bloßen motivischen Aufnahme über Paraphrasen bis hin zu wortgetreuen Übersetzungen und wörtlichen Zitaten. Mich interessieren im Folgenden in erster Linie die wörtlichen Zitate ‚fremdsprachiger‘ Quellen, denn in ihnen nutzt Eliot vorliegende Sprachdifferenzen für die Zwecke der variierten lyrischen Formbildung.

Für die lyrische Form in Eliots Zyklus gilt grundsätzlich, was allgemein für seinen Umgang mit Tradition bzw. mit ‚Vorgegebenem‘ gesagt wurde, und zwar nicht nur dann, wenn an vorangehende Texte angeknüpft wird, sondern auch im Hinblick auf alle Verknüpfungen innerhalb des Textes. Die Gedichte kennzeichnen nicht nur ein ständige Wechsel der Szenarien und Gegenstände, sondern auch der Versform. Präziser gesagt: Immer wieder werden neuartige Muster angespielt, teils aufgegriffen, teils nicht, so zuweilen rekursiv stabilisiert, aber auch immer wieder aufgegeben zugunsten anderer Muster. Die Eingangverse zeigen das sehr deutlich. Das Segmentierungsmuster, das die ersten drei (oder dreieinhalb) Verse etablieren, ist sehr sinnfällig. Der erste Vers spielt einen trochäischen Vierheber mit männlicher Endung an, setzt sich dann aber mit einem Hebungsprall in dem präsentischen Partizip fort. Indem der zweite Vers dieses Schema – mit leichter Unregelmäßigkeit des Trochäus – wiederholt, ist eine Segmentierungsform etabliert, in der syntaktisch verbundene Einheiten (Partizipialgruppen) aus fünfhebigen, männlich endenden Trochäen und durch Reim abgegrenzte Einheiten (von Partizip zu Partizip) gegeneinander verschoben sind. Es handelt sich indes um ein sehr instabiles Schema: Erst wird der Trochäus im zweiten und dritten Vers gestört, dann durchbricht der vierte Vers das Schema ganz, aber der fünfte und sechste nehmen es noch einmal auf.

I sat upon the shore
Fishing, with the arid plain behind me
Shall I at least set my lands in order?

London Bridge is falling down falling down falling down

Poi s'ascose nel foco che gli affina

Quando fiam ceu chelidon – O swallow swallow

Le Prince d'Aquitaine à la tour abolie

These fragments I have shored against my ruins

Why then Ile fit you. Hieronymo's mad againe.

Datta. Dayadhvam. Damyata.

Shantih shantih shantih (V. 423–33)

Natürlich ist es möglich, per Parallelstellensuche die Bezüge zwischen diesen Zitaten und vorangehenden Anspielungen, Zitaten und Motiven des Gedichts herzustellen – etwa schließt das Dante-Zitat („*Poi s'ascose...*“) eine Anspielungsreihe ab, die mit der Zueignung des Zyklus an Ezra Pound beginnt. Insofern wird hier in der Tat versucht, die verschiedenen Grundzüge des Textes noch einmal zusammenzuführen. Die Verse spielen größtenteils auf dichterische Neuanfänge aus einer hoffnungslosen Situation heraus an – das Dante-Zitat berich-tet von der Reinigung des Dichters Arnaut Daniel (der in den unmittelbar voran-gehenden Versen der *Commedia* übrigens noch auf Provenzalisch gesprochen hat; 526) in den Flammen des *Purgatorio*; das lateinische Zitat („*Quando fiam...*“) aus dem spätantiken *Pervigilium Veneris* ist Teil der Klage eines verstum-mten Dichters, der wieder „wie die Schwalbe“ singen möchte; das sodann zitierte Gedicht von Nerval, „El Desdichado“ (1853), führt mit der Figur des ‚Prinzen von Aquitanien‘ möglicherweise ebenfalls eine untröstliche Dichterfigur vor Augen (Nerval 644); die abschließende Passage in Sanskrit zitiert die Rede des Don-ners, die das gesamte Abschlussgedicht strukturiert.

Wichtiger als diese ‚thematische‘ Konzentration ist mir aber die formale Ver-bindung, die die zitierten Fragmente untereinander eingehen. Die Verse führen ‚verklungene‘ Verse und Versformen aus der Tradition und ‚verklungene‘ Formen und Motive des Gedichts selbst zusammen, und zwar jenseits der Unterschiede in den Prosodien und den gängigen Versbauverfahren der verwendeten Sprachen. Im Anschluss an den doppelten Hebungsprall in „London Bridge is falling down falling down falling down“, der sich bei akzentuierender Lesart jeweils in „down falling“ ergibt, wird ein ‚flüssiger‘, alternierender Rhythmus eingeführt, der min-destens drei verschiedene Versbauweisen nutzt. Die fremdsprachigen Verse füh-ren jeweils ein in der jeweiligen Tradition klassisches Versmaß ein: Dantes Vers ist ein klassischer 12-Silber, der lateinische Vers spielt ein trochäisches Metrum

Diese Art der flexiblen Rekursion prägt in der Tat den gesamten Zyklus – und zur Flexibilität der Versbauweise tragen insbesondere die fremdsprachlichen Ein-sprengsel entscheidend bei. Als ein Beispiel kann das Zitat aus Baudelaires „Au Lecteur“ dienen. Denn die letzten fünf Verse von „Burial of the Dead“ lassen sich parallel zur letzten Strophe des Baudelaire-Gedichts lesen:

C'est l'Ennui! L'œil chargé d'un pleur involontaire,

Il rêve d'échafauds en fumant son houka.

Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat,

— Hypocrite lecteur, — mon semblable, — mon frère! (6)

Bei Baudelaire sind diese vier Verse – allesamt 12-Silber – durch einen umfas-senden Reim verbunden, die mittleren Verse haben männliche, die umfassen- den weibliche Kadenz. Wenn man entgegen den Usancen nach Akzentuie-rungsmustern schaut, so lässt sich der letzte Vers als vierhebiger Anapäst lesen (wenn man den ersten Vers nicht betont, was natürlich auch nahelegt); im ersten Vers findet man einen Hebungsprall zwischen „Ennui“ und „L'œil“, und die mittleren beiden Verse bieten einen demgegenüber lockeren Aufbau mit Alternation und teils freier Füllung. Eliots fünf Verse nehmen diese Struktur andeutungsweise auf: Den mittleren drei Versen mit ihrer regelmäßigen Alter-nation und dem anaphorischen Beginn auf „Oh“ bzw. „Or“ – die letzten beiden sogar mit einem unechten Reim („men“ / „again“) – geht ein fast ebenso regelmäßiger Vers mit einem Hebungsprall voran („sprout? Will“), und es findet sich sogar die Andeutung eines umschließenden Reims von „year“ und „frère“ – wenn auch der ‚fremde Lauf‘ eine Unreinheit bewirkt. Das Zitat im letzten Vers strahlt formal auf die vorangehenden Verse aus, aber die An- und Ein-bindung verläuft, wie schon der unreine Reim zeigt, spannungsreich. Das vers-formale Substrat des Baudelaire-Gedichts, das sich schon vor dem Zitat zu hören gibt, denunziert aber damit die Anrede an das „You“ von Beginn an selbst als heuchlerisch. Ist also der Leser bei Baudelaire ein Heuchler und zugleich Ebenbild des Sprechers, insofern er vorgibt, vom *Ennui* nicht betroffen zu sein, so machen bei Eliot dieselben Worte Leser wie Sprecher zum Bundge-nossen und „semblable“ des Hundes, vor dem gerade noch gewarnt wurde. Zugleich wird Baudelaires Wendung kulturpolitisch radikalisiert: An die Stelle der bloßen Lebensunlust tritt ein Begehren, das, wie der Hund, lebensfreund-lich scheint, aber selbst nie wissen kann, ob es nicht doch nur zur Erzeugung von Scheinlebendigkeit beiträgt und todbringende Regressivität in sich birgt.

In den Schlussversen des letzten Gedichts aus *The Waste Land*, „What the Thunder said“, verdichtet sich die Einbindung der fremdsprachlichen Zitatein-sprengsel:

an, der Vers von Nerval ist ein Alexandriner, er wird gefolgt von einem klassischen Blankvers – der aber von Eliot selbst stammt. Natürlich konstituiert sich der italienische Vers ‚von Haus aus‘ nicht eigentlich akzentuierend – aber das Italienische verfügt durchaus über hinreichend starke Akzentuierungsdifferenzen, um beispielsweise folgendes Muster in dem ‚Vers aktualisiert zu sehen: *Póí s'ascóse nel fóco ché gli affíra*. Das folgende lateinische Zitat ist (zumindest in der Erstaussage des Zyklus) verfälscht, denn das Original hat statt des einsilbigen (langen) ‚ceu‘ das zweisilbige ‚uti‘. Das ist bemerkenswert, denn dank dieser Änderung lässt sich der Vers ohne Synaloiphe nach der klassischen, quantifizierenden Versbauweise als Trochäus einordnen. Es ergibt sich dann: *Quāndō fiām cēū chēitōn*, nicht: *Quāndō fi(ā) m) ūtī chēitōn*. Am Übergang zu Englischen findet sich dann allerdings in beiden Varianten ein Bruch des trochäischen Metrums, denn auf das ‚on‘ ist ein eher unbetontes ‚O‘ vor die betonte erste Silbe von ‚swallow‘ eingeschoben, obgleich an dieser Stelle eine Hebung zu erwarten wäre. Nun wird allerdings das *Pervigilium Veneris* in der Forschung *auch* an den Beginn einer Entwicklung hin zu einem akzentuierenden Versbau im Lateinischen gesetzt – in der Spätantike ist für den trochäischen Septenarius zunehmend der Zusammenfall von Betonung und Länge zu beobachten (Currie 212). Auch nach dieser Lesart ergibt sich für das Gedicht ein trochäisches Metrum, allerdings weist das Wort ‚chelidon‘, wenn man es als griechisches Wort nimmt, eine Besonderheit auf. Denn χελιδόν hat Längen auf dem ι wie auf dem ω , aber auf der letzten Silbe den Betonungsakzent. So gelesen geht in diesem Wort der ‚lateinische‘ Trochäus in einen ‚englischen‘ über: *dón – O swallow, swallow*. Damit verschiebt sich die metrische ‚Unregelmäßigkeit‘ zwischen dem Zitat und der englischen Fortsetzung des Verses in das Zitat hinein – entweder, wenn man in ‚chelidon‘ eine Betonung auf der ersten Silbe zulassen will, an die Grenze zwischen den lateinischen Versbeginn und das griechischen Fremdwort oder in dieses Fremdwort hinein. Die Zäsur, die der Vers durch den am Übergang vom Lateinischen zum Englischen vor dem ‚O‘ gesetzten Gedankenstrich so oder so markiert, nimmt nun seinerseits die Mittelzäsur des folgenden französischen Alexandriners vorweg – die Zäsur rückt dort gewissermaßen um eine Hebung näher zum Versbeginn. Dieser Vers ließe sich zugleich, wenn man ihn nach der französischen Alltagssprache ausspricht und also das stumme ‚e‘ nicht ausgesprochen, als Anklang an den Dante-Vers und seine dynamischen Doppelsilben lesen: *Le Princ(e) d'Aquitain(e) à la tour abolit(e)* – wodurch aus dem 13-silbigen Vers allerdings ein Elfsilber würde. Dasselbe gilt für Eliots ‚eigenen‘ Blankvers, dessen dynamische Fünfhebigkeit ebenfalls ohne Zäsur auskommt.

Durch die Zusammenfügung der Verse und Verstelle aus insgesamt fünf Sprachen (Italienisch, Latein, Griechisch, Englisch, Französisch) werden hier in nur vier Versen in unterschiedlichen ‚Sprachen‘ etablierte Verfahren des Versbaus

so zueinander ins Verhältnis gesetzt, dass sich möglicherweise ein neues Verfahren etabliert, das metrische Muster nach ‚sprachfremden‘ Versifizierungsverfahren auf das jeweilige Sprachmaterial abbildet. Damit ergibt sich die Möglichkeit, über die Differenzen zwischen den unterschiedlichen Bauweisen hinweg einen rhythmischen Zusammenhang zu erzeugen, der in seinem dynamischen ‚Fluss‘ die Stauungen des vorangehenden kindlich-apokalyptischen Verses („London Bridge ...“) aufbricht. Die Herstellung dieses Zusammenhangs ermöglicht aber, zumindest in dem lateinisch-griechisch-englischen Vers, eine prosodische Uneindeutigkeit (vom ‚Zitationsfehler‘ zu schweigen): Das Wort „chelidon“ wird als Kippfigur lesbar, es gehört sowohl den lateinischen (klassisch quantifizierenden oder doch schon akzentuierenden) Trochäen in der ersten als auch den englischen (akzentuierenden) Trochäen in der zweiten Vershälfte zu. Inszeniert wird so die Gefügigkeit und zugleich auch die Widerständigkeit des vorgegebenen Materials, das in der vereinheitlichenden ‚Überformung‘ letztlich nicht ganz aufgeht – ja, dem kulturell politischen Programm des Textes gemäß nicht aufgehen darf. Der Zwang zur ostentativen Steigerung von Redundanz und Varianz erfordert auch im Versbau die Markierung beider Momente. Man könnte auch sagen: Es muss sichtbar bleiben, dass sich der ‚Buchstabe‘ der Tradition dem ‚geistigen‘ Bemühen um einen ‚neuen‘ Zusammenhang in dem Maße fügt, wie es sich ihm entgegen stellt. Der sprachübergreifende Versbau muss die Strukturen fremder Sprachigkeit zugleich in das Spiel seiner strukturellen Rekursionen einpassen und sie in ihrer Fremdheit unangetastet lassen. Darin ist die anti-Paulinische Wertschätzung des Buchstabs bei Eliot begründet: Die ‚fremde‘ Sprachigkeit erzeugt in der ‚eigenen‘ potentiell neue Formen von Signifikanz und daher kulturpolitische Spielräume.

Für wie gelungen man den Schluss von *The Waste Land* auch halten mag – es ist klar, dass die Ausbalancierung von Widerständigkeit einerseits und Gefügigkeit andererseits kulturpolitisch wie formalästhetisch riskant bleibt. Denn ausgerechnet die ostentative Geste, die es braucht, soll das Gedicht einer wie auch immer unwahrscheinlichen Vergewisserung über die lebendige Fortsetzbarkeit der Tradition dienen, potenziert letztlich das Risiko eines bloß scheinbaren Gelingens, das es doch eindämmen soll. Dieses Risiko manifestiert sich gleich zu Beginn des Zyklus in den Versen, die unmittelbar auf die bereits zitierten ersten sieben Verse folgen – und auch hier spielt Fremdsprachigkeit eine entscheidende Rolle. Geschildert wird ein Gespräch mit einer gewissen Marie, die sich als Cousine eines österreichischen Erzherzogs aus gibt, was der Forschung Anlass gegeben hat, sie mit Marie Frein von Wallersee, einer Nichte der Kaiserin Elisabeth, zu identifizieren. In dieser Passage findet sich, neben den Ortsbezeichnungen ‚Stambergersee‘ und ‚Hofgarten‘, die einzige fremdsprachige Zeile in dem gesamten Zyklus, die offenbar nichts zitiert – jedenfalls keinen literarischen Text, den die Forschung gefunden hätte:

Summer surprised us, coming over the Starnbergersee
 With a shower of rain; we stopped in the colonnade,
 And went on in sunlight, into the Hofgarten,
 And drank coffee, and talked for an hour.
 Bin gar keine Russin, stamm' aus Litauen, echt deutsch.
 And when we were children, staying at the arch-duke's,
 My cousin's, he took me out on a sled,
 And I was frightened. He said, Marie,
 Marie, hold on tight. And down we went.
 In the mountains, there you feel free.
 I read, much of the night, and go south in the winter. (V. 8–18)

Die Aussage „Bin gar keine Russin, stamm' aus Litauen, echt deutsch“ ist für sich genommen merkwürdig, denn eine ‚echt deutsche‘ Person, die aus Litauen kommt, aber für eine Russin gehalten wird, wäre zu jener Zeit – sei es zum Zeitpunkt der Publikation des Textes, sei es vor dem Untergang der Habsburger Doppelmonarchie, in der allein es einen Erzherzog geben konnte – eher eine Ausnahmerecheinung gewesen. Die Auskunft über die Abstammung „aus Litauen“ macht zwar die Aussage plausibel, die Sprecherin sei keine Russin, aber eben nicht die Aussage, sie sei „echt deutsch“. ⁸ Darüber hinaus lässt sich der Satz nicht mit der historischen Referenz auf Marie von Wallersee vereinbaren. Offenkundig ist es eine andere Person, die sich hier einschaltet. Gleichwohl ist das deutsche ‚Zitat‘ in seinem Versbau in die Passage einbezogen, ja, er hat seine englischsprachige Umgebung formal gewissermaßen affiziert. Der ihm nachfolgende Vers, der genau in der Mitte dieser Passage steht, wird ihm nachgebildet – beide Verse sind siebenhebig, in lockerer Füllung mit ein oder zwei Senkungen,

⁸ Die Hinweis darauf, dass die Sprecherin keine Russin sei, macht nur Sinn, wenn sie aus einer Gegend Litauens stamme, die vor der litauischen Unabhängigkeit dem Russischen Imperium zugehörte. Dort hat es aber keine nennenswerte deutsche Mehrheit gegeben. – Die Eliot-Forschung hat dieser Stelle erstaunlich wenig Interesse zugewendet und sich mit kaum plausiblen ‚Erklärungen‘ zufriedenen gegeben, etwa mit der unzutreffenden Behauptung, Litauens politische Führung habe traditionell aus Deutschen bestanden (Southam, 6. Aufl., 142), oder mit dem ebenfalls nicht treffenden Hinweis, es habe in Litauen eine deutschsprachige jüdische Minderheit gegeben (Claes 38). Eine besonders absurde Erklärung gibt Arista, der die Sprecherin kurzerhand mit Marie von Wallersee identifiziert und diese damit zur Litauerin macht (109). – Ein ‚biographischer‘ Hinweis zur Identität der Sprecherin findet sich bei Sencourt: „Seven years afterwards the memories of its Hofgarten, of the Starnbergersee near Munich and of a Lithuanian girl whom he met there were still with him: despite her nationality (originally Russian, later Lithuanian) she claimed, to his amused surprise, that she was a real German, ‚echt deutsch‘, and so was to take a place in the most complex and cosmopolitan of all poems.“ (40f.) Für den Hinweis auf diese Stelle danke ich Paul Claes.

und tendieren am Ende zu einer Doppelhebung mit einer gewissen Assonanz („echt deutsch“/„arch-duke's“). Diese kolloquiale Rhythmus – Formen der Alter-nation mit daktylischem Einsprengeln, wie sie das Wort „Starnbergersee“ kennzeichnen, sind grundlegend für den Sprachrhythmus des Deutschen – beherrscht die Passage allerdings schon von Beginn an, seit der Erwähnung des Starnberger-sees. In ihm drückt sich ein Allererwähntes aus, dessen Klischeegefragene Gewandtheit – entweder pseudo-kosmopolitisch (Marie) oder pseudo-national-gewendet (echt deutsch) – die Gesprächspartnerinnen offenbar auszeichnet. Die Cousine des Erzherzogs ist Überlebende einer abgestorbenen, alteuropäischen Kulturtradition, die nur noch als Hohlform existiert und eine nur scheinhafte kulturelle Integrität gewähren kann – in Wirklichkeit verkommt sie in eine Form von Gerede, in dem sich Traditionslinien ebenso oberflächlich mischen wie in dem deutschsprachigen Zitat die Identitätsbehauptung der pseudo-nationalistischen Nicht-Russin beliebig bleibt. Hier verkommt die Synthese aus Traditionsb-zug und Aktualitätsbewusstsein zur leeren Geste – zur reinen Ostentation. Gerade solche Synthesen aber sind es, vor denen sich der Zyklus selbst in Acht nehmen muss.⁹

III Zugänge legen und verstellen: Paul Celans „Schibboleth“

Gegenüber der Konkretion, mit der in Paul Celans Gedichten sprachliche Differenz, lyrische Form und Kultur auf ihre lebensrettenden oder todbringenden Potentiale hin befragt werden, nimmt sich Eliots modernistische Kulturpolitik des Lebendigen auf geradezu naive Weise abstrakt aus. Wie in der Geschichte aus dem *Buch der Richter* kann bei Celan die mitunter unscheinbare Sprachdifferenz ganz konkret zum Anlass des Tötens werden. Celans lyrische Kulturpolitik der Sprachdifferenz bearbeitet in diesem Sinne eine ‚existenziellere‘ Problematik: Es geht nicht mehr ‚nur‘ um die ostentative Selbstvergewisserung des Mediums Lyrik – und zwar darum, weil jede Form der modernistischen Selbstvergewisse-

⁹ Es besteht, nebenbei bemerkt, Grund zu Annahme, dass der Schluss von „What the Thunder said“ ein weiteres Problem artikuliert. Denn wenn für die Projektion einer ‚Lösung‘ der kulturpolitischen Problematik der Gegenwart die Schlussformel der Upanishaden bemüht werden muss, so kann man darin zwar einerseits eine Reflexion auf die ‚Exterritorialität‘ des projektierten Integrationsbereichs sehen, andererseits aber auch ein exotisches ‚Othering‘, das eine eigent-lich programmatisch unzulässige Festlegung trifft.

rung, auch wenn sie so skrupulos vorgeht *The Waste Land*, unter dem Verdacht steht, ein todbringendes Sendungsbewusstsein zu befördern.¹⁰

Auch bei Celan erfüllen die fremden Laute, die seine Gedichte ‚enthalten‘, eine sowohl kulturpolitische als auch formalästhetische Funktion. Das hat der kurze Blick auf ‚Schibboleth‘ zu Beginn dieses Beitrags bereits gezeigt. Dabei ist Celans Dichtung – bei einem so polyglotten Autor vielleicht überraschend – weit weniger von Mehrsprachigkeit geprägt als diejenige Eliots, jedenfalls dann, wenn man lediglich auf die lautliche Oberfläche der in deutscher Sprache veröffentlichten Gedichte blickt, um die es hier gehen soll.¹¹ Der dennoch entscheidende Stellenwert der wenigen ‚fremdsprachigen‘ Einsprengsel ist aber nur zu erfassen, wenn man ihre Einbindung in den jeweiligen Zyklus bedenkt. ‚Schibboleth‘ beispielsweise findet sich etwa in der Mitte des Zyklus ‚Inselhin‘, der den Band *Von Schwelle* zu *Schwelle* abschließt.

Schibboleth

Mitsamt meinen Steinen,
den großgeweinten
hinter den Gittern,
schleifen sie mich
in die Mitte des Marktes,
dorthin,
wo die Fahne sich aufrollt, der ich
keinerlei Eid schwor.
Flöte,
Doppelflöte der Nacht:
denke der dunklen
Zwillingsröte
in Wien und Madrid.
Setz deine Fahne auf Halbmast,
Erinnerung.
Auf Halbmast
für heute und immer.

¹⁰ Zur Problemlage einer ‚Lyrik nach dem Holocaust‘ siehe ausführlich Waldschmidt 408–40, zugespitzt mit Bezug auf Celan 431.

¹¹ Es gibt vergleichsweise wenig Arbeiten zur ‚Mehrsprachigkeit‘ bei Celan. Siehe aber Reichert zu sprachstrukturellen Annäherungen an das Hebräische in Celans Gedichten und die phonetisch wie kulturpolitisch sensiblen Lektüren bei Beyer. Van Ingen deutet fremdsprachliche Einsprengsel bei Celan entweder ‚atmosphärisch‘ (‚Musikalität‘, ‚Klang‘) oder im Hinblick auf Bedeutungsnuancen, die dem Deutschen nicht zu entlocken wären.

Herz:
gib dich auch hier zu erkennen,
hier, in der Mitte des Marktes.
Ruf's, das Schibboleth, hinaus
in die Fremde der Heimat:
Februar. No pasaran.

Einhorn:
du weißt um die Steine,
du weißt um die Wasser,
komm,
ich führ dich hinweg
zu den Stimmen
von Estremadura. (59f.)

Es handelt sich bei dem „No pasaran“, wie bereits gesagt, um ein Lösungswort, einen politischen Slogan, der dazu dient, sich als Verfechter eines politischen Programms zu geben. Es scheint so auch zunächst, anders als das „Schibboleth“ im *Buch der Richter*, niemanden zu verraten. Die dargebotene Szene ist mit nur sehr wenigen Kontextinformationen bemerkenswert klar zu rekonstruieren, dank der Anspielungen auf den „Februar“ und auf „Wien und Madrid“.¹² Die Monatsangabe verweist einerseits auf die letztlich erfolglosen sozialistischen Aufstände gegen die erstarkenden autoritären Bewegungen in Österreich im Februar 1934 und in Spanien im Februar 1936. Andererseits erinnert sie daran, dass das Franco-Regime am 13. Februar 1939 die Beteiligung am republikanischen Widerstand gegen die faschistische Bewegung, dessen Parole das „No pasaran“ war, auch rückwirkend unter Todesstrafe stellte, was tausende Hinrichtungen zur Folge hatte. Es handelt sich bei dem Gedicht also klar um die Darstellung einer Hinrichtung. Das Lösungswort, mit dem sich der Hinzurichtende „in der Mitte des Marktes“ zu erkennen geben will, ist aber zugleich eine Behauptung: „no pasaran“ besagt so viel wie ‚sie [die Faschisten] werden nicht durchkommen‘. Wenn auch die Feinde denken könnten, sie hätten diese Behauptung durch ihren Sieg widerlegt, versucht das Bekenntnis zu ihr, in den Moment der Niederlage, die in der Hinrichtung gipfelt, ein Moment von Selbstbehauptung einzuschreiben. Denn auf die Möglichkeit des Bekenntnisses als solche haben die Feinde keinen Zugriff gewonnen – gerade dies aber muss ihnen uneinsichtig

¹² Die Frage, wie weit die Entschlüsselung solcher – und erst recht die Entschlüsselung ‚persönlicher‘ – Anspielungen trägt, gehört zum Grundbestand der Celan-Forschung. Menninghaus hat früh darauf hingewiesen, dass das spezifische poetische Sprechen in Celans Lyrik aus der unauffälligen Verschränkung ‚metasprachlicher‘ und ‚referentieller‘ Momente hervorgeht (17, 40–42, allgemein 130–72).

bleiben. Und in genau diesem Sinne ist „No pasaran“ ein „echtes“ Schibboleth. Derrida hat darauf hingewiesen, dass das Wort ‚Schibboleth‘ für die Möglichkeit einsteht, sprachlichen Differenzen, die scheinbar keine Bedeutung haben, dennoch Bedeutung zuzumessen. Damit ist das Schibboleth eben nicht mehr nur ein Kennzeichen, an dem man sich verrät, sondern umgekehrt auch eine unmerkliche Nuance, in der sich etwas Signifikantes verbergen kann.¹³ In Celans Gedicht ist die Behauptung, die das „No pasaran“ aufstellt, wahr, wenn den Feinden, die es hören und auch hören sollen, dennoch diese entscheidende Nuance, auf die es aber gerade ankommt, unvernünftig bleibt. Sie muss es aber bleiben, weil sie eine Form der persönlichen Unantastbarkeit verkörpert, an welche die Feinde nicht glauben. Insofern geraten die Feinde in diesem Gedicht in die Rolle der Ephraimiten: Sie sind unempfindlich für das Schibboleth – und verraten sich so. Das Schibboleth soll in diesem Gedicht also ein Wort sein, das sich dem Zugriff derjenigen entzieht, die um eines Wortmerkmals wegen willens sind zu töten.

Die Gesamtanlage des Zyklus „Inselhin“ legt es nahe, die Figur des Schibboleth, wie es Derrida tut, als Metapher für die hier entworfene Dichtung selbst zu lesen.¹⁴ Denn die Gedichte sind durchsetzt von Reflexionen auf das Wort und das Sprechen in seinem (buchstäblichen) Bezug auf Leben und Tod, die aus einem dichten Bezugsgeflecht aus Motiven, Argumenten und Imperativen herausstehen.

Die Gedichte „Nächtlich geschürzt“ und „Auge der Zeit“, die den Zyklus eröffnen, weisen diese Thematik aus, und zwar mittels der auch von Eliot verwendeten Paulinischen Metapher des toten Samenkorns. „Nächtlich geschürzt“ (53f.) handelt von vereinzelt, von einem „wir“, ereilten Menschen, die ihre Schuld „an ein Wort“ abtragen, „das zu Unrecht besteht“, eine Schuld, „die ihren Ursprung beseelte“:

dies ist die Gegend, wo
rasten, die wir ereilt:
[...]

13 „Sie [die Ephraimiten] verrieten ihren Unterschied, indem sie sich dem diakritischen Unterschied *Schi* und *Si* gegenüber indifferent verhielten; und sie machten sich dadurch bemerkbar, daß sie ein solcherart kodiertes Merkmal nicht (wieder)bemerkten (*ye-marquer*) konnten.“ (Derrida 51). „Ein Schibboleth [...] bezeichnet“ seither „jedes nicht bedeutungstragende, willkürliche Merkmal, so zum Beispiel den phonematischen Unterschied von *schi* und *si*, wenn dieser unterschiedend (*discriminant*), entscheidend (*décisif*) und scheidend (*coupant*) wird.“ (58)

14 Derridas Rekonstruktion einer Poetik des singulären Datums, für die das Schibboleth einsteht, folge ich hier weitgehend. Vgl. ähnlich auch Lacoue-Labarthe.

Sie stehen getrennt in der Welt,
ein jeglicher bei seiner Nacht,
ein jeglicher bei seinem Tode,
unwirsch, barhaupt, bereift
von Nahem und Fernem.

Sie tragen die Schuld ab, die ihren Ursprung beseelte,
sie tragen sie ab an ein Wort,
das zu Unrecht besteht, wie der Sommer.

Die Szenerie ist spannungsvoll: Unklar ist sowohl die Rolle des „wir“ – handelt es sich um feindliche Verfolger oder um wohlgesimnte Helfer? – als auch die Frage, worin die ‚Schuld‘ der einsamen Verfolgten an ‚ein Wort‘ besteht. Offenbar ist sie es, die die Vereinzelten – jedem ist „seine[] Nacht und „sein[] Tod“ eigen – verbindet, denn es ist ausdrücklich *ein*, wenn auch, zu Unrecht bestehendes Wort, dem ihre ‚Schuld‘ gilt. Handelt es sich bei dem Wort um ein Schibboleth, ein ihnen vielleicht selbst unmerkliches Merkmal, und hat also die Verfolgten dieses Wort das Leben gekostet? Dann wäre das Wort in diesem Gedicht das genaue Gegenteil jenes bewahrenden Worts, das in „Schibboleth“ beschworen wird; es wäre das verräterische Wort. Was aber ‚uns‘, das ‚wir‘ des Gedichts, angeht, so bleibt unklar, welche Rolle wir spielen können: Selbst wenn ‚wir‘ (Über-)Lebende sind, die belebend und rettend sprechen wollen, deutet sich in dem Verb ‚ereilen‘ eine potentielle Verstrickung in die Schuldverhältnisse an, die das Gedicht umschreibt – was insofern plausibel wäre, als auch wir nicht umhin kämen, uns an jenem verräterischen Wort zu orientieren, wollten wir die Verfolgten erreichen. Es ist insofern konsequent, wenn sich das Gedicht in seinem abschließenden Imperativ auf unseren Umgang mit dem Wort bezieht:

Ein Wort – du weißt:
eine Leiche.
Laß sie uns waschen,
laß sie uns kämmen,
laß uns ihr Aug
himmelwärts wenden.

Das Wort, das die Vereinzelten verbunden und verraten hat, soll als Leiche behandelt und dem Begräbnis vorbereitet werden – so lautet der Imperativ dieses Gedichts. Das sogleich anschließende Gedicht „Auge der Zeit“ (55) greift die Motive auf, freilich ohne ausdrücklich vom ‚Wort‘ zu sprechen: Das Auge der Wort-Leiche verwandelt sich zum „von Feuern gewaschen[en]“, in Tränen dampfenden „Auge der Zeit“, das von einem herabfahrenden „blinde[n] Stern“ getroffen wird – woraufhin sich die Welt erwärmt und „die Toten / knospen und blühen“. Damit wird indirekt eine Umwendung des tödlichen Worts in ein Leben

spendendes Wort verheißten – vielleicht auch als Folge der Leichenpflege, zu der „Nächtlich geschürzt“, uns anhängt. Klar ist aber, dass diese Umwertung des Worts höchst schwierigen, ja wahrscheinlich paradoxen Gelingensbedingungen unterliegt – das deutet die Notwendigkeit des Wunders in „Auge der Zeit“ ebenso an wie die prekäre Situation, in die uns „Nächtlich geschürzt“ weist. Jedenfalls ist es nicht so, dass im Sinne Paulus dem toten Wort qua Glauben die frohe Botschaft ohne weiteres entnommen werden könnte.

Über das Bild des herabstürzenden Sterns stehen die beiden Eröffnungsgedichte in Verbindung mit einem weiteren imperativischen Gedicht, mit „Sprich auch Du“, das kurz nach „Schibboleth“ abgedruckt ist (63). Die Aufforderung, die dieses Gedicht ausspricht, lässt sich einem Programm des engagierten Sprechens zuordnen:¹⁵

Sprich auch du,
sprich als letzter,
sag deinen Spruch.

Sprich –
Doch scheidet das Nein nicht vom Ja.
Gib deinem Spruch auch den Sinn:
gib ihm den Schatten.

Entscheidendes Moment des hier beschworenen Sprechens ist seine ‚Schattigkeit‘ – seine Fähigkeit, jenseits der Scheidung von Ja und Nein dennoch eine definitive Form, die des Spruchs, anzunehmen – worin allein, anders als im neuen Testament (Mt 5, 37; Jak 5, 12), die Möglichkeit von Sinn begründet ist. Dem so gefassten ‚rechten Wort‘ wird im weiteren Verlauf des Gedichts die Fähigkeit zugesprochen, das Erstorbene lebendig zu machen:

Blicke umher:
sieh, wie's lebendig wird rings –
Beim Tode! Lebendig!
Wahr spricht, wer Schatten spricht.

Auch hier wird die paradoxe Schwierigkeit eines solchen Sprechens ausgestellt, und zwar über die Spannung hinaus, die in der doppelten Anforderung steckt, zugleich unterschieden zu sein und sich nicht auf eindeutige Alternativen festzulegen.

¹⁵ Für eine Deutung dieses Gedichts vor dem Hintergrund der Psalmen, des prophetischen Sprechens in der Bibel und insbesondere der Auferstehungsprophezie in Ezechiel 37, 1–14 vgl. Stadler 103–11, und Lönker. Zum ‚schattigen Wort‘ vgl. Bollack 2011, 495, und Auerbach, der das Gedicht durchaus überzeugend als Katabasis, also als Abstieg in die Unterwelt, liest, was es erlaubt, die Rede vom Schatten als Rede von den Toten zu decodieren.

gen. Denn die abschließende Versgruppe des Gedichts verweist darauf, dass das rechte Sprechen von einer Redeposition aus erfolgt, die sich selbst unmöglich macht:

Nun aber schrumpft der Ort, wo du stehst:
Wohin jetzt, Schattentblöfster, wohin?
Stiege. Taste empor.
Dünner wirst du, unkenntlicher, feiner!
Feiner: ein Faden,
an dem er herabwill, der Stern:
um unten zu schwimmen, unten,
wo er sich schimmern sieht: in der Dünung
wandernder Worte.

Auch hier bleibt die Erweckung des Lebens aus den Wort-Leichen an das überirdische Einwirken eines Sterns gebunden.

Worin die Problematik des rechten Spruchs und des belebenden, rettenden Worts letztlich liegt, um die sich auch „Schibboleth“ dreht, macht am deutlichsten schließlich das Gedicht „In memoriam Paul Eluard“, das „Schibboleth“ unten mittelbar vorangeht (58). Auch dieser Text lässt sich – selbst ohne Verweis auf den historischen Kontext – als kritische Poetik des Engagements lesen, und auch hier findet sich eine Verheißung (vgl. hierzu Bollack 242–53):

Lege dem Toten die Worte ins Grab,
die er sprach, um zu leben.
Bette sein Haupt zwischen sie,
laß ihn fühlen
die Zungen der Sehnsucht,
die Zangen.
Leg auf die Lider des Toten das Wort,
das er jenem verweigert,
der du zu ihm sagte,
das Wort,
an dem das Blut seines Herzens vorbeisprang,
als eine Hand, so nackt wie die seine,
jenen, der du zu ihm sagte,
in die Bäume der Zukunft knüpfte.
Leg ihm dies Wort auf die Lider:
vielleicht
tritt in sein Aug, das noch blau ist,
eine zweite, fremdere Bläue,
und jener, der du zu ihm sagte,
träumt mit ihm: Wir.

Der Tote hat zum einen Worte gesprochen, „um zu leben“, die offenkundig zugleich einer Sehnsucht entspringen und ihren Sprecher einengten, festlegten, in die Zange nahmen (erste Versgruppe). Ebenso aber hat er ein Wort verweigert, ein Wort, das nicht seinem Innersten, seinem Herzen entsprungen wäre, aber einen Freund hätte retten können, der um der Zukunft willen aufgeknüpft wurde. Die Worte, die der Tote sprach, „um zu leben“, die sein innerstes Bekenntnis ausmachten, ihn aber gleichzeitig zwanghaft festlegten, sind offenbar nicht mit der engagierten Spruch zur Rettung des Freundes vereinbar gewesen. Identifiziert man den Toten mit Paul Eluard, so lässt sich zu dieser Konstellation eine historische Referenz benennen: Eluard hatte aus stalinistischer Überzeugung heraus kategorisch ausgeschlossen, sich für einen Freund einzusetzen, der in Prag zum Tode verurteilt war, woraufhin der Freund hingerichtet wurde (Bollack 254–56). Die Geschichte macht, so wie das Gedicht sie beschwört, eine unheimliche Verstrickung sichtbar, auch wenn es abschließend ebenfalls aus der Grabpflege, zu der es aufruft, die Vision einer Versöhnung, eines „Wir“ hervorgehen lässt: Jedes Bekenntnis kann als Festlegung selbst todringende Wirkung haben, denn es beruht, wenn es ausgesprochen wird, auf Verallgemeinerungen, die dem Einzelfall nicht gerecht werden können. Deshalb ist die Mischung von Ja und Nein stets notwendig, deswegen können Versöhnung und lebendiges Wort nur beschworen werden. Man kann und darf sich auch auf sie nicht festlegen.

Derrida hat die Doppeldeutigkeit des Schibboleth als Erkennungszeichen sehr genau beschrieben: „Ob nun als Parole oder Lösungswort im Kampf gegen Unterdrückung, Ausschließung, Faschismus, Rassismus, kann der differentielle Wert des *Schibboleth* umkippen ins Gegenteil, die Bedingung für Verbündung und Gedicht in diskriminierende Einschränkung, polizeistaatliche Methoden, Gleichschaltung und Bespitzelung ausarten.“ (66) Gegen den Versuch, das „No pasaran“ (oder jedes andere Wort) als Erkennungsmerkmal festzulegen und so die Zugehörigkeit von Einzelnen zu einer Gruppe zu bestimmen – eine Operation, auf die noch jenes ‚Wir‘ in „Nächtlich geschürzt“ angewiesen ist, wenn es die Verfolgten ‚ereilen‘ will –, entwerfen „Schibboleth“ und die Gedichte, die es umrahmen, einen Umgang mit dem Erkennungswort, das es ermöglicht, jenseits jeder verallgemeinernden Bekenntnis das unzugängliche Singuläre des Einzelnen zu bergen. Der Zyklus „Inselhin“ fordert so (sich selbst) zu einem poetischen Engagement jenseits bekennender Festlegung auf – bei allen Risiken, welche die zwingende Wörtlichkeit dieses Engagements birgt.

Was bedeutet vor diesem Hintergrund die einfache Tatsache, dass „No pasaran“ ein Zitat aus dem Spanischen ist? Mit „Sprich auch du“ ließe sich formulieren, dass der lyrische Text, will er rettendes, engagiertes Wort sein, Schatten in sich aufnehmen und sich so gegen jede Festlegung verschließen muss, die eine ontologisierende Vereinnahmung mit sich bringen könnte. Dieser Zwang führt einerseits

zu eine schattenhaften ‚Hermetik‘, zu einer (sich) nicht festlegenden Redeweise, die dazu zwingt, Sinnstrukturen nur mehr aus den im Text vollzogenen Operationen der Bedeutungsverschiebung, -verzeichnung und -negation zu erschließen.¹⁶ Das letzte Gedicht, das dem Zyklus seinen Namen gibt, „Inselhin“, in dem viele der Metaphern aufgegriffen werden, die im Zyklus vorkommen, das allerdings vom Wort gar nicht mehr handelt, führt diese Sprechweise auf ihren Höhepunkt (69). Das Bild der „[i]nselhin neben den Toten“ Rudern, die in ihrem Streben schon in einer „Reuse“ eingegittert sind und denen das Meer zu verdampfen droht, mag zwar als Bild für das vergebliche Streben der engagierten Poesie des Schibboleth gelten; es bleibt, wenn man sich so festlegt, aber ganz unklar, welche Identität den Rudern den zugewiesen werden könnte, den „Fremden und Freien“ und „Meister[n] vom Eis und vom Stein“. Gerade die Bezeichnung als ‚Meister‘ irritiert hier insofern, als das poetische Engagement, das der Zyklus fordert, die Selbstgewissheit jeder ‚Meisterschaft‘ doch eigentlich verbieten sollte.

Andererseits ergibt sich die Notwendigkeit, die poetische Form auf eine sehr spezifische Art zu handhaben, die, bei allen Unterschieden, das Eliot'sche Verfahren aufgreift. In „Inselhin“ konzentriert der Zyklus nicht nur seine Bildlichkeit, sondern auch seine Form. Das Gedicht bietet – auf den ersten Blick im Kontext des Zyklus ungewohnt – fast volkshafte, klassisch-romantische, mehrheitlich daktylische Formen (dreibeig, nahezu durchgängig zwei Senkungen, abwechselnd weibliche und männliche Kadenz, bis auf den ersten Vers mit Auftakt). Dieser Rhythmus – ‚Starnbergersee‘ – klingt in allen vorangehenden Gedichten immer wieder an, denn der Zyklus formt fast durchgängig flexibel Verszeilen nach dem Prinzip der Alternation mit ein oder zwei Senkungen, wobei die Doppelsenkungen unterschieden zur Dynamik der Reihen beitragen. So ergibt sich eine an den Satzrhythmus angepasste, dennoch sehr sinnfällige Redeweise, die ebenso präzise wie unauffällige Sinnsegmentierungen durch die sehr variablen Versgrenzen vornimmt. Nur in „Inselhin“ festigt sich dieses Sprechen in parallele Versseinheiten, die zudem Versgrenzen und syntaktische Grenzen zusammenfallen lassen.

Ein Effekt dieser Versbauweise ist, dass sich über die Versgrenzen hinweg immer wieder klassische längere Versmaße hören lassen, insbesondere Hexameter. Das ist gerade in „Schibboleth“ der Fall – und darin liegt eine bestechende Konsequenz: Wenn das Gedicht zum erinnernden Bekenntnis im Zeichen des „No pasaran“ aufruft, so ist es kein Zufall, wenn es hin und wieder in das epischste

¹⁶ Zur Grundstruktur hermetischer Lyrik siehe prospektiv Waldschmidt 25–41. Waldschmidts Überlegungen zum „hermetischen Paradox“, dass gerade in der ostentativen Sinnverweigerung Sinn gesucht werden muss, lassen sich auch im Sinne der hier vorgeschlagenen kulturpolitischen Lesart der lyrischen Form ausfallen.

aller Versmaße fällt. Auch die vier Verse unmittelbar vor dem Vers, in dem das Schibboleth namhaft gemacht wird, bilden zwei Hexameter, die folgende Versgruppe besteht, fast' aus zwei weiteren – der erste umfasst nur fünf Versfüße, was dem Hörereindruck aber kaum Abbruch tut. Der Vers „Februar. No pasaran“ selbst könnte sich als doppelter Choriambus ‚symmetrisch‘ dazwischen fügen; er stünde dann für sich im Gedicht, ragte aus der Erzählung davor und danach heraus; zugleich aber wäre er der in sich symmetrisch organisierte formale Angelpunkt, um den sich das Gedicht in seinem epischen Tonfall drehte.

Dieser in sich sehr stimmigen Deutung der metrischen Form des Gedichts steht nur ein Detail entgegen: Denn es fehlt eben – davon bin ich ausgegangen – sowohl in allen acht überlieferten Handschriften des Gedichts als auch in der Erstausgabe und weiteren Ausgaben der Akzent auf „pasarán“, der anzeigt, dass das Wort auf der letzten und nicht auf der vorletzten Silbe betont wird. Für die Deutung des Gedichts wird in diesem Moment die Frage entscheidend, ob es sich bei dem fehlenden Akzent um einen Fehler handelt oder um eine Figur, ob der ‚Fehler‘ also gewollt und damit ein Stück weit kein Fehler mehr ist. Sobald diese Frage auftaucht, weiß man nicht mehr, ob und wie sich das Lösungswort in die Gedichtlandschaft einfügt. Die Parole, die man zu kennen und zu verstehen meint, wird fremd, ihr wird eine Nuance vielleicht genommen oder vielleicht gegeben, die im Umgang mit dem riskanten Wort entscheidend sein könnte. Das Schibboleth, das rettendes Wort sein will, sich aber gerade deshalb nie wird festlegen dürfen, macht sich selbst im entscheidenden Moment unlesbar und torpediert so jene epische Erinnerung, zu der es zugleich anhält. Gegen die eindeutige Festlegung auf ein eindeutiges Merkmal markiert der Text an einer Stelle, wo er darauf aufmerksam macht, dass es auf dieses Merkmal gerade ankommt, seine Offenheit – er schließt sich in dieser Offenheit ab gegenüber dem festlegenden Zugriff: ‚no pasaran‘! Er kann dies, weil der fremde Ton den Zweifel an seiner Festlegbarkeit manifest werden lässt.

Das poetische Programm, das die Gedichte des Zyklus entwerfen und das sich gerade in den wiederholten Imperativen und Aufforderungen zum Umgang mit dem Wort artikuliert, erhält durch die Appropriation des fremden Lauts auch performativ eine kulturpolitische Funktion – denn Kulturpolitik wird in erster Linie im Hinblick auf Entscheidungen über das Bedeutungsunterscheidende und im Hinblick auf die Frage, wer sie wie treffen kann, gemacht. Im Namen der Toten deren Schibboleth zu bewahren und die Worte als Tote bzw. die Toten als Worte leben zu lassen, ohne zugleich die Schuld zu leugnen, die in der schieren Identifikation des Schibboleth liegt – das ist das kulturpolitische Projekt dieser Dichtung, das gibt ihr ‚Sinn‘, also Orientierung. Sie muss das politische Bekenntniswort einschließen und verbergen, bekennen und beschützen. Die Appropriation fremder Lautlichkeit öffnet und versperrt dabei den Zugang zum notwendig

unanastbaren Schwellengebeilde des Gedichts. Die Sprachdifferenz wird eingesetzt, um diesen Effekt einer Unentscheidbarkeit und damit Unzugänglichkeit zu erzielen. Die Paulinische Engführung von Buchstabe und Tod, Sprechen und Leben wird damit auf ähmliche Art und Weise dekonstruiert wie bei Eliot: Lebendig kann das Schibboleth nur als ‚toter Buchstabe‘ sein, also nur dann, wenn es nicht auszusprechen ist – obwohl man es aussprechen muss.

IV Pop und Gespenst: Rom in Rolf Dieter Brinkmanns *Westwärts 1&2*

Auch die späten Gedichte Rolf Dieter Brinkmanns, die er in *Westwärts 1&2* zusammengefasst hat, die aber erst nach seinem Tod 1975 erschienen sind, beziehen die Frage nach der Lebensfähigkeit von Kultur auf die Charakteristik der Gattung Lyrik. Dabei stellt sich Brinkmann einerseits der hochkulturellen Vereinnahmung von Lyrik entgegen, wie sie vielleicht gerade Eliot und Celan verkörpern; andererseits nimmt er Probleme auf, die diese Autoren artikulieren. Etwas verkürzend könnte man sagen, dass Brinkmanns späte Gedichte Eliots Gegenwartsdiagnose bestätigen, aber im Sinne Celans radikalisieren: Sie sind getragen von dem Verdacht, dass die Gegenwartskultur die Menschen zu Tode bringt – und zwar in einem höchst buchstäblichen Sinne. Daraus resultiert eine neuartige kulturpolitische Inanspruchnahme der Lyrik.

Der Beginn des in der Erstausgabe von *Westwärts 1&2* nicht abgedruckten, erst 2005 erschienenen „unkontrollierte[n] Nachworts zu meinen Gedichten“ macht unmissverständlich klar, dass die Tradition, aus der Lyrik schöpft, nicht anders denn als untot vorzustellen ist: „Gedichte sind momentane Fantasien und folge ich den Wörtern, in welche Bereiche gelange ich zurück? Verfaulte Wörterbücher, verfaulte Bibliotheken, ein gespensterhafter Sinn, der ganz leer ist und herumgeistert. Die Wörter und Sätze schneiden Gedichte gehen davon aus, dass Baby!“ (256) Die in *Westwärts 1&2* versammelten Gedichte gehen davon aus, dass mit dem verfügbaren Sprachmaterial auch die gesamte Gegenwartskultur ‚verfault‘ ist. Die Gesichter schneidenden Wörter und Sätze verzerrten sich, während man sie benutzt; sie gaukeln eine groteske Lebendigkeit lediglich vor. Neben diese Aussage setzt Brinkmann den englischsprachigen Ausruf, dessen Status unklar bleibt: Handelt es sich um ein Beispiel für die Fratzen der untoten, Wörter und Sätze? Oder wird der Ausruf dem Verwesen der Sprache entgegengesetzt, beschwört er also die gelingende Einfachheit eines Popsongs, wie sie bereits die „Notiz“ zu dem Band *Piloten* (1968) und auch noch die „Vorbemerkung“ zu *Westwärts 1&2* als lyrisches Ideal ausweisen? Die Antwort auf diese Frage wird nicht

zuletzt auch davon abhängen, welchen Status man dem Wechsel ins Englische zumisst, den der Text an dieser Stelle vollzieht. Natürlich ist das Englische die Sprache des Pop – aber wird es hier eigentlich angemessen verwendet? Wäre in einem Popsong die Aufforderung „love me, baby“ nicht deutlich plausibler?

Die Gedichte in *Westwärts 1&2* experimentieren ziemlich ausgiebig mit fremdsprachlichen Partikeln, sehr viel ausgiebiger als die vorangehenden Gedichtbände des Autors. Man kann in dieser Tatsache durchaus eine durchgreifende Neuerung des lyrischen Formenrepertoirs Brinkmanns sehen. Neben englischsprachigen Einsprengeln – oft Zitaten aus Songs – finden sich in einigen Gedichten auch italienische Wörter und Sätze, vor allem in drei aufeinander folgenden Italien-Gedichten, in der „Hymne auf einen italienischen Platz“, in „Roma die Notte“ und in „Canneloni in Olevano“. Den ersten beiden dieser Gedichte gilt im Folgenden mein Interesse.

Bei „Roma die Notte“ handelt es sich um ein sogenanntes ‚Feldgedicht‘ – eine Form, die sich in *Westwärts 1&2* häufig findet, nicht zuletzt in den beiden titelgebenden Gedichten (zum Format siehe Großklaus 92–96).

Roma die Notte

:& was gestaut ist, natura morta,
graublau,

und ich gehe durch die Ruinen
warum so blaß?
Blutproben für

Dracula

Fliegen auf den

trajanischen Märkten, Grasbüschel
in der Regierung, neues Papier

unter dem Flutlicht,

flattert, zieht sich zusammen, macht eine
Verbeugung vor dem Papiervolk,

jeder sein eigener Palast, mit Schweißflecken,

Schwarze Koffer stehen bereit.

dort, hinter American
Express, diskutiert der
Club von Rom,

127 Volt Steckdose.

[...]

Jetzt stinken die Straßen nach einem Regen.
streiken die Kaufhäuser.

Jetzt
Jetzt ist

Nacht, vertrocknete kleine
Blüten liegen auf dem Asphalt:

sie sind
sie machen mit den Schatten, Bus
Fahrschein und Kippen ein
Stilleben
echt, keiner wird
kommen und sie
gegen das Licht
halten,

unter dem niedrigen Licht
der Straßenlampen.

Überall schaukelnde Blätterschatten, Mauern, Platzangst in den Ruinen,
klassische Zitate, wo sich die Geschichte fortsetzt.

[...]

D. h.

„when the saints
go marching in“

Da schaute ich hoch, da ist

versteinerte Männer und
Frauen, die an den Kanten
der Bauten aufgestellt sind.

Durch wessen Bewußtsein,

wanderte ich?

[...]

Die Geschichte erfand die
Leute, in der der einzelne
untergeht, Rom, Kana

lisationsdeckel, Via Antonio
Nibby, Bistecca con Pomodoro,
Tartuffo, Cozze, Birra Peroni.

Sie öffnen die Gräber in
ihren Köpfen, und alle sehen,
was in den Wörtern steckt.

(hahahaha)

[...]

In solch einem Steinhäufchen saßen wir

„Nie vorher sah ich einen so toten
Fluß.“

Ein splitternder
bunter Neonregen,

Mina: Senza Te
ausgehöhlte Schweineköpfe, auf Stangen,
standen am Ufer aufgereiht,

(Mosaiken aus
Fingerknöcheln und
Kieferzähnen
von Toten)
sie hatten die
Regierung gegessen.

Dr. Carnevale Dentista leuchtete

ein Türschild in
der Nacht. Ist je
mand da, sofort

Zahnfleischbluten hat?
Die Deutsche Botschaft hat geschlossen.
Der Botschafter ist auf Jagd
nach Intransien.

große, abge
fallene Platanenblätter
Tatsächlich, nie vorher sah ich
einen so toten Fluß.

Und noch mehr Platzangst, Fliegendreck, weiße Servietten, leere Tische,
Stühle, nach draußen gestellt.

Wo ist, frage ich, das Fenster, das nach Süden offen ist? (125–29)

Die hier zitierten Auszüge aus dem Gedicht entfalten eine Gegenwartsdiagnose, die von derjenigen, die sich in *The Waste Land* findet, nicht allzu weit entfernt ist. Moderne Zivilisation wie kulturelles Erbe zeigen sich durchgängig als morbide; Verwesung, Zertrümmerung, Versteinerung beherrschen die Szenerie; „Ruinen“, „Steinhäufen“ und der „tote[] Fluß“ bilden den Hintergrund des Geschehens; „Dracula“ wird assoziiert, „Fliegen“ sind allgegenwärtig. Von einem auf lebendige (Re-)Produktion gerichtetem Begehren findet sich keine Spur. Schon der Titel „Roma die Notte“ verweist auf die Fruchtlosigkeit des Begehrens in der römischen Gegenwart, denn man mag in ihm nicht nur das italienische „Roma di Notte“ (Rom bei Nacht) hören – oder, wenn man das „die“ als Anklang an das italienische Wort für Tag nimmt, einen Verweis auf Rom bei Tag und bei Nacht –, sondern „Notte“ ist auch eine Verformung von „Nutte“, womit Rom zum Simbild einer kommerzialisierten, lediglich einen Schein von Lebenslust vorspielenden Gegenwartskultur wird (di Bella 717f.). Noch die typographische Isolation des „Jetzt“, das allenfalls einen Moment lustvoller Erfüllung ankündigen könnte, mündet in zwei parallel geführte Passagen, welche die Beschreibung „vertrocknete[r] [...] Blüten“ zum einen in ein „Stilleben“ – d.h., wie es zu Beginn heißt, in „natura morte“ –, zum anderen in die Prophezeiung überführen, dass die Blüten nieman-

des Aufmerksamkeit auf sich ziehen werden. Der Gang durch die morbide Stadt wird als Reise durch ein fremdes oder entfremdetes Bewusstsein ausgewiesen und Bewusstsein selbst erscheint als Friedhof: „Sie öffnen die Gräber in / ihren Köpfen, und alle sehen, / was in den Wörtern steckt.“ Die todbringende Wirkung der Kultur, die in Rom auch die scheinbar lebendigste Gegenwartskultur einholt, stellt sich dabei in letzter Konsequenz als konkrete ‚biopolitische‘ bzw. körperliche Gefahr dar: Das Gedicht spielt auf den „Club von Rom“ an, der zu jener Zeit das Schlagwort von den ‚Grenzen des Wachstums‘ prägte, auf den italienischen Faschismus (genauer gesagt auf Mussolinis Villa) sowie auf die aus Schlachthof-erfahrungen abgeleitete Erfindung der „Elektroschockmethode“ zur ‚Behandlung‘ von Schizophrenie in Rom (beides oben nicht zitiert) und verbindet die „ausgehöhlten Schweineköpfe“ am Flußufer sowie das ‚Leichenteilmosaik‘ auf eigenartige Art und Weise mit ‚der Regierung‘: „sie hatten die / Regierung gegessen“, heißt es in der rechten Spalte an dieser Stelle, wobei unklar bleibt, wer „sie“ ist und was „essen“ hier bedeutet. Das ‚Leichenteilmosaik‘, das ja teils aus „Kieferzähnen“ besteht, wird mit einer Zahnarztpraxis und mit der Intarstenjagd des deutschen Botschafters assoziiert. All dies lässt sich als Hinweis darauf verstehen, dass der geschichtliche oder kulturelle Zusammenhang, aus dem heraus sich die Morbidität der Stadt Rom ergeben hat, den Körpern der Menschen unmittelbar Schaden zufügt.

Auffällig ist – und ebenfalls an Eliot erinnert –, dass die Morbidität der Stadt durchgängig als Effekt von Kunst ausgewiesen wird: Die Stadt erscheint, wie bereits zitiert, als „natura morta“ bzw. „Stilleben“ sowie in „klassische[n] Zitate[n]“, wo sich die Geschichte fortsetzt“, im „hingeauene[n] Bild“ und im „Mosaik aus / Fingerknöcheln und / Kieferzähnen / von Toten“. Damit lässt sich die Beschreibung der Stadt auch auf das Gedicht selbst beziehen, das als ‚flächige‘ Zusammenstellung von Eindrücken und Reflexionen von und über Rom nichts anderes ist als Mosaik, Stilleben und ‚hingeauenes Bild‘. Nur die ‚klassischen Zitate‘, wie sie in *The Waste Land* als Fragmente die Ruinen der Gegenwart bevölkern, werden durch gegenwartskulturelle ersetzt: „Rotz den Papst an! (Donovan), L. P.“ (oben nicht zitiert; in Original: „Poke at the Pope“), „when the saints / go marching in“, „Mina: Senza Te“. Fraglich aber ist, ob diese Gegenwartskultur dazu in der Lage ist, die überall hervorquellende Morbidität der römischen Kultur- und Kunstgeschichte zu überwinden. Denn in Rom – und im Gedicht? – gilt: „Die Geschichte erfand die / Leute“.

Der Stellenwert der – auch hier teils im fremdsprachigen Zitat gegenwärtigen – Populärkultur für „Roma die Notte“ lässt sich besser verstehen, wenn man die bereits angeführten programmatischen Paratexte der Gedichtbände *Piloten* und *Westwärts 1&2* hinzuzieht. Die „Notiz“ zu den *Piloten* beschreibt das Gelingen von Lyrik als Öffnung: „Jeder kennt das, wenn zwischen Tür und Angel, wie man

so sagt, das, was man in dem Augenblick zufällig vor sich hat, zu einem sehr präzisen, festen, zugleich aber auch sehr durchsichtigen Bild wird, hinter dem nichts steht [als?] scheinbar isolierte Schnittpunkte. [...] Ein Bild entsteht oder ein Vorgang, den es so nie gegeben hat, Stimmen, sehr direkt. Man braucht nur skrupellos zu sein, das als Gedicht aufzuschreiben. Wenn es dieses Mal nicht klappt, wirft man den Zettel weg, beim nächsten Mal packt man es dann eben, etwas anderes.“ Das Gedicht als „snap-shot“ – das ist programmatisch gegen die „ausgebüfften Kerle“ der zeitgenössischen Lyrikszene gerichtet, die „die Kulturellen Wörter besetzt [halten], statt herumzugehen und sich vieles einmal anzusehen“ (185) und „ihre persönlichen Skrupel angesichts der Materialfülle in feinseliertem Hokuspokus sublimieren. [...] Die Toten bewundern die Toten!“ (186) Die Skrupellosigkeit, die Brinkmann demgegenüber fordert, bezieht sich gerade auf „das Material“ und seine Fülle: In der Gegenwart, die das „Nachwort“ zu *Westwärts* 182 als Geisterwelt beschreibt, soll diese lebendige Fülle sichtbar gemacht werden, und dazu darf nichts von Vorherem ausgeschlossen werden. Die Popkultur gilt dabei zunächst als Möglichkeit eines ‚einfachen‘ Durchbrechens hin zu dieser bislang nicht eröffneten Fülle. So heißt es in der „Vorbemerkung“ zu *Westwärts* 182: „Ich hätte gerne viele Gedichte so einfach geschrieben wie Songs. Leider kann ich nicht Gitarre spielen [...]. Vielleicht ist mir aber manchmal gelungen, die Gedichte einfach genug zu machen, wie Songs, wie eine Tür aufmachen, aus der Sprache und den Festlegungen raus.“ (9) Dieses ‚Aufmachen‘ setzt der Text der Übermacht des ‚Weitermachens‘ entgegen, von dem die „Vorbemerkung“ in erster Linie handelt – den gesamten Text durchzieht die Aufzählung aller möglichen Prozesse, Mechanismen und Tätigkeiten, die ‚weitermachen‘. Auch die Sprache gehört für sich genommen dem Bereich des Weitermachens an: „Meine Eltern waren jung, sie sprachen deutsch. Ich mußte das erst lernen, man wächst immer in eine schon gesprochene Welt rein. Das Lernen macht weiter. Deutsch macht weiter.“ (7f.) Insofern ist das Durchbrechen sprachlicher Festlegungen für Brinkmanns Gedichte der einziger Zugang zur lebendigen Fülle einer alternativen Gegenwart.¹⁷ Neben der Öffnung hin zu einer neuen Materialfülle liegt darin eine Gelingensbedingung für Brinkmanns Lyrik – und auch hierin mag die Hinwendung zu Fremdsprachigkeit begründet sein.

In diesem Punkt liegt trotz der Wendung gegen die Lyrik der Moderne, wie sie Eliot und Celan in ihrer Skrupulosität verkörpern, auch eine Gemeinsamkeit mit ihr. Denn es ist ja gerade der Versuch, sich sprachlichen Festlegungen zu entzie-

17 Zu dieser Poetik – auch in ihrem Verhältnis zur vorangehenden Lyrikproduktion – siehe am Beispiel zweier ‚poetologischen‘ Gedichte aus *Westwärts* 182 Breuer, „Ein gewöhnliches Lied“, 504, „Gedicht“, 493–495; vgl. auch di Bella, „Vorbemerkung“.

hen, der beispielsweise Celan fortwährend neue Einschränkungen auferlegt, welche die Redeposition seiner Lyrik zunehmend unmöglich machen – siehe die Metapher des sich auf einen Punkt verjüngenden Standorts des Sprechers in „Sprich auch Du“. Brinkmann sieht in dieser Form der Selbststeinschränkung einen lebensfeindlichen Mechanismus – eine Gefahr, der sich Celans Texte ja auch selbst durchweg bewusst zeigen –, und weist darüber hinaus darauf hin, dass jeder der modernen Lyrik noch verbleibende Funken von ‚Lebendigkeit‘ spätestens in der Rezeption von todtbringender Routine vereinnahmt wird: Lyrikrezeption als ‚Bewunderung‘ der Toten für die Toten. Brinkmanns Parodie der Celan’schen „Todesstuge“ in „Die Klapper des Narren“ führt unmittelbar vor Augen, wie gerade das konsequente Streben der lyrischen Rede Celans nach dem ‚lebensrettenden‘ Wort von genau jenen (kultur-)politischen Routinen des bürodesrepublikanischen Alltags absorbiert werden konnte, die Brinkmann als zutiefst lebensfeindlich gelten (Kobold).¹⁸

Eines der Probleme, die sich nun in „Roma die Notte“ stellen, besteht darin, dass auch die Popkultur vor dieser Gefahr nicht gewappnet ist (zu Brinkmanns Verhältnis zur Popkultur grundlegend Schäfer, zu den ‚späten‘ Gedichten 242–259). Daher schaltet das Gedicht schon von seiner Macht her die ‚klassischen Zitate‘ mit denjenigen aus der Popkultur gleich. „Roma die Notte“ löst sich in seiner ‚Flächigkeit‘ klar von der Poetik des Snapshots, wie sie die „Notiz“ zu den *Piloten* entwirft. Natürlich geht es auch hier um die Bewältigung von Material ohne Vorbeinschränkung und um Augenblickswahrnehmungen. Diese Momentaufnahmen, in denen sich das Gedicht der *Piloten*-Poetik zufolge öffnen soll, werden aber in „Roma die Notte“ zu einem Gewebe von lose zusammengehaltenen Segmenten verarbeitet. Der Aufbruch der Linearität des Textes, der ein bloßes Nebeneinandersetzen der Segmente erlaubt, regt dabei zwar dazu an, die einzelnen Fragmente des Textes zu Motivketten zu verbinden; dadurch lassen sich Ansätze zu Argumentationszusammenhängen rekonstruieren – wie es im Vorangehenden ja auch versucht wurde. Zugleich aber bleiben diese Zusammenhänge latent, ja sie können gar die Form von Kippfiguren annehmen, wie nicht zuletzt der Titel des Gedichts zeigt, in dem das Wort „die“ in mehrere Syntagmen zugleich eingebunden werden kann. Der Machart des Textes ist von daher immer schon eine grundsätzliche Offenheit eingeschrieben – nämlich die Offenheit für ganz unterschiedliche Konfigurationen. Genauer besteht die spezifische Offenheit

18 „Die Klapper des Narren / sie dreht sich unermüdlich / schon morgens / mit allem Geschrei sie dreht / sich nach dem Wind / wir wenden uns mit die / Klapper des Narren die drehen / wir ohne Unterlaß die Fahnen / heraus und geschwenkt / so heißt es / ein Staatsakt gedenken / wir gedenken es innig was / wir gedenken im Frack / mit Zylinder / Gamaschen gerollt [...]“ Zitiert nach Kobold 261f.

des Gedichts darin, die Hoffnungen, die in das vormalige Programm der Momentaufnahme gelegt wurden, in der Schwebe zu halten, obwohl das Gedicht von nichts anderem handelt als von der Omnipräsenz der aus der Geschichte wie aus der (Kultur-)Politik der Gegenwart resultierenden lebensfeindlichen, festgelegten Tendenzen. Die Frage nach dem „Fenster, das nach Süden offen ist“, mit der das Gedicht schließt, artikuliert diese in der Schwebe gehaltene Resthoffnung (vgl. Röhnert 85).

Die Überwindung sprachlicher Festlegungen als Öffnung auf ein Jenseits des lebensfeindlichen ‚Weitermachens‘ ist in „Roma die Notte“ zumindest teilweise eine mögliche Funktion auch der fremdsprachlichen Partikel – insofern nämlich gerade sie, wie es im Titel des Gedichts der Fall ist, als Kippfiguren ermöglichen, sprachliche Festlegungen zu überwinden. Allerdings sind auch diese Partikel im Gedichttext zunächst den deutschsprachig wiedergegebenen Eindrücken und Überlegungen parallel geschaltet. Alles an diesem Text soll womöglich als Kippfigur Öffnung sein können. Etwas anders verhält es sich mit der ‚fremden Sprache‘ in der „Hymne“:

Hymne auf einen italienischen Platz

O Piazza Bologna in Rom! Banca Nazionale Del
 Lavoro und Banco Di Santo Spirito, Pizze Mozzarella
 Barbere, Gomma Sport! Gipsi Boutique und Willi,
 Tavola Calda, Esso Servizio, Fiat, Ginnastica,
 Estetica, Yoga, Sauna! O Bar Tabacci und Gelati,
 breite Hintern in Levi's Jeans, Brüste oder Titten,
 alles fest eingeklemmt, Pasticciera, Marcelleria!
 O kleine Ständlicher, Vini, Oli, Per Via Aerea,
 Eldora Steak, Tecnocita Caruso! O Profumeria
 Estivi, Chiuso Per Feste Agosto, o Lidia Di Firenze,
 Lady Wool! Cinescopi! Grüner Bus! O Linie 62 und 6, das
 Kleingeld! O Avanti grün! O wo? P. T. und Tee Fredo,
 Visita Da Medico Ocultista, Lenti A Contatto!
 O Auto Famose! Ritz Cracker, Nuota Con Noi, o Grazie!
 Tutte Nude! O Domenica, Abfälle, Plastiktüten, rosa!
 Vacanze Carissime, o Nautica! Haut, Rücken, Schenkel
 gebräunt, o Ölfleck, Ragazzi, Autovox, Kies! Und Oxford,
 Neon, Il Gatto Di Brooklyn Aspirante Detective, Melone!
 Mauern! Mösen! Knoblauch! Geliebener Parmigiano! O dunkler
 Minimarket Di Frutta, Istituto Pirandello, Inglese
 Shenker, Rolläden! O gelbbräuner Hund! Um die Ecke
 Banca Commerciale Italia, Flöhe, Luftdruckbremsen, BP

Coupons, Zoom! O Eva Moderna, Medaglioni, Tramezzini,
 Bollati! Aperto! Locali Provisori! Balkone, o Schatten
 mit Öl, Blätter, Trasferita! O Ente Comunale Di
 Consumo, an der Wand! O eisern geschlossene Bar Ferranzini
 O Straßenstille! Guerlain, Hundekötter, Germain Montali!
 O Bar Fascista Riservata Permanente, Piano! O Soldaten,
 Operette, Revolver gegen Hüften! O Super Pensione!
 O Tiergestalt! O Farmacia Bologna, kaputte Hausecke,
 Senso Unico! O Scusi! O Casa Bellal! O Ultimo Tango
 Pomodoro! O Sciopero! O Lire! O Scheiß!

Die Struktur des Gedichts ist verschiedentlich in der Forschung beschrieben worden. Vieles ist auf den ersten Blick klar: Es handelt sich bei den italienischen Wörtern zum Teil um Aufschriften, die auf einem Platz wie der Piazza Bologna Anfang der 1970er Jahre zu sehen gewesen sein könnten, teils wohl auch um Wörter, die man auf einem solchen Platz hätte hören können. Unterbrochen werde die italienischen Phrasen durch deutschsprachige Passagen, die entweder Verbindungen herstellen oder Impressionen jenseits der wahrgenommenen sprachlichen Ausdrücke wiedergeben.

Der typographischen Regelmäßigkeit der acht Strophen entspricht keineswegs eine ebenso einfache metrische oder syntaktische, geschweige denn darstellerische Kohärenz. Metrisch ist das Gedicht, jedenfalls wenn man einen akzentuierenden Versbau unterstellt, sehr flexibel gestaltet. Die Zahl der Silben in den einzelnen Versen schwankt zwischen 14 und 20. Die syntaktische Form ist zwar einerseits recht einförmig, weil sich Anruf an Anruf reiht. In sich weisen die Anrufe aber eine große Variabilität auf, vor allem ist ihre Länge höchst unterschiedlich. Die typographische Segmentierung des Gedichts (Vers- und Strophen Grenzen) und die Segmentierung durch die Anrufe sind gegeneinander versetzt. Das den Text durchziehende, meist groß, in einigen Fällen aber auch klein geschriebene „O“ suggeriert in seiner zu- und abnehmenden Dichte eine zweifache Steigerung der Emphase im Verlauf des Gedichts – die erste und sechste Strophe enthalten nur ein bzw. zwei O's, die vierte und achte Strophe hingegen fünf bzw. neun – oder sogar zehn, falls man den Anfangsbuchstaben von „Operette“, der auch der Anfangsbuchstabe der achten Strophe ist, hinzurechnen mag. Schließlich scheinen die Gegenstände, von denen jeweils die Rede ist, der bündigen typographischen Form zum Trotz, ebenso ‚flüchtig‘ auf einander bezogen zu sein wie diejenigen, die „Roma die Notte“ erwähnt. Teils schließen die einzelnen Notizen durchaus aneinander an – aber immer ist dieser Anschluss auf einer anderen Ebene ein Bruch – siehe nur den ‚Stabreim‘ „Melone! / Mauern! Mösen!“

Die Vermischung des Deutschen und des Italienischen, die das Gedicht betreibt, ist im einzelnen relativ komplex und mit dem Schlagwort ‚Kauderwelsch‘ nur ungenau bezeichnet (vgl. Röhmert 77f.). Denn Übergänge und Ambivalenzen zwischen den Sprachen sind genau kalkuliert. Grundsätzlich lässt sich eine gewisse ‚Germanisierung des italienischen Sprachmaterials‘ (Amodeo 526) konstatieren, etwa in der Orthographie (Großschreibung, Annäherung an deutsche Laut-Zeichen-Relationen, z.B. in ‚Tee Fredo‘). Es gibt mindestens drei ‚Fehler‘, die aber womöglich als beabsichtigte ‚Figuren‘ anzusehen sind („Bar Tabacci“, „Marcelleria“, „Medico Ocultista“; siehe Amodeo). „O Tabacci“ (lies: „Oh Tabatschi“) etwa könnte auch eine für Deutsche typische Verballhornung indizieren, die sozusagen ‚viel italienischer‘ klingt als das richtige „O Tabacchi“ (lies: „Oh Tabacki“). Ein Satz wie „O Avanti grün“ könnte einem deutschen Touristen entfahren, der sich ein wenig vom Lokalkolorit hat anstecken lassen. Die Passage „P. T. und Tee Fredo“ scheint durch die Wiederaufnahme des buchstabierte „Te“ aus der Abkürzung der Italienischen „Poste e Telegraffi“ motiviert – diese Äquivalenz gilt aber nur, wenn man „P. T.“ deutsch ausspricht, denn im Italienischen buchstabierte man „pi-ti“. Unklarheiten ergeben sich auch in mehreren Anrufen, welche die Interpunktion als Einheiten ausweist, die aber in sich Brechungen aufweisen. Das betrifft etwa die Passage „Bar Fascista Riservata Permanente“, von der unklar ist, worauf sie sich eigentlich bezieht, zumal die Attribute „Fascista Riservata Permanente“ grammatisch nicht dem Wort „Bar“ zugehören können, das im Italienischen maskulin ist – oder ist hier die Bar durch eine Interferenz mit dem Deutschen feminisiert worden? Ebenfalls unklar bleibt der syntaktische Zusammenhang von „Pizza Morzarella / Barbieri“ und „Ultimo Tango / Pomodoro“. Was die Rhythmik des Textes angeht, so ist festzuhalten, dass die starken Betonungszakente, die das Italienische seiner angeblich nicht-akzentuierenden Prosodie zu Trotz aufweist, in der „Hymne“ für eine Versbindung genutzt werden, die einer eher deutschen Prosodie gehorcht. Die größtenteils durch die Interpunktion und die Verteilung des „O“ geleistete Abteufelung in Kola signalisiert dabei nicht nur, wie bereits erwähnt, einen Wechsel der Emphase, sondern auch eine Be- und Entschleunigung des Rhythmus, wobei die Beschleunigung eher dem Italienischen, die Entschleunigung eher dem Deutschen zuzurechnen ist. Insgesamt zeigt sich das Italienische in dem ‚deutschen‘ Gedicht so keineswegs nur im ‚Zitat‘ als ‚originaler Wortlaut‘, sondern es ist eine Struktur, die sich der deutsche Sprecher aneignet und die er in ‚seiner‘ deutsche Sprache integriert. Das geschieht aber immer wieder auf geradezu ostentativ unangemessene Weise, also so, dass die eindeutige ‚Sprachlichkeit‘ der verwendeten Wörter und Phrasen angekratzt wird – was wiederum auch die ‚reine Sprachlichkeit‘ des Deutschen in diesem Text nicht unberührt lässt.

Nicht nur der Titel bindet das Gedicht in eine Gattungstradition ein, sondern auch die Form der Anrufung, die im „O“ ihre klassische – und im übrigen zumindest im Kontext von Deutsch und Italienisch sprachübergreifende – Form findet. In seinen Apostrophen gibt sich das Text aber nicht nur als ‚Hymne‘ zu erkennen. Wenn man der These von Culler glauben mag, dass die Apostrophe für das lyrische Sprechen insgesamt paradigmatisch sei, so geht es dem Text viel mehr um das Potential der gesamten lyrischen Gattung. Das ‚Hymnische‘ des Gedichts zeigt sich in erster Linie in der Segmentierung durch die Anrufe, während die typographische Segmentierung in ihrer Regelmäßigkeit alles andere als hymnisch annahmet und insofern auf andere Traditionsstränge der lyrischen Form anspielt. Dieses Spannungsverhältnis lässt sich, eine Hypothese Schlaiffers aufgreifend, durchaus als ironische Referenz auf das harmonisierend-klassizistische Italienbild der deutschen lyrischen Tradition verstehen.¹⁹ Das Gedicht evoziert dann in seiner Form den Kontrast zwischen zwei Tendenzen der lyrischen Form – zwei Formen des lyrischen ‚Weitermachens‘, wenn man so will: Versbauliche Rigidität, die allerdings nur noch typographisch angezeigt ist, kreuzt sich mit einer Form des Versbaus, die in ihrer Variabilität ebenfalls ein Kernelement ‚lebendigen‘ lyrischen Sprechens darstellt. Denn die im „O“ kulminierende Apostrophe ist traditionell eben nicht nur eine feiernde Beschwörung, sondern auch lyrische Belebung: Was auch immer im Gedicht angerufen wird, erhält den Status einer Instanz, der unterstellt wird, sie könne antworten.

„Roma die Notte“ gibt sich als flächige Textur morbider Eindrücke, deren Beziehung zueinander in der Schwebe gehalten wird, damit die Möglichkeit einer Öffnung hin zu einer alternativen Lebendigkeit bewahrt bleibt. Diese Textur schließt, wie gesehen, durchaus Lesewege ein, die eine Art Gegenwartsdiagnose nachzuvollziehen erlauben – wenn man will, auch ohne Rückgriff auf die programmatischen Paratexte. Die „Hymne“ hingegen kommt, wenn man von ihrem letzten Wort einmal absieht, ganz ohne eine solche explizite Diagnose oder Programmatik aus bzw. sie schöpft sie aus dem Umgang mit den verwendeten Traditionselementen selbst: In der rigiden Einperfung der Anrufe, die traditionell die Funktion des Belebungs erfüllen, bildet sich die lebensfeindliche Macht der allgegenwärtigen gespenstischen Kulturpolitik selbst ab. Im pseudo-klassizistischen Gatter aber rumort das Chaos des römischen Alltags in seiner billigen Kommerzialisierung und Erbärmlichkeit. Was traditionell als höhere Lebensinstanz angerufen und damit zugleich verlebendigt wurde, sieht sich hier herabgezogen in eine Flächigkeit, die alles als „Scheiß“ erscheinen lässt.

¹⁹ Schlaiffers These, es handele sich um schulgerechte Hexameter (43f.), ist aber nicht nachzuvollziehen.

An die Stelle der kunstvollen Ausbalancierung formaler Redundanz und Varianz, wie sie Eliot betreibt, oder der Pointierung des Sprachmaterials hin zu einer lebenserhaltenden und zugleich todgeweihten Unaussprechlichkeit, wie sie bei Celan vorzufinden ist, tritt so eine lyrische Form, die sich um eine Ausrichtung ihrer Rekursionen gar nicht mehr zu kümmern und insofern ‚Sinn‘ auch im Sinne Celans abzulehnen scheint. Brinkmanns Gedichten ist es gleichgültig, ob sie zur Leiter verkommen oder nicht. Ihre flächige Darbietung ist nichts anderes die Stillstellung der Differenz von Varianz und Redundanz im Mosaik. Lyrische Kulturpolitik inszeniert sich als anti-politisch. Eine ‚Öffnung‘ erlaubt diese Form nur dank der Nivellierung dessen, was sie an Eindrücken und Gedanken nebeneinanderstellt. Alles muss gleichermaßen erbärmlich erscheinen, um womöglich doch noch ein lebendiges Begehren provozieren zu können. Man muss gewissermaßen überall nur ‚die Nutte Rom‘ sehen und eine unheilvolle Kommerzsteuerung jeden kulturellen Begehrens wittern, um dennoch vielleicht irgendwo das „Fenster, das nach Süden auf ist“ zu finden, also tatsächlich ein romantisch erfüllendes ‚Rom bei Nacht‘ (vgl. Röhmert 85).

Das betrifft auch die Verwendung fremder Sprachigkeit in den Gedichten. Wir müssen es notwendig mit einer möglichst erbärmlichen Form der Mehrsprachigkeit zu tun bekommen. Die rustikale Germanisierung des Italienischen in der „Hymne“ ist auch so zu erklären. Sie erzeugt eine Asymmetrie zwischen standardisiertem Deutsch und verbalhornstem Italienisch, zieht aber letztlich auch das Deutsche in Mitleidenschaft. Sprachdifferenz wird hier so eingesetzt, dass sprachliche Standardisierung als solche angegriffen wird – denn in ihr wird das verfaulende Ganze der Gegenwartskultur sichtbar. Zugleich aber deutet sich in der flächigen Vermischung der ‚Sprachen‘ eine zweite Gelingensbedingung für Brinkmanns Lyrik an: Gelingende, also im Hinblick auf die kulturell ‚lebendige‘ Lyrik muss nicht nur im Hinblick auf das ‚Material‘ skrupellos unvoreingenommen sein; sondern sie muss es zudem so arrangieren, dass sich die Möglichkeit ergibt, im sprachlich scheinbar ‚Festgelegten‘ alternative Sprachdifferenzen erscheinen zu lassen, die den einzelnen Ausdruck ‚kippen‘ und in seiner Wertigkeit oszillieren lassen. In der „Hymne“ ist diese Oszillation zum einen im formalen Kontrast zwischen versbaulicher Rigidität und Offenheit, zum anderen in der Verwischung von Sprachigkeit angelegt. Darin aber verbirgt sich natürlich doch ein Andeutung von ‚Sinn‘, eine orientierende Programmierung von Lyrik, kurz: Kulturpolitik. So rückt Brinkmanns Lyrik doch wieder in den Zusammenhang der polemisch abgestraften ‚Modernen‘ ein.

V Ausblick: Lyrik als Kulturpolitik der Sprachdifferenz

Der kulturpolitische Impetus der Gedichte Eliots, Celans und Brinkmanns, einer lebensfeindlichen Gegenwartskultur entgegenzuwirken, lässt sich auch als der Versuch verstehen, der Kultur als der schieren Reproduktion von Signifikanz einen ‚Sinn‘, d. h. eine ‚Richtung‘ zu geben: In modernistischer Orientierung betreibt Eliot die Selbstvergewisserung der Gegenwart vor dem Hintergrund der Tradition. Celan Lyrik arbeitet jeder Festlegung von Signifikanz als ‚Merkmal‘ entgegen, die das Singuläre auf ein Allgemeines reduzieren und ihm so den Tod bringen könnte. Brinkmanns Texte setzen ein Mosaik aus Erbärmlichkeit gegen jedes ‚Weitermachen‘, gegen jede Selbstvergewisserung und gegen jede Festlegung. In allen Fällen liegt der – zugleich immer als unmöglich inszenierte – Versuch vor, der rekursiven Herstellung von Signifikanz eine Bahn vorzuzeichnen. Die jeweils gewählte lyrische Form steht, insbesondere in der Artikulation von Sprachdifferenzen, immer im Dienste dieses genuin kulturpolitischen Interesses.

Zugleich aber richtet sich das Engagement der Texte damit auch auf die Lyrik als solche. Die Texte sind auch getrieben von der Angst vor dem eigenen ‚Tod‘ – und ihr kulturpolitischer Impetus ist daher immer *auch* auf die Fortsetzung von Lyrik gerichtet, die mit der Lebensfähigkeit von Kultur in eine enge Verbindung gebracht wird. Interessant daran ist weniger, dass Lyrik sich damit eine zentrale Funktion für die Kulturentwicklung insgesamt zuschreibt – diese Form der Selbstüberschätzung teils sie mit anderen literarischen Gattungen und mit anderen Künsten. Wichtiger ist, dass sie sich als Zusammenhang präsentiert, der aus sich selbst heraus erneuerungsfähig ist und auch aus sich selbst heraus entscheidet, was als zukunftsweisend oder ‚lebendig‘ und was als regressiv oder ‚tot‘ anzusehen ist.

An diesen Befund lassen sich allgemeinere gattungstheoretische Überlegungen anschließen, die das Verhältnis von Lyrik und Sprachdifferenz zu beschreiben helfen (siehe Dembeck, „Vers und Lyrik“): *Erstens* ist davon auszugehen, dass Lyrik nicht im Sinne einer apriorischen Systematik beschrieben werden kann. Eine solche Beschreibung würde der Tatsache nicht gerecht, dass sich die Lyrik selbst – und zwar nicht nur in den hier betrachteten Texten – als zukunfts-offenen Evolutionsprozess inszeniert, als rekursive Reihe, die in der Abfolge ihrer Texte entscheidet, was Lyrik sein kann und soll. Ist Lyrik ein selbstprogrammierter Evolutionszusammenhang, so scheint es unzulässig, eine Liste mit Merkmalen anzugeben, anhand derer die Zugehörigkeit zur Lyrik bestimmt werden kann (siehe beispielsweise Lamping, Wolf, Zymner). Nur weil die Lyrik immer wieder

von Neuem bestimmt, was für sie signifikant sein soll, kann sie überhaupt der Versuchung erliegen, sich selbst als Muster kultureller Evolutionsoffenheit zu empfehlen.

Das heißt *zweitens*, dass es der Lyrikgeschichtsschreibung darauf ankommen müsste zu beschreiben, wie die Selbstprogrammierung von Lyrik – *ihre* Kulturpolitik – vor sich geht und wie sie sich verändert. Den Gedichten, die hier behandelt wurden, geht es – gerade in der Auseinandersetzung mit ‚fremder‘ Sprachigkeit – letztlich immer wieder um die Frage, was die Versform eigentlich ausmacht oder, in der Metaphorik der Texte selbst gesprochen, wie sie ‚lebendig‘ bleiben kann. Mit Blick auf die Geschichte der neuzeitlichen Lyrik könnte man allgemein formulieren, dass diese Problematik in genau dem Moment eine Rolle zu spielen beginnt, in dem geschichtsphilosophische Gewissheiten verabschiedet werden. Historisch fällt dies mit der Etablierung einer sich autonom gebenden Literatur ‚um 1800‘ zusammen, die insbesondere die Freisetzung ethischer Gattungen von der Versform mit sich bringt. Geht so einerseits die zentrale Bedeutung der Versform für die Zukunft der Literatur, ja die ‚Garantie‘ der Bedeutsamkeit von Literatur überhaupt verloren, so etabliert sich andererseits die Lyrik als eine Gattung, die das ‚Erbe‘ der zentralen Zuständigkeit für den Vers annimmt und aus ihr ein eigenes Evolutionsprinzip entwickelt. Fortan steht die Frage danach, was (sonst) noch ‚versförmig‘ heißen kann, im Mittelpunkt des lyrischen Textes. Noch allgemeiner formuliert: Die Lyrik wird im Laufe des 19. Jahrhunderts zu derjenigen Gattung, die sich mit der formkonstitutiven Entwicklung dieses Programms sämtlicher sprachstrukturellen Ebenen freigibt. Lyrische Segmentierung kann daher nicht mehr nur all jenes einbeziehen, was die Metrik erfasst (Akzentuierung oder Silbenlängenmuster, Assonanzen, Reime, Kola), sondern sie kann auch (oder ausschließlich) auf typographische Muster, auf Interpunktion, auf morphologische oder syntaktische Muster und vor allem auf Kombinationen aus alledem zurückgreifen.

Drittens wird sich die analytische Beschreibung lyrischer Formen dem Umstand anpassen müssen, dass lyrische Texte die ihnen eigentümlichen Formen in ihrem Verlauf erst rekursiv entwickeln. Bereits Tynjanov hat darauf mit seiner (wenn auch terminologisch zweifelhaften) Unterscheidung zwischen progressiver und regressiver Tendenz des Verses hingewiesen. Eine Verssegmentierung kann sich nur etablieren, indem sie zunächst angespielt und dann aufgegriffen, variiert und stabilisiert wird. In der Evolution moderner Lyrik hat diese ‚intrinsisch evolutive‘ Konstitutionsform lyrischer Segmentierung ein enorme Formenvielfalt gezeitigt.

In diesem Zusammenhang lässt sich *viertens* noch einmal allgemein beschreiben, welche Bedeutung Sprachdifferenzen für die Lyrik haben können. Es hat sich

gezeigt, dass die Nutzung der Differenz zwischen unterschiedlichen *langues* zunächst vor allem Unsicherheit erzeugt: Man weiß nicht so genau, wie klingt, was man liest, wie es sich prosodisch einfügt in das, was man an ‚eigener‘ Sprache vorfindet; man weiß daher auch nicht so genau, wie die Verse gebaut sind, welche Muster ‚eigentlich‘ vorliegen. Wenn sprachliche Elemente, die vorderhand unterschiedlichen Versbauregeln zu gehorchen scheinen, mit einander verschaltet werden, so werden diese Regeln potentiell verändert oder zumindest erweitert. Es gibt dann neue Möglichkeiten, lyrisch Signifikantes zu formen. Insofern sich Lyrik als Arbeit an neuen Standards sprachlicher Segmentierung versteht, liegt darin ein gewichtiges Potential. Vielleicht macht die Appropriation ‚fremdsprachigen‘ Materials damit die Konstitutionsbedingungen von Lyrik schlechthin sichtbar: Lyrik als Erzeugung anderer Versbaustandards ist kulturelle Verfremdung von Sprache, sie erzeugt immerfort Sprachdifferenzen. Lyrik ist der Versuch, auf die rekursive Erzeugung sprachdifferenzieller Signifikanz Einfluss zu nehmen – und damit in der Tat eine spezifische Form von Kulturpolitik.

Literatur

- Amodeo, Immacolata. „Hymne auf einen italienischen Platz“. Röhner und Geduldig, Hrsg. Bd. 2. 520–28.
- Arista, Javier Martin. „Finding the Way Through to T. S. [!] Eliot's Tower of Babel: The function of multilingual lines in *The Waste Land*“. *Actas de las II Jornadas de Lengua y Literatura Inglesa y Norteamericana*. Hrsg. Pedro Santana. Logroño: Colegio Universitario de La Rioja, 1993. 109–117.
- Auerochs, Bernd. „Katabasis. Zu Paul Celans Gedicht *Sprich auch du*“. *Germanisch-romanische Monatsschrift* 57.4 (2007): 333–55.
- Baecker, Dirk. *Wozu Kultur?* 3. Auflage. Berlin: Kadmos, 2003 [2000].
- Beyer, Marcel. „Landkarten, Sprachigkeit, Paul Celan“. *Paul Celan*. Sondernummer von *Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur* 53/54. 3. Aufl.: Neufassung (2002): 48–65.
- Baudelaire, Charles. „Les fleurs du mal“ [1861]. *Œuvres complètes*. Von Baudelaire. Hrsg. Claude Pichois. Bd. 1. Paris: Gallimard 1975. 1–134.
- Brooks, Cleanth. „*The Waste Land*: An Analysis“. Eliot. 185–201.
- Bollack, Jean. *Dichtung wider Dichtung. Paul Celan und die Literatur*. Hrsg. und Übers. Werner Wögenbauer. Göttingen: Wallstein, 2006.
- Breuer, Ulrich. „Ein gewöhnliches Lied“. Röhner und Geduldig, Hrsg. Bd. 2. 496–504.
- Breuer, Ulrich. „Gedicht“. Röhner und Geduldig, Hrsg. Bd. 2. 480–95.
- Brinkmann, Rolf Dieter. *Westwärts 1&2. Gedichte*. Mit Photos und Anmerkungen des Autors. Erweiterte Neuausgabe. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2005 [1975].
- Brinkmann, Rolf Dieter. „Die Piloten“ [1968]. *Standphotos. Gedichte 1962–1970*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1980. S. 183–280.
- Bunia, Remigius. *Deutsche Metrik. Einsichten und Irrtümer bei Opitz, Bürger, Klopstock und Moritz*. Manuskript. Berlin, 2012.

- Celan, Paul. *Von Schwelle zu Schwelle*. Bd. 4.1 der I. Abteilung Lyrik und Prosa von Historisch Kritische Ausgabe. Von Celan. Hrsg. Holger Gehle. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.
- *Von Schwelle zu Schwelle*. Bd. 4.2 der I. Abteilung Lyrik und Prosa von Historisch Kritische Ausgabe. Von Celan. Hrsg. Holger Gehle. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.
- Claes, Paul. *A Commentary on T. S. Eliot's Poem The Waste Land. The Infertility Theme as the Poet's Unhappy Marriage*. Lewiston, Queenston, Lampeter: Mellen, 2012.
- Culler, Jonathan. „Apostrophe“. *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction*. Ithaca: Cornell University Press, 1981. 135–54.
- Currie, H. MacL. „Pervigilium Veneris“. *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt. Geschichte und Kultur Roms im Spiegel der neueren Forschung*. Hrsg. Wolfgang Haase und Hildegar Temporini. Bd. 34.1. Berlin, New York: de Gruyter, 1993. 207–24.
- Dante Alighieri. *La Commedia. Die Göttliche Komödie*. Bd. II: *Purgatorio/Läuterungsberg*. Italienisch/Deutsch. Übers. Hartmut Köhler. Stuttgart: Reclam, 2011.
- Dembeck, Till. „Kulturpolitik und Totalitarismus. Zur deutschen Romantik“. *Merkur* 66.2 (2012): 170–76.
- „Vers und Lyrik“. *Poetica* 44.3–4 (2012) (im Erscheinen).
- „Reading Ornament. Remarks on Philology and Culture“. *Orbis Litterarum* 68 (2013) (im Erscheinen).
- Derrida, Jacques. *Schibboleth. Für Paul Celan*. 3. Aufl. Wien: Passagen, 2002 [1986].
- Di Bella, Roberto. „Roma di Notte“. Röhner und Geduldig, Hrsg. Bd. 2. 717–27.
- „Vorbemerkung“. Röhner und Geduldig, Hrsg. Bd. 2. 817–24.
- Eliot, Thomas Stearns. *The Waste Land. Authoritative text. Contexts. Criticism*. Hrsg. Michael North. New York, London: Norton, 2001.
- Großklaus, Götz. *Medien-Zeit. Medien-Raum. Zum Wandel der raumzeitlichen Wahrnehmung in der Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995.
- Halporn, James W. und Martin Ostwald. *Lateinische Metrik*. Übers. Herbert Ahrens. 5. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2004 [1980].
- Hamacher, Werner und Winfried Menninghaus, Hrsg. *Paul Celan*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988.
- Ingen, Ferdinand van. „Das Problem der lyrischen Mehrsprachigkeit bei Paul Celan“. *Psalms und Hawdalah. Zum Werk Paul Celans*. Hrsg. Joseph P. Streika. Bern u. a.: Lang, 1987. 64–78.
- Kobold, Oliver. „Lyrik über Lyrik nach Auschwitz – Rolf Dieter Brinkmanns Gedicht ‚Die Klapper des Narren‘“. *Rolf Dieter Brinkmann: Blicke ostwärts – westwärts. Beiträge des 1. Internationalen Symposions zu Leben und Werk Rolf Dieter Brinkmanns. Veichta 2000*. Hrsg. Gudrun Schulz und Martin Kegel. Veichta: Eiswasser Verlag, 2001. 259–68.
- Lacoue-Labarthe, Philippe. „Katastrophe“. Übers. Thomas Schestag. Hamacher und Menninghaus, Hrsg. 31–60.
- Lamping, Dieter. *Das lyrische Gedicht. Definitionen zu Theorie und Geschichte der Gattung*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1989.
- Lönker, Fred. „Paul Celans Poetik der Schattenrede“. *Poetologische Lyrik von Klopstock bis Grünbein. Gedichte und Interpretationen*. Hrsg. Olaf Hildebrand. Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2003. 287–93.
- Luhmann, Niklas. *Die Politik der Gesellschaft*. Hrsg. André Kieserling. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000.
- Makoni, Sinfree und Alastair Pennycook. „Disinventing and (Re)Constituting Languages“. *Critical Inquiry in Language Studies. An International Journal* 2.3 (2005): 137–56.
- Martyn, David. *Rhetorik. Figuration und Performanz*. Hrsg. Jürgen Fohrmann. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2004. 397–419.
- Menninghaus, Winfried. *Paul Celan. Magie der Form*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980.
- Nerval, Gérard de. „Les Chimères“ [1853]. *Œuvres complètes*. Von Nerval. Hrsg. Jean Guillaume und Claude Pichois. Bd. III. Paris: Gallimard 1993. 645–51.
- Perloff, Marjorie. „Language in migration: multilingualism and exophonic writing in the new poetics“. *Textual Practice* 24.4 (2010): 725–48.
- Reichert, Klaus. „Hebräische Züge in der Sprache Paul Celans“. Hamacher und Menninghaus, Hrsg. 156–69.
- Röhner, Jan. *Meine erstaunliche Fremdheit. Zur poetischen Topographie des Fremden am Beispiel von Rolf Dieter Brinkmanns Reiselyrk*. München: IUDICIUM, 2003.
- Röhner, Jan und Gunter Geduldig, Hrsg. *Rolf Dieter Brinkmann. Seine Gedichte in Einzelinterpretationen*. 2 Bde. Berlin, Boston: De Gruyter, 2012.
- Sencourt, Robert. *T. S. Eliot. A Memoir*. London: Garnstone Press, 1971.
- Schäfer, Jürgen. *Pop-Literatur. Rolf Dieter Brinkmann und das Verhältnis zu Populärkultur in der Literatur der sechziger Jahre*. Stuttgart: M&P Verlag für Wissenschaft und Forschung, 1998.
- Schlaffer, Hannelore. „Antiker Form sich nähernd. Rolf Dieter Brinkmanns Hymne auf einen italienischen Platz“. *Neue Rundschau* 97.1 (1986): 41–48.
- Southam, B. C. *A Student's Guide to THE SELECTED POEMS of T.S. ELIOT*. New [Second] Edition. London: Faber and Faber 1974 [1968]. Sixth Edition. Croydon: Faber and Faber, 1994.
- Stadler, Arnold. *Das Buch der Psalmen und die deutschsprachige Lyrik des 20. Jahrhunderts. Zu den Psalmen im Werk Bertolt Brechts und Paul Celans*. Köln, Wien: Böhlau, 1989.
- Stockhammer, Robert, Susan Arndt und Dirk Naguschewski. „Einleitung. Die Unselbstverständlichkeit der Sprache“. *Exophonie. Anders-Sprachigkeit (in) der Literatur*. Hrsg. Arndt, Naguschewski und Stockhammer. Berlin: Kadmos, 2007. 7–27.
- Thornahlen, Marianne. „Dry bones can harm no one Ezekiel XXXVIII in The Waste Land V and Ash-Wednesday II“. *English Studies: A Journal of English Language and Literature*. 65 (1984): 39–47.
- Tynjanov, Jurij. „Über die literarische Evolution“. *Texte der russischen Formalisten*. Hrsg. Jurij Striedter. München: Fink, 1969. 432–61.
- Waldschmidt, Christine. „Dunkles zu sagen“. *Deutschsprachige hermetische Lyrik im 20. Jahrhundert*. Heidelberg: Winter, 2011.
- Wiedemann, Barbara. „Kommentar“. Paul Celan. *Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band*. Hrsg. Wiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. 559–986.
- Wolf, Werner. „The Lyric: Problems of Definition and a Proposal for Reconceptualisation“. *Theory into Poetry. New Approaches to the Lyric*. Hrsg. Eva Müller-Zettelmann und Margarete Rubik. Amsterdam, New York: Rodopi, 2005. 21–56.
- Zilcosky, John. „Modern Monuments: T.S. Eliot, Nietzsche, and the Problem of History“. *Journal of Modern Literature* 29.1 (2005): 21–33.
- Zymner, Rüdiger. *Lyrik. Umriss und Begriff*. Paderborn: mentis, 2009.